

N° 253 (6<sup>e</sup> Année-303)

RÉDACTION ET ADMINISTRATION  
75, RUE DARRAU, PARIS  
Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

ABONNEMENTS ET COUPONS  
75, RUE DARRAU, PARIS. PRIX: 10 CENT.  
On s'abonne dans tous les bureaux de poste.

# L'ŒIL DE LA POLICE

Publication nationale

## Un train pillé par des bandits

Hebdomadaire

Ophélie  
Fernandes

**L'œil de la  
police:  
Imaginaire du  
crime entre  
fiction et  
information**

**Université  
Paris  
Nanterre  
UFR PHILIA**

— □ —  
Mémoire dirigé  
par Matthieu  
Letourneux



Année 2019-2020

## Table des matières

Remerciements .....	5
Introduction .....	6
Partie I – <i>L'Œil de la Police</i> : émergence d'un support journalistique lié à l'imaginaire de l'extrême criminalité .....	13
<b>Chapitre 1 – Un cadrage historique</b> .....	15
A. La Belle Époque : un âge d'or du fait divers .....	15
1. Les premiers « canards » et « occasionnels » .....	15
2. Une nouvelle presse quotidienne .....	16
3. La presse illustrée .....	20
B. <i>L'Œil de la Police</i> : un héritier des canards .....	21
1. Le texte narratif .....	21
a. Un goût pour les « détails horribles » .....	22
b. Un vocabulaire stéréotypé .....	25
c. Une esthétique de la vraisemblance .....	27
2. L'illustration .....	28
a. Les vignettes multiples .....	28
b. La gravure centrale .....	29
c. Les portraits .....	30
<b>Chapitre 2 – La création et la réalisation de <i>L'Œil de la Police</i></b> .....	32
A. La naissance de <i>L'Œil de la Police</i> .....	32
1. Une nouvelle ligne éditoriale orientée vers un public populaire .....	32
2. La séduction à l'origine de la publicité .....	34
B. Une couverture séduisante et envoûtante .....	37
1. Un bandeau symbolique .....	37
2. Des « unes » sanglantes .....	38
3. Un panorama de l'actualité criminelle .....	40
C. Une logique de divertissement .....	42
1. Les rubriques de faits divers .....	42
a. Des rubriques plurielles .....	43
b. Une rubrique centrale .....	44
c. Une rubrique originale .....	46
2. Les romans-feuilletons et les nouvelles .....	48
3. Les jeux-concours d'enquête .....	51
<b>Chapitre 3 : L'émergence d'un nouveau genre littéraire</b> .....	53
A. Une période de fascination criminelle .....	53

1. Des transformations sociales .....	53
2. Une esthétique singulière : la beauté du crime .....	55
3. Le crime devenu objet de consommation .....	57
B. Le roman policier : un genre lancé par la fascination criminelle .....	58
1. L'essor du roman policier .....	58
2. Une structure spécifique .....	60
C. La création d'une mémoire collective .....	63
1. La presse populaire à l'origine d'une mémoire collective .....	63
2. De nouvelles figures célèbres .....	65
3. Une mémoire collective véhiculée par la fiction .....	67
<b>Partie II – Le fait divers et le roman-feuilleton : des récits ordonnés .....</b>	<b>69</b>
<b>Chapitre 1 - Le fait divers : un discours narrativisé .....</b>	<b>70</b>
A. La hiérarchisation de l'événement .....	70
1. Une mise en forme narrative .....	70
2. La recherche de la singularité .....	73
3. Un agencement textuel .....	77
B. La notion de script de Raphaël Baroni .....	78
1. Une définition .....	78
2. Un média d'anticipation .....	78
3. Une trame narrative .....	82
C. Un régime divergeant : les « unes » et les brèves .....	83
1. Les « unes » .....	83
2. Les brèves .....	87
<b>Chapitre 2 : Une représentation codifiée du crime .....</b>	<b>90</b>
A. Le lieu du crime .....	90
1. Une topographie criminelle .....	90
2. La mise en scène de l'espace criminel .....	92
3. L'appropriation de l'espace criminel par les romans-feuilletons .....	96
B. Les protagonistes du crime .....	99
1. Les criminels ordinaires .....	100
a. Une surreprésentation dans <i>L'Œil de la police</i> .....	100
b. Les criminels ordinaires dans les romans-feuilletons .....	102
2. Les criminels exceptionnels .....	103
a. Une exposition dans les « unes » .....	103
b. Les antagonistes principaux dans les romans-feuilletons .....	107
3. Des discours similaires .....	108
C. L'arme du crime .....	109
1. Les armes occasionnelles .....	110
2. Les armes habituelles .....	114

3. Les armes techniques .....	116
D. Les crimes populaires .....	118
1. Les crimes retentissants .....	118
2. Les crimes d'actualité .....	121
<b>Chapitre 3 – L'iconographie : le véhicule du récit .....</b>	<b>124</b>
A. Une lecture sélectionnée, hiérarchisée et orientée par l'image.....	124
1. La sélection d'une information .....	125
2. L'iconographie : un alter ego du récit ?.....	127
B. L'iconographie : un média de matérialisation du récit.....	131
1. La figuration des scènes de crimes et d'enquêtes .....	132
2. La création d'un imaginaire exotique .....	135
C. L'illustration : un spectacle du crime .....	138
1. Un théâtre des corps.....	138
2. Des spectateurs explicites et implicites .....	141
<b>Partie III – <i>L'Œil de la Police</i> : Porosité entre fiction et réalité .....</b>	<b>145</b>
<b>Chapitre 1 : Un pacte de lecture brouillé entre fiction et information .....</b>	<b>146</b>
A. La configuration spatiale et textuelle.....	146
1. Une cohabitation volontaire.....	147
2. La scénographie du texte .....	150
B. Illusions et fantasmes : la gravure de faits divers, entre fiction et réalité.....	153
1. La gravure : un espace d'imagination.....	153
2. Une physionomie similaire .....	157
3. Les gravures forgées et la présence de l'allégorie .....	158
C. Le « Tribunal Correctionnel » : des récits aux frontières du réel et de la fiction .....	160
1. Les personnages.....	161
2. La langue et les sujets populaires .....	163
3. La théâtralisation au service de la fiction ?.....	165
<b>Chapitre 2 : Le roman-feuilleton aux origines d'une porosité .....</b>	<b>168</b>
A. Le fait divers : un « fragment de roman » .....	168
1. La reprise formelle.....	168
2. Le feuilleton médiatique, Raphaël Baroni .....	171
B. Le fait divers : convocation des intertextes de la fiction .....	174
1. Le mélodrame .....	174
2. Le roman d'aventure géographique .....	177
3. Le récit fantastique.....	178
C. Fictionnalisation et dramatisation.....	181
1. Le narrateur omniscient .....	182
2. Les dialogues .....	184
3. Les figures de style .....	186

<b>Chapitre 3 : Le roman-feuilleton pris dans une logique de réel.....</b>	<b>191</b>
A. Les faits divers : une fabrique de récits .....	191
1. Les rubriques de faits divers : un sanctuaire d'inspiration .....	191
2. Des faits divers historiques et fictionnalisés.....	194
B. L'inscription des faits divers et des journaux dans les romans-feuilletons .....	197
1. Des références réelles : la mention de journaux .....	197
2. Des références fictives : la création de faits divers.....	199
C. Le roman feuilleton : un instrument de compréhension du réel.....	202
1. Un objet médiatique.....	202
2. L'exemple des Mystères urbains .....	204
<b>Conclusion.....</b>	<b>208</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>211</b>
Annexe n°1 – <i>Les Briseurs de chaînes</i> , Jules Mary .....	211
Annexe n°2 – <i>Martin-Numa : Le plus grand détective du monde</i> , Léon Sazie.....	212
Annexe n°3 – <i>Lequel des trois ?</i> A. K. Green .....	212
Annexe n°4 – <i>Le Secret de l'enfant</i> , Paul Rouget .....	212
Annexe n°5 – <i>La Bande des chauffeurs</i> de Louis Bousсенard.....	213
Annexe n°6 – <i>Le Crime de l'omnibus</i> de Fortuné du Boisgobey.....	214
Annexe n°7 – <i>Haines de femmes</i> de Henri Conti .....	214
Annexe n°8 – <i>La Comtesse noire</i> , Georges de Labruyère.....	215
Annexe n°9 – <i>Les Fleurs de Paris</i> , Michel Zévaco.....	215
Annexe n°10 – <i>Une Étrange disparition</i> , Anna Katharine Green .....	216
Annexe n°11 – <i>L'Homme sans tête</i> , de Henry de Vere Stacpoole.....	216
Annexe n°12 – <i>Monsieur Lubin et compagnie</i> , Constant Guérout.....	216
<b>Bibliographie .....</b>	<b>218</b>

# Remerciements

En guise de préambule, je souhaite adresser mes remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire de recherche.

Je tiens en premier lieu à remercier Matthieu Letourneux, directeur de ce mémoire, pour ses nombreux conseils avisés, pour son investissement, ainsi que pour l'aide et le temps qu'il m'a consacré. Ce mémoire n'aurait jamais vu le jour sans ses encouragements et ses pensées qui ont alimenté ma réflexion.

Mes remerciements et ma gratitude s'adressent également à Elsa et Guy Delmas pour leur soutien moral, pour la richesse et la justesse de leurs relectures.

Bien plus que des remerciements, je tiens à exprimer ma reconnaissance à Fanny Diogo et Léa Casuc pour leur amitié tout au long de nos années universitaires, pour leurs esprits critiques et littéraires, mais surtout pour le temps écoulé à lire et relire ce mémoire. Je remercie spécialement Marion Samson pour la création de cette couverture spectaculaire, pour son énergie, pour son écoute et pour son humour qui si loin d'être toujours fin m'a fait garder le sourire tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Mes derniers remerciements s'adressent à mes parents et mon frère dont les encouragements et la patience à toute épreuve m'ont portée tout au long de ce travail.

# Introduction

*Voilà comment va le monde, nous renvoyant une image de nous-mêmes, faites de violence et de passion, de désirs et de peurs, de ces pulsions élémentaires dont notre civilité acquise au fil des siècles tente de nous dégager, mais dont notre face obscure semble se délecter.<sup>1</sup>*

Traversé par le sentiment ambivalent du plaisir malsain, le fait divers révèle l'attrait des populations pour le crime, pour la violence de l'acte mortel et pour la mort. Cette délectation émerge dès le XVI<sup>e</sup> siècle et se maintient jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle sous l'impulsion des « canards » et « occasionnels » – feuilles populaires criées par des « canardiers » – rapportant des événements surprenants et effrayants. Philippe Hamon affirme que ces récits « apparai[ssent] à toutes époques sous la forme de “ canards”, “curiosités”, “prodiges”, “monstres”, “anecdotes”, “histoires tragiques”, “récits des événements remarquables arrivés à X”, “affaires”, etc. ».<sup>2</sup> L'intérêt passionné et croissant que suscite le fait divers chez le lectorat populaire est néanmoins à l'origine d'un tournant majeur au cours du XIX<sup>e</sup> siècle : la création de périodiques spécialisés suite à l'essor de la presse populaire bon marché. Selon Philippe Hamon, le fait divers gagne ses lettres de noblesse à cette époque car

le XIX<sup>e</sup> siècle a sans doute fait, pour la première fois, coïncider un support (la presse, et une presse bientôt spécialisée [...]), une forme (narrative) et une thématique qui l'apparente au roman-feuilleton, une dimension (brève, ou alors « à épisodes », comme les livraisons du feuilleton [...]), un rapport (rapide) à l'actualité (immédiate, quotidienne), un public (large) constituant une « opinion » et favorisant un type de consommation souvent communautaire (le fait divers, c'est, d'abord un « sujet de conversation »), de nouveaux « gisements » d'accidents ou d'événements (les machines, la grande ville, l'industrie, les voyages), un mode de lecture (non esthétique mais pathétique, et qui demande à ce qu'on lui renouvelle rapidement ses objets, qu'on les « dévore »).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », 1999, p. 3

<sup>2</sup> Philippe Hamon, « Introduction. Fait divers et littérature », in *Romantisme*. Revue du XIX<sup>e</sup> siècle, « Le faits divers », n° 97, 1997, URL : [www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1997\\_num\\_27\\_97\\_3233](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_97_3233), p. 8

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 8

Les presses illustrées relatent ainsi des assassinats mystérieux et/ou brutaux, des suicides, des catastrophes naturelles et des accidents mortels et sont accompagnées d'une illustration venant sublimer la violence qui se dégage de l'énonciation. Répondant aux goûts des lecteurs populaires, ces quotidiens spécialisés dans les faits divers soulignent le plaisir et la fascination éprouvés par le public à la lecture d'affaires réelles et répondent à un double objectif : insister sur la transgression et susciter une réaction émotionnelle. Ainsi, les faits divers « ponctue[nt] notre quotidien [et] pimente[nt] les pages des journaux d'un soupçon d'extraordinaire ». <sup>4</sup> Néanmoins, ce genre journalistique captivant s'avère « inclassable par définition ». <sup>5</sup> Annick Dubied et Marc Lits affirment qu'il « relèv[e] d'une dérogation à une norme : naturelle, légale, humaine, morale ou forgée par l'habitude » <sup>6</sup>. Si pour Sylvie Dion, le terme fait divers « signifie à la fois l'événement qui s'est produit et le texte qui en rend compte » <sup>7</sup> ; la définition de l'Encyclopédia Universalis considère qu'alimenté « par les accidents, les catastrophes naturelles, les curiosités de la nature, les actes héroïques, les crimes ou les suicides, il décrit ce qui semble hors du commun quotidien, que ce soit par l'action elle-même ou par la spécificité des personnes impliquées ». <sup>8</sup> Franck Évrard corrobore ces propos lorsqu'il déclare que « la puissance de fascination qu'exerce le fait divers vient de ce que les situations et les événements quotidiens qu'il présente sont en rupture avec le prévisible ». <sup>9</sup> Dès lors, ce genre journalistique est un objet particulier qui dérègle les normes sociales et se délecte dans l'écriture de la transgression. Représentation de « l'extraordinaire ordinaire », selon Annick Dubied et Marc Lits, il « trouble l'ordre, dérange les habitudes installées et conteste les conventions aussi bien que les limites de la réalité ». <sup>10</sup> Le fait divers envoûte également son lectorat et déborde la presse populaire car il porte sur les hommes. En effet, il met en scène « des acteurs touchés dans leur vie *quotidienne*, et à titre *privé* », <sup>11</sup> mais « de par son caractère hors norme, est alors source d'émotion plus que de réflexion ». <sup>12</sup>

---

<sup>4</sup> Élodie Souslikoff, *Les mécanismes de médiatisation des faits divers criminels dans le quotidien Aujourd'hui en France : analyse comparée de trois faits divers sur la période 2011 et 2012*. Sciences de l'information et de la communication. 2013. ffdumas-00879661f, p. 10

<sup>5</sup> Thierry Watine, « Faits divers, faits de société ». *Les cahiers du journalisme*, n°17. Laval, Éd. Presses Universitaires de Laval, 2007, p. 5

<sup>6</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, *op.cit.*, p. 11

<sup>7</sup> Sylvie Dion, « La rupture de la quotidienneté », *Tangence*, (37), 8-15, 1992  
URL : <https://doi.org/10.7202/025721ar>, p. 8

<sup>8</sup> Encyclopédia Universalis, [http://www.universalis.fr/encyclopedie/I921202/FAIT\\_DIVERS.htm](http://www.universalis.fr/encyclopedie/I921202/FAIT_DIVERS.htm)

<sup>9</sup> Franck Évrard, *Faits divers et littérature*, Paris, Éd. Nathan Université, Coll. « 128 » (177), 1997, p. 7

<sup>10</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, *op.cit.*, p. 53

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>12</sup> Élodie Souslikoff, *Les mécanismes de médiatisation des faits divers criminels dans le quotidien Aujourd'hui en France : analyse comparée de trois faits divers sur la période 2011 et 2012*, *op.cit.*, p. 10

Ce genre journalistique frappe aussi bien ses acteurs que ses lecteurs et favorise l'adhésion de ces derniers car « il n'est ni politique, ni social, ni économique, ni culturel ». <sup>13</sup> Selon Roland Barthes, le fait divers

est une information totale, ou plus exactement, *immanente* ; il contient en soi tout son savoir : point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers ; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même ; bien sûr, son contenu n'est pas étranger au monde : désastres, meurtres, enlèvements, agressions, accidents, vols, bizarreries, tout cela renvoie à l'homme, à son histoire, à son aliénation, à ses fantasmes, à ses rêves, à ses peurs. <sup>14</sup>

Loin d'être un objet facilement saisissable, le fait divers est un genre hybride dont les récits sont aux frontières de la réalité et de la fiction. Philippe Hamon remarque qu'il

paraît bien, et prétend se donner, comme une sorte d'émanation immédiate et brute du réel, mais il n'apparaît que déjà filtré et recomposé par la phraséologie et les stéréotypes du récit journalistique, par les emprunts au théâtre (« Scène », « drame », « dénouement »), comme le montre la rhétorique ampoulée des « témoins oculaires » dont on rapporte les récits en les réécrivant, ou comme le souligne ironiquement certaines parodies et chroniques humoristiques. <sup>15</sup>

Ce paradigme – restituer des événements authentiques sous le prisme d'une écriture fictionnalisée – accroît la difficulté définitionnelle de ce genre journalistique : mise en scène de la transgression, immanence de l'information, hybridité des genres... Le fait divers est singulier.

Cependant, sa structure narrative, ses sujets de prédilection et son support font du fait divers un véritable objet de divertissement accessible à tous. Cette notion est mise en lumière par les presses illustrées spécialisées qui proposent au sein d'un journal fait divers, romans-feuilletons et illustrations. L'iconographie, par exemple, témoigne de la délectation des lecteurs pour les événements extraordinaires et est investie d'une mission : divertir le lectorat. Anne-Claude Ambroise-Rendu note que l'image

obéit essentiellement à une double fonction : le but est moins d'informer ou d'instruire que de distraire et d'illustrer, ce qui du reste semble bien suffisant. Distraire : l'image séduit et répond aux préoccupations

---

<sup>13</sup> Encyclopédia Universalis, *op.cit.*

<sup>14</sup> Roland Barthes, ([1964b]), « Structure du faits divers », *Œuvres complètes*, II, pp. 442-451, 2002, p. 443

<sup>15</sup> Phillipe Hamon, « Introduction. Fait divers et littérature », *op.cit.*, p. 14

esthétiques des lecteurs. Illustrer : le dessin donne un poids nouveau au texte.<sup>16</sup>

A l'instar des faits divers, la gravure envahit les feuilles des quotidiens populaires et illustre aussi bien les « Unes » que les brèves. Bertrand Tillier, qui emprunte la distinction établie par Michel Melot, affirme que « l'abondance des images dans une même page et leur imbrication avec le texte transfor[me] "l'espace de la lecture" en un "espace de spectacle" ». <sup>17</sup> Les propos de l'historien de l'art sont confirmés par Christian Delporte, Claire Blandin et François Robinet dans leur ouvrage commun où ils attestent que « pour séduire le grand public, la presse doit innover et donner vie au spectacle du monde ». <sup>18</sup> Le roman-feuilleton, quant à lui, devient rapidement un argument publicitaire aguerri, de plus en plus apprécié et de plus en plus envahissant. Cette forme de roman s'étale dans les quotidiens – parfois à raison de quatre feuilletons par numéro – et a pour objectif principal de fidéliser le consommateur et d'attirer toujours plus de lecteurs. Véhiculée par les faits divers, les romans-feuilletons et l'iconographie, cette innovation de la presse signale qu'au XIXe siècle et en particulier à la Belle Époque « le temps [du quotidien] est à l'illustration et au divertissement ». <sup>19</sup> Lors de cette période, de nombreuses presses illustrées témoignent d'un désir de divertir telles que la formule originelle du *Supplément illustré du Petit Journal* imitée quelques années plus tard par *Les Faits divers Illustrés* lancés par Jules Rouff. Toutefois, *L'Œil de la Police* articule ce concept à la transgression inhérente au fait divers et le sublime par le biais de l'image et du roman-feuilleton. Dès lors, ces notions s'imbriquent et s'alimentent afin de donner corps à un support singulier, voire unique.

*L'Œil de la Police* – presse illustrée qui apparaît dès 1908 sous l'impulsion de Jules Tallandier à raison d'un tirage par semaine avant de subitement disparaître en 1914 lorsque la Première Guerre mondiale éclate – illustre l'apogée du divertissement au détriment de l'information. Au sein du quotidien, se détache une multitude de faits divers illustrés par des gravures délibérément violentes, des romans-feuilletons – quatre par numéro – qui oscillent du drame passionnel au récit policier, et des jeux-concours

---

<sup>16</sup> Anne-Claude Ambroise Rendu, « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation technique et culturelle », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 39 N°1, Janvier-mars 1992. Pour une histoire culturelle du contemporain. pp. 6-28. URL : [www.persee.fr/doc/rhmc\\_0048-8003\\_1992\\_num\\_39\\_1\\_1618](http://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1992_num_39_1_1618), p. 11

<sup>17</sup> Bertrand Tillier, *Le journal, magasin d'images. L'illustration dans la presse du premier XIXe siècle*, BNF, URL : <http://expositions.bnf.fr/presse/infos/03.htm>

<sup>18</sup> Christian Delporte, Claire Blandin et François Robinet, *Histoire de la presse en France - XXe-XXIe siècles*, Paris, Éd. Armand Colin, Coll. « Colin. U », 2016, p. 17

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 16

d'enquête fondés sur ces romans. Le sous-titre, « publication nationale ; romans de détectives et de police ; faits dramatiques, événements passionnels ou tragiques ; les drames de l'amour, les drames de la vie, les drames de la mort », dévoile la logique de divertissement inhérente au périodique. En effet, la ligne éditoriale – séduire, divertir et démasquer – repose sur un fil rouge : l'imaginaire du crime. Si celui-ci comprend les acteurs – criminels, victimes et force de l'ordre –, les mobiles et les motifs, les armes et les espaces ; il rassemble les textes et les illustrations de *L'Œil de la Police* pour proposer à ses consommateurs un jeu : enquêter, discuter et résoudre des affaires à l'image de la police. Reconnaissable à son œil de Pinkerton emprunté au symbole de l'agence de détective éponyme, le titre et le logogramme du journal

choisi[ssent] [leur] camp, en plaçant le regard trouble du lecteur du côté d'une loi qui traque le mal et le sanctionne : il s'agit de châtier les criminels, de les livrer à la vindicte populaire – et les récits conduisent naturellement du crime au châtement parfois dans des pages organisées en diptyque.<sup>20</sup>

Matthieu Letourneux et Jean-Yves Mollier ajoutent qu'au sein de ce quotidien

le désir de la sanction est probablement d'autant plus fort qu'il s'agit de conjurer ce qu'il y a d'ambigu dans le regard que porte le lecteur sur cette violence : le fantasme de transgression et l'érotisation des crimes ne peuvent s'exprimer que tant qu'est réaffirmée à chaque page cette certitude rassurante que l'œil qui regarde est bien celui de la police, et non celui du voyeur.<sup>21</sup>

La transgression inhérente au fait divers est sublimée par *L'Œil de la Police*. Les relations s'enchevêtrent ; le mal et le crime de sang sont idéalisés et érotisés par l'écriture et la gravure. Si le quotidien est placé sous le signe de la loi et du désir de punir les criminels ; cette notion est dérégulée par le contenu proposé, en particulier par l'exacerbation de la violence. L'œil – celui de la police – observe la délectation du consommateur ; l'œil – celui du lecteur – se réjouit de la violence mise en mots et en images. *L'Œil de la Police* procède ainsi à une véritable mise en spectacle.

Objet d'étude, *L'Œil de la Police* sera le véhicule de nombreux questionnements engendrés par sa composition singulière. Si les notions de divertissement et de transgression prime, le journal érigé par Jules Tallandier articule en son sein plusieurs

---

<sup>20</sup>Jean-Yves Mollier et Matthieu Letourneux, *La Librairie Tallandier : Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, Paris, Éd. Nouveau Monde Editions, Coll. « NME. Culture Med », 2011, p. 239

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 240

enjeux qui s'unissent et enjolivent ces deux concepts. En effet, le quotidien est un moyen de s'intéresser et de s'interroger sur les imaginaires de l'extrême criminalité. Incarné par des formes et des supports pluriels, son essor et sa représentation au sein des faits divers, des romans-feuilletons et des illustrations seront étudiés. L'hybridité du fait divers fera également l'objet d'interrogations. Ainsi, les rapports entre fiction – construction imaginaire qui n'a pas de modèle dans la réalité, qui se contente de l'embellir – et information, c'est-à-dire les faits, les événements généraux traités et rendus publics par la presse, seront au cœur de cette recherche. Par sa composition spatiale, ces deux concepts se côtoient délibérément au sein des pages de *L'Œil de la Police*, et dès lors, génèrent une porosité des frontières entre fiction et réalité. Les écrits – faits divers et romans-feuilletons – et les illustrations sont-ils fictifs ou authentiques ? De même, au cœur de *L'Œil de la Police*, fait divers et romans-feuilletons s'échangent des procédés afin de séduire le consommateur à tous les niveaux. Le fait divers convoque des intertextes fictionnels pour accroître la violence des événements, le roman-feuilleton insère des articles de presse pour accentuer « les drames de la vie, les drames de la mort ». Cette étude aura pour objectif d'observer la manière dont les articles sont fictionnalisés et dramatisés par le biais des romans-feuilletons, mais également de s'interroger sur la façon dont les écrits romanesques résonnent avec l'actualité et s'ancrent dans la réalité. Les illustrations seront aussi au cœur de notre recherche. Créés afin de séduire le lecteur, il s'agira de montrer comment le texte et l'image s'accordent pour offrir aux consommateurs horreurs, frissons et plaisir de la représentation transgressive. Les supports visuels et textuels de *L'Œil de la Police* permettront d'interroger la lecture du quotidien : faut-il le lire ou le regarder ?

Afin d'étudier ces éléments au sein de *L'Œil de la Police*, le choix a été fait de s'intéresser particulièrement aux deux premières années de parution du périodique : 1908 et 1909. En effet, dans l'impossibilité d'analyser chacun des 340 numéros parus, cette sélection permet d'avoir un regard englobant sur les faits divers et l'iconographie tout en conservant un nombre de numéros satisfaisant – 97 – pour que cette étude soit représentative d'une réalité. Un espace considérable est accordé aux « Unes » et à ses illustrations dans la mesure où elles soulignent avec plus de pertinence et de profondeur la fictionnalisation et la dramatisation de la narration. De même, un soin plus important est donné aux gravures. Cependant, le cas des romans-feuilletons est singulier. En effet, dans l'optique d'en obtenir un nombre décent et varié, ces derniers sont analysés de 1908

à 1910. Ce découpage permet d'étudier des romans-feuilletons policiers français et étrangers, des romans dramatiques et passionnels, mais aussi des romans historiques.

L'ouverture de ce mémoire de recherche est consacrée à l'émergence du fait divers et à sa prospérité au XIXe siècle et à la Belle Époque. Dès lors, il s'agira de retracer l'itinéraire de la presse moderne, c'est-à-dire parcourir ses mutations, pour parvenir à sa démocratisation. Ce chemin permettra de comprendre le contexte de parution de *L'Œil de la Police* et son ancrage dans la période contemporaine. Le quotidien sera alors analysé en tant qu'objet. Notre regard portera sur son contenu, sa composition spatiale mais également son apparence visuelle. Son logogramme et les stratégies publicitaires déployées par Jules Tallandier afin de garantir son succès seront aussi au cœur de cette partie. Enfin, le journal servira de point de bascule pour entamer un questionnement sur l'essor de la première génération de romans-feuilletons policiers.

Ces réflexions nous inviteront à étudier la structure narrative et syntaxique du fait divers criminel. Il sera question d'observer et d'analyser la manière dont les événements sont mis en mots et dramatisés par ces écrits journalistiques. La suite de cette recherche portera sur les éléments que le fait divers et le roman-feuilleton mettent en jeu, à savoir la façon dont ils représentent l'espace, les criminels et les armes du crime. Cette interrogation nous conduira à étudier les crimes populaires et à chercher à comprendre les raisons de leur popularité. Les discours véhiculés et cristallisés par ces récits seront aussi au cœur de ce mémoire. Enfin, l'étude de l'iconographie portera sur la mise en image du crime et sur son rapport au texte.

La dernière partie se doit, quant à elle, de souligner la porosité des frontières entre fiction et information au sein de *L'Œil de la Police*. Nous observerons les éléments qui fragilisent cette frontière : la composition spatiale, c'est-à-dire la répartition des écrits au sein d'une feuille du quotidien ; l'illustration qui représente le fait divers par le biais de l'énoncé textuel et les nouvelles qui incorporent des éléments qui oscillent délibérément entre ces deux notions. L'appropriation des faits divers par les romans-feuilletons sera également étudiée. En effet, ils insèrent des articles fictionnels imités des faits divers au cœur de leur narration, mais s'inspirent aussi de ces récits pour forger des intrigues. Les faits divers, quant à eux, s'approprient la forme des romans-feuilletons et érigent ainsi une forme de suspense. Ils convoquent aussi les intertextes des grands genres de la fiction afin de séduire les consommateurs.

## Partie I – *L'Œil de la Police* : émergence d'un support journalistique lié à l'imaginaire de l'extrême criminalité

Cette partie descriptive porte sur le contexte de parution de *L'Œil de la Police*, c'est-à-dire sur l'émergence des récits de faits divers et sur l'apparition de quotidiens illustrés spécialisés. En effet, ces deux objets se manifestent au cours du XIXe siècle et connaissent un essor fulgurant lors de la Belle Époque dans la mesure où « ils ouvrent la porte de l'étrangeté, du macabre et du mystère ».<sup>1</sup> Associés à une iconographie majoritairement sanglante, ils « racontent l'histoire de gens ordinaires qui ont vécu des événements extraordinaires »<sup>2</sup> et pour ces raisons fascinent le public populaire de l'époque. Ils paraissent à l'origine sous la forme de « canards » ou d'« occasionnels », c'est-à-dire de journaux qui traitent épisodiquement d'événements sensationnels. Le surgissement de ces feuilles conduit à l'émergence de nouveaux périodiques ainsi qu'à l'essor d'une nouvelle formule de presse démocratisée et populaire. Cette dernière atteint son apogée avec la parution de suppléments illustrés majoritairement consacrés aux récits de faits divers. Toutefois, les faits divers des suppléments illustrés imitent et empruntent les techniques de production des « canards » et « occasionnels » du XIXe siècle. Ils reprennent la disposition des gravures, mais également la structure narrative marquée par un goût pour les détails macabres et par un vocabulaire stéréotypé, succès des feuilles précédentes. Le périodique de Jules Tallandier s'inspire en particulier de ces publications bien qu'il se singularise par sa formule originale composée d'une couverture en couleurs, de romans-feuilletons, de jeux-concours et de faits divers. De fait, cet hebdomadaire souligne l'essor de la passion et de la fascination pour le crime qui envahit les écrits du XIXe siècle et de la Belle Époque. Les premiers romans d'enquêtes (ancêtres des policiers) et faits divers criminels surgissent. Si les feuilletons s'ouvrent généralement par un crime mystérieux et s'achèvent – à la suite d'une enquête trépidante menée par un détective – par l'arrestation du coupable, les faits divers rapportent, quant à eux, des drames sanglants et exposent chronologiquement et rigoureusement les événements ayant conduit à la tragédie. Corollaire des mutations liées à l'urbanisation des villes, ils ouvrent un nouvel imaginaire populaire et une compréhension des nouvelles dynamiques sociétales. Ces objets envahissent ainsi l'espace public populaire et deviennent la pierre

---

<sup>1</sup> Sylvie Dion, (1992), « La rupture de la quotidienneté », *op.cit.*, p. 3

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 3

angulaire de cette presse moderne. *L'Œil de la Police* est l'exemple d'un journal qui souligne cette croissance et cette mutation des pratiques littéraires dans la mesure où ses publications (faits divers, feuilletons, nouvelles et jeux-concours) présentent et mettent en scène des crimes. De même, les quotidiens participent à la création d'une mémoire collective criminelle par les acteurs qu'ils mettent en valeur. L'hebdomadaire de Jules Tallandier rappelle chaque semaine par le biais de son « Mémento de la Cour d'assises » les exploits et les condamnations encourues par les criminels. Cette remémoration régulière leur permet de s'inscrire dans la mémoire de l'époque, et, grâce à l'écrit, d'accéder à la mémoire contemporaine.

---

## Chapitre 1 – Un cadrage historique

---

### A. La Belle Époque : un âge d'or du fait divers

#### 1. *Les premiers « canards » et « occasionnels »*

*L'Œil de la Police* naît dans un contexte de transformation de la presse quotidienne. En effet, le XIXe siècle et particulièrement la Belle Époque sont marqués par l'essor de l'imprimé et d'une industrie journalière dorénavant destinés à un public populaire.<sup>3</sup> Cet avènement est le résultat de l'apparition et du triomphe des faits divers dans les quotidiens de l'époque. Néanmoins, ce modèle d'écriture journalistique n'émerge pas uniquement au cours de ces deux périodes dans la mesure où il supplante celui des anciens « canards » et « occasionnels » écoulés au cours des siècles précédents. De fait, l'intérêt de l'imprimé pour la diffusion de nouvelles d'actualité s'est très rapidement manifesté. Jean-Pierre Seguin date de 1529 l'apparition du premier occasionnel – un imprimé tiré à l'occasion d'un événement sortant de l'ordinaire – traitant spécifiquement de faits divers. Dans son ouvrage,<sup>4</sup> l'historien développe l'idée selon laquelle le nombre de feuilles consacrées aux affaires sensationnelles augmente sensiblement dès cette date. Dans l'optique de distinguer ces nouvelles feuilles des « occasionnels », Jean-Pierre Seguin se propose de les nommer anachroniquement « canards », à savoir des « imprimés vendus à l'occasion d'un fait divers d'actualité ou relatant une histoire présentée comme telle ».<sup>5</sup> Toutefois, ce modèle des « canards » se développe particulièrement et véritablement au cours de la première moitié du XIXe siècle. Selon Elsa de Lavergne le canard « reprenant un événement déjà relaté par le journal [...] amplifie et dramatise des nouvelles à caractère exceptionnel, pour les destiner à un public populaire qui ne lit pas de quotidien ou qui n'est pas abonné ».<sup>6</sup> En effet diffusé à la ville comme à la campagne, le « canard » se retrouve au cœur des pratiques et des consommations populaires. Il incarne le premier triomphe du fait divers.

---

<sup>3</sup> Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty, et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, Paris, Éd. Nouveau Monde Éditions, Coll. « Opus Magnum », 2011

<sup>4</sup> Jean-Pierre Seguin, *L'information en France avant le périodique. 517 canards et imprimés entre 1529 et 1631*, Paris, G-P. Maisonneuve & Larose, 1964

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>6</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Éd. Classiques Garnier, Coll. « Etudes de littérature des XXe et XXIe siècles », 2009, p. 133

## 2. Une nouvelle presse quotidienne

Fort de ce succès, la presse quotidienne intègre des rubriques consacrées à cette écriture journalistique dans ses feuilles. Marie-Ève Thérénty rapporte que « sous la monarchie de Juillet, il existe dans pratiquement tous les journaux une rubrique aux intitulés sans équivoque : “Nouvelles diverses”, “Faits divers”, “Avis divers” ».<sup>7</sup> Ce dernier est désormais omniprésent dans la presse de l'époque. Néanmoins, cette intégration des faits divers dans les rubriques de journaux entraîne la déclinaison progressive des « canards » qui se voient évincés par l'apparition de la presse quotidienne bon marché. Dès lors, Annick Dubied et Marc Lits affirment que « la presse moderne est née et avec elle le fait divers prend une dimension différente ».<sup>8</sup> Les auteurs revendiquent l'apparition d'une rupture et d'un renouvellement de la presse quotidienne. Les théoriciens s'accordent et tendent à affirmer que ce bouleversement s'est opéré en deux temps avec d'un côté la création de *La Presse* par Émile Girardin en 1836 et, de l'autre l'apparition du *Petit Journal* fondé par Moïse Polydore Millaud en 1863. Le premier est à l'origine du développement d'une nouvelle forme de presse, c'est-à-dire d'un nouveau type de quotidien dont le succès repose simultanément sur la division du prix de l'abonnement (de 80 à 40 francs) et sur la publication en « rez-de-chaussée » de romans-feuilletons. Il fait de ce dernier un rendez-vous quotidien – par la future formule traditionnelle « la suite au prochain numéro » – et pousse à la consommation et à la fidélisation de son journal. En créant des attentes chez ses lecteurs, Émile Girardin participe à l'instauration d'un nouveau lectorat et d'une nouvelle formule de presse quotidienne et tournée vers le grand public. Judith Lyon-Caen souligne que ce modèle « permet en deux décennies le doublement des tirages qui atteignent 145 000 exemplaires en 1845 ».<sup>9</sup> Moïse P. Millaud, quant à lui, inaugure l'ère du journal à un sou fondé sur les récits de fait divers et sur le divertissement au détriment de l'information politique alors au cœur des périodiques. Selon Elsa de Lavergne, dans son ouvrage intitulé *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*,

---

<sup>7</sup> Marie-Ève Thérénty, (2007), *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Coll. Poétique, Éd. Du Seuil, p. 273

<sup>8</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers, op.cit.*, p. 20

<sup>9</sup> Judith Lyon-Caen, (2011) « Lecteurs et lectures, les usages de la presse au XIXe siècle », dans KALIFA. Dominique, REGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain, *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, p. 29

[*Le Petit Journal*] répond aux exigences d'un public nouveau en délaissant le contenu politique pour se consacrer essentiellement à la publication des feuilletonistes les plus en renom et à la relation du sensationnel et du fait divers ». <sup>10</sup>

De même, s'opère une mutation des rouages de la presse dans la mesure où le périodique est vendu un sou – cinq centimes – et se démocratise. Jean-Yves Mollier souligne que *Le Petit Journal* « n'est plus offert aux seuls abonnés, à la différence de *La Presse*, du *Siècle* ou de leurs concurrents, mais proposé aux lecteurs au numéro ». <sup>11</sup> Longtemps réservée à une élite bourgeoise, la presse cible désormais un public d'origine populaire. Cette rupture et cette révolution culturelle sont permises par les progrès de l'alphabétisation qui voit le marché du livre et notamment celui des manuels scolaires se développer. Toujours selon Jean-Yves Mollier

[si] l'imprimé [pénètre] au cœur des foyers de tous les Français [c'est parce que] cohabitent très souvent sous le même toit trois générations, la première encore analphabète, la seconde fraîchement alphabétisée [et] la troisième qui bénéficie d'un système éducatif uniformisé et relativement efficient. C'est à elle qu'il appartient par conséquent de jouer le rôle de passeur culturel, de lire le journal aux aînés ou d'utiliser le manuel scolaire, le livre de lecture par exemple, pour raconter des histoires aux adultes. <sup>12</sup>

Avec son quotidien, Moïse P. Millaud se lance ainsi à la conquête d'un public large et populaire tout en mobilisant une stratégie commerciale inédite. Virginie Lefebvre, dans sa thèse intitulée *La justice illustrée. La justice dans les journaux illustrés de la Troisième République (1890-1914)* rapporte que

convaincu du potentiel des classes populaires récemment alphabétisées, Millaud considère qu'il « faut avoir le courage d'être bête », c'est-à-dire de proposer un contenu simple, facile à lire et peu littéraire tels que les romans-feuilletons ou les faits divers peu usités dans la « grande presse ». Cette ligne éditoriale est conduite par le journaliste Timothée Trimm qui, dans un style peu conventionnel, aborde toute sorte de sujets, du plus original au plus anodin. La formule rencontre rapidement un franc succès. Dès 1865, *Le Petit Journal* tire à 259 000 exemplaires. Ce chiffre double

---

<sup>10</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, op.cit., p. 141-142

<sup>11</sup> Jean-Yves Mollier, « La naissance de la culture médiatique à la Belle-Époque : mise en place des structures de diffusion de masse », *Études littéraires*, 30(1), 15–26, 1997, URL : <https://doi.org/10.7202/501184ar>, p. 19

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 18

en moins de six mois en 1869 alors que le journal rapporte quotidiennement les détails de l'affaire Troppmann.<sup>13</sup>

De fait, c'est cette dernière affaire qui engendre une véritable vogue des faits divers. Jean-Yves Mollier souligne qu'elle

retient en haleine des centaines de milliers de Français qui découvrent les conséquences de la presse moderne et populaire, celle qui fait couler ou dégouliner du sang à la une aussi longtemps que le lectorat accepte de s'en rassasier.<sup>14</sup>

Adapté aux goûts des lecteurs populaires, ce périodique d'actualité qui se veut informatif et distrayant connaît alors rapidement un franc succès et inspire de nouvelles feuilles telles que *Le Petit Parisien* en 1876, *Le Matin* en 1884 et *Le Journal* en 1892. En outre, l'apparition de quotidiens à prix réduits s'accompagne d'une mutation des modes de diffusion et de propagation des journaux. En effet, ces derniers envahissent et saturent l'espace public de la ville. Judith Lyon-Caen affirme que

même pour ceux qui ne l'achètent pas, [le journal] se donne à voir partout et à entendre : il s'étale en gros caractères sur les murs, les crieurs en crient les titres ; à la faveur de l'éclairage au gaz, et parce que le journal s'achète, on se met à le lire ostensiblement, debout, sur la voie publique.<sup>15</sup>

En outre, les périodiques atteignent également la campagne sous l'impulsion de Moïse P. Millaud qui, toujours selon l'auteur, « mène une politique commerciale volontariste en direction de la France rurale et provinciale ».<sup>16</sup> De fait, « il remplace les colporteurs par ses propres vendeurs [...] et fait pression sur eux pour qu'ils ne vendent pas d'autres titres ».<sup>17</sup> Soizic Donin ajoute, dans « La lecture au jour le jour : les quotidiens à l'âge d'or de la presse », qu'en « 1911, *Le Petit Journal* diffuse 80% de son tirage en province ».<sup>18</sup> Grâce à cette stratégie, le journal s'impose rapidement comme un média de masse. De même, corollaire de cette mutation des modes de diffusion et de propagation, une nouvelle ère médiatique s'installe et se développe autour du fait divers et des thèmes

---

<sup>13</sup> Virginie Lefebvre, *La justice illustrée. : La justice dans les journaux illustrés de la troisième de la Troisième République (1890-1914)*, Droit. Université du Droit et de la Santé – Lille II. Français. ffNNT : 2017LIL20006ff. fftel-01661345f, p. 32

<sup>14</sup> Jean-Yves Mollier, « La naissance de la culture médiatique à la Belle-Époque : mise en place des structures de diffusion de masse », *op.cit.*, p. 19

<sup>15</sup> Judith Lyon-Caen, « Lecteurs et lectures, les usages de la presse au XIXe siècle », *op.cit.*, p. 47

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 48

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 48

<sup>18</sup> Soizic Donin, « La lecture au jour le jour : les quotidiens à l'âge d'or de la presse », BNF, Lien : [classes.bnf.fr/pdf/Fiche-presse1.pdf](http://classes.bnf.fr/pdf/Fiche-presse1.pdf), p. 4

du divertissement et de l'information rapide et aisée. La politique est rejetée des quotidiens et passe majoritairement au second plan afin de favoriser ce lectorat populaire nouveau et grandissant. Marie-Ève Thérénty rapporte ce phénomène et déclare que

sous le second Empire, avec l'essor d'un journalisme aseptisé politiquement, le fait divers devient une des ressources principales de la nouvelle presse. [...] Le politique s'efface au profit d'une nouvelle écriture journalistique fondée sur des genres encore neufs et minoritaires sous la monarchie de Juillet.<sup>19</sup>

De fait, *Le Petit Journal* qui augmente ses rubriques consacrées aux faits divers connaît une croissance fulgurante dans la mesure où les tirages passent de 38 000 exemplaires à 250 000 en l'espace de deux ans. Judith Lyon-Caen souligne que cette croissance n'est pas uniquement propre à ce quotidien, mais bien à la majorité des périodiques français puisqu'en cette fin du XIXe siècle

les tirages cumulés des principaux quotidiens parisiens dépassent le million et demi d'exemplaires. Quelques années plus tard, à la veille de la Première Guerre mondiale, ils frôlent les 5 millions d'exemplaires [...]. Si l'on y ajoute le tirage des journaux provinciaux, qui atteint 4 millions d'exemplaires en 1914, on arrive à 9 ou 9,5 millions d'exemplaires, soit un journal pour moins de 5 habitants. Le quotidien arrive au premier rang des produits de grande consommation.<sup>20</sup>

Les journaux nationaux et notamment les quotidiens de faits divers tels que *Le Petit Journal* et *Le Petit Parisien* sont alors au cœur d'une transformation de la presse et de ses modes de consommation. De fait, la presse moderne est désormais marquée par la volonté de saisir l'actualité ce qui passe par une nouvelle écriture journalistique, autrement dit par le récit de faits divers. Toutefois, cette volonté d'actualité est inscrite dans une logique de divertissement et de plaisir. Pour être lue l'information se doit d'être brève, claire mais surtout spectaculaire. Il n'y a alors pour répondre à ces critères plus que le fait divers, qui va triompher et atteindre son apogée. Ainsi, chaque journal de la fin du siècle et de la Belle Époque possède sa propre rubrique de faits divers. Jean-Yves Mollier affirme que ce phénomène « provoque [...] les bases d'une culture médiatique adaptée aux masses populaires désormais consommatrice de journaux ».<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, op.cit., p. 276

<sup>20</sup> Judith Lyon-Caen, « Lecteurs et lectures, les usages de la presse au XIXe siècle », op.cit., p.24

<sup>21</sup> Jean-Yves Mollier, « La naissance de la culture médiatique à la Belle-Époque : mise en place des structures de diffusion de masse », op.cit., p.20

### 3. *La presse illustrée*

Afin de répondre à ces besoins et de combler un lectorat grandissant, des journaux vont exclusivement se spécialiser dans les récits de fait divers tels que *Les Faits divers illustrés* créés en 1905 par Jules Rouff ou *L'Œil de la Police* apparu en 1908 sous l'égide de Jules Tallandier. Ces derniers apparaissent à la suite de la vague des journaux illustrés notamment sous l'impulsion du *Petit Journal* et du *Petit Parisien* qui dès 1890 lancent des suppléments hebdomadaires illustrés. Selon Virginie Lefebvre, ces deux périodiques « ouvrent l'ère de la presse illustrée de masse [en] proposant, pour le même prix que les quotidiens dont ils sont issus, des représentations des événements les plus marquants de la semaine ». <sup>22</sup> Répondant aux attentes du public populaire et tentant de le séduire, les suppléments illustrés fournissent à leurs faits divers une iconographie dramatique et sensationnelle dont ils empruntent les modalités aux premiers récits pour la jeunesse qui apparaissent dans le même temps. De fait, les suppléments illustrés du *Petit Journal* et du *Petit Parisien* se composent respectivement de huit pages – dédiés majoritairement aux faits divers et aux romans-feuilletons – dont au minimum deux illustrées, généralement une gravure à la « une » et en dernière page. Néanmoins, dès sa création le supplément du *Petit Journal* se démarque par le recours à une couverture illustrée en couleur permise par l'invention de la rotative polychrome par son fondateur Moïse P. Millaud. L'emploi de la gravure dans les suppléments illustrés suit une logique du divertissement et du sensationnel. Alain-Marie Bassy, dans les avant-propos à l'ouvrage de Christophe Martin intitulé *Dangereux suppléments : l'illustration du roman en France au XVIIIe siècle*, affirme que

cette soudaine éruption d'images n'est pas qu'un effet de la mode. Elle est le symptôme visible d'une transformation de la société : un changement profond dans les rapports qui unissent l'individu au corps social, un renversement des modèles de communication, une nouvelle dimension de l'imaginaire collectif. <sup>23</sup>

En effet, ces suppléments témoignent d'une nouvelle transformation de la presse populaire : l'arrivée du fait divers criminel illustré. Dorénavant, l'image est située au cœur des journaux illustrés et véhicule une part du message, c'est-à-dire qu'elle représente un moment de l'événement raconté. De même, la gravure accroît le caractère spectaculaire

---

<sup>22</sup> Virginie Lefebvre, *La justice illustrée. : La justice dans les journaux illustrés de la troisième de la Troisième République (1890-1914)*, op.cit., p. 31

<sup>23</sup> Alain Bassy, « Avant-propos » dans Christophe Martin, *Dangereux suppléments : l'illustration du roman en France au XVIIIe siècle*, Paris, Éd. Peeters Publisher, Coll. « La République des Lettres », 2005, p. 11

et sensationnel des faits divers dans la mesure où elle montre l'instant où tout bascule. L'image forge un nouvel imaginaire collectif : celui regroupé autour des récits de crimes et de catastrophes dont les faits divers et, plus tard, les romans policiers seront les principaux supports. L'iconographie du fait divers devient alors le moyen par lequel le divertissement est diffusé. Toutefois, ce dernier concept et les notions de spectaculaire et de sensationnel sont surtout incarnés par les couvertures en couleurs du supplément illustré du *Petit Journal*. En effet, la couleur apporte une forme de réalisme, un effet de réel qui tend à rendre la gravure plus percutante et plus frappante encore. L'iconographie attire ainsi l'œil du lecteur, l'hypnotise et le pousse à consommer des journaux. Néanmoins, cette consommation des faits divers d'ordre majoritairement criminel transforme les périodiques en des espaces a-moralisés dans la mesure où ces derniers relatent des épisodes emprunts de vices, de luxures et de voyeurismes dans les descriptions. Les journaux sont désormais achetés et appréciés pour leur aspect sensationnel et spectaculaire et non plus pour leurs informations. Ils deviennent un produit industriel a-moralisé. Ainsi, la presse illustrée marque le dernier triomphe du fait divers avant la rupture imposée par la Première Guerre mondiale.

Le XIXe siècle et la Belle Époque sont les périodes durant lesquelles le fait divers atteint son âge d'or. Du simple événement raconté dans une rubrique à une « une » illustrée, le fait divers est proposé et décliné sous toutes ses formes dans tous les périodiques de l'époque. Il est la cause d'une évolution, d'une mutation et d'un renouvellement de la presse quotidienne française désormais adressée à un public populaire.

## B. *L'Œil de la Police* : un héritier des canards

### 1. *Le texte narratif*

*L'Œil de la Police* naît de cet âge d'or du fait divers et apparaît pour la première fois en 1908. Ce périodique de la Belle Époque fondé par Jules Tallandier est pensé sur le canevas des suppléments illustrés des *Petit Journal* et *Petit Parisien*. Comme ses modèles, le quotidien est consacré aux récits de faits divers agrémentés pour une grande majorité de gravures. Cependant, le journal imite plus spécifiquement la formule du supplément illustré érigé par Moïse P. Millaud dans la mesure où il lui emprunte la couverture en couleur reliée d'un seul tenant bien que cette dernière se démarque de son modèle par ses représentations plus vives et parsemées de rouge, symbole universel du sang. Jean-Yves Mollier et Matthieu Letourneux rattachent cette couverture illustrée à la

formule plus populaire des *Faits divers illustrés* créés deux ans auparavant par Jules Rouff. Les deux auteurs constatent « la même insistance sur l'image et la même importance accordée à la couleur rouge sang qui éclabousse la première page dans de naïfs torrents et teinte jusqu'au titre de couverture ».<sup>24</sup> Outre ces filiations, *L'Œil de la Police* semble s'inscrire plus directement dans la lignée des « canards » du XIXe siècle. Le quotidien créé par Jules Tallandier lui emprunte ses formules narratives et son vocabulaire stéréotypé, mais également ses gravures.

a. Un goût pour les « détails horribles »

En effet, Annick Dubied et Marc Lits affirment que le récit tiré des « canards » est « marqué par une prédilection pour les détails horribles et les évocations saisissantes ».<sup>25</sup> De fait, dans le « canard » du XIXe siècle, le récit de crime occupe la place principale et centrale. Philippe Nieto ajoute que dans ce type de narration c'est « la description détaillée du supplice qui domine ».<sup>26</sup> Toutefois, ce goût particulier pour le macabre et l'atroce se démultiplie lors de l'affaire Troppmann (1869-1870). Elsa de Lavergne rapporte que cet événement

marque un tournant décisif dans le traitement du fait divers criminels. Les sept cadavres de la plaine de Pantin, affreusement mutilés, font couler l'encre à la mesure de l'exception du crime. Les chroniqueurs de journaux et les brodeurs de « canard » n'épargnent aucun détail horrible à leurs lecteurs : les intestins de la petite fille ont été mis au jour, un œil arraché pend lamentablement hors de l'orbite d'un des garçons et le fœtus de sept mois sort des entrailles de sa mère, dont l'autopsie précisera bientôt qu'elle a été enterrée vivante. Une gravure de la plaine de Pantin, où furent découverts les cadavres, fera même la une des journaux et des feuilles occasionnelles.<sup>27</sup>

*L'Œil de la Police* s'inscrit dans cette veine d'une écriture canardière où les descriptions détaillées d'événements – facilement qualifiables d'abominables – semblent primordiales. Si aucune affaire rapportée par le périodique n'a atteint la brutalité de celle perpétrée par Troppmann, le quotidien révèle et décrit tout de même des faits divers criminels violents et saisissants. Par exemple, le numéro huit de l'année 1909 étale en « une » l'assassinat

---

<sup>24</sup> Jean-Yves Mollier et Matthieu Letourneux, *La librairie Tallandier. Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-200)*, op.cit., p. 235

<sup>25</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, op.cit., p. 22

<sup>26</sup> Philippe Nieto, « L'éclectisme du style dans le « canard » au XIXe siècle », dans CABOURET Bernadette, *La communication littéraire et ses outils : écrits publics, écrits privés*, p. 23

<sup>27</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, op.cit. p. 133-134

d'une fillette de huit ans à Marseille. En énonçant les tortures infligées à la jeune fille, le journaliste rappelle les atrocités endurées par les victimes de la plaine de Pantin et satisfait le goût du lecteur pour les descriptions macabres et morbides.

Un de ces crimes effroyables, un de ces forfait sans nom qui causent une impression d'horreur d'autant plus profonde qu'ils ont frappé un pauvre petit être sans défense, a été découvert à Marseille.

Des ouvriers se rendant à leur travail ont [...] trouvé [...] le cadavre affreusement mutilé d'une fillette de huit ans. L'enfant gisait au pied d'un des murs qui entourent une grande raffinerie de soufre. Le côté droit de la face reposant contre le sol, elle était étendue sur le ventre. Elle avait sur le dos un fichu de laine ensanglanté. Sous son menton s'ouvraient deux plaies d'où le sang avait jailli à flots, et qui laissaient voir la trachée artère...

Un examen plus approfondi permit de constater que l'odieux assassin fit subir à la pauvre fillette un véritable martyre ; c'est ainsi que la malheureuse enfant a succombé à des tentatives de strangulation et à deux larges plaies qui lui ont ouvert la gorge. En outre, le corps de la fillette ne porte pas moins de soixante traces de brûlures, de piqûres ou d'ecchymoses sur l'abdomen. En ce qui concerne le viol, le médecin légiste déclare qu'il y eut défloration complète, mais sans doute après la mort.<sup>28</sup>

Ce penchant est véhiculé par l'exactitude du compte rendu du martyre subit par la jeune enfant qui a été brûlée, battue, étranglée, poignardée et violée post-mortem. Cette dernière indication entre dans ce que Annick Dubied et Marc Lits nomment les « évocations saisissantes » héritées des « canards ». L'emploi d'un registre médical – « plaies », « trachée artère », « strangulation », « ecchymoses », « abdomen » – associé au champ lexical de la violence et de la torture – « mutilé », « ensanglanté », « subir », « brûlures », « piqûres » – ainsi que la description clinique de l'état du corps tendent à accentuer le sentiment d'horreur et d'effroi qui se dégage du récit. Par ailleurs, cet héritage n'apparaît pas uniquement dans les faits divers concernant des familles ou des enfants. En effet, le numéro quatorze de l'année 1908 dévoile en « une » l'assassinat brutal de Mahomed Ben Ismaël El Becchir, amant de la belle Aziza, par l'époux de cette dernière Aimar Amouschi, ses frères et son ancien amant évincé Belgacem Amaki. Le quotidien raconte que ces hommes attaquèrent sauvagement le héros tragique de ce drame et le tuèrent au cours d'une agression surprise. Le goût pour les détails macabres apparaît lors du récit de l'altercation et du décès du jeune homme.

---

<sup>28</sup> « Un crime sadique » dans *L'Œil de la Police*, n°8, 1909, p. 1-2

[Aimar Amouschi] organisa de concert avec [ses frères et l'ancien amant de sa femme] un guet-apens où vint tomber le jeune Mahomed, qui fut jeté à terre, ligoté et attaché vif à un tronc d'olivier. Le mari outragé qui, jusque-là n'avait fait qu'assister impassible à la première exécution de la sentence, s'avança et, brandissant une hache bien aiguisée l'abattit d'un coup terrible sur la tête du malheureux Mahomed, la partageant en deux. Puis, à son tour, l'amant évincé s'empara de la hache et en porta un second coup à la victime lui sectionnant depuis l'oreille jusqu'à la gorge. Ensuite, ce fût le tour des frères qui lui lardèrent féroce­ment le corps de dix-sept coups de poignard, atteignant tour à tour, tous les organes vitaux et le mutilant horriblement.<sup>29</sup>

Les précisions suivantes : « partageant [la tête] en deux », « lui sectionnant depuis l'oreille jusqu'à la gorge » et « lui lardèrent féroce­ment le corps de dix-sept coups de poignard, atteignant tour à tour, tous les organes vitaux et le mutilant horriblement » s'enracinent dans cette prédilection des « canards » pour les détails horribles et les évocations saisissantes. De même, le vocabulaire véhément et formel rapporté par les verbes d'action « partageant », « sectionnant » et « atteignant » participe de cet héritage des « canards ». *L'Œil de la Police* donne ainsi à lire des descriptions détaillées des supplices subis par les victimes. Intitulé *Le châtime­ment d'un satyre*, le numéro onze de l'année 1909 énonce rigoureusement le calvaire enduré par un « nègre de Rockwall » à la suite d'une agression commise sur une femme. La population indignée par son simple emprisonnement décide de lui appliquer la loi de Lynch, c'est-à-dire de le brûler vif sur un bûcher. Le journaliste rapporte en ces termes les actes de la population et la souffrance du satyre.

Le nègre fut hissé sur le bûcher par ses bourreaux improvisés, et lié au poteau. Un instant plus tard, jaillissaient de longues flammes au milieu desquelles le malheureux noir – dont la peau grésillait, se craquelait et se boursoufflait hideusement sous l'effroyable action du feu – se tordait comme un damné, en proie à la plus indicible torture...

Après avoir dévoré graduellement les membres inférieurs, puis atteint l'abdomen, puis gagné le torse, les flammes avaient fini par consumer les liens qui tenaient encore, par les poignets, la victime attachée au poteau.

Jusque-là, on avait pu voir une face noire, implorante, douloureuse, convulsée, dominer les flammes du bûcher. Mais ce fût alors le brusque effondrement d'un corps déjà à demi carbonisé – et ce n'était plus qu'un cadavre que le sinistre brasier allait achever de réduire en cendres...<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> « Terrible mort d'un amant » dans *L'Œil de la Police*, n° 14, 1908, p. 1-2

<sup>30</sup> « Le châtime­ment d'un satyre » dans *L'Œil de la Police*, n° 11, 1909, p. 1-2

Cette passion pour la description des tourments des victimes est, ici, transmise simultanément par la gradation des verbes d'action et leur caractère clinique « grésillait, se craquelait et se boursoufflait », par la comparaison avec les Enfers « se tordait comme un damné », mais aussi par l'énumération des actions du feu « après avoir dévoré graduellement les membres inférieurs, puis atteint l'abdomen, puis gagné le torse, les flammes avaient fini par consumer les liens qui tenaient encore, par les poignets, la victime attachée au poteau » ; ainsi que par les adjectifs qualificatifs et le participe passé « malheureux », « implorante », « douloureuse » et « convulsée » qui insistent sur la douleur éprouvée par le supplicié. Annick Dubied et Marc Lits déclarent à propos de ce goût pour le macabre qu'« on est parfois surpris de constater à quel point les récits étaient crus, soucieux qu'ils étaient de transmettre les horribles détails et autres épisodes sordides des histoires rapportées ». <sup>31</sup> Ainsi, les descriptions détaillées et sensationnelles des faits divers donnés par *L'Œil de la Police* se rattachent formellement à celles des « canards » du XIXe siècle.

#### b. Un vocabulaire stéréotypé

En surenchère de ces détails, le quotidien fondé par Jules Tallandier adopte un style canardier dans la mesure où il puise dans un lexique très codé et attendu par le lecteur. En effet, Annick Dubied, Marc Lits et Philippe Nieto affirment que les « canards » usent dans leurs titres et textes narratifs d'une rhétorique de l'horreur. Les deux premiers rapportent que

le vocabulaire utilisé est emphatique, grandiloquent, voire mélodramatique ; il est aussi extrêmement stéréotypé : les histoires présentées sont le plus souvent « prodigieuses », « terribles », « épouvantables », « horribles », « effroyables », selon leurs titres qui sont généralement des titres-sommaires. <sup>32</sup>

Philippe Nieto ajoute que

dans ce lexique se côtoient des mots destinés à provoquer le frisson – « horrible assassinat », « crime affreux », « tortures effroyables », « femme coupée en morceaux », « suites funestes », « le petit martyr alsacien » – et des termes frisant la démesure – « événement extraordinaire », « aventure singulière »... <sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le faits divers*, *op.cit.*, p. 9

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>33</sup> Philippe Nieto, « L'éclectisme du style dans le « canard » au XIXe siècle », *op.cit.*, p. 19

Ce vocabulaire stéréotypé désigné à produire des sentiments chez le lecteur apparaît dès les titres de « une » de *L'Œil de la Police* tels que ceux vu précédemment « Terrible mort d'un amant », « Un crime sadique » ou encore « Épouvantable tragédie »<sup>34</sup>, « Drame de mort et de folie »<sup>35</sup>, « Effroyable crime d'une mégère »<sup>36</sup> etc. et rappelle l'héritage des « canards ». Le texte narratif rend également compte de ce lexique empathique, grandiloquent voire mélodramatique chargé de susciter l'appréhension du consommateur. En effet, les trois « unes » étudiées auparavant reprennent des épithètes de cette nature comme « effroyables », « affreusement mutilé », « odieux », « véritable martyr », « malheureuse », « malheureux », « mutilant horriblement », « indicible torture », « implorante », « douloureuse » et « convulsée ». Dans sa thèse Vincent Combe affirme que ces épithètes possèdent une définition particulière qui s'ancre dans l'horizon d'attente des lecteurs de « canards ». Par exemple, l'adjectif « effroyable » prend le sens de « ce qui provoque de l'effroi à quelqu'un » ; « épouvantable » – généralement employé en titre – exprime l'idée, par hyperbole de « très mauvais, inquiétant » ; « terrible » signifie « qui produit un effet mauvais, pénible ».<sup>37</sup> Appartenant à une rhétorique de l'horreur, ces termes sont voués à provoquer l'effroi des consommateurs. Vincent Combe ajoute qu'ils sont « le garant rassurant pour le lecteur qu'il va avoir des sensations fortes dans le récit ».<sup>38</sup> De surcroît, ce lexique apparaît généralement dès les premières lignes des articles de faits divers. Le numéro quatorze s'ouvre sur cette phrase « un drame atroce, d'une barbarie inouïe, vient d'ensanglanter le paisible douar de Tanterville, aux environs de Echourba en Tunisie » dont les expressions « drame atroce » et « barbarie inouïe » appartiennent à ce vocabulaire stéréotypé et mélodramatique des « canards » du XIXe siècle et provoquent dès la lecture de la première ligne un véritable « frisson ». Ce sentiment produit par les épithètes engendre une appréhension de la lecture du reste du texte et pousse à la consommation du journal. Ainsi, *L'Œil de la Police* imite ce style journalistique dans la mesure où il plaît et promet aux consommateurs de véritables émotions à la lecture des faits divers.

---

<sup>34</sup> « Épouvantable tragédie » dans *L'Œil de la Police*, n°18, 1908, p. 1-2

<sup>35</sup> « Drame de mort et de folie » dans *L'Œil de la Police*, n°9, 1909, p. 1-2

<sup>36</sup> « Effroyable crime d'une mégère » dans *L'Œil de la Police*, n°21, 1909, p. 1-2

<sup>37</sup> Vincent Combe, *Histoires tragiques et « canards sanglants » : genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle*, Littérature. Université Nice Sophia Antipolis, 2011. Français. fftel-00643307f, p. 158-159

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 160

### c. Une esthétique de la vraisemblance

La dernière reprise narrative de *L'Œil de la Police* aux « canards » porte sur une esthétique de la vraisemblance, c'est-à-dire que les énoncés ne reposent pas sur la vérité, mais sur ce qui est semblable au vrai suivant un principe conventionnel.<sup>39</sup> Les auteurs de faits divers revendiquent ainsi une forme d'authenticité des événements qu'ils relatent. Selon Elsa de Lavergne, cette prétention est empruntée « au style canardien qui se proclame volontiers “exact”, “vrai”, “véritable”, “officiel” ou encore “circonstancié” ». <sup>40</sup> Vincent Combe ajoute que « nombreux sont ceux qui insistent sur la véracité du propos narré par le moyen d'adjectifs : “histoire véritable”, “histoire véritable et mémorable”, “le vrai portrait de”... ». <sup>41</sup> Ainsi, le numéro cinq de la première année du périodique de Jules Tallandier débute d'emblée par une introduction qui place le récit sous le prisme de cette esthétique.

Voici une histoire vraie dont la réalité dépasse l'imagination des conteurs les plus extraordinaires. Elle s'est passée récemment dans un quartier populeux de Paris et a eu son épilogue devant la Cour d'assises de la Seine. Nous en reproduisons le récit d'après celui fait par le héros de ce drame à un de ses camarades d'atelier. <sup>42</sup>

La première phrase souligne cette filiation par l'emploi du groupe nominal « histoire vraie ». De surcroît, l'exagération hyperbolique ainsi que le superlatif « dépasse l'imagination des conteurs les plus extraordinaires » tendent à surenchérir le degré de véracité de cette narration. L'affirmation du rédacteur selon laquelle le récit est reproduit d'une conversation entre le héros du récit et un camarade d'atelier s'inscrit dans les propos d'Elsa de Lavergne qui déclare que les journalistes s'appuient sur des documents ou des témoignages inédits dans l'objectif de « faire vrai ». Vincent Combe ajoute qu'« il y a donc une véritable volonté de produire un “effet de témoignage” ou de “vrai historique” ». <sup>43</sup> Enfin, les précisions sur le déroulé de l'affaire et la narration à la première personne du singulier achèvent d'inscrire ce récit dans cette esthétique de la

---

<sup>39</sup> Matthieu Letourneux, « Sérialité générique, modes de consommation et question de vérité. Le cas de *Détective* », *Criminocorpus* [en ligne], *Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940)*, Communications, mis en ligne le 18 décembre 2018, consulté le 25 février 2019. URL : <http://journal.openedition.org/criminocorpus/4886>, p. 10

<sup>40</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, *op.cit.*, p. 138

<sup>41</sup> Vincent Combe, *Histoires tragiques et « canards sanglants » : genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle*, *op.cit.*, p. 59

<sup>42</sup> « Une victime conjugale » dans *L'Œil de la Police*, n°5, 1908, p. 1-2

<sup>43</sup> Vincent Combe, *Histoires tragiques et « canards sanglants » : genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle*, *op.cit.*, p. 60

vraisemblance. Ainsi, le texte narratif des articles de *L'Œil de la Police* s'ancre volontairement dans cette lignée des « canards » dans la mesure où il répond aux attentes du lectorat de l'époque à savoir lire des récits de crimes horribles suscitant la terreur.

## 2. *L'illustration*

L'illustration de *L'Œil de la Police* imite également celles des « canards » du XIXe siècle. Selon Philippe Nieto, l'iconographie « est [apparemment] l'un des éléments les plus indispensables » à ce style journalistique. En rapport avec le « canard » lui-même, la gravure « a pour but de “faire voir” de la manière la plus saisissante possible les événements au consommateur ». <sup>44</sup> Elle se mêle donc au texte narratif dans l'optique de décupler le caractère sensationnel des événements rapportés par le journal. Philippe Nieto ajoute que loin d'être anodine l'image est choisie avec soin à la fois pour résumer le fait divers et pour intriguer son lecteur. Toutefois, l'illustration du « canard » peut revêtir différents aspects. En effet, la gravure peut être assemblée sous forme de vignettes – composée de plusieurs cases illustrées – procédé repris et amélioré par la presse illustrée ; constituée d'une seule image reprenant le moment clef de l'événement raconté ou présentant le portrait des acteurs du fait divers. *L'Œil de la Police* imite dans ses « unes » ces trois configurations et varie en permanence.

### a. Les vignettes multiples

La gravure du numéro quatorze <sup>45</sup> de l'année 1908 – étudié précédemment – se présente sous forme de vignettes multiples et rapporte sous chacune d'elles les éléments de l'histoire.



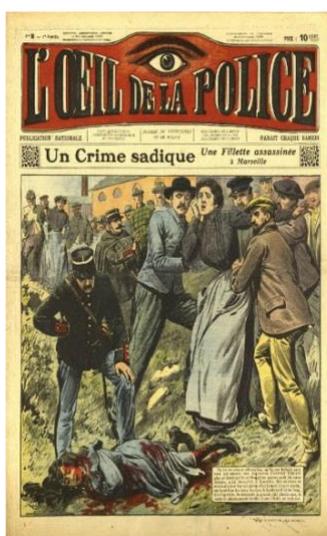
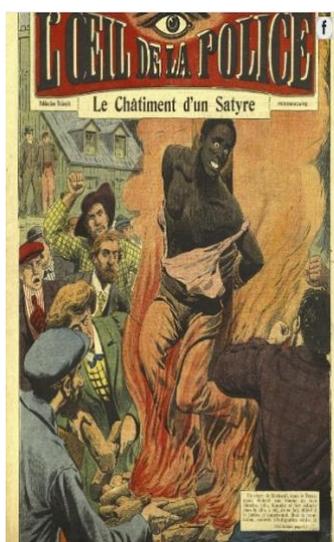
<sup>44</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers, op.cit.*, p. 9

<sup>45</sup> « Terrible mort d'un amant » dans *L'Œil de la Police*, n°14, 1908, p.1

Bien que sensiblement différentes, les deux gravures suivent une structure similaire par la division en vignettes du fait divers. En effet, les images reprennent les temps forts du récit et les illustrent. L'iconographie du « canard »<sup>46</sup> – moins spécialisée que celle de *L'Œil de la Police* – représente sous deux vignettes successives le démembrement à l'arme blanche et la dissimulation d'un cadavre dans un four abandonné par l'auteur du crime ; l'autre retrace sous sept vignettes les raisons et l'assassinat de Mahomed Ben Ismaël El Becchir par l'époux de son amante, ses frères et son ancien amant. Plus travaillée, la gravure du périodique de Jules Tallandier imite celle du « canard » étant donné qu'elle lui emprunte son découpage en vignettes bien qu'elle augmente le nombre de cases illustrées dans l'optique de détailler plus précisément le fait divers. Par ailleurs, le périodique s'inscrit dans la volonté des « canards » de représenter sous plusieurs images l'événement et de donner à voir ses moments saisissants. De fait, les vignettes latérales présentent l'enlèvement et l'agression de Mahomed, la vignette centrale met, quant à elle, en scène le meurtre de la victime à la hache. Dans celle du « canard », c'est le démembrement de la victime et la dissimulation du corps qui prime. *L'Œil de la Police* s'inspire de la couverture en vignettes multiple des « canards » mais l'améliore.

#### b. La gravure centrale

La gravure des numéros huit<sup>47</sup> et onze<sup>48</sup> est constituée d'une seule image centrale qui reprend l'élément essentiel de l'événement raconté.



<sup>46</sup> Un « canard » de 1835, Paris dans Philippe Nieto, « L'éclectisme du style dans le « canard » au XIXe siècle », *op.cit.*, p. 28

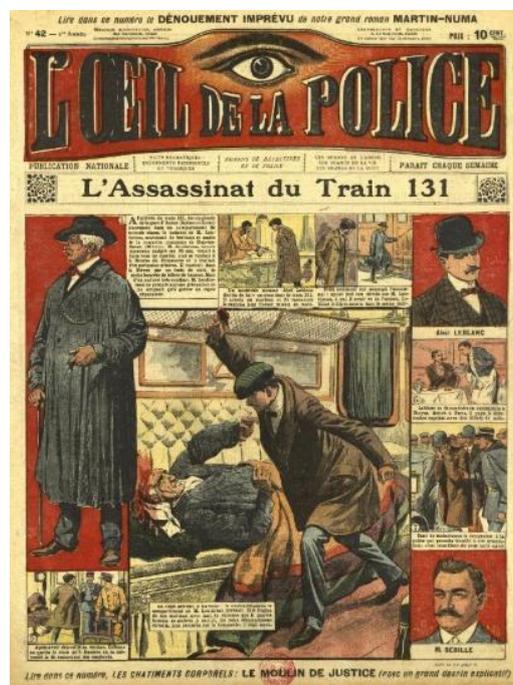
<sup>47</sup> « Un crime sadique » dans *L'Œil de la Police*, n°8, 1909, p. 1

<sup>48</sup> « Le châtement d'un satyre » dans *L'Œil de la Police*, n°11, 1909, p. 1

La première illustration reproduit le bûcher où se tiennent la victime à l'agonie et les flammes lui consumant les membres inférieurs, mais aussi la population virulente procédant à la terrible loi de Lynch. La seconde gravure représente la jeune fille assassinée allongée dans la position décrite par le texte narratif. Les ouvriers ainsi que la mère de la victime sont également présents et en arrière-plan se trouve la raffinerie. Quant au « canard »<sup>49</sup>, il met en scène une rixe ayant eu lieu dans une auberge de province entre un voyageur, son chien et des clients. Les gravures s'inscrivent dans ce désir d'illustrer et de ramasser en une seule image les moments clés du fait divers. Ainsi, l'héritage du « canard » réside dans la production d'une seule illustration centrale, dans la mouvance des corps – qui ne sont jamais statiques – et dans l'impression de « plein » qui se dégage de la page. En effet, son espace est surchargé d'objets, de monuments, de personnes et de détails liés au fait divers qui est illustré.

### c. Les portraits

En 1909, le numéro 42<sup>50</sup> est composé d'une grande vignette centrale entourée de vignettes latérales et des portraits des protagonistes du fait divers.



<sup>49</sup> Un « canard » de 1836, Chassaignon, Paris, dans Philippe Nieto, « L'éclectisme du style dans le « canard » au XIXe siècle », *op.cit.*, p. 33

<sup>50</sup> « L'assassinat du train 131 », dans *L'Œil de la Police*, n°42, 1908, p. 1

Le « canard »<sup>51</sup> reproduit textuellement et visuellement l'assassinat d'une jeune femme par deux hommes. Ces deux derniers sont représentés sur le côté de l'image par des portraits. La seconde gravure présente le meurtre d'un voyageur par un autre voyageur et affiche également les portraits des acteurs de l'événement. Cet usage des portraits est directement repris aux « canards » du XIXe siècle. Ils représentent majoritairement les assassins, parfois les victimes et dans de rares cas les membres de l'ordre intervenant sur les lieux (comme ici). Philippe Nieto déclare que « le procédé généralement utilisé est celui des vignettes entourant la scène du meurtre, réalisées vraisemblablement à partir des photos de l'identité judiciaire ou de dessins d'audience »<sup>52</sup> et ajoute que « cette disposition des portraits des acteurs du drame associés à la représentation de l'acte criminel va devenir une habile convention, y compris dans la presse périodique illustrée ».<sup>53</sup> De fait, *L'Œil de la Police* imite à plusieurs reprises cette modalité. L'illustration du périodique de Jules Tallandier est héritée des gravures de « canards » bien qu'elle soit plus développée afin de s'adapter au goût de son lectorat.

\*

Ainsi né sous l'âge d'or du fait divers, *L'Œil de la Police* est un périodique pensé sur le canevas des suppléments illustrés mais qui imite le modèle des « canards » du XIXe siècle. Toutefois, le journal de Jules Tallandier se démarque de ses concurrents par son traitement spécifique de l'iconographie et du fait divers criminel allié à des romans-feuilletons majoritairement policiers. De même, il se distingue par ses stratégies de lancement et par son contenu axé sur le divertissement.

---

<sup>51</sup> Un « canard » de 1892, L. Baudot, Paris, dans Philippe Nieto, « L'éclectisme du style dans le « canard » au XIXe siècle », *op.cit.*, p. 36

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 22

---

## Chapitre 2 – La création et la réalisation de *L'Œil de la Police*

---

### A. La naissance de *L'Œil de la Police*

#### 1. Une nouvelle ligne éditoriale orientée vers un public populaire

*L'Œil de la Police* est lancé le 25 janvier 1908 sous l'impulsion de Jules Tallandier alors à la tête des Éditions Tallandier depuis 1901. La création du périodique s'inscrit dans une logique de renouveau et de mutation de la ligne éditoriale de la librairie. En effet, depuis sa reprise des affaires – et avec l'aide antérieure de son collègue Armand-Désiré Montgrédien – Jules Tallandier redessine les champs d'actions de sa maison d'édition. Jean-Yves Mollier et Matthieu Letourneux affirment que les décisions qu'il prend

vont dessiner durablement l'orientation de la maison, et la détacher progressivement de l'influence de [ses] prédécesseurs pour déterminer, au moins au niveau des contenus, ce qui sera sa spécificité. Les trois domaines qui sont désormais privilégiés – l'Histoire, la littérature populaire et les ouvrages pratiques – resteront en effet la pierre angulaire de la maison d'édition.<sup>54</sup>

Ils ajoutent que

c'est ce resserrement qui va probablement orienter les choix futurs que fera Jules Tallandier en matière de forme, délaissant de plus en plus la livraison et les beaux livres pour des formats plus maniables, insistant sur la sérialité au détriment des coups uniques, et constituant progressivement une véritable équipe d'auteurs maison.<sup>55</sup>

En effet, Jules Tallandier pense l'évolution de sa maison d'édition par le prisme de la sérialité et développe dans cette optique des périodiques, des fascicules, des collections, des héros récurrents ou encore des livraisons afin de pousser à la consommation et à la fidélisation de son lectorat. Cette stratégie opère un glissement de sa maison d'édition vers la littérature populaire et les grands feuilletonistes. Ce bouleversement est accentué par la multiplication des publications de mélodrames alors en vogue et notamment des romans de Jules Mary. Ce stratagème offre à l'éditeur une réussite importante qui lui permet de poursuivre la modification de sa ligne éditoriale. Dès lors, il constitue une équipe de rédacteurs et d'illustrateurs variés reconnus pour leurs travaux passés. Attachés

---

<sup>54</sup> Jean-Yves Mollier & Matthieu Letourneux, *La librairie Tallandier. Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, op.cit., p. 137

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 137

à *L'Œil de la Police* apparaissent épisodiquement les noms des dessinateurs Raoul Thomen et Henry Steimer, des nouvellistes et chroniqueurs Jules Moinaux, Jules Demolliens, Jean Bourdeaux, Marcel Rosny ou encore Jacques Nemo bien que la majorité des articles restent anonymes.<sup>56</sup> De fait, Jules Tallandier attire son lectorat et assure son succès par la popularité de ses acteurs quitte à publier des nouvelles d'auteurs décédés tels que Jules Moinaux. Les deux illustrateurs principaux de ce périodique sont, quant à eux, respectivement connus pour la création de *Thomas Picook, Détective*, une série de bande dessinée ; et pour les illustrations d'une nouvelle d'Arthur Conan Doyle dans le journal *Mon Dimanche*. En parallèle de cette équipe, Jules Tallandier constitue un nouveau corpus d'œuvres fondé cette fois-ci sur « une politique agressive d'imitation des succès des autres éditeurs populaires ».<sup>57</sup> De fait, l'éditeur s'inspire des publications des maisons d'édition populaires contemporaines dans l'objectif de développer ses propres collections et gagner une part du lectorat de ses concurrents. Jean-Yves Mollier et Matthieu Letourneux affirment que l'éditeur inaugure une série de périodiques qui apparaissent comme des calques de journaux à la mode : *Le Jeudi de la jeunesse*, *le Journal Rose*, *L'Œil de la Police* sont quelques-uns des titres qui reprennent d'autres formules populaires. En effet, ce dernier quotidien naît de la volonté de l'éditeur d'exploiter le triomphe des faits divers et s'inscrit dans la notoriété que connaissent les suppléments illustrés dans la presse populaire de l'époque. Imitant les formules ayant forgé le succès des suppléments du *Petit Journal* et du *Petit Parisien* mais suivant le modèle sanglant des *Faits divers illustrés*, *L'Œil de la Police* se développe

dans une expressivité mélodramatique qui rappelle les gravures des livraisons passées, des images d'une violence outrancière, dans lesquelles on cherche à tout montrer : têtes tranchées, événements, corps démembrés – tout est exhibé, accentué. Et le fait divers devient son seul sujet, décliné sous forme de brèves sensationnelles, de récits développés, d'illustrations exaltées et de romans-feuilletons.<sup>58</sup>

Le quotidien emprunte ainsi ses codes aux journaux cités précédemment et adopte une formule identique à de nombreuses revues populaires de cette période. Il paraît chaque semaine sur douze grandes pages (format 29,5 x 38 cm), fort d'une couverture en couleur, et témoigne des faits divers majoritairement sanglants de la semaine. Toutefois, si *L'Œil de la Police* s'inscrit dans la veine des journaux et suppléments illustrés dédiés aux récits

---

<sup>56</sup> M. Diximer & V. Willemin, *L'Œil de la Police. Crimes et châtements à la Belle Époque*, Paris, Éd. Alternatives, Coll. Michel Diximer, 2007, p. 4

<sup>57</sup> Jean-Yves Mollier & Matthieu Letourneux, *La librairie Tallandier. Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, op.cit., p. 171

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 235

de faits divers, il se démarque par les nombreux contenus qu'il parvient à mettre en jeu. Dominique Kalifa déclare que « l'hebdomadaire rôde une formule originale fondée sur l'étroite association du fait divers, du roman policier et du jeu concours “d'enquêtes” ». <sup>59</sup> De fait, cette singularité illustre la volonté pour le périodique de se situer dans la lignée des hebdomadaires à succès tout en apportant une touche personnelle. Jean-Yves Mollier et Matthieu Letourneux démontrent que cette logique d'imitation et de variation est impérative car elle repose sur un double enjeu :

non seulement il reprend ce modèle en jouant sur la confusion, mais il invite, par identification, le lecteur à anticiper un contenu des œuvres, à basculer d'une collection d'un concurrent vers une collection maison. Pour cela, il doit s'inspirer des réalisations des concurrents, tout en apportant sa touche personnelle. <sup>60</sup>

Ainsi, Jules Tallandier mise sur une politique d'appropriation du lectorat de ses concurrents afin de lancer sa nouvelle ligne éditoriale. Suivant le même procédé, le lancement de *L'Œil de la Police* est marqué par une stratégie publicitaire atypique.

## 2. La séduction à l'origine de la publicité

En effet, le périodique de Jules Tallandier est introduit à grand renfort de publicité dans les journaux populaires contemporains. Dans le sillage de la tradition établie par le lancement de la *Presse* en 1836, le premier numéro de *L'Œil de la Police* est distribué gratuitement afin d'attirer un vaste lectorat tandis que les suivants sont vendus au prix raisonnable de dix centimes. Si l'éditeur reprend les stratégies financières de ses concurrents, il se distingue toutefois par les annonces qu'il publie dans les journaux de l'époque. En effet, ses réclames qui paraissent entre le 23 et 25 janvier 1908 s'inscrivent dans une logique de séduction du lecteur dans la mesure où elles portent sur un roman-feuilleton écrit par Léon Sazie. Le choix de Jules Tallandier se révèle avisé puisque Léon Sazie possède une notoriété croissante grâce au succès de sa série de *Martin-Numa* et notamment du roman *Le Pouce* édité pour la première fois en 1907. De même, les annonces promotionnelles du quotidien paraissent dans une majorité des journaux de l'époque tels que les populaires *Journal*, *Petit Journal*, *Le Matin* ou encore dans le moins

---

<sup>59</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, Paris, Éd. Fayard, Coll. « Nouvelles Etudes Historiques », 1995, p. 28

<sup>60</sup> Jean-Yves Mollier & Matthieu Letourneux, *La librairie Tallandier. Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, op.cit., p. 234

connu *Grand écho du Nord de la France* bien qu'elles varient. *Le Petit Journal* présente ainsi l'annonce du lancement du périodique :

Un garçon de recettes d'une grande maison de banque du centre de Paris a disparu depuis près de dix jours dans des conditions aussi étranges que mystérieuses. Martin-Numa, le célèbre détective, est chargé d'ouvrir une enquête et d'éclaircir cette affaire. Il commence à donner dans le numéro 1 de *L'Œil de la Police*, distribué aujourd'hui gratuitement à tout le monde, le récit de ses investigations.<sup>61</sup>

*Le Matin* propose la variation suivante :

Disparition d'un garçon de recettes

Une grande banque du centre de Paris recherche depuis le 15 un de ses encaisseurs. Y a-t-il eu assassinat, séquestration ou fuite, tel est le mystère. *L'Œil de la Police*, dont le premier numéro est distribué aujourd'hui gratuitement, l'éclaircira sans doute.<sup>62</sup>

Ces deux réclames s'ancrent dans une stratégie narrative et éditoriale qui s'amuse du rapport entretenu par le lecteur avec le personnage fictionnel. De fait, les deux énoncés ainsi que le titre de l'annonce dans *Le Matin* laissent croire que le personnage fictionnel est issu du monde réel et qu'il enquête véritablement sur un fait divers sensationnel. La logique de séduction établie par Jules Tallandier repose sur un cadrage de la fiction qui pose l'énoncé, c'est-à-dire l'enquête de Martin-Numa, comme vrai tout en ayant conscience de son caractère faux. L'ambiguïté de l'énoncé brouille la frontière entre fait et fiction dans la mesure où le pacte de lecture est désormais tacite et correspond au mode d'appréhension du réel de l'époque. Par ce procédé, cette stratégie véhicule une logique de séduction du consommateur. La réclame issue du *Journal* emploie ce même média bien qu'elle en décuple les effets.

Disparition d'un garçon de banque

Le mystère reste impénétrable. Le garçon de recettes dont nous signalons hier la disparition s'est-il enfui avec la forte somme ; a-t-il été assassiné ou est-il séquestré par une bande de malandrins ? L'hypothèse de sa fuite semble être démentie par un passé irréprochable ; cependant, elle ne laisse pas indifférent Martin-Numa, le célèbre détective. Celui-ci a promis de commencer demain le récit de ses investigations dans *L'Œil de*

---

<sup>61</sup> *Le Petit Journal*, n°16, 465, quarante-sixième année, le 25 janvier 1908, p. 3

<sup>62</sup> *Le Matin*, n°8733, vingt-cinquième année, le 25 janvier 1908, p. 4

*la Police*, journal qu'il crée spécialement et dont le premier numéro sera donné gratuitement à tout le monde demain samedi.<sup>63</sup>

De fait, cette publicité pose explicitement Martin-Numa comme enquêteur du monde réel. En effet, la tournure de phrase suivante « celui-ci a promis de commencer demain le récit de ses investigations dans *L'Œil de la Police*, journal qu'il crée spécialement » marquée par la relative ainsi que par le verbe de déclaration « promettre » souligne que le détective est à l'origine de la création du périodique, objet nécessaire à la narration et à la transmission de son récit. De cette manière, Jules Tallandier s'inscrit dans le sillage de l'apogée du fait divers et des récits d'enquête pour lancer son périodique. L'éditeur prétend que l'histoire qu'il publie est réelle et par conséquent singularise son journal. Ainsi, le lancement de *L'Œil de la police*, sous l'égide de Martin-Numa, apparaît comme une valeur de séduction et de consommation. De même, Jules Tallandier s'amuse également avec le titre de son périodique dans l'optique d'attirer par le jeu son lecteur. L'annonce parue dans *Le Journal* le 23 mai 1908 met en avant ce procédé :

Disparition d'un garçon de banque

Un garçon de recettes d'une banque très importante du centre de Paris a disparu dans des circonstances extraordinairement mystérieuses. Il devrait être porteur d'une grosse somme d'argent, encaissée dans la journée du 15.

Une grande perplexité, doublée d'une grosse inquiétude, règnent dans les bureaux de la Banque.

Martin-Numa, l'un de nos plus célèbres détectives, celui dont on peut dire qu'il a « l'œil de la police », et que tous nos lecteurs connaissent déjà par le récit de ses exploits, publiés dans le *Pouce*, a été chargé d'ouvrir une enquête et d'éclaircir ce mystère.<sup>64</sup>

L'éditeur réalise un jeu de mot entre le nom de son périodique et la fameuse expression avoir « l'œil de la police ». De plus, cette formulation rappelle la profession – alors en vogue – de Martin-Numa et l'emploi de l'adjectif possessif « nos » souligne son association avec le journal lancé par Jules Tallandier. Par ailleurs, la campagne publicitaire de *L'Œil de la Police* se développe également au sein de la rubrique des annonces des journaux précédemment cités. Par exemple, *Le Petit Journal* propose une

---

<sup>63</sup> *Le Journal*, n°5594, dix-septième année, le 24 janvier 1908, p. 3

<sup>64</sup> *Le Journal*, n°5593, dix-septième année, le 23 janvier 1908, p. 3

réclame portée sur les rubriques de faits divers, les romans-feuilletons ainsi que les jeux-concours et insiste sur la stratégie financière, c'est-à-dire sur la gratuité du numéro.<sup>65</sup>



Jules Tallandier mise ainsi simultanément sur une publicité invasive dans les journaux concurrents et sur le goût des lecteurs pour les récits de faits divers, de romans-feuilletons et sur la nouveauté des jeux-concours d'enquête rémunérés.

## B. Une couverture séduisante et envoûtante

### 1. Un bandeau symbolique

*L'Œil de la Police* se singularise par de nombreux aspects de ses concurrents et modèles tels que *Le Petit Journal* ou *Les faits divers illustrés*. En effet, le périodique opte pour un titre atypique qui d'emblée assigne les populations à une surveillance gouvernementale. Le journal de Jules Tallandier présente ainsi des récits de faits divers situés à l'étranger et signale de cette façon la vigilance des forces de l'ordre à l'échelle internationale. De plus, le titre est agrémenté d'un logogramme célèbre : celui de Pinkerton, un œil droit ouvert devenu l'emblème de toute investigation policière.



La police d'écriture attribuée à la typographie augmente le diamètre du titre, du logogramme et corollairement sa symbolique. De fait, Michel Diximer et Véronique Villemin écrivent que :

<sup>65</sup> *Le Petit Journal*, n°16, 465, quarante-sixième année, le 25 janvier 1908, p. 6

sur la première de couverture de *L'Œil de la Police*, au-dessus du titre, au centre du bandeau rouge vif, couleur sang est dessiné un œil droit, grand ouvert, surligné d'un sourcil noir : telle une cible, sa pupille fascine, captive, hypnotise. Inaccessible, impénétrable, cet œil froid, impartial, se veut au service de la Vérité et de la Justice. Il dénonce l'horreur du meurtre, les épopées sanglantes des « bandits tragiques », qui terrifient la France et la Belle Époque. *L'Œil de la Police* voit les secrets et les dévoile au public.<sup>66</sup>

Le périodique, par son œil de Pinkerton, s'immisce ainsi dans la vie privée des populations et pousse à la consommation des lecteurs qui se retrouvent charmés – de son étymologie *carmen*, c'est-à-dire ensorcelés – par ce logogramme et ses promesses implicites. De même, les deux auteurs ajoutent qu'on

peut se demander si *L'Œil de la Police* ne va pas jusqu'à observer, surveiller, scruter son lecteur quand il lit son journal ? Cet œil omniscient peut devenir oppressant. Il pénètre partout même dans l'intimité d'une chambre.<sup>67</sup>

De fait, nombreuses sont les « unes » du journal à prendre place au cœur de l'intimité d'un foyer. Par ailleurs, cette impression dégagée par l'œil de Pinkerton est corollaire de la devise du périodique « Voit tout, suit tout, démasque tout et pénètre partout ». Fort d'une formule originale reposant sur sa devise, son titre et son logogramme, *L'Œil de la Police* se présente comme le seul hebdomadaire capable de s'introduire dans l'esprit des protagonistes des faits divers criminels. Il parvient ainsi à se différencier de ses concurrents par la symbolique créée autour de son nom et de son emblème.

## 2. Des « unes » sanglantes

La singularité de *L'Œil de la Police* est également véhiculée par les illustrations en couleurs – volontairement sanglantes et violentes – ainsi que par la tribune<sup>68</sup> qui correspondent au goût des lecteurs pour l'horreur et le macabre. En effet, selon Jean-Yves Mollier et Matthieu Letourneux « cette place accordée à l'illustration [...] s'explique [...] par une séduction de l'image qui joue à tous les niveaux de la lecture. La couverture illustrée s'affiche en devanture et attire l'œil du badaud ».<sup>69</sup> Proposées sous trois formes reprises des « canards », ces gravures se détachent des suppléments illustrés concurrents

---

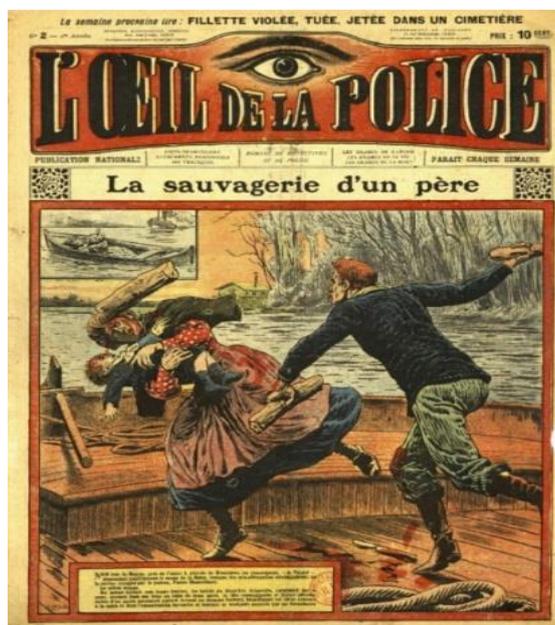
<sup>66</sup> Michel Diximer et Véronique Villemin, *L'Œil de la Police. Crimes et châtiments à la Belle Époque*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>68</sup> « gros-titre »

<sup>69</sup> Jean-Yves Mollier et Matthieu Letourneux, *La Librairie Tallandier : Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, *op.cit.*, p. 103

par leur relation au sang, à l'effroi et à la fureur. Placées au centre de la couverture du journal, les illustrations endossent la même fonction que le titre et le logogramme, à savoir attirer le regard du lecteur et le séduire par le contenu qu'elles proposent. La tribune, quant à elle, écrite en caractère gras, est délibérément dramatique et tient le rôle de légende de l'iconographie. Par exemple, l'illustration du second numéro<sup>70</sup> du périodique captive l'œil du consommateur par la scène qu'elle reproduit.



La frayeur de la mère tenant son enfant dans ses bras, le sang ruisselant de leurs visages respectifs, la mare de sang et l'arme blanche situées au premier plan ainsi que l'emportement du père qui continue d'attaquer les membres de sa famille frappent l'imagination du lecteur et le poussent à la consommation du périodique. De plus, la couleur apporte – par son alliance de teintes – une note d'austérité et de froideur qui se mêle à la violence de la scène conjugale représentée. La tribune intitulée « la sauvagerie d'un père » est la clef qui permet de comprendre les enjeux du drame mis en images. Par ailleurs, l'œil de Pinkerton paraît surplomber la scène qui se déroule sous sa prunelle. De fait, par son emplacement au cœur de la manchette, ce dernier semble avoir directement assisté au drame et l'avoir reproduit fidèlement. Il place ainsi l'évènement sous le mode d'appréhension du réel, c'est-à-dire que l'illustration apparaît comme une reproduction exacte du fait divers. Par le logogramme, la gravure se donne à lire comme vraie et charme le lecteur qui souhaite s'ancrer dans la réalité et non dans la fiction. De surcroît, Michel Diximer et Véronique Villemin déclarent du logogramme qu'il est un « œil voyeuriste, mais aussi paradoxalement œil moraliste. Cet œil qui veille, devient aussi l'œil de la

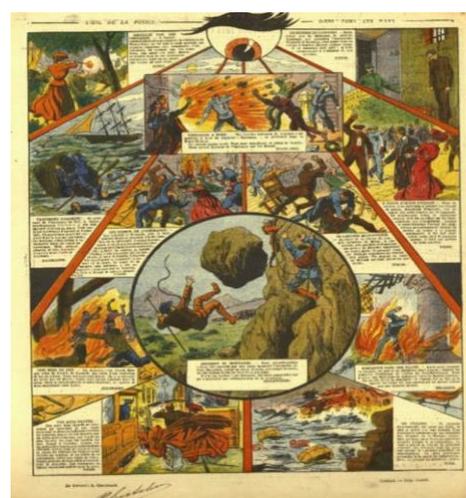
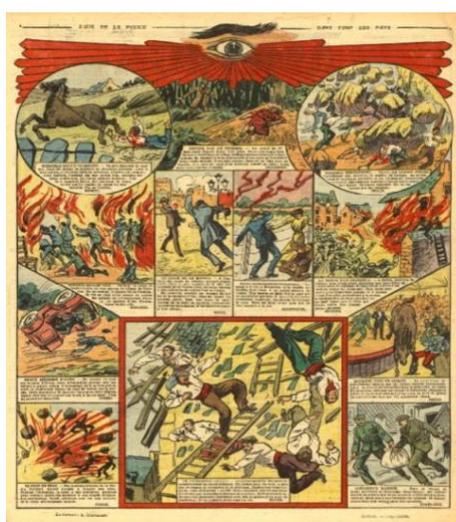
<sup>70</sup> *L'Œil de la Police*, n°2, 1908, p. 1

Conscience, l'œil de Connaissance ». <sup>71</sup> En effet, il donne l'impression de porter un jugement de valeur sur les faits qu'il rapporte. La couverture devient un espace de séduction et d'envoûtement par l'association de l'illustration au logogramme. Jean-Yves Mollier et Matthieu Letourneux concluent ainsi

Si l'illustration se fond si bien dans la littérature populaire, c'est donc non seulement parce qu'elle favorise la consommation, mais aussi parce qu'elle met en évidence une certaine logique de la lecture de divertissement. <sup>72</sup>

### 3. *Un panorama de l'actualité criminelle*

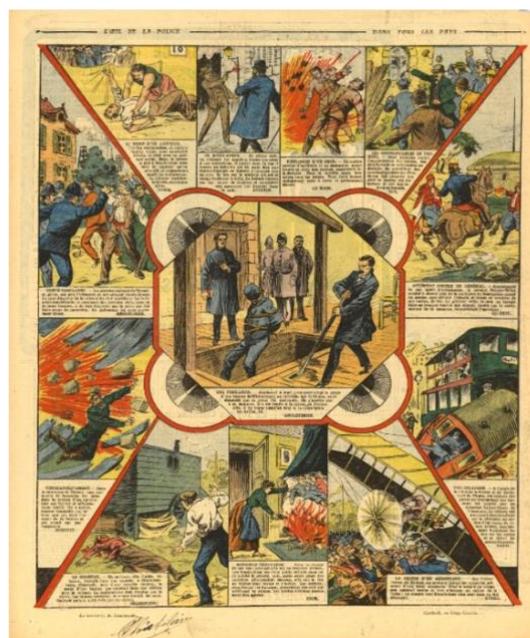
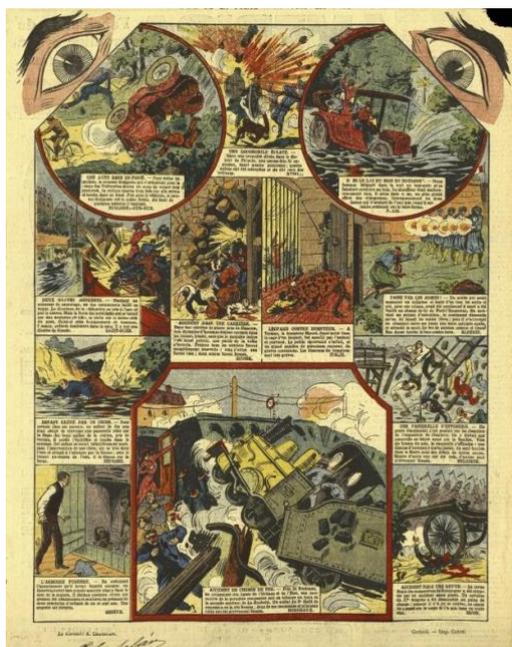
*L'Œil de la Police* s'éloigne des journaux populaires contemporains par sa quatrième de couverture. En couleurs et fondée sur un principe de séduction et d'envoûtement homologues à ses « unes », elle se spécialise dans les récits de faits divers advenus à l'étranger. Ces derniers sont agencés selon une hiérarchie spécifique : assignés à une vignette individuelle de forme carré, ronde ou triangulaire ; ils possèdent un titre, une illustration et en guise de signature un espace (ville ou pays) d'origine. De même, cette dernière page du journal est également – dans la majorité des numéros – agrémentée du logogramme de Pinkerton. Néanmoins, au contraire de son emplacement figé dans le bandeau central, l'œil de Pinkerton adopte des formes et des localisations différentes dans la quatrième de couverture. En effet, le logogramme peut apparaître en haut, au centre de la page ou sur les côtés latéraux. De même, son aspect varie dans la mesure où il peut être sphérique, à-plat, réaliste ou caricatural.



<sup>71</sup> Michel Diximer et Véronique Villemin, *L'Œil de la Police. Crimes et châtements à la Belle Époque*, *op.cit.*, p. 12

<sup>72</sup> Jean-Yves Mollier et Matthieu Letourneux, *La Librairie Tallandier : Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, *op.cit.*, p. 103

Dans l'illustration de gauche<sup>73</sup>, l'œil de Pinkerton – d'aspect réaliste et sans relief – est situé au centre du bandeau. De cette position, il surplombe le panorama des faits divers étranges. Dans la gravure de droite<sup>74</sup>, l'emblème au modèle sphérique et caricatural est orné de rayons qui divisent la page en plusieurs vignettes distinctes. Ces lignes jaillissant de l'organe visuel représentent la devise du journal dans la mesure où elles donnent l'impression qu'il observe et assiste simultanément à tous les événements. L'œil de Pinkerton quitte ainsi le territoire national pour celui international. De même, les différentes formes de vignettes indiquent la valeur des faits divers notamment leur caractère sensationnel, spectaculaire et macabre. Les deux cercles dans la première gravure traitent respectivement du meurtre d'un enfant par un cheval à Rennes et d'un « terrible éboulement » en Italie. La vignette carrée porte sur un « fatal coup de vent » à Rouen. Dans l'illustration de droite c'est un accident de montagne en Angleterre qui est au cœur de la page. Par ces moyens, *L'Œil de la Police* semble avertir ses lecteurs des événements plus susceptibles de leur plaire. Par ailleurs, si le logogramme peut quitter le bandeau central pour les côtés latéraux, il ne perd pas son caractère voyeuriste.



Les deux illustrations ont la particularité de présenter plusieurs yeux mais de façon bien différente. En effet, la première gravure<sup>75</sup> propose une composition symétrique avec un œil de chaque côté de la page. S'ils sont réalistes et sans relief comme les deux logogrammes vus précédemment, ces derniers ne surplombent pas le panorama de

<sup>73</sup> *L'Œil de la Police*, n° 136, 1911, p. 12

<sup>74</sup> *L'Œil de la Police*, n° 96, 1910, p. 12

<sup>75</sup> *L'Œil de la Police*, n° 91, 1911, p. 12

l'actualité criminelle. De fait, ils se concentrent sur les vignettes en demi-cercles et sur celle carré par la croisée de leurs regards. La seconde iconographie<sup>76</sup> représente – au cœur de la couverture – quatre yeux encadrant une case de forme géométrique. Caricaturaux et dessinés sans perspective, ces yeux ne s'intéressent qu'à la vignette centrale bien que les rayons qui s'échappent de leurs prunelles découpent l'espace de la page en plusieurs fragments. Dans ces cas de figures, l'œil de Pinkerton indique lui-même aux consommateurs les faits divers étrangers les plus captivants, à savoir un accident de chemin de fer à Bordeaux ou encore une pendaison en Angleterre. Ainsi, la quatrième de couverture suit la même logique de divertissement et de séduction que la page principale.

### C. Une logique de divertissement

Jules Tallandier développe également son lectorat par le contenu qu'il propose : faits divers majoritairement criminels, romans-feuilletons policiers et mélodramatiques, nouvelles comiques et dramatiques ainsi que des jeux-concours d'enquêtes qui offrent la possibilité aux consommateurs de devenir des détectives en herbe. De ces styles journalistiques, littéraires et ludiques, *L'Œil de la Police* privilégie les récits de faits divers qui deviennent l'élément constitutif du périodique.

#### 1. *Les rubriques de faits divers*

Au cœur du journal érigé par les Éditions Tallandier, le fait divers s'étale en « une » et domine les contenus proposés aux lecteurs. De fait, ouvrant et fermant le périodique, ce style journalistique s'affiche sur toutes les pages de l'hebdomadaire bien qu'il soit organisé et hiérarchisé dans des rubriques spécifiques en fonction de son énoncé. Ces distinctions permettent simultanément de mettre en évidence les différents niveaux d'écritures et de lectures des faits divers, ainsi que de dévoiler la prolifération des récits criminels. *L'Œil de la Police* témoigne d'une double logique de divertissement dans la mesure où le quotidien fait à la fois paraître de simples faits divers dans l'optique de satisfaire la fascination du public populaire et de lui montrer l'évolution du monde criminel, mais également une rubrique qui retrace le parcours des affaires et criminels célèbres afin d'en conserver la mémoire.

---

<sup>76</sup> *L'Œil de la Police*, n°127, 1911, p. 12

a. Des rubriques plurielles

*L'Œil de la Police* se singularise des journaux et suppléments illustrés de la Belle Époque par la pluralité des rubriques de faits divers qu'il parvient à mettre en jeu dans son corps. En effet, une dizaine de catégories parsème les pages du quotidien. Ces dernières présentent des titres et des énoncés formant une unité thématique, tels que « La semaine sanglante », « Les annales sanglantes » ou encore les « Petits faits et petits drames ». Si ces rubriques se rejoignent dans l'attrait pour le macabre qu'elles mettent en scène, elles se dissocient par leur brièveté ou l'étendue de leurs énoncés. De fait, certaines catégories rapportent d'une part plusieurs faits divers dénombrés les uns à la suite des autres comme « La semaine sanglante » ; là où d'autres narrent l'entièreté de l'événement singulier raconté tel que « Les annales sanglantes ».



77



78

L'illustration de droite souligne la différence de traitement entre les deux rubriques dans la mesure où si la première présente succinctement et successivement plusieurs faits divers, la seconde rapporte par le biais de la narration et d'une illustration un drame spécifique. En outre, si une majorité des rubriques possède des titres, certaines d'entre elles sont simplement placées en entrefilet au côté de nouvelles ou de romans-feuilletons. Cela est notamment le cas des faits divers étrangers placés en dernière feuille et des brefs faits divers illustrés qui apparaissent en seconde page – généralement au nombre de deux ou quatre – disposés sur les angles du périodique.

77 « La semaine sanglante » dans *L'Œil de la Police*, n° 4, 1908, p. 2

78 « Les annales sanglantes » dans *L'Œil de la Police*, n° 4, 1908, p. 11



Ces récits journalistiques ont une fonction anecdotique et comique, en opposition à la « une » sensationnelle et violente. Intitulée « un bandit généreux », le faits divers situé dans l'angle supérieur gauche rapporte la bienveillance d'un voleur qui laisse une pièce de cinq francs à sa malheureuse victime. « Un malfaiteur puni » traite, quant à lui, d'un bandit contraint à demander de l'aide aux habitants de la maison qu'il s'apprêtait à cambrioler. De surcroît, certains titres de rubriques reprennent ceux de journaux concurrents tels que « Ça et Là », que l'on retrouve dans le *Journal*, ou encore « Les Échos de Partout » tiré du *Petit Journal*. Ces nominations identiques constellent une grande majorité des quotidiens de la presse populaire et soulignent la prolifération des faits divers dans les écrits de l'époque. De même, elles montrent la participation de *L'Œil de la Police* à cette logique d'expansion. Sans véritable organisation, ces rubriques plurielles comblent l'espace du journal et permettent une information rapide et divertissante.

### b. Une rubrique centrale

Au contraire de ces catégories plurielles et brèves, des faits divers demeurent organisés et hiérarchisés au cœur de la rubrique centrale du quotidien. En effet, cette dernière agence les événements en fonction des espaces où ils se produisent. Intitulée « l'œil de la police dans... », la rubrique donne corps au périodique par la reprise de son titre et du logogramme de Pinkerton. L'œil semble surveiller le territoire national et rapporter les faits divers aux lecteurs. Distribués en fonction des espaces, les titres de la rubrique se déclinent de la manière suivante : l'œil de la police dans l'Ouest, dans le Sud-Ouest, dans

<sup>79</sup> *L'Œil de la Police*, n° 96, 1910, p. 2

le Midi, dans le Nord, à Paris et dans la banlieue, dans le bassin du Rhône et aux environs. De même, la rubrique apparaît dans ses premières années sous forme de colonnes placées soit à droite soit à gauche dans l'espace de la page ; avant d'être simultanément à droite et à gauche et de gagner deux nouveaux territoires : l'Est et la banlieue parisienne désormais séparée de Paris.



80

Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



81



82

Les deux premières feuilles dépeignent l'apparence originelle de cette rubrique centrale et énoncent les faits divers majeurs s'étant déroulés dans l'Ouest de la France, la seconde dévoile sa nouvelle forme et rapporte les événements ayant marqué Paris et sa banlieue. Ce changement d'aspect révèle alors un accroissement de l'intérêt porté aux faits divers dans la mesure où *L'Œil de la Police* propose une rubrique plus fertile. La singularité de

<sup>80</sup> « L'œil de la police dans l'Ouest » dans *L'Œil de la Police*, n° 12, 1909, p. 9

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *L'Œil de la Police*, n° 13, 1909, p. 4

cette rubrique repose également sur l'illustration d'une partie des faits divers qui rappelle celle des « unes » bien qu'elle ne possède pas leur spectacularité. Ainsi, cette rubrique centrale concentre une trentaine de faits divers par numéro dont une vingtaine accompagnée d'une gravure.

c. Une rubrique originale

Si les rubriques plurielles et centrales traitent du fait divers d'actualité, *L'Œil de la Police* se démarque grâce à une rubrique originale et spécialisée dans les rapports de procès et condamnations des criminels célèbres devant la Cour d'assises. Intitulée « Mémento de la Cour d'assises », celle-ci porte premièrement sur des affaires passées telles que « le triple assassinat de Vieille-Brioude » la nuit du 4 décembre 1907<sup>83</sup> ou des événements rapportés antérieurement par *L'Œil de la Police* comme l'histoire de Mélanie Oudet, parue dans le numéro intitulé *La servante criminelle*<sup>84</sup> et dont la condamnation est apportée au numéro quarante-huit<sup>85</sup>.



Ces faits divers narrent le crime commis par les accusés et révèlent la sentence délivrée par les juges. La spécificité de la rubrique est d'insister sur les événements criminels, c'est-à-dire de remémorer avec une précision presque clinique les raisons et les moyens pour et par lesquelles le meurtre a été perpétré, mais également de fournir un portrait du coupable. Au cours de l'année 1909, la rubrique se modifie pour rapporter plusieurs cas de criminels portés devant la Cour d'assises. De fait, le « Mémento de la Cour d'assises »

<sup>83</sup> « Une condamnation capitale. Le triple assassinat de Vieille-Brioude » dans *L'Œil de la Police*, n°49, 1908, p. 2  
<sup>84</sup> « La servante criminelle » dans *L'Œil de la Police*, n°39, 1908, p. 1-2  
<sup>85</sup> « La servante criminelle » dans *L'Œil de la Police*, n°48, 1908, p. 2

regroupe alors une quinzaine d'événements par numéros, mais perd de sa clarté dans la mesure où les crimes sont succinctement évoqués et les sentences rapidement révélées. Celle-ci apparaît désormais dans les rez-de-chaussée du quotidien où elle s'étend sur deux pages complètes, mais peut également atteindre son « ventre » en fonction des événements qu'elle retranscrit.



86



87



Ce bouleversement de physionomie (absence de portraits) et de contenu (succession d'événements) signale de nouveau la propagation des crimes et par extension celle des récits de faits divers. Cette abondance tend également à accroître le sentiment d'insécurité éprouvé par la population corollaire à l'augmentation des criminels recensés par le journal. Toutefois, cette rubrique continue à incarner l'originalité du périodique et lui permet de divertir autrement ses consommateurs.

Ainsi, *L'Œil de la Police* est un quotidien spécialisé dans les faits divers dans la mesure où il en donne à lire a minima une soixantaine par numéro. De même,

86 « Memento de la Cour d'assises » dans *L'Œil de la Police*, n° 14, 1909, p. 3

87 « Memento de la Cour d'assises » dans *L'Œil de la Police*, n° 15, 1909, p. 9

l'hebdomadaire qui repose sur une logique de divertissement, tant sur le plan de son organisation éditoriale que sur celui du contenu qu'il présente, permet de mettre en évidence l'omniprésence des faits divers, et par conséquent des crimes, dans la presse populaire. Ces rubriques singulières et organisées font du quotidien de Jules Tallandier un objet unique.

## 2. *Les romans-feuilletons et les nouvelles*

De surcroît, cette logique de divertissement est également assurée par la publication de romans-feuilletons et de nouvelles. Une place particulière est accordée au premier dans l'économie textuelle du quotidien dans la mesure où le roman-feuilleton occupe le plus souvent la rubrique dite du « rez-de-chaussée ». Anne-Marie Thiesse déclare qu'il

est en règle générale une rubrique de « rez-de-chaussée », occupant tout le bas d'une page, sur une hauteur à peu près constante, quel que soit le quotidien (environ 25 % de la surface de la page) [...]. Publié sur six colonnes, il correspond à environ dix mille signes.<sup>88</sup>

De même, Lise Queffelec rapporte que

la technique de publication des romans-feuilletons est uniforme dans toute la presse de l'époque. Elle est remarquable d'abord par sa *régularité* : tous les jours paraissent un, puis deux et souvent trois romans-feuilletons [...]. Dans les grands journaux populaires, la longueur (de trois à six mois), les genres, et les auteurs (qui sont souvent lié par des contrats) de ces romans-feuilletons sont d'une grande stabilité.<sup>89</sup>

Toutefois, si la majorité des quotidiens de l'époque publie leurs feuilletons en « rez-de-chaussée », *L'Œil de la Police* propose un grand nombre de ses lectures quotidiennes en « ventre » de pages, c'est-à-dire entre la troisième et la dixième feuille du périodique. Les récits s'étalent ainsi simultanément dans ces deux espaces que sont le « rez-de-chaussée » et le « ventre » du journal. En outre, les feuillets centraux de l'hebdomadaire sont dédiés à la publication de ses œuvres phares : *Martin-Numa. Le plus grand détective du monde*, *La Bande des chauffeurs*, *Fière de son crime* ou encore *Les Fleurs de Paris*. Ces dernières sont également illustrées afin de souligner leur particularité et de captiver le regard du consommateur. Marie-Ève Thérenty souligne par ailleurs que les genres de ces récits, tout

---

<sup>88</sup> Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien*, Paris, Éd du Seuil, Coll. « Points », 2000, p. 88

<sup>89</sup> Lise Queffelec, *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, Éd. PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1989, p. 78

comme les auteurs, varient peu, voire suivent la même lignée. Ainsi, le périodique de Jules Tallandier présente principalement des romans dramatiques (*Les Briseurs de chaînes, L'enquête, Fière de son crime*), passionnels (*Le Secret de l'enfant, Haines de femmes*) ou policiers (*Lequel des trois ? Une Étrange disparition, Monsieur Lubin et compagnie*),<sup>90</sup> genres dans lesquels s'illustrent des auteurs comme Jules Mary, Anna Katharine Green, Louis Boussenard et Constant Guérault avec a minima deux publications respectives. *L'Œil de la Police* offre ainsi une part importante de son économie narrative aux romans-feuilletons dans la mesure où chaque numéro propose quatre parutions romanesques distinctes. Par ailleurs, selon Lise Queffelec ces textes sont régulièrement accompagnés d'un paratexte très systématiquement ordonné :

annonces publicitaires une semaine ou deux à l'avance, déployant chaque jour dans une rhétorique très codifiée, où le rire s'allie aux larmes, l'aventure à l'amour, le réalisme à l'imagination, la louange du roman à venir, toujours l'œuvre la plus poignante et la plus réussie d'un des maîtres du roman. Ces annonces, pour lesquelles sont utilisées toutes les ressources de la typographie, sont accompagnés de dessins, reproductions réduites, souvent des affiches de lancement du roman signées des plus grands maîtres de l'affiche.<sup>91</sup>

Si le périodique de Jules Tallandier s'inscrit dans cette lignée, il en diffère par les procédés publicitaires qu'il adopte. En effet, une partie des annonces promouvant les romans-feuilletons apparaissent en « une » du journal, c'est-à-dire qu'elles imitent la structure et la composition des faits divers. Cette stratégie est notamment employée pour promouvoir les romans de Louis Boussenard et de Jules Mary respectivement intitulés *La Bande des Chauffeurs* et *Fière de son crime*. En « une » du numéro éponyme, la promotion du feuilleton dramatique de Jules Mary débute de cette manière :

Commettre un crime et pouvoir en montrer une noble fierté est un cas fort rare dans les annales criminelles. Telle est, cependant, la situation d'une femme du monde, belle et riche, épouse adorée, mère respectée qui, lasse de souffrir et craignant pour les siens plus que pour elle une honte imméritée, se laisse entraîner jusqu'au meurtre, afin de sauver l'honneur de ceux qu'elle aime.

Écrasée sous la révélation d'un terrible mystère qui peut faire rejaillir sur toute une famille le scandale de fautes dont elle n'est pourtant pas responsable, la malheureuse femme tue. Puis elle essaie, avec l'aide d'un homme qui lui est dévoué, de faire disparaître les traces de son crime, et elle poursuit sa vie d'angoisses jusqu'au jour où, étouffée par un tel secret,

---

<sup>90</sup> Cf. Annexes pour un résumé des œuvres

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 78

elle peut crier la vérité et proclamer, avec une sorte d'orgueil, les motifs qui ont armé son bras.

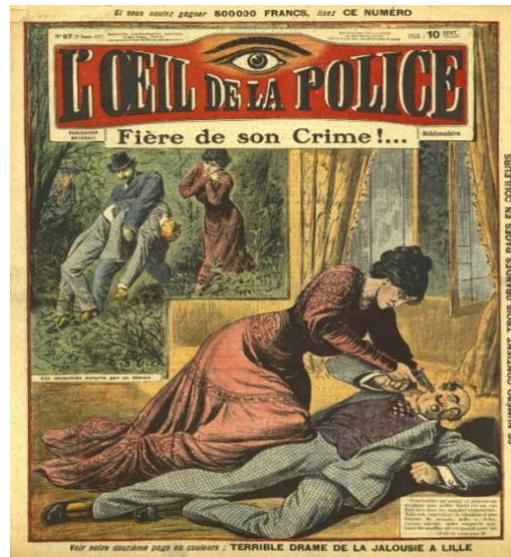
Quel est donc ce mystère qui fût si lourd à la pauvre femme, et qui a pu la conduire jusqu'au meurtre ?

C'est là un roman poignant, angoissant, plein d'un intense mouvement dramatique, et que nos lecteurs suivront avec un intérêt sans cesse grandissant.

**FIÈRE DE SON CRIME !** tel est le titre de cette œuvre profondément émouvante que nous commençons dans le présent numéro. Elle est signée du nom d'un écrivain aimé du public, dont l'éloge n'est plus à faire, car il a depuis longtemps conquis une renommée aussi grande que méritée : **Jules Mary.**

**FIÈRE DE SON CRIME !** laissera dans l'esprit de nos lecteurs un souvenir inoubliable !<sup>92</sup>

Si le lecteur parvient à reconnaître les codes d'écriture des romans-feuilletons et de sa publicité – par l'anonymat des personnages, le style dramatique et le mystère découlant de l'énoncé – son emplacement en « une » du numéro brouille la frontière entre fait divers et feuilleton. De surcroît, ce dernier apparaît comme un véritable événement sensationnel ; impression d'autant plus renforcée que son illustration est réalisée selon le mode d'appréhension des gravures canardières.



En effet, l'iconographie met en scène le meurtre de l'opposant par l'héroïne et la dissimulation du cadavre par celle-ci et son complice. La gravure correspond et imite celles des numéros précédents, ce qui a pour conséquence de brouiller l'esprit du consommateur avant la lecture de l'article. De fait, il lui est difficile de déceler s'il s'agit d'une illustration de fait divers ou de fiction étant donné que les codes picturaux sont

<sup>92</sup> « Fière de son crime » dans *L'Œil de la Police*, n°67, 1910, p. 1-2

identiques : le drame se déroule notamment au premier plan et est marqué par l'effroi de la victime. De surcroît, la vignette couplée à l'énoncé ainsi que sa place en « une » du quotidien participent également de ce brouillage volontaire. Jules Tallandier mise alors sur une stratégie particulière et originale afin de promouvoir ses romans-feuilletons. Par ailleurs, il insiste sur la renommée et la notoriété de l'auteur dans l'optique d'attirer puis de fidéliser son lecteur. Ainsi, le divertissement textuel repose sur les feuilletons populaires publiés par l'hebdomadaire.

L'éditeur propose également des nouvelles à son lectorat. Au nombre de deux ou trois par numéros, ces dernières oscillent entre enquêtes policières, dramatiques ou comiques. Les premières parutions étaient consacrées aux aventures de l'inspecteur Pinson sous la rubrique des « Histoires de la semaine » avant de basculer vers les comptes rendus de tribunaux comiques ou dramatiques. De fait, *L'Œil de la Police* rapporte chaque semaine à partir du milieu de l'année 1909 – sous forme de dialogues entre le président et l'accusé – des rapports de jurys sous les rubriques « Tribunaux comiques » ou « À la correctionnelle ». Par ses lectures, *L'Œil de la Police* s'ancre dans une logique de divertissement agréable au goût de chacun des consommateurs. De fait, les petits lecteurs s'approprient les nouvelles tandis que les amateurs de littérature s'emparent des romans-feuilletons.

### 3. *Les jeux-concours d'enquête*

Enfin, la stratégie de divertissement mise en place par Jules Tallandier atteint son apogée avec la création des jeux-concours d'enquête. Ces derniers apparaissent systématiquement lors de l'avant dernier feuillet du périodique – à la onzième page – et offrent la possibilité aux consommateurs de remporter une somme d'argent ou des biens matériels moyennant la réussite et l'abonnement au concours. Par ce procédé, les lecteurs endossent le rôle de détective et l'incarnent avec plus de facilité que par la simple lecture d'un feuilleton ou d'une nouvelle. Intitulé « Lequel des trois ? », <sup>93</sup> le premier jeu concours demande aux consommateurs de retrouver l'assassin de Robert Hardy et s'effectue en étroite collaboration avec la lecture du roman de Anna Katharine Green. En effet, le lecteur se doit d'enquêter en parallèle de sa lecture et de chercher à découvrir lequel des trois fils de la victime est le responsable de son empoisonnement. Toutefois, les jeux portent également sur le monde criminel en lui-même, à l'image du quatrième

---

<sup>93</sup> « Lequel des trois ? », dans *L'Œil de la Police*, n°10 à 18, 1908, p. 11

concours<sup>94</sup> qui propose au lectorat d'étudier la graphologie criminelle et de retrouver le sens du message laissé par le coupable, ou encore le cinquième<sup>95</sup> qui offre l'opportunité d'aider le détective Lagaffe à découvrir le nom d'un célèbre meurtrier, en l'occurrence Troppmann. De même, si les jeux concours sont liés aux romans-feuilletons, ils le sont également avec l'actualité rapportée par le quotidien. Ainsi, le seizième concours<sup>96</sup> – qui débute en 1909 au numéro huit – s'intéresse aux ruines de Calabre et pousse le consommateur à retrouver les victimes sous les décombres. Or, cette enquête est imaginée à la suite du tremblement de terre ayant frappé un village d'Italie et qui avait fait la « une » du numéro deux de la même année 1909.<sup>97</sup> De fait, le jeu s'ouvre par l'accroche suivante « tous nos lecteurs ont encore présent à l'esprit l'effroyable cataclysme qui a semé le deuil dans toute l'Italie ». Les jeux-concours articulent donc une logique du plaisir ludique et les événements de l'actualité.

\*

*L'Œil de la Police* repose sur une logique de divertissement. Les faits divers, les romans-feuilletons, les nouvelles, les jeux-concours, les illustrations ainsi que le logogramme, la devise et les couvertures révèlent cette stratégie. L'œil du lecteur est attiré, séduit et comblé par le contenu que propose le périodique. Ces éléments qui le composent témoignent des pratiques sociales de l'époque, et contribuent à forger la dynamique journalistique alimentée par le divertissement de type criminel et policier. De même, le corps narratif de l'hebdomadaire contribue à la création de nouveaux genres littéraires et journalistiques.

---

<sup>94</sup> « La graphologie criminelle » dans *L'Œil de la Police*, n°10 à 18, 1908, p. 11

<sup>95</sup> « Le maladroit détective » dans *L'Œil de la Police*, n°13 à 17, 1908, p. 11

<sup>96</sup> « Sous les ruines de Calabre » dans *L'Œil de la Police*, n°8, 1909, p. 11

<sup>97</sup> « Au pays de l'épouvante » dans *L'Œil de la Police*, n°2, 1909, p. 1-2

---

## Chapitre 3 : L'émergence d'un nouveau genre littéraire

---

La presse populaire – par ses rubriques de faits divers – est alors à l'origine d'une passion pour les récits d'enquêtes criminelles. Cette fascination se traduit par l'apparition d'un nouveau genre littéraire, à savoir le roman policier. Celui-ci émerge sous la forme de romans-feuilletons consacrés aux enquêtes de détectives de renom tels que Sherlock Holmes, Auguste Dupin ou Martin-Numa. Corollaire de ce développement, une ferveur pour les acteurs du crime apparaît et se traduit par l'essor d'une mémoire collective. Cette dernière prend pour sujets des criminels connus que des périodiques comme *L'Œil de la Police* tendent à rendre célèbres. De fait, les « Mémento de la Cour d'assises » sont consacrés aux affaires ayant marqué l'opinion publique. Cette passion entraîne également un renouvellement de l'esthétique, c'est-à-dire que la beauté demeure désormais dans le crime.

### A. Une période de fascination criminelle

#### 1. *Des transformations sociales*

*L'Œil de la Police*, les suppléments illustrés ou encore les « canards » témoignent de l'apogée du crime qui gagne ses lettres de noblesse aux XIX<sup>e</sup> et à la Belle Époque. En effet, Dominique Kalifa affirme que

le crime, on le sait, hante de longue date l'imaginaire social et a inspiré, depuis plus de cinq siècles, une quantité considérable de récits. Canards et plaintes, gravures et placards, littérature bleue et littérature de la gueuserie, puis faits divers et romans populaires, tous font du crime l'un de leurs thèmes principaux, sinon le principe même de leur dynamique narrative.<sup>98</sup>

Pourtant, le crime atteint sa véritable acmé lorsqu'il commence à dominer la production des « occasionnels » et « canards » du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle avant d'inonder la presse quotidienne populaire. Charlotte Denoël déclare que ce phénomène est dû à la croissance significative de la population urbaine et au développement des faubourgs où règnent promiscuité, insalubrité et pauvreté. De fait, ces transformations ont pour conséquence une augmentation sensible du taux de criminalité notamment dans les capitales française

---

<sup>98</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 9

et anglaise.<sup>99</sup> Corollaire de ces mutations apparaît un imaginaire des bas-fonds où se construit l'image de l'apache et du barbare rôdant de nuit dans les rues de Paris. Charlotte Denoël souligne qu'

écrivains et artistes sont en grande partie responsables de cet état de fait : Victor Hugo avec *Le Dernier jour d'un condamné* (1829) et Eugène Sue avec *Les Mystères de Paris* inscrivent la figure du meurtrier dans l'imaginaire collectif, tandis que Balzac tisse une géographie du crime parisien dans *La Comédie humaine* et que Zola dessine une anthropologie du tueur-né.<sup>100</sup>

Ainsi, le crime s'impose dans la littérature légitime comme dans les productions populaires. Toutefois, la presse s'empare de ce triomphe par la rédaction minutieuse des affaires judiciaires qui permettent aux lecteurs d'observer la justice à l'œuvre. De fait, Franck Évrard corrobore ces propos lorsqu'il rapporte que « la fascination pour les faits divers criminels [...] se traduit par l'intérêt pour les récits tirés des comptes rendus judiciaires et des textes des jugements rendus par les cours d'assises ».<sup>101</sup> Le crime devient alors la clef de voûte des faits divers et pousse les quotidiens à modifier leurs lignes éditoriales afin de se conformer à la fascination éprouvée par le public populaire. Désormais une place de choix est accordée au fait divers criminels (en « une » et/ou dans des rubriques centrales) qui est narré à coups de détails macabres et morbides ainsi qu'agrémenté d'une illustration traditionnellement sanglante. L'espace que concède la presse populaire au fait divers criminel témoigne de la fascination qu'il exerce sur le lectorat populaire. Cet attrait est tel qu'il va conduire à la création de journaux spécialisés dans les récits de fait divers majoritairement criminel comme *Les Faits divers illustrés* ou *L'Œil de la Police*. Ce dernier quotidien – comme affirmé précédemment – naît de cette séduction exotique bien qu'il en décuple le charme par sa formule originale. Dominique Kalifa souligne qu'au milieu du XIXe siècle et à la Belle Époque

le crime ensanglante le papier et le pays tout entier semble pris d'une étrange fièvre homicide. Cette exceptionnelle croissance dure jusqu'au déclenchement de la Première Guerre mondiale qui, pour un temps, lui substitue d'autres images.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Charlotte Denoël, « Fait divers criminels » dans *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 21 février 2020 URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/faits-divers-criminels>

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> Franck Évrard, *Fait divers et littérature*, op.cit., p. 33

<sup>102</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 19

De surcroît, ce bouleversement est le résultat de mutations entreprises par la société. Franck Évrard rapporte que « la fascination pour le crime évolue au rythme des transformations sociales et historiques de même qu'elle exprime les mutations idéologiques et culturelles de la société ». <sup>103</sup> Ces dernières sont la conséquence de l'urbanisation accélérée des grandes villes, du développement et des évolutions de la presse quotidienne, mais aussi de l'essor de la médiatisation et de la consommation de masse. Ces changements ont entraîné un renouveau des modes d'appréhension du réel qui s'est traduit par une fascination pour le crime. De fait, pris d'angoisses face à ces mutations les populations apprennent à les comprendre par le biais de cet attrait pour le fait divers criminel. Pour cette raison Dominique Kalifa conclut que « le crime fascine, il inspire les romanciers et les dramaturges, alimente les journaux et les conversations, se chante dans les rues, s'affiche aux devantures des kiosques, sur les murs, à l'écran ». <sup>104</sup>

## 2. Une esthétique singulière : la beauté du crime

Cet attrait pour le crime s'accompagne également d'une esthétique singulière qui est, pour Christine Marcandier-Colard, un objet et une source de beauté sublimée par les faits divers et les romans-feuilletons. L'auteur déclare que

la fascination se transmet en s'affirmant, en se mettant en scène. La description de l'émotion [autant dans les feuilletons que dans les faits divers] est une manière de manipuler l'attrait du lecteur pour la violence et les scènes de sang [...]. La mise en abyme de la fascination est aussi une manière d'autoriser la curiosité pour le sang et le meurtre, de lui donner une légitimité, une manière d'entraîner le lecteur vers *l'ailleurs* transgressif qui lui est proposé. <sup>105</sup>

Par conséquent, la beauté est définie par son rapport à la violence et au meurtre dans la mesure où l'inscription romantique du crime dans la production littéraire – légitime ou populaire – est parallèle à une libération des conventions et des traditions esthétiques. Le crime comme sujet d'une forme d'esthétique fait alors sens puisque, selon Christine Marcandier-Colard, il devient familier :

---

<sup>103</sup> Franck Évrard, *Fait divers et littérature*, op.cit., p. 22-23

<sup>104</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 9

<sup>105</sup> Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Éd. Presses Universitaires de France, Coll. « Perspectives littéraires », 1998, p. 175

La Révolution a fait de l'échafaud un objet presque quotidien, la décollation du roi a sacralisé la guillotine, et la presse, par le biais du fait divers ou du feuilleton, a transformé le crime en objet de plaisir, presque de consommation. Le mélodrame, le feuilleton et le roman populaire accompagnent cette intensification du thème criminel, liée non seulement à un renouveau esthétique et thématique, à l'importance grandissante de la médecine et de la science, mais aussi à un renouvellement du goût et du plaisir de lire.<sup>106</sup>

Désormais au cœur des pratiques littéraires populaires, le crime entraîne des mutations esthétiques et promeut le criminel au rang de personnage central des œuvres fictionnelles et réelles. En effet, les faits divers et les feuilletons font de lui un élément fondamental de la narration. La critique soutient que

le criminel romantique semble bien porteur d'une révolution, tant historique, sociale et politique qu'esthétique, il suscite l'écriture romantique : celle des écrivains du siècle, celle des journaux judiciaires, comme *La Gazette des tribunaux*, celle des meurtriers eux-mêmes (Lacenaire), de leurs bourreaux (les Sanson) ou des chefs de la police (Canler), publiant témoignages et mémoires.<sup>107</sup>

De fait, le criminel apparaît au centre des productions et est représenté simultanément dans les feuilletons et dans les hebdomadaires de l'époque. La figure du criminel s'incarne non plus exclusivement au masculin mais aussi au féminin. La femme criminelle, incarnant respectivement la beauté et la dangerosité, symbolise l'altérité. Femme trahie, tuée ou meurtrière, cette dernière opère une mutation des codes et des modes d'appréhension du réel dans la mesure où elle ne figure plus uniquement le rôle de la victime. De surcroît, la beauté – qui se matérialise dans la violence et le meurtre – s'épanouit dans les « unes » des quotidiens de fin du siècle et de la Belle Époque. *L'Œil de la Police* lui offre son acmé par la violence de ses premières pages où la couleur rouge vif – celle du sang – éclabousse continuellement ses numéros. Ainsi, une esthétique singulière alliée à une forme de violence et de transgression par le meurtre se développe corollairement à la fascination qu'éprouve le public populaire pour le crime. Par cette mutation, le crime va se cristalliser et devenir un objet de consommation.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 2

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 53

### 3. *Le crime devenu objet de consommation*

Désormais omniprésent dans la culture populaire par son apparition dans les feuilletons et les faits divers, « pratiquement aucun journal n'échappe [...] à l'extraordinaire expansion du récit de crime, même si les nouveaux journaux populaires en font un sujet de prédilection » soulignent Annick Dubied et Marc Lits qui écrivent également que « l'espace rédactionnel du fait divers s'accroît donc, en même temps que le nombre d'affaires traitées ».<sup>108</sup> Ainsi, le crime s'assimile à un objet de consommation dans la mesure où il est publié majoritairement dans les quotidiens, c'est-à-dire des médias de masse. De même, le récit de crime contribue – par une relation cyclique – à faire des hebdomadaires des médias de masse. En outre, le fait divers criminels se développe « parce qu'il est plus court [et] semble fournir l'essence d'un drame vrai ».<sup>109</sup> Le lectorat recherche une forme de réalisme que ce style journalistique semble être le seul à pouvoir offrir. Pourtant, en parallèle de l'expansion du fait divers criminel émerge le feuilleton judiciaire lancé par Émile Gaboriau ainsi que les premiers romans policiers. Ces dernières formes apparaissent car la littérature et les journaux explorent de nouveaux modes de traitement des matières criminelles. Elsa de Lavergne rapporte que

les relations romancées de « beaux crimes » prennent le relais des comptes rendus arides de la chronique des tribunaux et des résumés édifiants et moralisateurs des feuilles volantes (les “canards”) ou des plaintes. Elles assouvissent la curiosité des lecteurs et entretiennent la fascination pour les figures de criminels d'exception et les drames des cours d'assises.<sup>110</sup>

En effet, le roman policier ou du moins d'enquête s'ancre dans l'imaginaire collectif et dans les plaisirs de lecture de la population de l'époque. *L'Œil de la Police* témoigne de ce bouleversement par le contenu qu'il propose à ses consommateurs. Dominique Kalifa affirme que « la presse spécialisée dans le fait divers criminel l'est également, sinon davantage, dans le roman de police ».<sup>111</sup> De fait, l'auteur prend pour exemple le périodique de Jules Tallandier et affirme qu'en son sein

---

<sup>108</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, op.cit., p. 22-23

<sup>109</sup> Laetitia Gonon, *Le fait divers criminels dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, Paris, Éd. Presse Sorbonne Nouvelle, Coll. « Bronché », 2012, p. 225

<sup>110</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, op.cit., p. 19

<sup>111</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 37

la fiction dispose d'une place de choix [dans la mesure où sont] publi[és] dès son premier numéro quatre feuilletons. Tous ne sont pas à proprement parler policiers, mais la double page centrale est réservée aux *Aventures de Martin-Numa, le plus grand détective du monde*, de Léon Sazie, dont l'intérêt est encore souligné par le concours qui s'y rapporte. Des classiques du roman judiciaire (*Le Crime de l'omnibus* de Fortuné Du Boisgobey) au roman historique (*La Bande des chauffeurs* de Louis Boussenard) en passant par d'authentiques énigmes policières (*Lequel des trois ?* de l'Américaine Anna-Katherine Greene, à qui l'on doit l'expression *detective story*), l'hebdomadaire publie jusqu'en 1914 un très grand nombre de romans criminels<sup>112</sup>

De surcroît – toujours selon une relation cyclique – les quotidiens, faits divers et feuilletons prospèrent en raison de leur lectorat qui d'après Elsa de Lavergne en redemande. L'auteur ajoute que « journalistes et romanciers s'emparent désormais en priorité des matières sensationnelles qu'ils font circuler dans toutes les rubriques du journal, faisant naître une véritable fièvre de l'enquête ».<sup>113</sup> Le crime devient alors véritablement un objet de consommation.

Ainsi, la fascination criminelle qui hante le XIXe siècle et la Belle Époque – corollaire des transformations et mutations de la société – amène à l'essor des faits divers criminels et des feuilles spécialisées dont *L'Œil de la Police* qui témoigne de l'arrivée des romans policiers.

## B. Le roman policier : un genre lancé par la fascination criminelle

### 1. *L'essor du roman policier*

Le roman policier émerge au XIXe siècle et se cristallise à la Belle Époque dans la culture populaire. Toutefois, son apparition s'ancre dans une logique d'évolution selon Jean-Claude Vareille qui affirme qu'il n'entraîne aucune « rupture, mais [un] glissement et [une] métamorphose ».<sup>114</sup> En effet, le policier est la conséquence de nombreux facteurs dont le premier est cette fascination pour le crime qui sévit au cours du XIXe siècle. Corollaire d'une attraction pour la violence, le crime est représenté dans les médias de diffusion à savoir les journaux (les faits divers et les illustrations) et les livres (littérature

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>113</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, *op.cit.*, p. 19

<sup>114</sup> Jean-Claude Vareille, (1986), « Préhistoire du roman policier », dans *Romantisme*, 1986, n°53. Littérature populaire. URL : [www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1986\\_num\\_16\\_53\\_4922](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_53_4922), p. 23

légitime et populaire). Jean-Claude Vareille rapporte que « les grands prototypes des romans populaires sont d'emblée des chroniques du crime : *Les Mystères de Paris*, *Le Comte de Monte-Cristo*, les œuvres de Dickens ; tous, ils illustrent et mettent en scène le glissement ». <sup>115</sup> En parallèle à ces récits, l'écriture du crime est omniprésente et gagne de nouvelles formes dans la mesure où les mémoires et les souvenirs des fonctionnaires de police fleurissent dont les plus connus sont ceux d'Eugène François Vidocq. Cette formule inédite de narration s'inscrit dans cette fascination pour le crime et amène à la création d'un nouveau genre littéraire. Toutefois, l'auteur rappelle que « pour que naisse vraiment le roman policier, [il faut] que soient efficaces conjointement un imaginaire et un type de narration spécifiques ». <sup>116</sup> Cette astreinte se réaliserait dans l'union narrative des romans gothiques et d'aventure. Du premier genre est repris la structure narrative du secret, du mystère et de l'énigme qui « devient un des moteurs de l'action ». <sup>117</sup> De surcroît, Jean-Claude Vareille rappelle que dans les romans gothiques déjà

l'écrivain étale les procédés de son travail pour mieux masquer les tenants et les aboutissants de l'anecdote qu'il bâtit sous nos yeux. Il ne dévoile que pour mieux cacher et inversement. Tout le plaisir de la lecture du roman policier est déjà présent. <sup>118</sup>

Des romans d'aventures et notamment de celui de J. F. Cooper est empruntée la thématique de la chasse et du pistage, c'est-à-dire celle de l'enquête. En effet, le critique affirme que les auteurs de policier usent des sens du traqueur pour différencier leur héros des fonctionnaires de police ordinaires et parmi ces sens « deux surtout connaîtront une immense fortune littéraire dans le roman policier archaïque : la vue et le flair ». <sup>119</sup> Ainsi, c'est par la cumulation de ces facteurs qu'émerge le policier au cours du XIXe siècle. Les théoriciens s'accordent pour affirmer que le premier du genre apparaît avec les trois célèbres nouvelles d'Edgar Poe *Double assassinat dans la rue Morgue*, *Le Mystère de Marie Roget* et *La Lettre volée* avant d'être développé en France sous l'influence des œuvres d'Émile Gaboriau. Elsa de Lavergne conclut cet essor en déclarant que

la rencontre de ces thèmes littéraires et de ces faits de société nouveaux inspire les romanciers qui mettent au point un modèle original de roman, fondé non plus sur le récit du crime, mais sur sa reconstruction progressive à partir des données du crime accompli. <sup>120</sup>

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 26

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 27

<sup>120</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, op.cit., p. 23

Le roman policier naît bel et bien sous la combinaison de ces différents facteurs, mais se cristallise également dans la culture populaire par sa propagation dans les quotidiens de masse dont *L'Œil de la Police*. Ce dernier, qui se construit selon une structure qui lui est propre, est défini par Jean-Claude Vareille et Régis Messac de la façon suivante :

il s'ouvre sur un mystère ou un crime ; il suit les démarches et les hésitations de l'enquêteur qui s'attache à reconstituer le scénario du crime ou de l'événement mystérieux de façon méthodique et progressive ; le récit livre la vérité par bribes, en procédant à des éclairages successifs et complémentaires et maintient un suspense continu.<sup>121</sup>

## 2. Une structure spécifique

Le roman policier se compose ainsi selon une structure qui lui est propre. En effet, Jean-Claude Vareille l'analyse comme « l'imbrication d'une série temporelle qui aboutit à la découverte du criminel (l'enquête) avec une autre, permettant de remonter dans la durée, et narrant, elle, la genèse du crime ».<sup>122</sup> Elsa de Lavergne ajoute à ces propos que « l'histoire, construite à l'envers, tend le récit vers la solution sans cesse retardée à un problème qui a été posé d'emblée ».<sup>123</sup> De fait, la narration du roman policier est particulière dans la mesure où elle se construit à rebours : le crime est dévoilé dès les premières pages du récit et l'enquêteur est chargé de découvrir a posteriori les causes et raisons qui ont conduit à cette conclusion. Par exemple, ce travail est mené par Binos et Paul Freneuse dans *Le Crime de l'omnibus* de Fortuné du Boisgobey et par le duo que forment Chauvert et Villechaise dans *Haines de femmes* d'Henri Conti. Cette structure est alors parallèle à celle des faits divers étant donné que toutes deux commencent par l'épilogue avant de revenir sur ses causes. De surcroît, le roman policier possède un canevas singulier dès lors qu'il ne peut exister sans qu'un crime ait lieu. Franck Évrard rappelle que ce dernier est la clef de voûte du récit ; il lui donne vie. En effet, le crime est l'objet qui met en branle la narration :

l'élément thématique le plus important du roman policier est par conséquent le crime, c'est-à-dire une violation grave de la loi, qu'il s'agisse d'un meurtre, d'un viol, d'un chantage, d'un kidnapping, et même le crime sanglant qui constitue un scandale au niveau du récit.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>122</sup> Jean-Claude Vareille, (1989), *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Éd. Presses Universitaires de Lyon, Coll. « Littérature et idéologies », 1989, p. 43

<sup>123</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, *op.cit.*, p. 65

<sup>124</sup> Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Éd. Dunod, Coll. « Lire », 1996, p. 8

Si les assassinats sont majoritairement à l'origine de ces romans, *L'Œil de la Police* propose des feuilletons dont les enlèvements constituent la clef de voûte des récits. *Martin-Numa. Le plus grand détective du monde* de Léon Sazie et *Une Étrange disparition*<sup>125</sup> d'Anna Katharine Green s'ouvrent sur le ravisement respectif d'un garçon de recette, Eloi Vidal, et d'une jeune domestique, Émilie, au service du mystérieux Blake Holman. De même, la structure narrative du roman policier pousse les personnages et les lecteurs à une réflexion dont l'objectif est de reconstituer le crime et ses motifs. Franck Évrard écrit ainsi :

Qui a tué ? Comment ? Pourquoi ? La particularité du roman policier est que la narration s'accompagne d'une ou de plusieurs questions interprétatives. L'histoire du crime étant absente du roman, il revient au détective et au lecteur d'interpréter les éléments lacunaires pour déchiffrer l'histoire, de passer de l'ignorance à une position de savoir.<sup>126</sup>

Dans *Le Crime de l'omnibus*,<sup>127</sup> le lecteur aussi bien que le personnage principal cherchent à répondre à ces questions pour résoudre l'enquête. La lecture du roman est active, et dès lors, repose sur la formulation d'hypothèses. En effet, les consommateurs de récits policiers, familiers du genre, en connaissent désormais les ressorts et les mécanismes. Forts de cette habitude acquise au fil du temps, ils sont ainsi capables d'établir des suppositions, de décrypter et d'interpréter les indices disséminés dans le récit. Ainsi, lorsque M. Paulet apprend que son frère lègue sa fortune à une jeune italienne,<sup>128</sup> le lecteur s'interroge sur l'identité de la femme mystérieuse : serait-ce Bianca, assassinée dans l'omnibus, ou Pia, modèle de Paul Fréneuse ? S'il s'agit bien de Bianca, a-t-elle été tuée à cause de cet héritage ? Par ailleurs, la participation du lecteur s'inscrit dans la ligne éditoriale de *L'Œil de la Police* qui assimile le consommateur à la figure du détective. En outre, le feuilleton policier possède également des thèmes et canevas fixes, c'est-à-dire des événements qui se manifestent dans chacun des récits de ce genre. Ce phénomène est souligné par Elsa de Lavergne qui déclare que :

le roman policier du XIX<sup>e</sup> siècle, issu du même berceau que le roman populaire, peine à se défaire des lieux communs du genre, ingrédients que le directeur du journal et les acheteurs du quotidien attendent. Il reprend notamment les thèmes éculés de la quête de l'identité, de l'enfant perdu ou caché puis retrouvé miraculeusement, de la relation adultère scandaleuse ou encore de la course à l'héritage, qui fournissent le gros des intrigues policières. Mais il sait aussi inventer de nouveaux motifs,

---

<sup>125</sup> Cf. Annexes n°2 et 10

<sup>126</sup> Franck Évrard, *Lire le roman policier, op.cit.*, p. 11

<sup>127</sup> Cf. Annexe n°6

<sup>128</sup> *Le Crime de l'omnibus*, Fortuné du Boisgobey dans *L'Œil de la Police*, n°10, 1909, p. 4

puisés dans les réalités judiciaires et criminelle contemporaines, pour nourrir l'imaginaire du genre naissant. Le roman policier, comme tout genre littéraire, invente et développe de la sorte ses propres passages obligés, qui deviendront bientôt des lieux communs<sup>129</sup>.

Les théoriciens notent ainsi que l'entrée en matière de ces œuvres littéraires est généralement identique. De fait, Elsa de Lavergne déclare que le roman policier débute toujours de manière abrupte par la découverte du crime.

Il s'agit en effet désormais de plonger aussitôt le lecteur au cœur d'un mystère dont la solution échappe à la raison. Très souvent, le roman policier ne comporte pas d'exposition. Le romancier, assuré de son effet, met immédiatement sous le nez du lecteur la scène-clef du roman : la découverte du crime horrible ou de l'événement mystérieux, point de départ de l'aventure.<sup>130</sup>

Ce canevas particulier apparaît dans un nombre conséquent d'œuvres publiées par *L'Œil de la Police* dont les romans de Fortuné du Boisgobey, *Le Crime de l'omnibus* où les premières pages mettent en scène le décès de Bianca Astrodi ; Georges de la Bruyère, *La Comtesse noire* avec le supposé assassinat de Valentine où encore Anna Katharine Green, *Lequel des trois ?* qui débute par l'empoisonnement de Robert Hardy ainsi qu'*Une Étrange disparition* qui s'ouvre sur l'absence d'Emilie, une jeune domestique.<sup>131</sup> Cette structure spécifique se manifeste également dans les lieux communs que le genre policier crée. L'une des scènes typiques qui intervient dans une majorité des policiers est celle de la découverte du cadavre. Elsa de Lavergne affirme qu'il s'agit

généralement de la scène d'exposition du roman, ou du moins, si elle vient en seconde position, après un prologue, du point de départ de l'enquête. Les indices et les observations qu'elle livre permettront à l'enquêteur de remonter le temps pour reconstituer la chaîne d'événements qui a précédé le crime.<sup>132</sup>

En effet, la découverte du corps dans les œuvres citées précédemment est généralement identique, c'est-à-dire que c'est un personnage étranger au tissu familial et amical de la victime qui aperçoit le cadavre. Ce même protagoniste décide alors d'élucider l'enquête et remarque d'emblée des indices. Paul Freneuse, héros du *Crime de l'omnibus*, est très rapidement convaincu qu'il s'agit d'un assassinat provoqué par la mystérieuse femme

---

<sup>129</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale, op.cit.*, p. 86

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 68-69

<sup>131</sup> Cf. Annexe n°6, 8 et 10

<sup>132</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale, op.cit.*, p. 86

assise près de Bianca Astrodi.<sup>133</sup> En outre, d'autres lieux communs apparaissent dans les policiers de l'époque tels que la visite de la morgue et l'audition dans le cabinet du juge d'instruction. Ainsi, ce genre repose sur une structure narrative spécifique et met en jeu des topoï, des passages obligés que les lecteurs attendent impatiemment. Dès lors, ces lieux communs sont la conséquence du lectorat et de son horizon d'attente.

Le roman policier découle de cette fascination criminelle qui surgit au cours du XIXe siècle et se cristallise à la Belle Époque. Par leur publication de faits divers sanglants et la place accordée aux romans feuilletons, les quotidiens populaires tels que *L'Œil de la Police* lancent ce genre qui répond aux horizons d'attente des lecteurs.

## C. La création d'une mémoire collective

### 1. *La presse populaire à l'origine d'une mémoire collective*

La fascination pour le crime et son inscription dans l'espace public par le moyen de la presse populaire et quotidienne est au cœur de l'émergence d'une mémoire collective, c'est-à-dire d'un système de représentations partagé par une collectivité. Cette notion est issue des *Cadres sociaux de la mémoire* et de *La Mémoire collective*, travaux de Maurice Halbwachs. Par le rapprochement de ces deux termes, l'auteur cherche à souligner que tout groupe organisé crée une mémoire qui lui est propre.<sup>134</sup> En effet, Jeffrey Andrew Barash, qui rappelle l'analyse de Paul Ricoeur, considère que la mémoire collective est « investie d'un rôle central dans l'élaboration [...] de l'identité personnelle, puis des identités collectives ». <sup>135</sup> L'auteur souligne que ce phénomène est, par exemple, corollaire de l'expérience d'un groupe restreint – qu'il s'agisse d'une famille, d'une classe d'école ou encore d'une association professionnelle. Jeffrey Andrew Barash affirme que « les souvenirs sont alors relativement simples : [...] un événement important qui a marqué la vie d'un groupe si bien que les membres s'en souviendront [...] toute leur vie ». <sup>136</sup> Dès lors, la mémoire collective est un produit social et subjectif dans la mesure où elle s'appuie sur des groupes. Pour Gilbert Gislain, la mémoire collective est une métaphore qui se forme par les contraintes sociales : « l'individu intériorise des valeurs, le souvenir

---

<sup>133</sup> *Le Crime de l'omnibus*, Fortuné du Boisgobey, dans *L'Œil de la Police*, n°2, 1909, p. 3

<sup>134</sup> Pierre ANSART, « Mémoire collective », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 27 avril 2020.  
URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/memoire-collective/>

<sup>135</sup> Jeffrey Andrew Barash, « Qu'est-ce que la mémoire collective ? Réflexions sur l'interprétation de la mémoire chez Paul Ricoeur », dans *Revue de métaphysique et de morale*, Presses Universitaires de France, n°50, p. 185-195, 2006, URL: <http://www.jstor.org/stable/41825830>, p. 186-187

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 189

prend sens dans la société. La particularité des souvenirs n'est consciente que dans l'interaction avec l'autre ». <sup>137</sup> Une mémoire collective criminelle est alors engrangée par la lecture des journaux populaires. A l'échelle de *L'Œil de la Police*, les consommateurs forment un groupe social qui intériorisent les grands événements et les grandes figures criminelles. Elsa de Lavergne souligne que

tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, des figures de criminels d'exception émergent et s'emparent des esprits. La publicité grandissante accordée aux faits judiciaires, avec l'apparition de publications spécialisées et de rubriques dédiées aux crimes dans les feuilles quotidiennes, entraîne les lecteurs du journal dans un tourbillon d'affaires plus tapageuses les unes que les autres. Ces monstres de cour d'assises, par la fascination qu'ils exercent, deviennent des figures de premier plan dans l'imaginaire contemporain. Forçats évadés, empoisonneuses de charmes, assassins cyniques alimentent la chronique judiciaire, qu'ils entendent parfois diriger, en modelant leur image devenue publique. <sup>138</sup>

De fait des figures et des situations types vont se dessiner, c'est-à-dire que « chaque crime nouveau donne l'impression de s'inscrire dans une longue chaîne de mémoire et de représentation qu'il vient réactiver ». <sup>139</sup> La femme meurtrière par le média d'un poison s'inscrit d'office dans l'imaginaire de « l'empoisonneuse de charme ». Elle s'enracine dans cette mémoire collective comme le démontrent les faits divers s'intitulant « une empoisonneuse », « un empoisonnement » ou encore « l'empoisonneuse ». Ces derniers consignent le fait divers dans une continuité qui est celle de « l'empoisonneuse de charme » et non dans une individualité qui est celle de la personne à l'origine du meurtre. Néanmoins, ces modèles de criminels exotiques ne peuvent s'immiscer dans la culture populaire qu'en raison d'un canevas spécifique. Afin de figurer dans une mémoire collective, les crimes se doivent d'être spectaculaires et sensationnels. Annick Dubied et Marc Lits décrètent que les affaires qui restent inscrites dans le patrimoine culturel possèdent des traits communs :

Un ou plusieurs meurtres, un climat de passion amoureuse où de violence sexuelle, la présence comme victimes d'enfants ou de jeunes filles. Comme si les ingrédients nécessaires à la composition d'un « bon » fait divers devaient présenter ce cocktail de sexe et de violence extrêmes, afin d'accrocher le public. <sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> Gilbert Gislain, « Les enjeux de la mémoire collective », [en ligne], consulté le 27 avril 2020, Publié le 07/01/2019, URL : <https://grandes-ecoles.studyrama.com/espace-prepas/concours/ecrits/culture-generale/les-enjeux-de-la-memoire-collective-7466.html>

<sup>138</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, op.cit., p. 95

<sup>139</sup> Franck Évrard, *Faits divers et littérature*, op.cit., p. 47

<sup>140</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, op.cit., p. 81

Il est vrai que cette composition se manifeste généralement dès les « unes » des quotidiens qui ont pour objectif premier d'attirer les consommateurs. Ces dernières choisies avec soin s'insèrent dans cette création d'une mémoire collective dans la mesure où elles mettent en scène des ingrédients identiques. *L'Œil de la Police* démarre avec l'assassinat d'une femme éventrée par son époux qui rappelle le crime commis par Billoir à l'encontre de sa maîtresse Jeanne le Manach.<sup>141</sup> Le périodique s'empare de cette affaire sensationnelle et connue de tous dans l'optique de séduire de nouveaux lecteurs. De même, les affaires criminelles célèbres vont être l'objet d'une réappropriation par les journaux qui vont volontairement mentionner des figures connues des lecteurs. Franck Évrard rapporte que « les articles de presse font fréquemment référence ou allusion aux figures héroïques et prestigieuses de l'histoire criminelle en parlant d'«émule de Lacenaire» ou de «nouveau Landru» ». <sup>142</sup> Au moyen de ces deux termes, les quotidiens vont contribuer à forger une mémoire collective toujours présente de nos jours. L'hebdomadaire de Jules Tallandier a recours à des formules similaires notamment via des comparaisons récurrentes à Soleilland, le satyre condamné pour le meurtre et le viol de Marthe Erbeling, une fillette de onze ans. Ce dernier est mentionné dans une dizaine d'articles du journal – brèves et « unes » – par ces qualificatifs. Un article est même consacré à son forfait.<sup>143</sup> Par ce dispositif, les faits divers communiquent les uns avec les autres si bien que des jeux d'échanges se forment, c'est-à-dire qu'un fait divers renvoie à un autre fait célèbre. Ici, les crimes se rapportent au forfait du satyre et le placent au cœur des événements. De surcroît, afin de prendre connaissance du fait divers le lecteur se doit désormais de connaître l'intertexte auquel il fait référence. Cette structure créée par les périodiques forge donc une mémoire collective.

## 2. De nouvelles figures célèbres

En outre, la presse de masse et notamment *L'Œil de la Police* contribuent à la création de figures célèbres qui vont s'inscrire dans la mémoire collective. En effet, si les quotidiens par les formules « émule de... » ou « nouveau... » continuent d'enraciner certaines personnes dans la culture populaire, ils parviennent par leur « une » à créer un nouvel imaginaire collectif. Le périodique de Jules Tallandier est par exemple l'un des nombreux

---

<sup>141</sup> Jeanne le Manach est assassinée par son amant Billoir. Las de cette dernière, Billoir prémédite son crime qu'il exécute violemment dans la mesure où il poignarde la jeune femme et la découpe en morceaux alors qu'elle est toujours vivante. Une fois son meurtre accompli, il lèste le cadavre qu'il jette dans la Seine. Cf. les « annales sanglantes », dans *L'Œil de la Police*, n° 2, 1908, p. 9

<sup>142</sup> Franck Évrard, *Faits divers et littérature*, op.cit., p. 47

<sup>143</sup> « Aux îles du Salut. Soleilland », dans *L'Œil de la Police*, n°10, 1909, p. 2

facteurs à l'origine de la notoriété gagnée par Marguerite Steinheil. Celle-ci est connue pour avoir possiblement prémédité et orchestré le meurtre de son époux et de sa mère, Mme Japy.<sup>144</sup> Les mystères liés à cette enquête et l'impossibilité de statuer sur la culpabilité ou l'innocence de la protagoniste la propulsent immédiatement dans l'espace médiatique. Dès lors, Marguerite Steinheil apparaît en « une » des quotidiens de l'époque et parvient à se hisser au rang de figure célèbre dans la mesure où entre 1908 (l'année du crime) et 1909 (l'année de son jugement) celle-ci est mentionnée dans trente-deux articles publiés par *L'Œil de la Police*. La veuve – tel est le surnom que la presse lui attribue – est l'héroïne de neuf « unes » et au cœur de dix-huit brèves. Si une place en « une » dans un quotidien permet généralement de souligner l'importance d'un drame, y être représenté à plusieurs reprises tend à élever ces protagonistes au rang de figures célèbres dans la mesure où l'écriture atteste d'une mémoire et l'inscrit dans le temps. De fait, l'écrit est un véritable véhicule de transmission, de narration et d'enseignement ; par ce média chaque individu peut prendre connaissance d'un fait et le partager. Dans le cas de Marguerite Steinheil, *L'Œil de la Police* participe à son ancrage dans la mémoire collective par la publication d'articles rappelant son instruction voire simplement son existence. Par exemple, une brève déclare :

Pendant la semaine judiciaire qui prend fin au moment où ce numéro de *L'Œil de la Police* est mis sous presse, aucun des faits nouveaux, vraiment sensationnels, qu'on doit s'attendre à voir se produire, n'est venu projeter un vif rayon de lumière sur le mystérieux drame de l'impasse Ronsin<sup>145</sup>

Cet article purement phatique se charge simultanément de remémorer à la population la présence de Marguerite Steinheil dans le monde médiatique, mais aussi de souligner le caractère spectaculaire et mystérieux de cette affaire. La pluralité des articles laisse entendre que chaque individu de l'époque connaît cette femme ; d'autant plus que les titres des brèves et les compositions elles-mêmes ne rappellent pas le crime commis se contentant de simples intitulés tels que « l'affaire Steinheil »<sup>146</sup> à « l'affaire Steinheil : une constatation importante »<sup>147</sup> ou encore « l'affaire Steinheil : les bijoux de la veuve »<sup>148</sup>. Enfin, le rapprochement entre les différentes publications des articles qui la concernent dévoile son importance médiatique et explique ainsi son inscription dans la

---

<sup>144</sup> « La tragédie de Vaugirard » dans *L'Œil de la Police*, n°21, 1908, p. 1-2

<sup>145</sup> « L'affaire Steinheil : l'instruction touche à sa fin ! » dans *L'Œil de la Police*, n°6, 1909, p. 2

<sup>146</sup> « L'affaire Steinheil » dans *L'Œil de la Police*, n°8, 1909, p. 2

<sup>147</sup> « L'affaire Steinheil : une constatation importante » dans *L'Œil de la Police*, n°7, 1909, p. 2

<sup>148</sup> « l'affaire Steinheil : les bijoux de la veuve » dans *L'Œil de la Police*, n°9, 1909, p. 2

mémoire collective. Le périodique de Jules Tallandier contribue donc à l'épanouissement de nouvelles figures criminelles telles que la bande à Bonnot ou encore celle des Chauffeurs qui hantent ses numéros et la presse quotidienne populaire. Ces figures célèbres sont gravées dans notre mémoire collective criminelle encore aujourd'hui.

### 3. *Une mémoire collective véhiculée par la fiction*

La mémoire collective se développe également dans la presse populaire par le biais de la fiction. En effet, des récits fictifs portant sur des criminels et des affaires célèbres voient le jour au cours du XIXe siècle et à la Belle Époque. *L'Œil de la Police* s'ancre dans ce mouvement dans la mesure où le quotidien de Jules Tallandier publie chaque semaine dans sa rubrique intitulée « Les annales sanglantes » des crimes réputés sous forme fictionnelle. Une des nouvelles, nommée « une femme vivante coupée en morceaux »,<sup>149</sup> traite de l'assassinat de Jeanne le Manach par son amant Billoir et inscrit ces protagonistes dans la culture populaire. En effet, Dominique Kalifa écrit que « lire un récit de crime, de vol ou d'agression, engage le plus souvent son lecteur à se l'approprier ».<sup>150</sup> Par ces détails macabres et morbides, le récit s'insère dans l'imaginaire collectif et marque l'esprit du lectorat. L'affaire Fualdès est également le sujet d'une fictionnalisation sous forme de nouvelle<sup>151</sup> mais aussi de roman-feuilleton par Edmond Lepelletier. *L'Œil de la Police* propose aussi dès sa première année la parution du roman historique de Louis Boussenard portant sur la bande des chauffeurs d'Orgères. Le feuilleton affirme représenter tous les exploits sanglants commis par ces criminels violents. De plus, cette publication voit des annonces apparaître dans les quotidiens concurrents tels que *Le Petit Journal*.<sup>152</sup> Sa promotion dévoile l'intérêt porté aux affaires criminelles célèbres et contribue à la création d'une mémoire collective. Franck Évrard note que ces quelques beaux crimes désormais repris sous un aspect fictif « ont promu des individus, des gestes, des lieux, au point de constituer une culture et une mémoire de la transgression individuelle ».<sup>153</sup> De même, certains jeux-concours proposés par l'hebdomadaire offrent la possibilité aux consommateurs de retrouver les noms de criminels célèbres par des rébus tels que Troppmann ou encore Lacenaire. Ce divertissement contribue à inscrire

---

<sup>149</sup> « Une femme vivante coupée en morceaux » dans *L'Œil de la Police*, n°2, année 1908, p. 11

<sup>150</sup> Dominique Kalifa, (1995), « Crimes. Fait divers et culture populaire à la fin du XIXe siècle », dans *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1995, p. 68-82, URL : [www.persee.fr/doc/genes\\_1155-3219\\_1995\\_num\\_19\\_1\\_1292](http://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1995_num_19_1_1292), p. 79

<sup>151</sup> « Un crime en musique », dans *L'Œil de la Police*, n°7, 1908, p. 11

<sup>152</sup> *Le Petit Journal*, n°16 706, année 1908, p. 3

<sup>153</sup> Franck Évrard, *Faits divers et littérature, op.cit.*, p. 47

des noms et des faits dans la mémoire collective de l'époque. Dominique Kalifa conclut sur le rôle de la fiction en déclarant :

Accumulant en eux une bonne part de la mémoire populaire, ces récits ne se contentent pas d'assurer jour après jour la promotion historique d'individus, de gestes et de lieux familiers, ils constituent également le fondement d'un savoir et d'une culture de l'ordinaire, immense somme de matériaux peu à peu stratifiés. [...] En réactivant sans cesse les figures héroïques ou prestigieuses de l'histoire criminelle, en répétant les gestes et les situations, en inscrivant chaque nouveau crime dans une longue chaîne de représentations, c'est la mémoire vive du peuple que l'on invoque, les grands motifs de sa culture que l'on célèbre. [...] Les criminels tissent la trame d'une autre Histoire de France, hiérarchisée et ordonnée, possédant elle aussi ses saints, ses martyrs et ses monstres<sup>154</sup>

La fiction est un média qui enracine des affaires et des criminels célèbres dans la mémoire collective. Par ses modes de narration, la fiction augmente voire décuple l'horreur des événements racontés et frappe l'esprit des lecteurs qui ne peuvent les oublier.

\*

Ainsi, la démocratisation de la presse populaire est à l'origine de l'émergence de *L'Œil de la Police*. Ce quotidien de la Belle Époque, inspiré des « canards » et des « occasionnels » du XIXe siècle, se distingue de ses homologues par sa formule originale et par son insistance sur le caractère spectaculaire de ses parutions ; aspect sensationnel traduit par l'omniprésence de la couleur rouge qui inonde ses couvertures illustrées. Le périodique érigé par Jules Tallandier signale alors l'essor de la presse populaire de masse et l'attraction qu'exerce le crime sur la population. Ce dernier devient la clef de voûte des récits de faits divers et des romans-feuilletons qui mettent en scène les premiers détectives.

---

<sup>154</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 275

## Partie II – Le fait divers et le roman-feuilleton : des récits ordonnés

L'étude de la structure des faits divers et des romans-feuilletons dans *L'Œil de la Police* s'avère singulière. Ces deux éléments sont respectivement l'objet d'un travail d'organisation spatiale et narrative au sein de l'économie du quotidien. En effet, le rédacteur organise, en amont de la parution du fait divers dans le périodique, les informations. Celles-ci sont reconstituées chronologiquement afin de faciliter la compréhension des lecteurs populaires. Or, si la rédaction des faits divers est chronologique, sa structure narrative est, quant à elle, complexe. L'apanage de ce genre journalistique est de révéler la particularité de l'événement qu'il rapporte. Toutefois, sa narration est fondée sur la notion de scripts (Raphaël Baroni), c'est-à-dire sur des scénarios communs propres à un thème.<sup>1</sup> Dès lors, le fait divers convoque par ce procédé un imaginaire connu des consommateurs ; imaginaire qui leur permet de prévoir la suite de l'événement. Les sujets exploités par les faits divers et les romans-feuilletons dévoilent, quant à eux, un discours sur la société contemporaine. De fait, les espaces, les armes ainsi que les acteurs de ces événements véhiculent – par leur mise en exergue narrative – des messages portant sur les mutations entreprises depuis la première moitié du XIXe siècle par la société française. Par ailleurs, l'hebdomadaire de Jules Tallandier signale – par leur surreprésentation au sein de ses feuilles – les crimes les plus populaires de la Belle Époque. Enfin, l'iconographie de *L'Œil de la Police* interroge la lecture du journal : est-ce un quotidien à lire ou à regarder ? Omniprésente, l'illustration envahit la majorité des feuilles du périodique. Corrélée à l'énoncé, la gravure est simultanément à l'origine d'un iconotexte et d'un discours implicite qui s'inscrit dans la notion d'énonciation éditoriale.

---

<sup>1</sup> Une définition complète est donnée au chapitre 1

---

# Chapitre 1 - Le fait divers : un discours narrativisé

---

## A. La hiérarchisation de l'événement

### 1. *Une mise en forme narrative*

Le fait divers est un objet stylistique et narratif singulier dans la mesure où son écriture est la source d'une organisation spécifique et unique. En effet, Annick Dubied et Marc Lits rapportent qu'une

grande partie des critiques considère que le fait divers n'existe que parce qu'il est *médiatisé*. On ne « rencontre » pas un fait divers, mais on le consomme par l'intermédiaire de la radio, [de la télévision], des journaux. Il est le résultat d'une mise en forme, qui implique une sélection des faits et un agencement ordonné.<sup>2</sup>

De fait, il est le sujet d'un travail produit en amont de sa publication et en aval de son déroulement. La personne chargée de sa parution se voit confier la tâche de regrouper et de trier les renseignements. Laëtitia Gonon déclare que

le journaliste, en possession de toutes les informations ou faisant comme s'il les possédait toutes, les distribue non pas dans l'ordre où elles sont arrivées, mais dans l'ordre le plus clair pour la lecture. Il se conforme à une narration qu'on pourrait dire romanesque, avec un narrateur absent mais omniscient, qui reconstruit l'ordre des événements, décrit ou explique quand il le faut, pour que le récit soit fluide et intelligible.<sup>3</sup>

Les faits divers s'inscrivent ainsi dans un cadre narratif déterminé et possèdent une structure ordonnée étant donné que les événements qu'ils rapportent suivent un ordre chronologique dans le dessein de les restituer de façon authentique. De surcroît, chaque fait divers comporte des éléments définis, voire prédéfinis. Annick Dubied et Marc Lits soulignent qu'une

partie au moins des textes de faits divers raconte [...], selon une définition de la narration inspirée des travaux de Paul Ricœur, un début, un milieu et une fin, un renversement, une causalité (même si elle est « troublée »), une nécessité narrative, un thème unitaire, une référence à l'agir humain,

---

<sup>2</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, *op.cit.*, p. 59

<sup>3</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, *op.cit.*, p. 71

une conclusion imprévisible et congruente et une conclusion-point de vue.<sup>4</sup>

De fait, l'écriture du fait divers est singulière puisqu'elle rapporte des événements inédits selon une progression narrative précise. Cette dernière débute toujours de la même façon, c'est-à-dire que son introduction « qui répond aux questions qui ? quand ? où ? quoi ? comment ? fournit des informations précises et circonstanciées sur les faits qu'elle cherche à s'approprier »<sup>5</sup>. En outre, Franck Évrard rappelle que « le fait divers lie l'événement à un espace précis, qu'il nomme, localise et caractérise avec un luxe de détails (la localité, le quartier, la rue, le numéro, l'étage, etc.) » et ajoute qu'il « indique avec une précision presque documentaire les caractères individuels (nom, prénom, âge), physiques (apparence, signes distinctifs, détails intimes) et sociaux (groupe, profession, habitudes, pratiques) de l'acteur ».<sup>6</sup> Ainsi, les faits divers rapportés par *L'Œil de la Police* s'ancrent simultanément dans cette logique narrative codifiée et dans cette volonté d'authenticité. Ce phénomène est mis en scène dès 1908 dans la « une » du numéro 6 intitulée « Apaches en jupons » :

Un mécanicien de Lagny, M. Louis Hurel, âgé de 35 ans, après une bonne journée passée en compagnie d'un de ses parents, habitant rue Ordener, se disposait vers minuit à regagner la gare de l'Est lorsque boulevard de la Chapelle, sous le viaduc du métropolitain, il fût accosté par cinq femmes qui, avec un ensemble parfait l'entourèrent et lui firent le coup du Père François. Leur victime à terre, les cinq furies avec des trépignements hystériques s'acharnèrent sur lui et lui labourèrent la figure et le corps à coups de pied et à coups de poing. Le pauvre homme aveuglé par ces coups, impuissant sous le nombre se mit à appeler au secours. Sans souci de ses cris, les femmes apaches lui enlevèrent jusqu'à son pantalon et ses bottines.

Les agents accoururent, et les coquines s'enfuirent abandonnant le mécanicien, dépouillé et grelottant. Les Apaches femelles allèrent s'engouffrer dans le couloir d'un hôtel meublé de la rue Philippe-de-Girard et gagnèrent une courette où trouvant fort opportunément une échelle contre un mur, elles s'en servirent pour grimper sur le toit d'un hangar où elles tinrent un bon moment les agents en respect en faisant pleuvoir sur eux une grêle de tuiles et d'objets hétéroclites.

[...] Enfin, après force rebuffades, échanges de coups et autres aménités de ce genre, les cinq femmes furent arrachées à leur refuge et descendues à terre avec tous les égards dus à leur rang. Conduites au poste, ces jeunes personnes furent identifiées par le commissaire de police, elles étaient toutes inscrites sur les registres de la Préfecture et sont des

---

<sup>4</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, op.cit., p. 57

<sup>5</sup> Franck Évrard, *Faits divers et littérature*, op.cit., p. 19

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 19

professionnelles de la prostitution. Ce sont les nommées Louise Dufort, Léontine Chamut, Julie Castel, Juliette Ramey, Victorine Hirsch.<sup>7</sup>

Ce récit, qui porte sur l'agression d'un homme perpétrée par une bande organisée de femmes, possède une majorité des caractéristiques décrites par le critique. En effet, le premier paragraphe informe le lectorat sur le nom de la victime, sur l'heure et le lieu de l'agression, sur le sujet du fait divers et sur la manière dont il s'est déroulé. De même, l'article délimite avec précision l'espace de l'attaque qui a lieu « sous le viaduc du métropolitain, boulevard de la Chapelle » sur le trajet menant à « la gare de l'Est ». Enfin, les informations individuelles de la victime sont également fournies par le journaliste. Celle-ci est âgée de « 35 ans », se nomme « Louis Hurel » et sa profession est « mécanicien ». Ses habitudes et son apparence physique restent les seuls éléments qui n'apparaissent pas dans ce récit. Par ailleurs, les acteurs de l'agression et leurs faits font également l'objet d'une description détaillée. Ces femmes – qualifiées d'« apaches femelles » – voient leurs noms être dévoilés dans le journal ainsi que leurs actions contre les forces de l'ordre. Ces dernières prennent place « sur le toit d'un hangar » à proximité « d'un hôtel meublé de la rue Philippe-de-Girard ». Ainsi, l'auteur d'un fait divers a pour devoir de reconstituer avec précision les événements et de les développer chronologiquement afin d'en faciliter la lecture. Annick Dubied et Marc Lits déclarent que

le récit de faits divers est donc un ensemble qui naît du travail de mise en forme d'un journaliste ou d'un auteur. Contrairement à la réalité, où les choses s'écoulent inexorablement, le récit propose un début, un milieu et une fin.<sup>8</sup>

Néanmoins, les auteurs précédents démontrent les limites de ce principe narratif lorsqu'ils écrivent

petite entorse à cette règle largement respectée, toutefois, la conclusion est généralement annoncée dès le titre, et il est rare que le suspense soit maintenu jusqu'à la fin du texte. Seule est imprévisible la manière dont le récit se résout selon l'annonce du titre.<sup>9</sup>

En effet, les titres de fait divers cherchent à séduire le lecteur et, par conséquent se dessinent comme des conclusions en portant sur l'élément sensationnel du récit, ce qui

---

<sup>7</sup> « Apaches en jupons » dans *L'Œil de la Police*, n°6, 1908, p. 1-2

<sup>8</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, *op.cit.*, p. 57

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 58

produit et annule simultanément le suspense. Le titre du fait divers précédent « Apaches en jupons » met en évidence cette pratique étant donné qu'il révèle son sujet, à savoir un vol et une agression<sup>10</sup> tout en dévoilant que les acteurs sont des femmes « en jupons ». La majorité voire l'intégralité des titres de « unes » de *L'Œil de la Police* reprend ce procédé comme « Eventrée par son mari »<sup>11</sup>, « Tentative d'évasion dans un panier »<sup>12</sup> ou encore « Attaqué par un sanglier »<sup>13</sup>. En outre, ce fait divers s'ancre également dans la nécessité d'imprévisibilité de la narration. En effet, si la conclusion est annoncée dès le départ, l'imprévisible réside dans sa mise en scène qui aboutit à la révélation de la profession de ces femmes. Ainsi, le fait divers est un objet dont la narration suit une mise en forme spécifique : chronologie respectée, surenchère des détails, titre séduisant et conclusif.

## 2. La recherche de la singularité

De surcroît, l'écriture du fait divers est particulière étant donné qu'elle a pour objectif de valoriser les événements qu'elle met en scène. Ses sujets proviennent du monde populaire, mais se doivent d'envoûter et de captiver le public. Franck Évrard évoque la dichotomie au cœur de cette forme journalistique et déclare que

le fait divers décrit des événements apparemment anodins, fréquents et monotones mettant en scène des personnages appartenant au peuple. Mais d'un autre côté, la narration met en valeur ce qu'il y a de singulier, de curieux ou d'extraordinaire dans ces événements.<sup>14</sup>

En effet, le fait divers souligne, voire accentue, la singularité du récit qu'il énonce et dans cette optique crée des individus vigoureux et des actions percutantes. Il fait entrer la normalité (les personnes qu'il représente) dans l'anormalité, c'est-à-dire dans un espace sain (cadre sociétal, professionnel, familial, intime...) qui est détruit par l'action du crime. De même, Annick Dubied et Marc Lits, en s'appuyant sur les propos d'André Petitjean<sup>15</sup> notent que

---

<sup>10</sup> En effet, un apache est une personne qui est hors la loi, qui vole, assassine, démontre une révolte face à la société.

<sup>11</sup> « Eventrée par son mari » dans *L'Œil de la Police*, n°1, 1908, p. 1-2

<sup>12</sup> « Tentative d'évasion dans un panier » dans *L'Œil de la Police*, n°11, 1908, p. 1-2

<sup>13</sup> « Attaqué par un sanglier » dans *L'Œil de la Police*, n°256, 1913, p. 1-2

<sup>14</sup> Franck Évrard, *Faits divers et littérature*, op.cit., p. 86

<sup>15</sup> André Petitjean, « Le récit de fait divers : étude comparée de *France-Soir* et de *Libération* », dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°50, 1986. *Les paralittératures*, p. 46-78, URL : [www.persee.fr/doc/prati\\_0338-2389\\_1986\\_num\\_50\\_1\\_1388](http://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1986_num_50_1_1388),

le faits divers « *dénormalise* » ce que l'habitude avait contribué à faire rentrer dans le rang. Il procède par « diversification », en faisant porter la focalisation de l'histoire sur les détails plutôt que sur le cœur de l'événement, mais aussi par « hiérarchisation », en classant les protagonistes et leurs actions sur une échelle de valeur morale.<sup>16</sup>

De fait, la stratégie de séduction du fait divers se diversifie selon l'histoire proposée. Ce dernier met en exergue un individu ou un détail selon sa teneur spectaculaire et par ce procédé hiérarchise l'événement et ses acteurs qu'il place sur une échelle de valeur morale : moins elle est respectée et plus les deux éléments sont mis en avant. Ainsi, dans les cas d'infanticides la narration du fait divers insiste simultanément sur les parents qui brisent les codes moraux étant donné qu'ils causent volontairement le décès de leurs enfants au lieu de les protéger et sur le détail de l'acte criminel lui-même. La « une » du numéro quarante-sept intitulée « Une mère égorge ses quatre enfants » rapporte le déroulement des cinq assassinats de cette manière :

Un crime épouvantable qui fera pousser à toutes les mères des cris d'indignation et d'horreur, vient de faire cinq victimes. Et sur ces cinq victimes, quatre sont de pauvres petits êtres qui ont reçu la mort de mains qui auraient dû, au contraire, les défendre.

On ne sait à quoi attribuer un pareil forfait. Ce crime est tellement inconcevable qu'on ne peut le mettre que sur le compte de la folie.

Jeune et riche, la mère paraissait heureuse, et cependant elle n'hésita pas à profiter d'une absence de son mari pour mettre à exécution son effroyable projet.

Armée d'un grand couteau à découper, elle entra dans la pièce où se tenaient ses quatre enfants, dont l'aîné n'est âgé que de sept ans à peine. Déjà les pauvres petits, s'attendant à quelques caresses maternelles, s'approchaient, les lèvres tendues pour un baiser. Mais la mère, les yeux hagards, bondit comme un fauve. Elle saisit l'aîné et lui coupa la gorge. Le sang jaillit de tous les côtés. Alors la terreur saisit les trois autres enfants. Ils courraient autour de la chambre, pleurant, criant, implorant, essayant d'échapper à la mort.

Mais leur mère les rattrapa, et, successivement, ils partagèrent le sort de leur aîné.

La mère, debout au milieu de ce carnage, absorba ensuite le contenu d'une bouteille de poison. Ce fût le mari qui, en rentrant, découvrit le drame.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, *op.cit.*, p. 58-59

<sup>17</sup> « Une mère égorge ses quatre enfants » dans *L'Œil de la Police*, n°47, 1909, p. 1-2

L'article met en évidence l'innocence des victimes qui deviennent « de pauvres petits êtres » ainsi que la culpabilité et l'amoralité de la mère assimilée, quant à elle, aux « mains qui auraient dû [...] les défendre ». La rupture morale est également soulignée au cours du quatrième paragraphe par l'insistance sur la destruction du rôle de mère suggérée par la proposition « les pauvres petits, s'attendant à quelques caresses maternelles, s'approchaient, les lèvres tendues pour un baiser ». L'animalisation du protagoniste féminin par la comparaison « comme un fauve » tend à amplifier l'anéantissement des codes moraux. De plus, les raisons ayant conduit à ces meurtres sont à peine évoquées ; seul le rôle de l'acteur prime. Selon le principe de hiérarchisation, la femme est prioritaire dans la mesure où elle entraîne une rupture des codes sociaux et axiologiques. Annick Dubied et Marc Lits ajoutent que

c'est le discours qui donne vie à l'événement, surtout dans le monde de la presse : le journaliste cherchera donc à présenter des personnages forts dont il peut faire ressortir l'un ou l'autre trait, des événements dont le côté spectaculaire attirera l'attention du public.<sup>18</sup>

Néanmoins, cette hiérarchisation des événements et cette accentuation des traits de caractère des individus entraînent une forme de répétition des récits de fait divers. En effet, selon le sujet qu'il traite, la narration, les protagonistes et les actions semblent similaires. Franck Évrard affirme que « le fait divers est structuré par une étrange dialectique de l'imprévisible et de la répétition »<sup>19</sup> et ajoute pour éclaircir ses propos qu'ils paraissent

répéter la même histoire selon un schéma fixe, comme s'ils puisaient à un fonds permanent de significations. Le lecteur prend plaisir à entendre raconter de façon dramatique et mouvementée un événement déjà survenu et déjà connu. Dans les « drames de la jalousie » qui tendent vers un point d'arrivée attendu, le lecteur éprouve le plaisir de la non-histoire, la détente d'une « narrativité de la redondance » selon Eco, propre au roman policier ou au roman-feuilleton. Catalysant des aspirations collectives précises, l'acteur du fait divers tend à se figer en une fixité emblématique qui le rend reconnaissable.<sup>20</sup>

De fait, « les drames de la jalousie » mettent en évidence un schéma fixe : un couple méfiant à l'égard de l'autre, la présence ou non d'un(e) amant(e) et l'apparition finale de l'arme causant la blessure voire la mort d'un ou des individus participant à l'affaire. De

---

<sup>18</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, *op.cit.*, p. 28

<sup>19</sup> Franck Évrard, *Faits divers et littérature*, *op.cit.*, p. 64

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 65

surcroît, c'est généralement le revolver qui est employé dans le dernier acte. Par ces canevas le fait divers met en évidence la dichotomie imprévisibilité / répétition. Le « point d'arrivée attendu » est alors le basculement inéluctable vers le crime. Ainsi, si les individus et les causes menant aux drames varient, les conséquences sont majoritairement identiques. Les trois faits divers suivant présentent des contextes opposés, mais des mobiles et des résultats égaux :

Le sieur Carretier, habitant à Mirepoix, ayant trouvé chez sa femme, avec laquelle il vivait séparé, un nommé Bruxier, tira sur ce dernier deux coups de revolver et au cours d'un corps à corps terrible le blessa gravement à la tête. Il déchargea ensuite son arme sur sa femme et croyant avoir tué les deux amants tenta de se suicider, mais ne se blessa que légèrement.<sup>21</sup>

A la Rochelle, vers onze heures du soir, une femme D...a tiré sur son amant : M.C...un coup de revolver qui l'a atteint à la tête. Cette tentative de meurtre a été provoquée par une scène de jalousie.<sup>22</sup>

Un ouvrier pâtissier, M. Légé, après une journée passée au mariage d'un de ses amis, était allé reprendre son travail chez son patron. Ayant terminé sa besogne plus tôt qu'il ne pensait, il alla rejoindre la noce. Fort étonné de ne plus y retrouver sa femme, il remonta chez lui et la trouva occupée à faire sa correspondance. L'épouse révoltée, refusa de lui communiquer ses lettres, qu'elle déchira en petits morceaux. Le pâtissier en ramassa quelques-uns qui confirmèrent ses soupçons. Fou de jalousie, il prit un revolver, et lui en déchargea plusieurs coups. La pauvre femme tomba blessée mortellement au sein gauche.<sup>23</sup>

En effet, la logique de répétition se manifeste à la fois par le revolver comme moyen du drame, par la blessure à la tête ainsi que par l'expression « décharger son arme » qui deviennent alors des topoï de ce thème de fait divers. De même, la narration volontairement dramatique et mystérieuse joue de cette dichotomie. Les variations apparaissent, quant à elles, par les motifs qui conduisent respectivement à ces crises de jalousie : l'amant découvert, aucune cause et la correspondance secrète. Laëtitia Gonon conclut que « le fait divers serait ainsi la répétition du même sous le déguisement de la nouveauté, que l'article soit le récit du crime, celui de l'enquête, ou soit à peine un récit ».<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> « Drame de la jalousie » dans *L'Œil de la Police*, n°9, 1908, p. 3

<sup>22</sup> « Drame de la jalousie » dans *L'Œil de la Police*, n°11, 1908, p. 3

<sup>23</sup> « Drame de la jalousie » dans *L'Œil de la Police*, n°13, 1908, p. 4

<sup>24</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, *op.cit.*, p. 57

### 3. *Un agencement textuel*

Enfin, si le corps narratif du fait divers est l'objet d'une hiérarchisation de l'événement, son emplacement dans l'économie spatiale du journal l'est également. Marie-Ève Thérenty souligne cette problématique lorsqu'elle se demande comment le directeur d'un périodique parvient à ordonner les renseignements qu'il délivre : « Comment hiérarchiser l'information ? Selon quels critères l'ordonner ? Comment donner forme à l'informe ? ». <sup>25</sup> Ces questionnements traversent la création d'un journal. Pour Laëtitia Gonon, le quotidien ne choisit ni un traitement chronologique ni même historique. Selon la critique, le fait divers criminel

connaît moins le rythme des saisons que la distinction des régions : car le fait divers, au XIXe siècle, obéit parfois à un classement dans l'espace du journal. À l'intérieur d'une rubrique au nom changeant, les faits divers apparaissent dans un ordre différent s'ils décrivent un drame parisien ou provincial, voire étranger. [...] L'unité de l'information est avant tout spatiale ou temporelle. <sup>26</sup>

*L'Œil de la Police* participe de ce classement spatial du fait divers. Sa rubrique centrale – au nom éponyme – regroupe les événements en fonction du lieu dans lequel ils sont perpétrés. Divisés en six, puis huit colonnes, les faits divers sont triés et agencés géographiquement entre les points cardinaux que sont l'Ouest, l'Est, le Nord et le Sud, mais également au cœur du territoire français avec le Midi, le Centre ainsi que Paris et sa banlieue. La répartition n'est pas thématique dans la mesure où une même colonne peut traiter de sujets distincts tels que l'assassinat d'une sexagénaire, un drame de la jalousie, des matelots apaches ou encore signaler la présence d'un pétard dans la ferraille. De même, la dernière feuille du quotidien est réservée aux fait divers étrangers.

Ainsi, le fait divers est l'objet d'un agencement narratif – reconstitution chronologique de l'événement et création d'une logique de répétition et de variation – et spatial au sein de l'espace du journal.

---

<sup>25</sup> Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, op.cit., p. 77

<sup>26</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, op.cit., p.11

## B. La notion de script de Raphaël Baroni

### 1. *Une définition*

Si le fait divers est le sujet d'une hiérarchisation de ses événements (ordre chronologique de narration) et de son emplacement au cœur du journal, il est aussi l'objet de scripts, c'est-à-dire du « déroulement normal d'une série d'actions permettant d'atteindre un but conventionnel ».<sup>27</sup> Raphaël Baroni définit cette notion de manière plus précise et déclare qu'un script

est une structure qui décrit des successions d'événements appropriés dans un contexte particulier [...]. Les scripts concernent des situations ordinaires stylisées. Ils ne sont pas sujets à de grands changements ni ne fournissent de dispositif pour traiter des situations entièrement nouvelles. Ainsi, un script est une séquence prédéterminée et stéréotypée d'actions qui définit une situation bien connue.<sup>28</sup>

En effet, ils structurent et organisent la narration des événements racontés, à savoir la forme dont l'histoire est rapportée à l'écrit. De façon plus spécifique encore cette notion « permet de comprendre comment des liens de causalité entre des propositions narratives peuvent être expliqués en recourant à des contenus sémantiques implicites ».<sup>29</sup> Le script peut alors être compris comme l'apparition d'un scénario commun construit autour d'un thème singulier. Cet objet facilite la compréhension du lecteur et entraîne un mode d'appréhension de la lecture. Le fait divers est donc soumis à un scénario préétabli dans la mesure où il convoque un imaginaire connu offrant au lecteur la capacité de prévoir la suite de l'événement.

### 2. *Un média d'anticipation*

Le script permet au lectorat des journaux de fait divers d'identifier et d'anticiper les intrigues dans le récit, voire de réfréner les événements laissés implicites par celui-ci. Raphaël Baroni souligne que

la notion de script (ou de scénario commun) appliquée à l'interprétation des récits permet en premier lieu de définir un univers de présupposés – concernant l'action dans ses formes routinières – qui permettent aux

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>28</sup> Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Poétique », 2007, p. 168

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 167

lecteurs d'identifier et d'anticiper les actions dans le récit ou de combler les éléments laissés en blanc.<sup>30</sup>

L'étude des scripts permet alors « de comprendre des cours d'événement ainsi que de produire une série orientée d'actions appropriées dans un contexte familier ». <sup>31</sup> Toutefois, il est nécessaire de posséder des connaissances pré-requises afin de faire émerger un scénario type ce que souligne Umberto Eco dans *Lector in fabula*. En effet, le lecteur doit être en possession d'une clef de compréhension et d'appréhension des scripts dans l'optique de les mettre en marche. Une fois qu'il maîtrise ces codes, le script lui offre le moyen d'anticiper la suite de l'événement raconté. Toutefois, cette notion est également l'objet d'une transgression qui amène à la singularité des récits de fait divers. Si les scripts ne sont pas sujets à une entorse alors chaque événement ne serait que la répétition de celui qui le précède. Raphaël Baroni écrit que

la « mise en intrigue » de l'action s'élève donc sur la transgression (volontaire ou involontaire, par soi, par autrui ou à cause d'un événement imprévu) d'un script et l'ouverture de cette séquence du récit débouche sur un développement incertain [...]. C'est donc le rôle du script – en tant qu'élément participant à la dynamique narrative, et non en tant que simple moyen de prévoir le déroulement d'une action dans un cadre conventionnel – de fournir un ensemble de règles ou de régularités qui sont autant de virtualités transgressives, et donc d'ouvertures sur l'intrigue.<sup>32</sup>

Ainsi, cette idée se développe autour de certains thèmes fixes tels que les drames conjugaux. En effet, Laëtitia Gonon applique à ce dernier sujet la notion de Baroni et déclare qu'il est aisé de retrouver dans l'exposition des causes du crime le rôle des scripts. L'auteur explique que la première étape narrative de ces thèmes porte généralement sur la mauvaise entente initiale des époux à travers l'expression « vivre en mauvaise intelligence ». <sup>33</sup> Cette mésentente apparaît alors comme l'élément déclencheur du crime. De même, la critique affirme que

la mention de l'ivrognerie [...] n'est pas rare dans [l]es cas de drames du ménage. Cependant, [...] le script s'accompagne [souvent] d'une opposition très nette entre un mari fainéant et ivrogne, et sa femme travailleuse à laquelle il demande de payer ses dépenses. [...] La ressemblance entre ces textes laisse supposer, derrière eux, un script. Par le terme de script, il ne s'agit évidemment pas de réduire la violence conjugale à une activité ordinaire, mais de montrer que le récit ou le

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 169

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 168

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 179

<sup>33</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle, op.cit.*, p.44-45

compte rendu de ce type de crime peut devenir un script parce qu'il est souvent présenté par les journaux, et qu'il en prend un aspect routinier et fréquent – « en fait, le script est par définition *le déroulement normal d'une série d'actions permettant d'atteindre un but conventionnel* » (Baroni).<sup>34</sup>

Le script est donc un scénario commun assimilé à un thème donné : les lecteurs parviennent à les reconnaître par habitude de la lecture. Laëtitia Gonon ajoute que

la première partie du titre [...], « Une scène conjugale », suffit à amorcer le script [...]. Comme dans l[e] cas [de] la mauvaise entente des époux, les disputes continuelles voire les débauches du mari, ont pu conduire à ces violences. Parce qu'il a l'habitude de ces histoires, le lecteur peut ainsi lui-même déduire les causes du drame : « la notion de script [...] permet de comprendre comment des liens de causalité entre des propositions narratives peuvent être expliqués en recourant à des contenus sémantiques implicites » (Baroni).<sup>35</sup>

Les faits divers de *L'Œil de la Police* participent également de ces scénarios communs. Dans le cas des drames conjugaux, les scripts mis en évidence par Laëtitia Gonon apparaissent explicitement. La « une » du premier numéro du quotidien est rédigée de cette manière :

Un drame horrible, d'une férocité inouïe, vient de jeter la consternation parmi la paisible petite cité industrielle de Croix, située à quelques kilomètres de Lille. Un nommé François Vanderstraeten, chauffeur dans une usine du pays, âgé de quarante-sept ans et père de trois enfants à éventré sa femme, âgée de trente-neuf ans, dans des circonstances atroces.

Époux mal assortis, Vanderstraeten et sa femme vivaient en mauvaise intelligence. A plusieurs reprises ils s'étaient, tour à tour, séparés et réconciliés. Lui, ouvrier médiocre, buvant beaucoup, jaloux, ombrageux ; elle, ouvrière modèle, courageuse, honnête, rangée, mais d'un naturel violent, ne pouvaient guère s'accorder longtemps ; chacune de leurs réconciliations se terminait toujours par une scène orageuse. Récemment, en guise d'étrennes, à la suite d'une scène plus violente que les autres, l'épouse quittait le domicile conjugal en y laissant ses trois enfants, pour se retirer chez son père habitant non loin de là.

Vanderstraeten, pour se consoler (car il aimait malgré tout sa femme), alla noyer son chagrin d'estaminet en estaminet. Cela dura jusqu'au jour où, pris enfin du dégoût de vivre seul, il se rendit chez son beau-père, un vieillard de soixante-seize ans, malade au lit, pour lui réclamer sa femme alléguant qu'il avait froid et n'avait plus de feu chez lui. Le beau-père ému de compassion lui offrit une place dans son lit que l'ivrogne accepta pour attendre le retour de sa femme occupée dans un peignage.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 47

Vers neuf heures, celle-ci rentrant, fut désagréablement surprise, et se mit dans une violente colère. S'approchant du lit où reposaient les deux hommes, elle en jeta son mari à bas, et d'un geste sans réplique l'engagea à f..... le camp. Ce ne fit pas l'affaire de Vanderstraeten qui, bien au chaud, cuvait son vin. Il voulut se remettre au lit, l'épouse renouvela son geste énergique. Apparemment maté, l'homme s'habillait. Enfin prêt, il prétend emmener sa femme. Celle-ci, outrée, se révolta.

Écumant, fou de rage de cette résistance, et l'alcool lui redonnant des jambes, l'ivrogne sans mot dire ouvrit la porte qu'il ne referma pas, disparut dans la nuit et rentra quelques minutes après, armé d'un énorme couteau de cuisine de 30 centimètres de long. [...] Ivre encore plus de rage que d'alcool, le mari ne fait qu'un bond et avec une sauvagerie sans pareille, lui plonge à trois reprises son couteau dans le ventre. La malheureuse s'affaisse en poussant des cris et rend ses entrailles fumantes par une plaie horrible de 18 centimètres, d'où s'écoule un véritable ruisseau de sang.<sup>36</sup>

La notion de script se manifeste dès le second paragraphe par l'évocation de la « mauvaise intelligence » dans laquelle se complaît le couple ; le lecteur anticipe d'emblée la suite des événements, c'est-à-dire le drame violent entre conjoints. De plus, ce même paragraphe et les deux suivants soulignent les caractères contraires des époux et leurs disputes habituelles notamment par l'emploi du parallélisme de construction suivant : « lui, ouvrier médiocre, buvant beaucoup, jaloux, ombrageux ; elle, ouvrière modèle, courageuse, honnête, rangée ». Ce procédé stylistique couplé à la gradation ascendante des traits de personnalité des deux individus met en évidence la discordance conjugale et permet au lecteur d'insérer le récit dans un horizon d'attente. A cela s'ajoute le penchant de l'homme pour l'alcool désigné par la métaphore ironique « Vanderstraeten, pour se consoler [...] alla noyer son chagrin d'estaminet en estaminet » qui amène à la rédaction d'un nouveau script. Enfin, le dernier paragraphe tient le rôle de conclusion du drame et insiste sur la violence et l'ivrognerie de l'époux qui abat sa femme : « ivre encore plus de rage que d'alcool, le mari ne fait qu'un bond et avec une sauvagerie sans pareille, lui plonge à trois reprises son couteau dans le ventre ». Le recours au comparatif de supériorité ainsi qu'au champ lexical de la bestialité (« bond » et « sauvagerie ») tendent à animaliser le comportement de l'homme et forment alors un dernier script. Les scénarios communs instaurent une trame narrative qui permet au lecteur de connaître et de prévoir la suite de l'événement restitué.

---

<sup>36</sup> « Eventrée par son mari » dans *L'Œil de la Police*, n°1, 1908, p. 1-2

### 3. Une trame narrative

La notion de script s'applique à la majorité des faits divers narrés dans *L'Œil de la Police*. Par exemple, ceux traitant de la guillotine – en vogue à la Belle Époque – suivent un scénario commun spécifique. Les numéros trois, cinq et sept de l'année 1909 le mettent en évidence :

Le 11 janvier 1909 marquera une date dans les fastes de la guillotine. À l'heure où, blafard et brumeux, le jour se levait sur la ville de Béthune, le glaive de la justice s'est abattu à quatre reprises, faisant tomber les têtes de quatre sinistres bandits, dont les sanglants exploits avaient, pendant près de dix ans, terrifié les populations du nord de la France

Pour assister à l'œuvre de mort que la majorité du pays appelait de tous ses vœux, une foule considérable était accourue de Lens, d'Arras, d'Hazebrouck, des communes d'alentour, augmenter le nombre des habitants de Béthune curieux d'assister à cette sanglante manifestation de la justice. [...]

Au dehors la foule s'impatiente, difficilement contenue par le barrage de troupes. À tout instant, on entend éclater les cris : "Vengeance ! Vengeance ! À mort ! À mort !" [...] Deroo apparaît. Il est affreusement pâle. Un rictus contracte sa face quand il voit la sinistre machine se dresser devant lui. Les mains et les pieds entravés, il est porté sur la bascule. L'exécuteur assujettit la tête dans la lunette. Elle vacille un peu, comme si elle était mal emboîtée. On entend un léger déclic, un bruit sourd... La tête tombe dans le seau, et, d'un geste rapide, les aides précipitent le corps dans le panier, ou la tête va bientôt le rejoindre. [...] Il est exactement 7 heures 32. Les quatre exécutions ont été effectuées en huit minutes.<sup>37</sup>

\*

La foule protestait violemment contre les rigoureuses mesures prises pour la tenir à l'écart. [...] Lorsque, devant lui, [le condamné] aperçoit la guillotine, on peut voir passer sur sa face, comme un rapide reflet, l'expression d'épouvante que nous avons notée. [...] Les aides de l'exécuteur le poussent bientôt sur la bascule. [...] Un aide le saisit aux oreilles et lui tire fortement la tête, afin de l'assujettir dans la lunette. Deibler presse le déclic... Une fulguration de métal à peine entrevue... un coup sourd... La tête roule dans le seau rempli de son - et rejoint aussitôt dans le panier le corps du décapité... Le fermier et la fermière de La Palud sont vengés. Danvers a payé sa dette à la justice de son pays.<sup>38</sup>

\*

C'est Simorre qui, le premier, a été livré à M. Deibler. On l'a vu s'avancer, blafard et frissonnant, vers la bascule, à demi porté par les aides, puis

---

<sup>37</sup> « Quatre exécutions capitales à Béthune » dans *L'Œil de la Police*, n°3, 1909, p. 1-2

<sup>38</sup> « La guillotine à Carpentras » dans *L'Œil de la Police*, n°5, 1909, p. 1-2

faire un brusque mouvement de recul qu'on n'a pu arrêter que par un effort assez violent. On parvient enfin à l'étendre sur le sinistre plateau, la lunette se referme, le couteau s'abat, un flot de sang jaillit. Une première fois justice est faite.<sup>39</sup>

En effet, ces trois faits divers suivent un script commun : la présence de la foule qui assiste au décès du/des coupable(s), l'arrivée du/des condamné(s) livide(s) devant sa/leur peine de mort, Deibler et ses aides à la guillotine, la description du décès et de l'instrument mortel par les expressions suivantes : « assujettir la tête dans les lunettes », « presser le dé clic », « la tête tombe dans le seau », « le corps décapité dans le panier » ; enfin, le script se conclut par la variation de cette phrase : « payer sa dette à la justice de son pays » ou « justice est faite ». Ce scénario commun structure la trame des récits portant sur ce thème. Ils se déroulent tous dans le même ordre chronologique et par leurs scripts créent un horizon d'attente et permettent aux lecteurs d'anticiper la suite des événements. De même, ces derniers éprouvent un plaisir à lire ces expressions et leurs variations qui s'inscrivent dans une logique de répétition et d'imprévisibilité. Les scénarios communs sont ainsi à l'origine d'une trame narrative qui est complétée et singularisée par la hiérarchisation (narration chronologique et accentuation des caractères des protagonistes) de l'événement. Marie-Ève Thérénty note que « la mise en récit nécessite un certain art et une qualité d'écriture ».<sup>40</sup>

## C. Un régime divergeant : les « unes » et les brèves

### 1. *Les « unes »*

Une distinction est à établir au sein des faits divers publiés par *L'Œil de la Police*. En effet, le quotidien de Jules Tallandier propose deux formes différentes d'écriture : aux articles d'une longueur conséquente qui paraissent systématiquement en « une » s'opposent de brefs récits placés au cœur des rubriques du journal. Annick Dubied et Marc Lits affirment des premiers qu'ils sont composés par une formule spécifique qui comprend une charpente chronologique, une conclusion annoncée, une mise en intrigue ainsi que des rôles stéréotypés<sup>41</sup>. De fait, cette structure est, par exemple, mise en

---

<sup>39</sup> « La double exécution de Besse et de Simorre » dans *L'Œil de la Police*, n°7, 1909, p. 1-2

<sup>40</sup> Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle, op.cit.*, p. 138

<sup>41</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers, op.cit.*, p. 56

évidence dans la « une » précédemment étudiée.<sup>42</sup> Celle-ci portait sur une dispute conjugale entraînant le décès du protagoniste féminin. L'époux, François Vanderstraeten, s'assimile doublement à un rôle type par son abus de la violence et de l'alcool. La trame narrative suit, quant à elle, l'ordre chronologique du déroulement de l'événement. En effet, le fait divers narre dans un premier temps le conflit du couple avant de traiter de la rupture et de l'abandon du foyer conjugal par l'épouse. Puis, sont successivement racontées l'arrivée de cette dernière au domicile de son père ainsi que la beuverie de l'homme dans les estaminets de la ville. Enfin, le récit s'attarde sur les retrouvailles du couple et sur leur dernière querelle qui conduit à l'assassinat de l'épouse. De surcroît, la mise en intrigue est véhiculée par la narration et la conclusion est annoncée dès le titre – « Éventrée par son mari » – ce qui permet d'attirer un lectorat. Marie-Ève Thérénty corrobore ces propos et déclare que

les écritures du faits divers diffèrent manifestement selon la place qu'il occupe dans le journal. [...] Mais, pour peu que l'affaire prenne un aspect rocambolesque particulièrement sanguinolent, elle se déplace vers la *une* et mobilise alors tous les recours de la fictionnalisation (récit de la découverte des corps sous forme d'hypotypose) ou de la personnalisation. Une lecture attentive des faits divers à la *une* invite donc manifestement à revenir sur l'affirmation d'une objectivation du récit. En première page, les règles d'écriture objective et neutre du faits divers se révèlent caduques – le protocole narratif varie avec la page : le fait divers n'est plus anonyme mais signé de la plume de l'enquêteur, qui privilégie le récit de l'enquête sur celui de l'événement.<sup>43</sup>

De même, les articles de « unes » acquièrent leur place en raison de la dimension inédite et sensationnelle des événements qu'ils rapportent. Dominique Kalifa écrit qu'au

cadre et aux personnages doivent donc s'ajouter le caractère spectaculaire de la mise en scène, l'incertitude des mobiles, les errements de l'instruction. Tout « drame obscur » qui répond à ces motifs, et qui peut déchaîner la fureur investigatrice des reporters, est assuré d'une place durable à la *une*.<sup>44</sup>

De nombreuses « unes » de *L'Œil de la Police* reprennent ces procédés et insistent sur la singularité et les mystères de l'événement. Le premier article de ce périodique qui les souligne traite de l'affaire Marguerite Steinheil. Ainsi rédigé le fait divers englobe et obéit à tous ces impératifs.

---

<sup>42</sup> « Éventrée par son mari » dans *L'Œil de la Police*, n°1, 1908, p. 1-2

<sup>43</sup> Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle, op.cit.*, p. 284

<sup>44</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque, op.cit.*, p. 67

Un drame effroyable vient de se dérouler en plein quartier Vaugirard, à Paris. La qualité des victimes, autant que les circonstances étranges dans lesquelles il a été perpétré, en font une des énigmes les plus tragiques que les annales criminelles aient eu à enregistrer. Ces victimes appartiennent à l'aristocratie du monde des arts. C'est d'abord un peintre de talent, M. Steinheil, qui fut un des intimes du président Félix Faure ; puis sa belle-mère, Mme Japy, et enfin la femme du peintre, Mme Steinheil.

Cette dernière, échappée à cette atroce tuerie, a pu raconter au juge les phases de l'attentat. D'après son récit et d'après les documents ordinaires de l'information nous avons rétabli les phases de ce drame. C'est le domestique Rémy Couillard, qui, vers six heures du matin entendant des gémissements partants de la chambre de Mme Steinheil, y accourut et trouva sa maîtresse demi-nue, ligotée sur son lit, les yeux hagards, la face congestionnée. Épouvanté, le domestique appela un voisin et tous deux ne tardèrent pas à se trouver en présence des cadavres du peintre et de sa belle-mère, également ligotés.

Mme Steinheil rappelée à elle, M. Leydet, juge d'instruction et M. Hamard, arrivèrent et l'interrogèrent. Vers minuit, dit-elle, elle fût réveillée en sursaut par plusieurs individus barbus vêtus de blouses noires, accompagnés d'une fille aux cheveux roux, qui s'étaient introduits dans sa chambre. L'un d'eux dirigea sur elle les rayons d'une lanterne sourde, tandis que la fille lui braquait un revolver sur la tempe et que les deux autres individus se jetaient sur elle brutalement et la ligotaient. L'homme à la lanterne lui demanda où se trouvait l'argent. Comme elle ne répondait pas, rendue muette par la terreur, la fille aux cheveux roux lui dit : Allons la môme, sois gentille et dis-nous où est le pognon. Mme Steinheil prétend que ses agresseurs l'auraient prise pour sa fille absente, dont en effet, elle occupait cette nuit la chambre.

Sur ses indications les bandits se seraient emparés de l'argent puis seraient allés assassiner son mari et sa mère dont elle entendit terrifiée les gémissements d'agonie. Telle est l'étrange et première version de cette singulière tragédie dont les nœuds de l'énigme ont semblé chaque jour se resserrer davantage pour la plus grande perplexité de l'émotion publique bien légitime en de telles circonstances.<sup>45</sup>

En effet, le paragraphe d'exposition souligne d'emblée la renommée et la « qualité » des victimes qui appartiennent « à l'aristocratie du monde des arts » et côtoient le « président Félix Faure ». Toutefois, c'est le cadre intime de l'espace du crime véhiculé par la narration qui fascine le public populaire. Mme Steinheil – retrouvée à demi-nue et ligotée dans son lit – offre un témoignage de l'agression qu'elle et sa famille ont endurée. La jeune femme rapporte avec précision le déroulement des événements et le propos des agresseurs : « allons la môme, sois gentille et dis-nous où est le pognon ». Le discours direct libre permet simultanément de donner à entendre la voix des acteurs du drame et d'ancrer ces actions dans la réalité par un effet de réel. De même, l'affirmation selon

---

<sup>45</sup> « La tragédie du Vaugirard » dans *L'Œil de la Police*, n°21, 1908, p. 1-2

laquelle Mme Steinheil aurait entendu les « gémissements d'agonie » de son époux et de sa mère contribue à mettre en exergue le caractère effroyable et sensationnel de cette tragédie. Enfin, cet article insiste sur l'incertitude des mobiles par l'emploi d'une forme d'inclusion<sup>46</sup> dans la mesure où l'exposition et la conclusion portent sur l'aspect mystérieux de cette affaire. De fait, la première phrase est marquée par l'emploi d'une proposition relative « que les circonstances étranges dans lesquelles il a été perpétré ». Cette dernière – en qualité d'apposition – met en évidence par le groupe nominal « circonstances étranges » le caractère mystérieux qui se dégage du drame. De plus, la clôture de la proposition principale : « en font une des énigmes les plus tragiques que les annales criminelles aient eu à enregistrer » tend à accentuer cette impression par le recours au comparatif de supériorité « plus ... que » qui exprime un renouvellement de ce sentiment énigmatique. La phrase de conclusion de l'article suit ce même procédé et de cette façon forme l'inclusion. Par l'usage des groupes nominaux et du superlatif « les nœuds de l'énigme » et « la plus grande perplexité de l'émotion publique », l'article et son auteur laissent entendre que le mystère persiste malgré le témoignage de la veuve Steinheil. Cette impression est également confirmée par le début de la proposition « telle est l'étrange et première version de cette singulière tragédie » qui indique à la fois le caractère non définitif de cette déposition au lendemain du crime et son aspect unique. Raison sera donnée au journaliste dans la mesure où ce drame va s'étaler sur plusieurs numéros (vingt-cinq) et les déclarations de Marguerite Steinheil ne vont cesser de se contredire. Ainsi, cette affaire obéit aux impératifs donnés par Annick Dubied, Marc Lits et Dominique Kalifa. Ce dernier ajoute d'ailleurs à propos des « unes » que

le récit du crime [y] trouve toute sa mesure ce que souligne bien le titre (« Le crime de la rue... », « Le drame de la rue... » dans plus de la moitié des cas). La récurrence du terme de « drame » avec son théâtre et ses décors, son argument, sa mise en scène et ses acteurs, dit bien la primauté de ce récit.<sup>47</sup>

Le titre de ce fait divers, « La tragédie de Vaugirard », corrobore les propos du théoricien puisque le complément du nom se rapporte au quartier où se déroule l'événement. De même, une majorité voire l'intégralité des « unes » débute par l'apparition du terme « drame ». L'article étudié précédemment et nommé « Éventrée par son mari » commence de la manière suivante : « un drame horrible, d'une férocité inouïe, vient de

---

<sup>46</sup> Figure de style qui consiste à faire débiter et terminer un texte par le même mot voire la même phrase. Ici, le fait divers possède une introduction et une conclusion similaire étant donné qu'il insiste sur le caractère énigmatique du drame.

<sup>47</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 54

jeter la consternation parmi la paisible petite cité industrielle de Croix ». L'ouverture du récit consacré aux Steinheil reprend également ce procédé : « un drame effroyable vient de se dérouler en plein quartier du Vaugirard, à Paris ». Le nom « drame » apparaît comme la formule obligée par laquelle le lecteur prend connaissance du caractère sensationnel et spectaculaire du fait divers qu'il va lire. Les « unes » sont donc composées par une formule spécifique qui comprend une charpente chronologique, une conclusion annoncée, une mise en intrigue, des rôles stéréotypés ; elles doivent être impressionnantes et sanguinolentes, mais peuvent aussi être mystérieuses et sources d'erreurs judiciaires.

## 2. Les brèves

Les brèves – qui apparaissent au sein de l'économie spatiale de *L'Œil de la Police* – relèvent d'une forme de narration autre. En effet, Dominique Kalifa écrit qu'en rubrique

la relation du crime se réduit à quelques lignes, jamais plus d'une douzaine, toujours sèches et condensées. Rarement dotée de titres (on se contente, surtout pour la banlieue ou les « départements », du nom de la localité où s'est déroulé l'événement), elle demeure essentiellement factuelle. On rappelle brièvement le fait, vol ou escroquerie, cambriolage ou agression, en accumulant les renseignements concrets : nom et prénom des personnes, âge, profession, adresse. L'entrefilet se termine sur l'annonce de l'arrestation ou de l'ouverture d'une enquête. Ici, le récit est clos, la transgression relatée n'étant jamais matière à enquête ou à rebondissement.<sup>48</sup>

Annick Dubied et Marc Lits précisent, quant à eux, qu'elles ne sont que de simples réponses aux questions : Qui ? Où ? Quand ? Pourquoi ? Comment et Quoi ?<sup>49</sup> Les trois faits divers suivants mettent en évidence ce régime d'écriture :

Le suicide à l'église

Une jeune fille de vingt ans, Mlle M...d'Épernay, a tenté de se suicider au cours d'un office, en absorbant un flacon de teinture d'iode  
Reims<sup>50</sup>

\*

Locomotive Dynamitée

Une cartouche de dynamite oubliée par mégarde dans un tas de charbon servant à alimenter une locomotive de la ligne du Nord a causé

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>49</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers, op.cit.*, p. 56

<sup>50</sup> « Le suicide à l'église » dans *L'Œil de la Police*, n°1, 1908, p. 3

l'explosion de celle-ci, près de Bertry. Mécanicien et chauffeur ont été tués.

Nord<sup>51</sup>

\*

Violentée et tuée

Après avoir abusé de Félicienne Dhorne, qu'il courtisait depuis cinq ans, Émile Cappelle, âgé de vingt ans, demeurant à Méant, dans un accès de jalousie l'éventra avec son couteau et...prit la fuite. La jeune fille est morte et l'assassin recherché.

Arras<sup>52</sup>

Si ces trois articles sont d'emblée caractérisés par leur brièveté et leur concision, ils répondent à la majorité des interrogations posées par les critiques. En effet, les acteurs sont explicitement énoncés : Mlle M...d'Épernay, un mécanicien et un chauffeur, Félicienne Dhorne et Émile Cappelle, bien que la rigueur des détails diffère. L'espace où ces événements ont lieu est simultanément spécifié par les toponymes géographiques en fin de narration et par des précisions dans le corps du récit comme « près de Bertry », « demeurant à Méant » ou encore donné par le titre même du fait divers « à l'église ». Si le premier article ne partage pas les raisons ayant conduit au suicide de la jeune femme, les deux suivants indiquent qu'il s'agit respectivement d'un accident causé par l'oubli de dynamite et d'un meurtre engendré par une crise de jalousie. De même, l'objet à l'origine de ces événements est également communiqué pour les trois articles. Il s'agit de teinture d'iode détenue dans un flacon pour Mlle M...d'Épernay, d'une explosion pour le mécanicien et le chauffeur et d'un couteau pour Félicienne Dhorne. Enfin, les causes ayant conduit à ces circonstances sont également dévoilées, à savoir un suicide, un accident et un meurtre. Seule la question « quand ? » n'obtient aucune réponse. Ces trois brèves – portant toutes sur des sujets différents – mettent en évidence leur régime d'écriture et leur singularisation face aux « unes ». Pour Dominique Kalifa, ces brèves qui regroupent

une multitude d'occurrences atones, de petits faits sans relief et d'événements insignifiants : rixes et altercations, vols à la tire ou escroquerie, conflits minuscules et souvent ordinaires [apparaissent comme une] sorte d'infiniment petit du fait divers, qui ne trouv[e] de raison d'être que dans l'accumulation et la répétition.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>53</sup> Dominique Kalifa, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle », *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 54e année, n°6, 1999. pp. 1345-1362 URL : [www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1999\\_num\\_54\\_6\\_279819](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1999_num_54_6_279819), p. 1348

De fait, ces brefs récits entrent en résonance et tendent à souligner l'omniprésence du crime à l'époque dans le territoire national. Marie-Ève Thérénty étaye cette impression lorsqu'elle affirme que

[le] petit énoncé semble à bien des égards représentatifs de l'exhaustivité recherchée par le quotidien, qui énumère les morts les plus triviales et les détails matériels, mais aussi d'un mode d'écriture quasi scientifique, du côté de l'inventaire.<sup>54</sup>

Ainsi, les brèves relèvent d'un régime d'écriture distinct et unique. Comme leur dénomination l'indique, la narration qui est courte cherche à condenser et rapporter les informations. L'absence de mise en intrigue permet de souligner la prolifération du crime en France, ce qui est également dévoilé par les titres des rubriques qui englobent l'intégralité du territoire.

\*

Le fait divers est donc l'objet d'un travail de conception et d'organisation en amont de sa publication dans *L'Œil de la Police*. En effet, le rédacteur est chargé de trier les informations et de les rapporter selon l'ordre chronologique du déroulement des actions, mais aussi de souligner la singularité de l'événement qu'il rapporte. Cette singularisation amène à la création de scripts qui permettent de structurer le récit tout en dévoilant la spécificité des faits divers restitués. Ces derniers sont également le sujet d'une hiérarchisation spatiale et textuelle au sein du journal. De fait, ils sont répartis dans des rubriques ou en « unes » en fonction de leur sujet et de leur régime d'écriture.

---

<sup>54</sup> Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle, op.cit.*, p. 282

---

## Chapitre 2 : Une représentation codifiée du crime

---

Si le fait divers est le sujet d'une hiérarchisation de ses informations, le crime est également l'objet d'un travail d'organisation singulier. En effet, sa représentation dans les faits divers et les romans-feuilletons est ordonnée de manière à véhiculer les transformations et les mutations entreprises par la société. De fait, ces bouleversements sont simultanément transmis par la mise en scène de l'espace géographique où le crime se déroule (villes, campagnes, lieux publics ou privés), par ses acteurs (ouvriers, femmes, apaches...) mais aussi par ses armes (vitriol, revolver, automobile...). Ces éléments convergent vers un agencement du récit de crime dans la mesure où ils sont respectivement mis en exergue par la narration et les illustrations des faits divers et des romans-feuilletons. Les progrès techniques et l'urbanisation croissante, corollaires d'un sentiment d'insécurité grandissant, sont ainsi mis en évidence par cette illustration codifiée du crime.

### A. Le lieu du crime

#### 1. *Une topographie criminelle*

La Belle Époque et le XIXe siècle à plus large échelle sont témoins de l'émergence du crime qui s'affirme comme une conséquence immédiate des angoisses et des mutations entreprises par la société contemporaine et ses membres. En effet, Elsa de Lavergne souligne que cette période

est vu[e] et pensé[e] par ses contemporains comme le siècle du crime par excellence. Malgré la baisse de la criminalité enregistrée par les statistiques, le sentiment de violence ne cesse de croître et trouve des échos de plus en plus nombreux, notamment dans la presse, qui alimentent le fantasme d'un monde de jour en jour plus dangereux. L'urbanisation, l'industrialisation, ont provoqué des bouleversements profonds dans les modes de vie et l'avènement de la modernité n'est pas seulement perçu comme une source de confort et d'amélioration du quotidien, mais aussi comme la cause insidieuse de l'émergence de dangers nouveaux.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale, op.cit.*, p. 195

De fait, de nouvelles appréhensions, corollaires de ces développements, surgissent et se cristallisent dans le crime qui souligne, voire véhicule les causes et les motifs de ces sentiments. Ces inquiétudes sont engendrées par l'espace au sein duquel il se déroule. Dominique Kalifa déclare qu'autant « que les mobiles, les circonstances ou les auteurs du crime, les lieux jouent un rôle essentiel dans la construction des réalités criminelles ».<sup>56</sup> La presse populaire met en exergue cette fonction des espaces notamment par la publication des gravures des suppléments illustrés. Ces dernières, selon l'auteur de *L'encre et le sang*, constituent un indicateur plus précis :

une forte majorité des scènes de crimes se déroulent dans des espaces publics, la rue, et dans une moindre mesure, le village ou le chemin de campagne. Seuls les drames passionnels et les cambriolages continuent de troubler la paix d'un espace intime de plus en plus sûr. C'est là cependant que les scènes se font les plus sauvages. Comme si, aux sources de l'angoisse moderne, l'irruption du crime dans l'intimité du foyer l'accompagnait nécessairement d'un débordement de violence et de brutalité.<sup>57</sup>

Le critique remarque ainsi que la criminalité est plus ou moins affirmée selon le lieu où elle s'exerce. Si Lacassagne propose une répartition de ces espaces et distingue trois types de criminalité – la criminalité rurale, la criminalité urbaine et la criminalité parisienne<sup>58</sup> – Dominique Kalifa s'appuie, quant à lui, sur une division fondée sur des dichotomies et repère trois couples spécifiques, à savoir Ville et Campagne, Paris et Province et enfin Intérieur et Extérieur.<sup>59</sup> Néanmoins, la dernière catégorie tend à se confondre avec les deux premières puisque cette dichotomie est réalisable aussi bien en ville qu'en campagne et donc par extension aussi bien à Paris qu'en Province. Par ailleurs, le cadre urbain, et notamment Paris, apparaissent comme des espaces essentiels de ces répartitions typologiques dans la mesure où il s'agit des lieux concentrant les transformations les plus importantes, tant au niveau de la société que de la spatialité. De fait, le critique déclare que « la criminalité parisienne domine [...] la géographie des représentations criminelles. Ville par excellence, Paris ne peut être que la ville du crime »,<sup>60</sup> et ajoute que

si la France de la « Belle Époque » demeure un pays essentiellement rural, c'est en ville que se dresse désormais la scène privilégiée de la délinquance et du crime. Opaque, insondable, la ville a bien sûr toujours effrayé et suscité des discours obsessionnels. Espace contre-nature, à la

---

<sup>56</sup> Dominique Kalifa, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIXe siècle », dans *Sociétés et Représentations*, 2004/1 (n° 17), pp. 131-150. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-131.htm>, p. 131

<sup>57</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 118

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 114

<sup>59</sup> *Ibid.* pp.109-119

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 114

fois fascinante et monstrueuse, elle fut longtemps perçue comme le lieu de toutes les perversions et de toutes les pathologies du désordre social. [...] Cessant d'être rurale, la délinquance s'installe dès lors au cœur des préoccupations et des angoisses urbaines.<sup>61</sup>

De surcroît, les quotidiens populaires se font l'écho de ces avancées et de ces bouleversements, comme *L'Œil de la Police* qui insère ces divisions au sein de son économie narrative. Les numéros de l'année 1908 comportent ainsi respectivement quarante-et-une « Unes » consacrées au paradigme Ville / Campagne dont trente-quatre ont lieu en ville. Paris est, quant à elle, au cœur de quinze « unes ». Les brèves illustrent également la prépondérance du crime dans la ville et dans la capitale française par la rubrique centrale qui s'étale sur six colonnes dans chacun des numéros publiés. Si une majorité des faits divers se déroule dans l'espace urbain, c'est parce qu'il est considéré comme un lieu de perversions et de transformations sociales. En effet, le crime se produit dans un continuum – la ville – et provoque un dérèglement de cet espace par son action. Le crime apparaît dès lors comme la métaphore des transformations sociales qui ont engendré un bouleversement des modes de vie de l'époque. Dominique Kalifa affirme ainsi que « Paris et sa région finissent par représenter plus des deux tiers des récits criminels dans la presse populaire ».<sup>62</sup> Néanmoins, une partie conséquente des faits divers issue du périodique de Jules Tallandier prend corps dans le cadre intime du foyer dans la mesure où vingt-deux numéros du quotidien s'y déroulent. Ces représentations mettent en exergue l'angoisse d'un dérèglement dans l'intimité de la demeure comme si désormais aucun espace ne pouvait y échapper. Ainsi, le crime possède des étendues qui lui sont propres et véhicule un message sur la société. La ville devient notamment un espace criminel dû à son renouveau ce qui justifie sa place au cœur de tous les récits.

## 2. *La mise en scène de l'espace criminel*

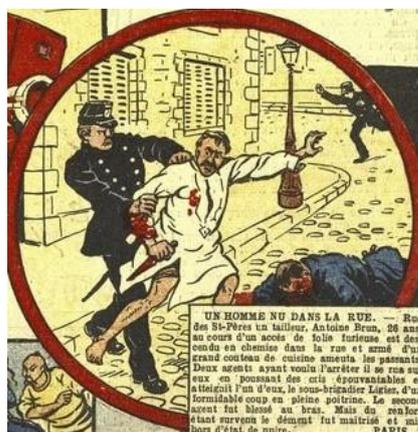
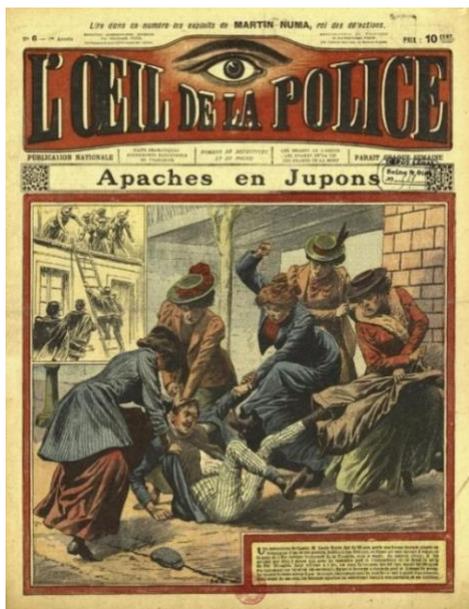
Ces espaces se manifestent ainsi comme des éléments constitutifs des récits de faits divers et des romans-feuilletons bien que leurs représentations apparaissent à quelques reprises comme similaires. En effet, en ce qui concerne les premiers, l'énoncé narratif et l'iconographie qui l'accompagnent permettent de localiser l'endroit où l'événement s'est manifesté. Si l'écrit cerne avec précision le lieu en fournissant l'adresse ; la gravure, quant à elle, figure l'espace en général et le personnalise en fonction de l'article qu'elle illustre. La ville est dès lors incarnée par ses rues qui sont le théâtre d'agressions, de vols ou

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 111

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 116

encore de meurtres. La « une » intitulée « Apaches en jupons »<sup>63</sup> ainsi que les brèves « Une femme fusillée en pleine rue »<sup>64</sup> et « Un homme nu dans la rue »<sup>65</sup> mettent par exemple en scène deux agressions et un meurtre au cœur des espaces piétons de la capitale parisienne. Si les articles énoncent respectivement les lieux des crimes – « boulevard de la Chapelle, sous le viaduc du Métropolitain », « Ferté-sous-Jouarre » et « Rue des Saints-Pères » – les iconographies sont dessinées selon la même perspective, c'est-à-dire que chacune d'elles représente une rue bordée par un bâtiment en arrière-plan.



De fait, la gravure de « une » présente l'agression d'un individu par une bande organisée de femmes. Cette attaque a lieu dans la rue qui est illustrée de manière assez simple dans la mesure où elle est reproduite par des traits horizontaux et habillée par un lampadaire et un édifice en pierre en fond. L'illustration de l'article « Une femme fusillée en pleine

<sup>63</sup> « Apaches en jupons » dans *L'Œil de la police*, n°6, 1908, p. 1

<sup>64</sup> « Une femme fusillée en pleine rue » dans *L'Œil de la police*, n°7, 1909, p. 10

<sup>65</sup> « Un homme nu dans la rue » dans *L'Œil de la police*, n°12, 1908, p. 12

rue » épouse la même structure, à savoir de nouveaux traits horizontaux couplés d'un simple bâtiment pour figurer et incarner l'espace de la rue. La dernière, quant à elle, se distingue puisqu'elle donne à voir un dénivelé dû à l'ajout du trottoir. L'édifice et le lampadaire sont toutefois présents, permettant ainsi de retrouver l'unité illustrative relevée dans les gravures précédentes. La ville est ainsi figurée dans un premier temps par la rue, comme une sorte de métonymie qui en suggérerait l'étendue et surtout la ressemblance. La rue ne se doit pas d'être un espace singulier, mais bien le théâtre urbain dans lequel se joue le crime, et cela n'est rendu possible que par l'unité iconographique de leur représentation. Si les énoncés varient en fonction de l'événement, les illustrations suivent donc une même structure et induisent un horizon d'attente. En effet, ce système de répétition est producteur d'un mode d'appréhension qui indique aux lecteurs où se déroule le drame. La rue s'ancre dans le sentiment d'insécurité croissant dans lequel baigne la population puisque le crime sévit à la vue de tous. La ville est également incarnée par les nouvelles constructions corollaires de l'urbanisation. Dominique Kalifa déclare que

si les espaces industriels (usines, ateliers, entrepôts) demeurent assez rares, le chemin de fer apparaît, en revanche, comme un lieu privilégié de la « dangerosité » urbaine. Dès le Second Empire, de spectaculaires « crimes ferroviaires » avaient mis en lumière ce nouveau type d'agression, qui paraissait d'autant plus incongru et scandaleux qu'il affectait l'un des symboles de la modernité, comme si les criminels exprimaient là leur insolente capacité à s'adapter à l'ère industrielle.<sup>66</sup>

En effet, ces crimes atteignent leur apogée sous la Belle Époque et sont représentés à de multiples reprises dans *L'Œil de la Police*. Les « unes » intitulées « L'assassinat du train 131 »<sup>67</sup> et « L'assassinat de Mme Göüin »<sup>68</sup> mettent chacune en scène une agression mortelle dans un train. De fait, ces articles rapportent les événements conduisant aux deux décès et emploient des formules narratives similaires. Les acteurs de l'agression voient ainsi leurs gestes être qualifiés de « coup » par les expressions « faire un coup dans le train ». De même, les deux victimes étaient au moment des faits assoupies, comme le souligne le premier article par le biais de la phrase suivante :

Le misérable gagna le compartiment où M. Leuthreau dormait. Il le frappa de son marteau avec tant de violence que le pauvre homme se

---

<sup>66</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 113

<sup>67</sup> « L'assassinat du train 131 » dans *L'Œil de la police*, n°42, 1908, p. 1

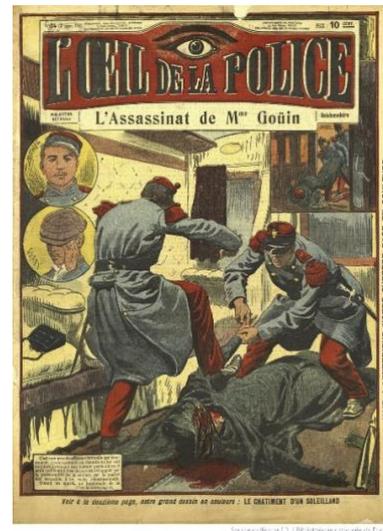
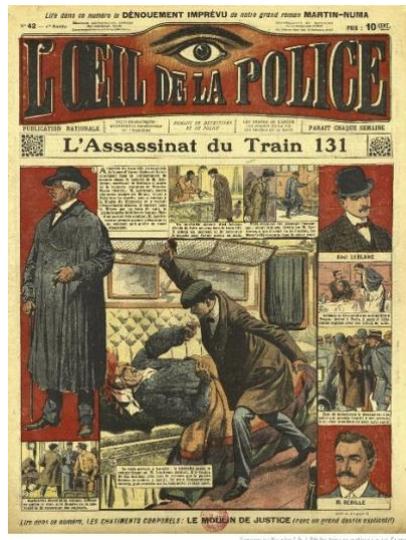
<sup>68</sup> « L'assassinat de Mme Göüin » dans *L'Œil de la police*, n°54, 1910, p. 1

souleva à moitié, les yeux démesurément ouverts, puis retomba sur la banquette : il était mort.<sup>69</sup>

Et dans le second de cette façon :

Dans le coin opposé au couloir, elle semblait sommeiller. [...] « Elle a poussé un grand cri, un seul. Graby l'a empoignée à la gorge et l'a jetée à terre, puis tous deux nous l'avons frappée à coups de talon sur la tête ».<sup>70</sup>

Le sommeil des victimes accroît le sentiment d'insécurité produit par l'urbanisation des territoires. À la suite de ce dernier fait divers, Dominique Kalifa note que « l'angoisse du voyageur solitaire devient un thème obsessionnel, que l'affaire Goüin porte à son paroxysme en 1909 ».<sup>71</sup> Un nombre majeur des espaces – notamment ceux caractérisés par leur modernité – manifeste ainsi une absence de sûreté. Cette affirmation est mise en avant par les premières lignes du fait divers consacrées à Mme Goüin : « les assassinats en chemin de fer ont toujours provoqué une terreur particulière ».<sup>72</sup> De même, les deux iconographies suivent une même structure. Dans une double dynamique, ces effets de répétitions s'ancrent mais étendent également les inquiétudes ressenties par la population.



En effet, elles mettent toutes deux en scène un compartiment de train qu'elles exposent selon une même perspective : la couchette est localisée à gauche de l'image près de la fenêtre et les deux victimes sont représentées sans défense au moment de leur agression, ce qui contribue à alimenter l'épouvante des lecteurs. L'espace urbain est incarné, au-delà de la rue, par les lieux liés à son développement et à sa nouvelle modernité. Ces derniers

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 1

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 2

<sup>71</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 113

<sup>72</sup> « L'assassinat de Mme Goüin », dans *L'Œil de la police*, n°54, 1910, p. 2

possèdent une place particulière dans l'économie narrative puisqu'ils véhiculent les angoisses attachées à ses mutations. Ainsi, les crimes apparaissent comme plus violents et brutaux dans ces étendues modernes afin de souligner et de signaler que le crime serait corollaire de ces expansions.

### 3. *L'appropriation de l'espace criminel par les romans-feuilletons*

Les espaces urbains – notamment la rue et les lieux liés à sa modernité – alimentent également les romans-feuilletons criminels et par conséquent les inquiétudes de la population. Elsa de Lavergne note que

le roman policier, reflet de ses préoccupations, décline les grandes peurs d'actualité et exprime ce sentiment d'un monde dangereux et en perte de repères. Les romanciers se concentrent sur l'époque immédiatement contemporaine, qu'ils prennent à tâche de décrire, et choisissent de préférence un cadre urbain, propice au déroulement d'aventures policières. Le mythe de Paris, alors en constitution, sert les intérêts de cette nouvelle forme de roman en proposant une vision à deux étages de la grande ville.<sup>73</sup>

Cette vision est l'apanage des mystères urbains lancés par l'œuvre d'Eugène Sue. En effet, Marie-Ève Thérenty affirme que ces romans « mettent en scène le croisement entre l'urbanisme galopant et la montée de la criminalité à travers le motif essentiel des bas-fonds ».<sup>74</sup> Cet espace des bas-fonds réside – caché – au cœur même de la capitale française. L'auteur précédente ajoute ainsi que « la société est doublée par une contre-société de la misère et du crime, tout aussi hiérarchisée que la première et qui constitue son enfer autant que son envers ».<sup>75</sup> La ville tient – en outre des angoisses qu'elle diffuse – le rôle de réservoir et d'espace du crime dans les romans-feuilletons. Matthieu Letourneux note que

c'est bien la ville qui manifeste, en une série de métaphores spatiales, [ces] inquiétude[s] : on suit l'auteur, qui nous guide dans les rues, renouvelant la figure du flâneur dont il fait désormais un double de Virgile guidant Dante ; on présente l'espace à travers les métaphores du labyrinthe on joue sur les contrastes entre les lumières des quartiers riches et l'obscurité des quartiers pauvres, et par une série de synecdoques, on établit des équivalences entre le quartier (riche ou pauvre, criminel ou policé, du vice et de la vertu), le logement, et celui qui l'habite. Enfin, on

---

<sup>73</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale, op.cit.*, p.171

<sup>74</sup> Marie-Ève Thérenty, « Présentation. Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale », *Média 19* [En ligne], Publications, Marie-Eve Thérenty (dir.), Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale, mis à jour le : 15/02/2014, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=15580.p.6>

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 8

sélectionne une série de lieux signifiants : le passage, le tapis franc, le cabaret, l'Hôtel particulier, les égouts, etc. Si l'espace détermine un discours, il ne prend son sens que parce qu'il est relayé par toute une série de thèmes récurrents qui en explicitent le sens.<sup>76</sup>

Ces lieux créent ainsi un imaginaire de la ville et de ses habitants. De fait, les œuvres narratives publiées par *L'Œil de la Police* s'inscrivent dans cette veine des mystères urbains et du Paris criminel. *Les Fleurs de Paris* de Michel Zévaco – dont la particule souligne l'héritage des mystères urbains – proposent une intrigue aux ramifications multiples qui permet de visiter les espaces de la criminalité.<sup>77</sup> En effet, l'un des premiers chapitres du récit a lieu dans un tapis franc nommé *Au rendez-vous des croque-morts*. La dénomination métaphorique de l'échoppe instaure d'emblée une ironie qui insiste sur la présence d'un repère criminel – normalement en marge – dont le nom dévoile explicitement la fonction. De même, sa description insiste sur les individus et le caractère véridique de ces espaces :

en bordure d'un sinistre terrain vague, s'élevait alors une sorte de buvette aujourd'hui disparue, mais que quelques-uns de nos lecteurs pourront se rappeler avoir vue. C'était en planches. Les tenanciers de ce lieu couchaient et faisaient leur cuisine dans un wagon démonté de ses roues, échoué là comme une épave. C'était brûlé l'été par les soleils d'enfers qui incendient cette plaine ; c'était battu l'hiver par tous les vents, fouetté par toutes les pluies... Cela s'appelait : Au rendez-vous des croque-morts [...]. Gérard d'Anguerrand [...] entra dans l'unique pièce où il y avait nombreuse société d'hommes ou femmes ; figures à faire rêver un Callot, regards luisants, bouches qui veulent mordre... sous la clarté blafarde du quinquet, dans la fumée des pipes, dans l'odeur du vin... têtes livides, fronts marqués par le crime, la honte et l'horreur, - ou la misère... le vice suprême ! – traits accentués où dans chaque ride gîtait une douleur ou un drame... tableau de l'enfer moderne qui attend son Dante.<sup>78</sup>

Grâce à l'apostrophe au lectorat – « quelques-uns de nos lecteurs » – ce lieu s'ancre dans le réel et souligne la criminalité urbaine et notamment parisienne. En effet, l'imaginaire du crime se manifeste spatialement et textuellement par la description, agrémentée de l'anaphore « c'était » qui tel un martèlement garantit l'authenticité de cet espace. De même, les individus contribuent à mettre en exergue ce repère criminel par les

---

<sup>76</sup> Matthieu Letourneux, (2009), Les « mystères urbains », expression d'une modernité énigmatique. Alla ricerca delle radici popolari della cultura europea, Looking for the Roots of European Popular Culture, Italie. Ffhal-00645212f, p. 10

<sup>77</sup> Le récit porte sur une famille – les d'Anguerrand – martyr du crime commis par l'amante du patriarche, Jeanne Mareil. Hubert d'Anguerrand, victime de sa jalousie et croyant à une relation adultérine de son épouse, chasse ses deux jeunes enfants – Edmond et Marie – de sa demeure. Seul reste son aîné Gérard dont la filiation est attestée. Des années plus tard, la vérité éclate et pousse le patriarche à rechercher ses enfants. Les deux fils sont devenus criminels – l'aîné par choix, le cadet par désespoir – et la jeune fille bouquetière. (Cf. Annexe n°9)

<sup>78</sup> *Les Fleurs de Paris*, dans *L'Œil de la Police*, n°49, 1909, p. 6

énumérations « regards luisants, bouches qui veulent mordre...sous la clarté blafarde du quinquet, dans la fumée des pipes, dans l'odeur du vin...têtes livides, fronts marqués par le crime, la honte et l'horreur, - ou la misère...le vice suprême », qui insistent sur le caractère sombre et ravageur de la criminalité. Les aposiopèses font, quant à elles, durer le suspense de la narration et l'angoisse de la lecture face à cette illustration du tapis franc et de sa clientèle. De surcroît, Michel Zévaco offre également une description détaillée des rues parisiennes lors de la tentative d'arrestation d'Edmond d'Anguerrand et de sa compagne par des agents de la Sûreté.

autour d'eux, c'était le grand silence hostile et tragique des extérieurs, tandis qu'au ciel se plaquaient des paysages monstrueux de nuées noires déchiquetées, parsemées de longues bandes de lumière livide. [...] La manœuvre recommença, c'est-à-dire la traversée en ligne droite d'un trottoir à l'autre ; en effet, le trottoir est un abri naturel, offrant à chaque pas des renforcements de maisons où l'on peut s'aplatir un instant et voir venir ; la chaussée est un espace découvert où, sous les feux des becs de gaz, une ombre se voit de loin ; il faut raccourcir la traversée quand on fuit, éviter l'oblique et prendre la ligne droite. Ils se trouvèrent alors à l'entrée de ce dédale où l'on pénètre par la rue Desnoyers et la rue Ramponneau : fouillis de ruelles, de passages, d'impasses, fourrés de toitures sans carrefours, labyrinthe de boyaux qui se croisent et entrelacent leurs chaussées pavées.<sup>79</sup>

De nuit, la ville est d'emblée présentée comme un endroit lugubre voire macabre par le groupe nominal « le grand silence hostile et tragique des extérieurs ». Le superlatif ainsi que les adjectifs épithètes « hostile » et « tragique » étendent l'insécurité qui se dégage de cet espace ouvert et sous-entendent un événement funeste pour les protagonistes. De plus, les champs lexicaux de la dissimulation – « abri », « renforcements », « s'aplatir », « ombre », « éviter », « fuit » – et de l'observation – « voir venir », « découvert », « voit de loin » – tendent à accroître l'angoisse véhiculée par cette étendue qui est simultanément en faveur et contre les individus. L'assimilation de la ville à un labyrinthe insinuée dans l'énumération « fouillis de ruelles, de passages, d'impasses, fourrés de toitures sans carrefours, labyrinthe de boyaux qui se croisent et entrelacent leurs chaussées pavées », ainsi que la présence des termes « dédale » et « labyrinthe » contribuent à souligner cette insécurité croissante tout en rendant compte de « l'univers social inquiétant de la grande ville ».<sup>80</sup> L'emploi de la parataxe – qui peut être associé au nombre de rues et de trottoirs traversés par les deux personnages – alimente également l'anxiété qui se dégage de la représentation de la ville. Cette dernière semble alors se

---

<sup>79</sup> *Les Fleurs de Paris*, dans *L'Œil de la Police*, n°76, 1910, p. 5

<sup>80</sup> Franck Évrard, *Lire le roman policier*, *op.cit.*, p. 114

resserrer comme un étau autour d'Edmond et de sa compagne et, par extension, autour de l'intégralité de la population. Elsa de Lavergne déclare que

la ville, de préférence la capitale, constitue un motif presque obligé. Érigé en mythe, comme le montre Roger Caillois dans son étude sur la naissance des représentations romanesques de Paris, le décor urbain participe au mystère jusqu'à devenir un personnage essentiel [du monde criminel] dans le roman.<sup>81</sup>

Dans les romans-feuilletons, l'espace et plus spécifiquement les villes participent au crime, en favorisant sa réalisation par son agencement labyrinthique et par la création de lieux dédiés aux criminels.

\*

Ainsi, l'espace du crime est pluriel bien qu'une majorité de ces forfaits se déroule en ville et notamment à Paris. Ce choix est légitime dans la mesure où il véhicule à la fois les transformations sociales et spatiales entreprises depuis le XIXe siècle et le sentiment d'insécurité ressenti par la population corollaire de ces mutations. Néanmoins, cet espace urbain est représenté dans les journaux et les romans-feuilletons selon une unité thématique afin de figurer le crime non dans sa singularité mais dans son universalité. La ville est incarnée respectivement par des étendues découvertes – la rue et les trottoirs – et par des environnements clos (train, chemin de fer, usines...), symboles de sa modernité. De même, elle revêt la forme d'un univers parallèle (les bas-fonds) consacré au crime. L'espace urbain participe ainsi à la criminalité.

## B. Les protagonistes du crime

A l'instar des espaces, les auteurs du crime sont à l'origine de discours sur la société dans la mesure où ils accentuent ses travers voire sa perversion. En effet, les criminels soulignent sa propagation et étendent l'impression de violence et de brutalité qui sévit à l'époque. Christine Marcandier-Colard note qu'ils sont dotés « d'une importance métaphysique, politique, sociale, et surtout esthétique, qui toujours dépasse sa stricte identité ».<sup>82</sup> Toutefois, une distinction est à établir entre les criminels ordinaires – qui agissent sous les impulsions de la passion – et les criminels exceptionnels dont les agissements simultanément réfléchis et prémédités dérogent aux normes sociales. De fait,

---

<sup>81</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, op.cit., p. 185

<sup>82</sup> Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, op.cit., p. 58

si les premiers épousent majoritairement le format des drames passionnels, les seconds entraînent une véritable fascination pour l'événement qu'ils engendrent par le meurtre. Cette opposition met doublement en lumière la perversion des hommes par la représentation d'individus à même de tuer sous l'emprise de la colère et par la mise en scène de crimes délibérés et réfléchis. Elle souligne également la perversion de la société par la fascination qu'exercent ces meurtriers sur les lecteurs populaires. Les acteurs du crime, dans *L'Œil de la Police*, sont aussi l'objet d'un discours narratif préconstruit, c'est-à-dire que le récit est automatisé en fonction du criminel.

## 1. *Les criminels ordinaires*

### a. Une surreprésentation dans *L'Œil de la police*

La presse populaire et plus spécifiquement le quotidien lancé par Jules Tallandier révèlent la prolifération du crime au XIXe siècle et à la Belle Époque. Toutefois, Dominique Kalifa affirme que si

les discours ont beau dénoncer la marée montante des criminels de profession, les faits divers mettent surtout en scène ce que la justice nomme depuis la loi de sursis des criminels « primaires ». [...] Plus des trois quarts des délits et des crimes, qu'ils soient impulsifs, vindicatifs ou crapuleux, sont donc le fait de criminels occasionnels.<sup>83</sup>

En réalité, ces individus basculent dans la criminalité sous l'élan d'une passion, c'est-à-dire sous l'emprise d'une émotion qui exerce son empire sur leur raison. De fait, ce sentiment est traduit dans les articles de fait divers par une insistance sur les affects des auteurs du crime. La « une » intitulée « Épouvantable tragédie » se déroule de la façon suivante :

La charmante localité de Maisse, dans le canton de Milly, à 20 kilomètres d'Estampes, vient d'être le théâtre d'un drame abominable qui a vivement ému sa paisible population.

A la suite d'une discussion avec sa belle-mère, Mme Naudin, qui lui faisait des reproches sur sa conduite conjugale et surtout au sujet de la tenue de son bébé, un enfant de quinze mois, qu'elle portait dans ses bras, et qu'elle trouvait dans un grand état de malpropreté, à son retour de chez ses grands-parents, un charron, le sieur Victor Legorju, âgé de 29 ans, s'empara d'un revolver et se précipita sur la pauvre femme assise chez elle auprès de sa machine à coudre où il était venu la retrouver. A trois reprises, il fit feu sur elle, et la malheureuse tomba mortellement frappée,

---

<sup>83</sup>Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 139

tenant encore l'enfant dans ses bras qui, heureusement ne fut pas blessé. Au bruit des détonations, Mme Legorju arriva au secours de sa mère et de son enfant.

Mais le misérable tournant alors sa fureur contre sa femme, fit feu sur elle à quatre reprises. La pauvre femme voulant se protéger porta ses mains à sa figure. Mais les projectiles lui traversèrent les poignets et vinrent lui fracasser le visage et les dents.<sup>84</sup>

Cet article insiste sur l'émotion violente qui empoigne Victor Legorju et le pousse à assassiner sa belle-mère ainsi qu'à blesser son épouse. Les verbes d'action « s'empara » et « se précipita » traduisent une forme d'affolement du protagoniste masculin, mais dénotent également sa brusquerie. Le nombre de coups de feu ainsi que la présence de l'enfant dans les bras de la victime indiquent la violence de l'émotion qui saisit et aveugle l'auteur du crime. L'emploi de l'adjectif « fureur » qui désigne une colère extrême étend l'excès de passion qui atteint, lui-même, son apogée lors de l'agression de Mme Legorju. De même, l'augmentation des détonations – de « trois » à « quatre » – met en évidence ce paroxysme de l'agressivité. Enfin, la parataxe symbolise cette montée de la colère dans la mesure où chaque nouvelle apposition semble s'assimiler à la gradation du courroux du protagoniste. De surcroît, cette insistance sur la passion aveuglante est l'apanage de la majorité des récits figurants des criminels ordinaires publiés par *L'Œil de la Police*. La « une » nommée « Un double meurtre à coups de sabre » porte sur un neurasthénique :

Jean-Marie Felgines, depuis 6 mois au service de M. Darses, revenait de la foire de Maurs, lorsque pris d'un accès de démence, il pénétra dans les appartements de son patron qu'il trouva à table en compagnie de son frère, curé retraité, un bon vieillard de 71 ans, et de Mlle Darses, une jeune personne de 18 ans. Sans aucune discussion préalable, Felgines saisit un vieux sabre suspendu à une panoplie et se précipita sur les convives terrifiés.

La première victime fut le vieux curé qui eut l'artère carotide tranchée net et le ventre ouvert. Le pauvre homme mourut quelques instants après. Se retournant vers M. Maximilien Darses, le fou le transperça de part en part. Sa fille, atterrée par ce drame imprévu, voulut se porter à son secours et appela à l'aide. A ses cris, un domestique accourut. Au comble de la fureur, Felgines terrassa la jeune fille et la blessa aux genoux. Puis, brandissant son arme ensanglantée, il se mit à la poursuite du domestique. Ce dernier, affolé, s'enfuit ; le forcené voulut le suivre et c'est à cette circonstance que Mlle Darses dut son salut. Mais le domestique lui ayant échappé, Felgines gagna les bois, toujours armé. Là, traqué par la gendarmerie, le misérable dément a été arrêté quelques heures après. Les frères Darses n'ont pu survivre à leurs blessures.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> « Epouvantable tragédie » dans *L'Œil de la Police*, n°18, 1908, p. 1-2

<sup>85</sup> « Un double meurtre à coups de sabre » dans *L'Œil de la Police*, n°27, 1908, p. 1-2

Ce fait divers souligne simultanément la passion qui est à l'origine de la démente de Felgines et emploie le même vocabulaire que l'article précédent. Les verbes d'action « saisit », « se précipita » et « se retournant » traduisent de nouveau une forme d'affolement et dénotent la fougue du protagoniste. Par ailleurs, le participe présent met en évidence la rapidité de l'action. De même, l'enchaînement des propositions traitant de l'agression successive des trois victimes induit la montée en puissance de la violence. Enfin, le groupe nominal « au comble de la fureur » révèle l'apogée de cette passion dans la mesure où les deux termes qui composent l'expression sont des superlatifs. En effet, la « fureur » s'assimile à une colère extrême et le « comble » s'identifie au plus haut degré qu'un affect puisse créer. Ainsi, une unité thématique compose les récits de fait divers traitant des criminels ordinaires. Ils revêtent alors plusieurs figures telles que celles de l'époux ou de l'épouse, de l'ouvrier, de l'étranger ou encore celles de la foule et de l'État. Ces protagonistes apparaissent ainsi dans une majorité des articles publiés par la presse populaire. En 1908, *L'Œil de la Police* consacre neuf « unes » au criminel masculin, huit à son homologue féminine, cinq aux ouvriers, les étrangers et les neurasthéniques sont, quant à eux, respectivement au cœur de huit et deux « unes ». En 1909, une foule est l'instigatrice de deux lynchages qui gagnent les titres et, l'État se livre à cinq exécutions capitales. De même, ces figures envahissent l'intégralité des brèves publiées par l'hebdomadaire. Dès lors, cette surreprésentation des criminels ordinaires souligne l'accroissement du crime qui atteint toutes les divisions sociales.

#### b. Les criminels ordinaires dans les romans-feuilletons

Les criminels ordinaires investissent également l'économie narrative des romans-feuilletons. Toutefois, ils se tournent généralement vers le crime en raison de la misère dans laquelle ils vivent. *Les Fleurs de Paris* de Michel Zévaco font intervenir plusieurs de ces criminels tels que Rose de Corail, Jean Nib, Zizi-Panpan ou encore Pierre Gildas. Ce dernier illustre le mieux cette catégorie dans la mesure où il assassine l'homme à l'origine de son incarcération. Ce crime est décrit de la sorte :

A ce moment, Pierre Gildas fit un pas. Ce mouvement suffit pour briser le charme. Vivement le marquis étendit le bras vers le tiroir de sa table de nuit où se trouvait un revolver. D'un bond, l'assassin fut sur lui, et abattit sa main sur le bras. Le marquis se renversa sur ses oreillers et murmura :

- Cent mille francs pour toi et autant pour ta fille, si tu me...

Il n'eut pas le temps d'achever. La fin de sa parole expira dans une sorte de grognement sourd... [...] Pierre Gildas, penché sur lui, se releva alors lentement, et, se reculant, contempla la funèbre vision. [...] L'assassin tenait à la main le couteau dont il avait frappé la victime.<sup>86</sup>

La passion qui engendre le meurtre apparaît dès la proposition suivante : « ce mouvement suffit pour briser le charme » qui suggère une rupture entre l'affect et la raison. La primauté est donnée à la première qui actionne le meurtre. De même, cette scission est perçue par la victime, ce qui est formulé par ses actions. Le champ lexical du mouvement surgit autant pour décrire le marquis – « vivement », « étendit » – que son bourreau qui « d'un bond [...] fut sur lui ». La rapidité avec laquelle le meurtre se déroule est, quant à elle, exprimée par le discours direct libre et par les aposiopèses qui font textuellement entendre le moment du décès. Enfin, la fureur de Pierre Gildas se dissipe une fois l'événement accompli comme le signale le verbe « contempla » qui indique une prise de conscience par le meurtrier. De même, la proposition verbale « tenait à la main le couteau » s'inscrit dans cette révélation finale.

Ainsi, les criminels ordinaires apparaissent dans la grande majorité des faits divers et des romans-feuilletons, mais ils atteignent également toutes les sphères de la société dans la mesure où chaque individu peut être dévoré par la passion. Par leur représentation narrative, ils soulignent donc l'expansion du crime qui sévit durant cette époque. Toutefois, ces figures ne fascinent pas autant les lecteurs populaires que leurs homologues les criminels exceptionnels.

## 2. *Les criminels exceptionnels*

### a. Une exposition dans les « unes »

Les criminels exceptionnels captivent le lectorat populaire car les événements qu'ils causent sont sensationnels. En effet, les crimes qu'ils engendrent sont simultanément réfléchis et prémédités, mystérieux voire monstrueux et dès lors apparaissent en « une ». Dominique Kalifa rapporte les propos d'un journaliste du *Petit Parisien* qui déclare qu'un « crime est grand par la qualité des personnes. Il est beau par l'habileté de l'exécution ».<sup>87</sup> Ainsi, le caractère spectaculaire de la mise en scène du crime corrélé à la renommée du

---

<sup>86</sup> « Un drame de la route » dans *L'Œil de la Police*, n°91, 1910, p. 5

<sup>87</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 67

bourreau ou de la victime prime. La « une » « L'assassinat de la rue de la Pépinière » souligne ces arguments :

Si l'arrestation du jeune Courtois, valet de pied de M. Rémy, a permis à la justice de reconstituer en partie les détails de l'horrible tragédie de la rue de la Pépinière, le mystère qui l'entoure n'en est pas moins resté complexe et troublant et l'instruction confiée à M. Albanel a semblé chaque jour, par la découverte de nouveaux indices, préciser le rôle présumé joué par le maître d'hôtel Renard ; qui a persisté dans son système de dénégations [...].

Comme le récit de Courtois, à part quelques détails d'in vraisemblance relevés par l'instruction sur son rôle, et celui de son complice présumé, paraît à première vue donner une version à peu près exacte du drame, c'est à cette dernière que nous empruntons le sujet de notre page [...].

D'après Courtois, le maître d'hôtel Renard serait venu la nuit, complètement nu, dans sa chambre et lui aurait enjoint d'avoir à le suivre et d'ôter sa chemise. Descendus dans la chambre de M. Rémy qui se réveilla, Renard se serait jeté sur lui et, tandis que sur son ordre Courtois l'immobilisait, le maître d'hôtel frappait sans relâche le vieillard avec son couteau de table. Le sang jaillit de tous les côtés et les assassins en furent couverts. Après avoir jeté le cadavre sur le plancher, les meurtriers se lavèrent dans le tub même de leur maître puis, ayant fouillé les meubles, simulés un cambriolage et s'être emparé de nombreux bijoux, ils allèrent tranquillement se coucher. Notons pour être impartiaux que cette scène rapide reconstituée par l'instruction [...] a eu pour conséquence de faire supposer d'après la position même que prétendait avoir pris Courtois pendant le drame, que ce serait peut-être lui, qui à l'inverse de ses affirmations, aurait frappé le vieillard de la main gauche. Cette hypothèse est d'autant plus plausible, que divers témoins sont venus affirmer que Courtois était gaucher.<sup>88</sup>

L'article insiste sur le mystère qui entoure cette affaire par l'emploi de modalisateurs tels que « semblé » et « présumé » ainsi que par le recours au conditionnel présent lors de l'ultime paragraphe. Ces deux formes verbales accentuent l'incertitude des enquêteurs, également mise en évidence par la narration qui relève un nouvel indice dans le déroulement du meurtre. De fait, la proposition « ce serait peut-être lui » indique que le rôle joué par Courtois pourrait être plus considérable. Les errements de l'instruction – dévoilés en creux du récit – caractérisent alors les compétences des deux criminels qui parviennent à semer le doute dans l'esprit des agents chargés de l'affaire. De surcroît, la reconstitution des faits souligne l'habileté des deux acteurs qui accomplissent leur forfait dans la nudité la plus complète. Ce détail divulgue, quant à lui, l'aspect prémédité de cet assassinat et la violence qui se dégage des coups de couteau forçant les deux individus à

---

<sup>88</sup> « L'assassinat de la rue de la Pépinière » dans *L'Œil de la Police*, n°29, 1908, p. 1

se « lav[er] dans le tub même de leur maître ». Par ailleurs, le début *in medias res* met en évidence la popularité de cette enquête criminelle dont le titre – par le complément du nom « rue de la Pépinière » – insiste sur l’aura dramatique et énigmatique de l’affaire. Renard figure alors le criminel d’exception dans la mesure où il est l’instigateur de ce crime. Cette accentuation sur l’aspect mystérieux et la démarche du criminel rappelle l’affaire Marguerite Steinheil. En effet, la veuve orchestre le meurtre de son époux et de sa mère qu’elle dissimule sous un cambriolage. En 1908, quatre « unes » de *L’Œil de la police* portent sur cette enquête et mettent en valeur les errements de l’instruction qui ne parvient à statuer sur la culpabilité ou non de la jeune femme. De nouveau toute la sphère sociale est apte à figurer dans la catégorie des criminels d’exception et émergent alors les bandes organisées à l’origine de crimes pluriels. Le quotidien de Jules Tallandier met particulièrement en valeur la bande des chauffeurs de la Drôme et la bande à Bonnot. En effet, ces deux groupes sont le sujet de plusieurs articles de fait divers. S’ils fascinent autant le public populaire c’est parce qu’ils mettent en évidence une réflexion du crime, c’est-à-dire que les forfaits qu’ils accomplissent sont l’objet de la raison et non de la passion. De même, ils dévoilent la perversion de la société étant donné qu’ils dérogent volontairement à ses normes. Dominique Kalifa ajoute que les individus qui brisent les conventions sociales entrent plus spécifiquement dans cette rubrique :

Parents indignes qui martyrisent leurs enfants, assassinent ou séquestrent leurs proches sont rejetés avec la même horreur, tant l’inversion des rôles sociaux est ici radicale. [...] Répulsion également envers le parricide, coupable du « crime des crimes », comme l’indique encore la loi qui exige qu’il soit conduit à l’échafaud la tête couverte et les pieds nus. Pis encore apparaissent les satyres et les violeurs, d’autant plus reprouvés qu’on ne relate guère que les viols de fillettes. Plus que Vacher, que son état de vagabond assimile à un professionnel du vice, l’ouvrier Soleillant qui viole et assassine en 1907 une fillette de onze ans est perçu comme « un monstre ».<sup>89</sup>

En effet, la « une » intitulée « Une mère indigne égorge son enfant » met en exergue la rupture des normes sociales :

Un drame horrible vient de mettre en émoi la petite commune de Cormes, près de Mamers. La population tout entière est sous le coup d’une indignation profonde ; des mesures ont été prises pour protéger la coupable contre la colère des habitants. C’est une toute jeune femme de vingt ans qui est l’auteur de ce crime abominable. Les motifs qui l’ont poussée au meurtre sont des plus indignes.

---

<sup>89</sup> Dominique Kalifa, *L’encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 143

Mariée depuis deux ans seulement, elle n'avait pas tardé à tromper son mari, malgré la naissance d'une jolie fillette. Dans le pays, les langues se délièrent, on jasa ; le malheureux époux fut, comme toujours, le dernier informé de son malheur. Tout d'abord, il se refusa à croire à l'infidélité de celle qu'il aimait. Il se cacha, épia, rentra chez lui à l'improviste. Un jour, il ne lui fut plus permis de douter. Il surprit sa femme avec un habitant du pays, dans une attitude suffisamment significative. Depuis ce temps, le ménage devint un enfer. Des querelles fréquentes éclataient entre les époux. Le mari ne pouvait oublier la faute commise ; chez sa femme, la haine contre lui augmentait sans cesse. L'autre jour, une scène plus violente que de coutume éclata. L'épouse, injuriée, résolut de se venger. Elle le fit dans les conditions les plus monstrueuses.

Comment punir féroce­ment son mari ? Le meilleur moyen était de le frapper dans son enfant. Alors, cette femme, cette mère, prépara froidement sa vengeance. Elle fit soigneusement la toilette de sa fillette, âgée de 8 mois. Puis, insensible à la gentillesse de l'enfant, aux caresses des mains mignonnes, elle la coucha sur son lit, et, s'armant d'un couteau, elle la frappa à coups répétés, lui ouvrant la gorge, lui détachant presque la tête. Le bras de la mégère ne s'arrêta que lorsque la fillette eut rendu le dernier soupir.<sup>90</sup>

Le récit met d'emblée en évidence la rupture des normes sociales par le recours aux groupes nominaux « indignation profonde » et « crime abominable » qui indiquent un sentiment collectif d'horreur notamment grâce aux adjectifs épithètes. De même, la présence de la foule souligne la scission qui se forme au sein de la population entre la criminelle et les individus. Ces derniers sont volontairement présentés dans l'article dans la mesure où ils incarnent le sentiment que le lecteur populaire se doit de ressentir lors de sa lecture du fait divers. En réalité, le rédacteur de l'article réclame la participation du lecteur. Les dérivations lexicales suivantes : « indignation » et « indignes », construites autour du mot dignité – qui se comprend lui-même dans le sens d'une « valeur qui induit le respect d'autrui » – dévoilent cette dérogation face aux normes sociales étant donné que les parents se doivent d'être les protecteurs de leurs enfants. Lorsqu'ils brisent cette règle, ils perdent alors cette qualité à savoir la dignité qui leur était inhérente. Cette femme est l'objet d'une double rupture des conventions sociales car elle est coupable d'adultère et du meurtre d'un enfant. La distinction établie entre l'innocence de la victime nommée « fillette » et caractérisée par le groupe nominal « gentillesse de l'enfant » ainsi que par la métonymie des « caresses des mains mignonnes », s'oppose à la monstruosité de la mère, qualifiée par l'adjectif « insensible » et par le nom « mégère », mais également par les verbes d'action au gérondif « s'armant », « ouvrant » ou encore « détachant » qui mettent en évidence la réalisation du meurtre. De surcroît, l'effroi qui se dégage de cet

---

<sup>90</sup> « Une mère indigne égorge son enfant » dans *L'Œil de la Police*, n°16, 1909, p. 1-2

acte criminel est également véhiculé par l'épanorthose « cette femme, cette mère », figure de correction qui accroît la rupture des normes sociales. Ainsi, les criminels exceptionnels acquièrent ce statut par la préméditation de leur crime, par la réalisation sensationnelle de ces derniers, mais également par la dissension des conventions mises en vigueur par la société. *L'Œil de la Police* consacre dix « unes » aux criminels d'exceptions lors de sa première année de parution. Ces individus – au contraire des criminels ordinaires – gagnent une place dans le « Mémento de la Cour d'assises » ainsi que dans la mémoire collective.

#### b. Les antagonistes principaux dans les romans-feuilletons

Ces criminels exceptionnels sont également l'apanage des romans-feuilletons. En effet, ils tiennent le rôle d'antagonistes principaux et symbolisent la montée en puissance du crime. De fait, ces personnages sont gouvernés par la raison qui leur octroie la capacité d'orchestrer et de réussir leur forfait. Dans *Les Fleurs de Paris*, Michel Zévaco propose trois criminels exceptionnels reconnaissables à leurs surnoms. Jeanne Mareil est nommée par ses comparses des bas-fonds « La Veuve » dans la mesure où elle a perdu ses deux enfants ; Gérard d'Anguerrand est « Charlot » ou le stéréotype du criminel ; enfin Adeline de Damas incarne « Sapho », c'est-à-dire la femme fatale. Ces trois individus soulignent la perversion et la propagation du crime dans la société étant donné qu'ils proviennent de milieux sociaux distincts. Si la première est originaire du peuple et le second de l'aristocratie, la dernière appartient aux deux mondes. De fait, à la suite du décès de son père la jeune femme a été abandonnée et recueillie par une famille populaire. *Haines de femmes* de Henri Conti s'attarde sur la figure monstrueuse et renommée du criminel exceptionnel qui brise volontairement les normes sociales. Dans cet extrait, le général Grossmann assassine sous ses yeux le fils de Jeanne Grillot<sup>91</sup> et ordonne son viol collectif :

« Puisque c'est une femme, au lieu de la fusiller, je vous la donne...Faites-en ce que vous voudrez ! Mais, auparavant, vous allez lui lier les mains et les pieds et la mettre à côté de vous pour qu'elle voie

---

<sup>91</sup> Jeanne grillot est une femme à barbe, originaire d'Alsace, qui tenait une baraque de saltimbanque et voyageait de ville en ville. Toutefois, la Prusse entra en guerre et obligea son époux et son fils à s'enrôler. Désireuse de protéger son enfant, elle s'engagea dans l'armée sous une identité masculine grâce à sa barbe. Toutefois, ils furent capturés par les hommes du général Grossmann. Son identité fut révélée lorsque son fils terrifié l'appela. Elle fut mise à nue devant tous les soldats du régiment. C'est un des officiers français qui rapporte cette histoire à Villechaise qui pense avoir retrouvé Grossmann.

fusiller les autres ! ... » Entendez-vous bien, monsieur de Villechaise ?  
Les autres ! ... c'est-à-dire son fils et nos malheureux francs-tireurs...<sup>92</sup>

Le discours direct libre, qui fait entendre la voix de Grossmann, traduit la violence de la scène. Les aposiopèses augmentent simultanément l'angoisse qui se dégage de ce récit, mais également l'horreur de la situation vécue par le personnage féminin. Le général Grossmann est une figure de criminel exceptionnel par les meurtres et les viols collectifs qu'il organise verbalement et par la double rupture des normes sociales.

Ainsi, les criminels exceptionnels possèdent une place unique dans les faits divers et les romans-feuilletons car ils mettent en scène une réflexion du crime et de l'horreur. Toutefois, la narration de ces crimes est au cœur d'un discours préconstruit, c'est-à-dire que le récit est automatisé en fonction du criminel.

### 3. *Des discours similaires*

Les articles de faits divers sont l'objet d'une forme d'automatisation du discours dans la mesure où les criminels sont caractérisés par des termes spécifiques en fonction du crime commis. Par exemple, les mères criminelles sont fréquemment qualifiées de « mégères », comme le souligne la « une » précédemment étudiée ainsi que celle s'intitulant « Effroyable crime d'une mégère ». De surcroît, les articles font également apparaître les dérivations lexicales autour du nom « digne ». Le fait divers précédent évoque « l'indignation profonde » de la population ainsi que « les motifs [...] indignes » qui ont poussé cette mère à commettre un infanticide. L'article intitulé « Une mère égorge ses quatre enfants » met, quant à lui, en avant les « cris d'indignation » que les génitrices pousseront à la lecture du récit. De même, les victimes sont décrites en rapport à leurs innocences et à leurs attentes maternelles. Cette « une » énonce ainsi que les « pauvres petits, s'attendant à quelques caresses maternelles, s'approchaient, les lèvres tendues pour un baiser ». Par une métonymie, le fait divers précédant assimile la jeune enfant « aux caresses des mains mignonnes ». De leur côté, les articles concernant les viols – notamment de fillettes – qualifient les agresseurs de satyre. C'est le cas de la « une » portant sur un « nègre » de Rockwall brûlé vif par une foule qui souhaitait venger la

---

<sup>92</sup> *Haines de femmes*, Henri Conti dans *L'Œil de la Police*, n°20, 1909, p. 5

femme qu'il avait agressé, mais également de l'article « exploits de satyres » qui traite du viol d'une jeune femme par deux cyclistes. La narration tend à mettre en exergue le caractère horrifique du crime par le recours à des adjectifs péjoratifs tels que « ignoble », « abominable »,<sup>93</sup> « odieux »<sup>94</sup> ou encore par l'emploi ironique du terme « exploit ». Les neurasthéniques sont, pour leur part, désignés par leur folie au moyen des adjectifs « fou », « dément » et du nom commun « démente ». Par ailleurs, une majorité de ces articles ont pour objectif de susciter une participation émotionnelle chez le lecteur. Les expressions hyperboliques fondées sur la dérivation du substantif « digne » comme le groupe nominal « indignation profonde » cherchent moins à décrire l'événement qu'à produire une réaction chez le consommateur du quotidien. Dès lors, le discours préconstruit découle de ces propositions destinées à émouvoir le lecteur. Ainsi, dans *L'Œil de la Police* les discours se construisent en fonction des acteurs, de leurs crimes et des lecteurs. Par leur représentation dans les périodiques, les protagonistes du crime mettent en évidence sa prolifération et favorisent sa propagation. Dominique Kalifa note que

occupé à sonder l'univers du crime et des bas-fonds, le journal « fait croire que le monde est tout entier infesté de méfaits et de bandits<sup>95</sup> ». Niant le bien par omission, il provoque la banalisation du crime. « Ainsi, les esprits faibles qui lisent les journaux s'habituent doucement au crime. Il semble l'état normal, puisqu'on ne parle que de cela<sup>96</sup> ». <sup>97</sup>

### C. L'arme du crime

L'arme du crime possède une place particulière dans les récits de faits divers et dans les romans-feuilletons. En effet, cette dernière par sa singularité révèle un discours sur l'auteur du crime lui-même. Occasionnelle, elle fascine le lecteur et dévoile la passion à l'origine du meurtre ; préméditée, elle met en exergue la volonté du criminel d'infliger de la douleur à sa victime ou d'agir rapidement et silencieusement ; technique, elle signale les transformations de la société. Dominique Kalifa déclare que

souvent décrite avec insistance, l'arme apparaît comme un élément central de la scénographie du crime. N'est-ce pas autour d'elle que se

---

<sup>93</sup> « Ignoble satyre » dans *L'Œil de la Police*, n°8, 1908, p. 3

<sup>94</sup> « Ignoble satyre » dans *L'Œil de la Police*, n°24, 1908, p. 5

<sup>95</sup> E. Langevin, *Le Journal*, Sin-le-Noble, Éd. Romans-Revue, 1913, p. 88

<sup>96</sup> *Romans-Revue*, 1912, p. 399

<sup>97</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 218

joue toujours l'instant crucial ? [...] Ordinaire et usuelle, elle peut fournir son titre à l'article : « Drame du revolver... », « Le vitriol », « Tuée à coup de ... ». Inhabituelle, elle donne corps au récit dont elle fournit la trame. Et qu'elle se fasse insolite ou mystérieuse, la voici aussitôt transformée en indice, en objet d'enquête, d'hypothèses ou de spéculations. Dans tous les cas, elle est l'objet de discours prolifiques qui cristallisent angoisses et obsessions.<sup>98</sup>

### 1. *Les armes occasionnelles*

Les armes occasionnelles sont dans la majorité des récits l'apanage des criminels ordinaires dans la mesure où ils agissent sous l'emprise de la passion et emploient les objets qui se trouvent à leur portée. Dès lors, un paradoxe émerge puisqu'elles induisent un discours sur le crime lui-même et fascinent le lectorat de manière analogue aux criminels exceptionnels. En effet, l'arme occasionnelle supplante l'attention accordée au criminel ordinaire alors qu'inversement le criminel exceptionnel éclipse l'espace narratif accordé à l'objet du crime. Par leur caractère fortuit, ces dernières prennent plusieurs figures telles que les mains du tueur qui frappent, assomment et étranglent ou encore les armes blanches dont le spectre s'étend du simple couteau au sabre en passant par le marteau et la hache. Dominique Kalifa note que

dans toute la presse populaire, ce sont en effet les meurtres et agressions commis à mains nues qui dominent la chronique criminelle. Les mains qui frappent ou les mains qui violent, celles qui étranglent ou celles qui noient s'imposent ainsi comme la menace principale, au travers de laquelle s'exprime cette animalisation de la figure du criminel, sensible dans tant de récits.<sup>99</sup>

Le quotidien de Jules Tallandier consacre lors de sa première année de parution neuf « unes » et une dizaine de brèves aux mains criminelles. Cette arme est privilégiée dans les crimes passionnels étant donné qu'elle souligne à la fois l'absence de réflexion et l'emprise d'une forme de folie meurtrière, mais également car elle favorise une originalité dans la réalisation du crime. Le fait divers intitulé « Les vendanges mortelles d'Ambès » porte sur le meurtre d'un jeune homme du nom de Jean-Baptiste par ses camarades vendangeurs et met en scène les mains qui frappent :

Il fut bientôt rejoint sur la route par quatre vendangeurs, nommés Guillemain, Galpin, Moquart et Hessen, qui le frappèrent avec la dernière brutalité. Le malheureux Espagnol essayait de fuir, mais ses bourreaux ne l'abandonnaient pas ; ils continuaient à le rouer de coups. Galpin le

---

<sup>98</sup> Dominique Kalifa, *Ibid.*, p. 128

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 128-129

frappa avec un nerf de bœuf. Arrivés au ponton d'Ambès, les sinistres brutes redoublèrent de violences ; puis précipitèrent Jean-Baptiste dans la Garonne, où il disparut après s'être débattu désespérément.<sup>100</sup>

Si les mains ne sont pas mises en scène dans le mouvement criminel, elles sont implicitement décrites par la brutalité qui se dégage du récit. Les verbes d'action « frappèrent », « rouer de coups » et « précipitèrent » dénotent les agissements de cette arme du crime. Le groupe prépositionnel couplé au superlatif « avec la dernière brutalité » ainsi que l'expression « redoublèrent de violences » soulignent, quant à eux, la fureur des assassins et la rage avec laquelle cet événement a été commis. Le substantif « brutalité » et le complément du nom « de violences » tendent à accentuer ces impressions. Dès lors, les auteurs du forfait semblent perdre leur humanité au profit d'une forme d'animalité qui est suggérée par les qualificatifs les caractérisant de « bourreaux » et de « sinistres brutes ». De même, l'absence de défense et de réussite de la victime « désesp[érée] » accroît cette animalisation des protagonistes du crime. Les mains criminelles témoignent ainsi simultanément de la passion qui s'empare du criminel ordinaire et de la fascination qu'elles exercent sur le lectorat dans la mesure où elles n'apparaissent pas d'emblée comme un instrument propre au crime. En effet, partie intégrante du corps humain elles se manifestent sous le prisme de l'innocence et de l'inoffensivité, donnant cependant corps au récit lorsqu'elles prennent une tournure mortelle. Le fait divers intitulé « La nuit tragique de Bondues » met en scène les mains criminelles par le biais de la strangulation.

Le hameau de Jambon, à Bondues (Nord), a été le théâtre d'une tragédie effroyable. Mme veuve Frémeaux exploite une ferme dans la commune ; sa plus jeune fille Céline, âgée de 14 ans, dormait paisiblement quand elle fut réveillée en sursaut par une vive douleur : un homme au visage noirci tentait de l'étrangler. Si terrible fut le cri poussé par l'enfant, qui se débattait avec courage contre la mortelle étreinte, que le bandit s'enfuit.<sup>101</sup>

Ici, l'arme du crime est décrite par les sensations éprouvées par la victime de l'agression. En effet, les mains criminelles causent « une vive douleur » à la jeune fille. L'épithète « vive » étend à la fois la brutalité de la scène et le ressenti de Céline. De même, l'action des mains est qualifiée par la métaphore pléonastique de l'« étreinte mortelle » et par le verbe au caractère scientifique « étrangler ». La figure de style est à l'origine d'une redondance dans la mesure où le nom « étreinte » renvoie métaphoriquement à l'étranglement et l'adjectif « morte[l] » implique le décès de la victime déjà contenu dans

---

<sup>100</sup> « Les vendanges mortelles d'Ambès » dans *L'Œil de la Police*, n°41, 1908, p. 1

<sup>101</sup> « La nuit tragique de Bondues » dans *L'Œil de la Police*, n°38, 1908, p. 1

le premier terme de l'expression. La métaphore est également présente puisque le geste meurtrier est assimilé à une attitude communément employée pour désigner l'amour ou une forme de tendresse. De plus, si ce nom métaphorique est vecteur d'un aspect charnel qui induit une forme de relation intime – dans l'acte criminel lui-même – entre la victime et l'agresseur, il réduit également la conséquence du forfait. En raison de ce lien morbide qui captive le public populaire *L'Œil de la Police* consacre la majorité de ses articles sur les mains criminelles aux strangulations. De fait, les titres des brèves débutent par le terme « étranglé(é) » et voient émerger dans l'économie narrative les verbes « étouffer » et « se débattre ». Enfin, l'animalisation du criminel découle de la figure de style et des agissements mêmes du « bandit » au « visage noirci ». A cette arme du crime singulière vient s'ajouter de nouveaux instruments qui la prolongent. Dominique Kalifa déclare qu'

assassines, les mains s'alourdissent cependant volontiers de quelque instrument, tranchant ou contondant, qui en décuple la violence. Avides de ces objets inhabituels ou paradoxaux, les journaux le signalent aussitôt, n'hésitant pas à consacrer enquêtes ou éditoriaux aux innovations les plus extraordinaires.<sup>102</sup>

En effet, ces armes occasionnelles captivent le lectorat populaire car elles créent une nouvelle relation entre le meurtrier et sa victime. Au contraire des mains, les armes blanches favorisent l'écoulement du sang et par conséquent de la violence. L'auteur précédent ajoute également qu'

avec le couteau surtout s'établit une relation presque intime entre l'agresseur et l'agressé, dont le sang, sève suprême, est l'éclatante confirmation. Véritables « saigneurs » à l'image du Chéri-Bibi de Gaston Leroux, lui-même parodie du « Chourineur » de Sue, rôdeurs de faits divers, apaches de suppléments et escarpes de feuillets brandissent donc le surin fatal ou, à défaut, le rasoir ou le tranchant.<sup>103</sup>

*L'Œil de la Police* promulgue ainsi ces instruments dès les titres de ses brèves tels que « A coups de marteau »<sup>104</sup> ou « Tuée par son mari à coups de hache »<sup>105</sup>, mais également dans ses « unes » comme « Un double meurtre à coups de sabre »<sup>106</sup> ou encore « Un barbier ivre qui tue à coups de rasoir ».<sup>107</sup> Cette première « une » étudiée précédemment soulève le caractère fortuit des armes occasionnelles étant donné que Felgines est mis en

---

<sup>102</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 128

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 131

<sup>104</sup> « A coups de marteau » dans *L'Œil de la Police*, n°6, 1908, p. 3

<sup>105</sup> « Tuée par son mari à coups de hache » dans *L'Œil de la Police*, n°29, 1908, p. 1

<sup>106</sup> « Un double meurtre à coups de sabre » dans *L'Œil de la Police*, n°27, 1908, p.1

<sup>107</sup> « Un barbier ivre qui tue à coups de rasoir » dans *L'Œil de la Police*, n°28, 1908, p. 1

scène comme « saisi[ssant] un vieux sabre suspendu à une panoplie et se précipit[ant] sur les convives terrifiés ». De même, la violence et la brutalité du crime sont accentuées par le sang qui s'écoule des blessures des victimes atteintes respectivement à l'artère carotide et à l'abdomen ; sang qui est également visuellement représenté par l'iconographie. Le fait divers traitant du barbier ivre présente les mêmes éléments. Éméché, Arthur Havart agresse sa femme et son beau-père par le moyen de ses mains avant de se saisir de son rasoir et d'attaquer un client venu au secours des deux victimes :

Havart, exaspéré, s'empara d'un de ses rasoirs et en porta des coups furieux à la figure du malheureux consommateur. Le pauvre homme aveuglé par le sang s'affaissa mais le barbier au comble de la rage s'exaspéra davantage et sans doute excité sauvagement par la vue de ce sang, il s'acharna sur sa victime et d'un effroyable coup de son arme lui entailla l'aine profondément, provoquant ainsi une terrible hémorragie.<sup>108</sup>

Les actions commises par l'arme du crime sont mises en exergue par les expressions « coups furieux » et « effroyable coup ». Les adjectifs épithètes « furieux » et « effroyable » soulignent respectivement la passion du criminel ordinaire et l'horreur qui se dégage de cet événement sanglant. De surcroît, l'animalisation est véhiculée par ces deux propositions ainsi que par l'adverbe « sauvagement » qui implique une perte d'humanité au profit d'un gain de bestialité. Toutefois, c'est le sang qui s'écoule des blessures causées par le rasoir qui est valorisé dans ce récit par l'emploi du participe passé « aveuglé » et du nom scientifique « hémorragie » qui induisent un saignement abondant. Enfin, l'emploi des armes blanches par les criminels est à l'origine d'un discours préconstruit fondé par l'expression « coups de » qui apparaît à la fois dans le corps du récit et dans les titres. Ce terme spécifique signale la brutalité du crime commis. Ainsi, si l'arme blanche est vectrice d'un forfait visuel sensationnel, les mains criminelles façonnent une relation intime entre la victime et son agresseur. Dès lors, les armes occasionnelles fascinent le public populaire car elles engendrent des crimes spectaculaires dans la sphère de l'intime et du visuel. Dominique Kalifa note que « c'est incontestablement l'arme "par usage" qui prévaut, comme prévalent d'ailleurs les multiples formes de la criminalité impulsive et ordinaire ».<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 1-2

<sup>109</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 129

## 2. Les armes habituelles

Les armes habituelles du crime, c'est-à-dire l'instrument généralement employé par le criminel exceptionnel afin d'accomplir son forfait, captivent moins que celles occasionnelles dans la mesure où elles instaurent une forme de distanciation entre les protagonistes. En effet, si les mains et les armes blanches impliquent la nécessité de se tenir à côté de sa victime, les revolvers, le poison ou encore le vitriol sont exempts de cette requête. En parallèle, l'animalisation de la figure du criminel est également omise. Dominique Kalifa déclare ainsi du pistolet que « donnant la mort à distance, [il] est considér[é] comme une arme de lâcheté et d'impunité qui refuse le face-à-face de la confrontation virile ou la salissure du corps blessé ».<sup>110</sup> De fait, le décès engendré par cette arme apparaît comme moins impressionnant. Dès lors, les « unes » de *L'Œil de la Police* portent très minoritairement sur cette arme habituelle à moins qu'il ne s'agisse d'un conflit entre les forces de l'ordre et un criminel. Le fait divers intitulé « Sinistres exploits d'un bandit » retrace, par exemple, la vengeance de Liabœuf contre les agents de la Sûreté l'ayant injustement arrêté. L'antagoniste du récit, cerné par deux policiers, entame l'affrontement :

Comme les deux agents le serraient de près, il se retourna, sur le seuil, et par deux fois fit feu de son revolver. Le malheureux Deray reçut les deux projectiles dans le ventre, et cette fois s'affaissa comme une masse !... [...] A ce moment des renforts arrivèrent [...] le bandit se défendait toujours ; sa troisième balle qu'il destinait au sous-brigadier, vint frôler l'agent Vandon et alla traverser, au flanc gauche, la capote et la tunique de l'agent Boulot. Le projectile, tiré obliquement et amorti par l'épaisseur des vêtements, ne fit à l'agent qu'une contusion sans gravité. [...] Le malheureux agent Deray a succombé à ses blessures ; il avait eu en effet les intestins perforés.<sup>111</sup>

De fait, la pusillanimité mise en avant par l'auteur de *L'encre et le sang* apparaît textuellement au moyen du complément de lieu « sur le seuil » et du verbe « se retourna » qui indiquent une distance entre les protagonistes du récit. De même, le revolver semble causer une mort moins visible et visuelle étant donné que la balle se loge simplement dans le corps de ses victimes entraînant d'emblée le décès, comme le suggèrent les propositions verbales « reçu les deux projectiles dans le ventre » et « il avait eu les intestins perforés ». Le plus-que-parfait qui marque le passé souligne que la balle reçue par Deray au moment de l'altercation est la responsable de cette conséquence. Or, lors de l'affrontement ce

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 133-134

<sup>111</sup> « Sinistres exploits d'un bandit » dans *L'Œil de la Police*, n°55, 1910, p. 2

résultat était encore inconnu ce qui montre le caractère peu visuel et visible du revolver. L'énoncé rapporte également l'échec causé par le projectile destiné au sous-brigadier qui atteint l'agent Boulot. Dès lors, le revolver apparaît comme un moyen de tuer qui ne garantit pas forcément le succès. Ainsi, cette arme habituelle est majoritairement mise en scène dans les brèves du quotidien de Jules Tallandier. Le poison et le vitriol possèdent la même description dans la mesure où ces instruments fonctionnent selon le même principe de mise à distance. Si le premier gagne ses lettres de noblesses dans les romans-feuilletons, le second est omniprésent dans la rubrique centrale du périodique. *L'Œil de la Police* recense dès 1908 dix-sept articles portant sur le vitriol dont les titres varient des très génériques « Le vitriol »<sup>112</sup>, « Le drame du vitriol »<sup>113</sup> au plus travaillé « Vitrioleuse... »<sup>114</sup> ou encore « ... vitriolé(e) ».<sup>115</sup> Ces articles mettent en lumière l'emploi habituel de cette arme par des criminels dans la mesure où les faits divers n'insistent pas sur l'aspect sensationnel ou spectaculaire de l'instrument. Les deux brèves qui suivent retranscrivent cette impression :

*Vitrioleuse de soixante-quatre ans*

Un rempailleur, Kaesnnig, soixante-cinq ans, vivait en mauvaise intelligence avec son épouse, Céline Bolle, soixante-quatre ans, qui était, malgré son âge, d'une jalousie excessive. Las de la vie commune, ils se séparèrent à l'amiable. Mais, au bout de quelques jours, Kaesnnig, se lassa de rester seul et vint retrouver sa femme qui apprenant que son époux lui avait été infidèle, sortit un flacon de vitriol de sa poche, et lui jeta le contenu à la face.<sup>116</sup>

\*

*Le vitriol*

Sur le point d'être mère et délaissée par son séducteur, une jeune fille de vingt-neuf ans, Maris P... après avoir essayé de tous les moyens pour ramener son ami à des meilleurs sentiments, alla l'attendre sur le cours Saint-Louis et après l'avoir supplié en vain de la reprendre, sortit un flacon de vitriol et en aspergea énergiquement le visage de son galant. Celui-ci, poussant des cris affreux, répliqua par un formidable coup de pied dans le ventre de la malheureuse qui s'affaissa évanouie.<sup>117</sup>

Si les deux récits précisent avec minutie les noms et âges des protagonistes, ils insistent peu sur l'emploi du vitriol et sur ses conséquences. En effet, seul est indiqué dans le deuxième article la souffrance qu'endure l'amant qui pousse « des cris affreux ». Aucune information n'est délivrée à propos des séquelles physiques des victimes. Cette absence

<sup>112</sup> « Le vitriol » dans *L'Œil de la Police*, n°7, 1908, p. 4

<sup>113</sup> « Le drame du vitriol » dans *L'Œil de la Police*, n°25, 1908, p. 10

<sup>114</sup> « Vitrioleuse de soixante-quatre-ans » dans *L'Œil de la Police*, n°12, 1908, p. 10

<sup>115</sup> « Sexagénaire vitriolé » dans *L'Œil de la Police*, n°14, 1908, p. 3

<sup>116</sup> « Vitrioleuse de soixante-quatre-ans » dans *L'Œil de la Police*, n°12, 1908, p. 10

<sup>117</sup> « Le vitriol » dans *L'Œil de la Police*, n°7, 1908, p. 4

de contenu révèle le caractère générique de cette arme habituelle et suggère en creux de la narration une fascination moins développée que pour les armes occasionnelles. En parallèle, le poison n'est l'objet que de quatre brèves lors de la première année de parution de l'hebdomadaire. Ce dernier possède une place particulière dans les romans-feuilletons criminels étant donné qu'il conduit à l'ouverture d'une enquête afin d'élucider un meurtre. *Le Crime de l'omnibus* de Fortuné du Boisgobey et *Lequel des trois ?* d'Anna Katharine Green débutent par l'empoisonnement de la victime. L'emploi du poison par les assassins devient très rapidement un lieu commun de la littérature. Toutefois, les enquêteurs s'intéressent bien plus à découvrir le meurtrier qu'à décrire les effets du poison. Ainsi, les armes habituelles captivent moins le lectorat populaire puisqu'elles apparaissent plus souvent dans les journaux et dans les feuilletons. De même, elles entraînent une relation moins personnelle entre la victime et l'agresseur dans la mesure où ce dernier peut se tenir à distance (revolver et vitriol) voire s'absenter de la scène de crime (poison). Enfin, elles sont favorisées par les criminels exceptionnels car elles leur permettent de fuir et possiblement réchapper à la justice.

### 3. *Les armes techniques*

Face aux armes occasionnelles et habituelles émergent les armes techniques, c'est-à-dire celles qui se développent en fonction des progrès technologiques entrepris par les sociétés. Dès lors, Dominique Kalifa note que

s'il peut faire frémir, le couteau reste cependant une arme honorable, sans commune mesure avec le revolver ou ces innombrables accessoires que le progrès technique, véritable sacrilège, met au service du crime. C'est notamment le cas des narcotiques ou du chloroforme [...]. Et bien sûr de l'automobile, dont l'utilisation pour les cambriolages inquiète dès 1908, mais que les crimes de Bonnot et de ses complices transforment en obsession dans les trois années qui précèdent la guerre.<sup>118</sup>

Ces armes sont alors à l'origine d'un discours sur la société car elles révèlent simultanément la production d'instruments favorisant le crime (revolver et bombe), mais également le détournement d'accessoires technologiques et utilitaires. De fait, le chloroforme était premièrement employé dans un objectif médical afin de soulager les douleurs de l'accouchement. Les armes techniques – notamment celles détournées de leur fonction – inquiètent et fascinent le public populaire et gagnent une représentation majoritaire dans les journaux. *L'Œil de la Police* consacre quarante-neuf brèves et une

---

<sup>118</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 131

« une » aux automobiles en 1908. Toutefois, ces dernières sont autant la cause d'accidents que de meurtres ; dualité qui captive le lectorat populaire. Si les premiers sont rapportés sous le prisme de la douleur des témoins, les seconds soulignent la frayeur que leur changement de fonction cause. La « une » intitulée « Une auto écrase un enfant. Un père fait justice » porte son regard sur l'homme de la famille qui assiste au décès de son fils qu'il tente de prévenir mais qu'il ne peut empêcher :

Voyant le danger que courrait son enfant, [le père] fit signe au chauffeur de stopper ; mais ce dernier ne tint aucun compte des gestes désespérés du malheureux père : l'automobile passa comme une trombe, écrasant l'enfant. Alors [le père] fou de douleur tira son revolver et fit feu par deux fois.<sup>119</sup>

L'article se focalise spécifiquement sur le témoin dans le dessein de mettre en valeur sa douleur et sa terreur. De fait, le recours à l'épithète « malheureux » et au participe passé « désespéré » indique que le protagoniste réalise la fin tragique de cette journée avant que l'action ne se déroule. Le qualificatif « fou de douleur » se comprend alors au sens propre étant donné que le père se venge sous l'impulsion de sa souffrance. Enfin, la terreur causée par l'usage de cette arme technique est corroborée par le statut de la victime : un simple enfant. La « une » nommée « Fin tragique d'un jour de fête » met, quant à elle, en exergue la propension aux accidents engendrés par les automobiles : « il ne se passe pas de jour qu'on n'ait à enregistrer un terrible accident provoqué par le passage à toute allure, dans les rues fréquentées des villes, de quelque automobile ».<sup>120</sup> Cet article traite également du décès d'une jeune enfant écrasée par les roues du moyen de transport. La mère de la victime est qualifiée selon le même principe que le père, c'est-à-dire qu'elle est également « malheureuse » et « folle de douleur ». Si cette arme technique engendre la douleur et l'effroi des témoins d'un accident, elle cause également la frayeur des lecteurs populaires lorsqu'elle est vectrice de meurtre. En effet, cet instrument engendre la mort accidentelle par ses roues, mais offre également la possibilité aux criminels d'accomplir leur forfait par son média. De fait, la bande à Bonnot se spécialise dans les vols et les fusillades en automobiles. L'article intitulé « Les bandits en auto » souligne les exploits de ces fugitifs qui

arrêtent les voyageurs sur les routes, les tuent, les dépouillent ; en plein jour, ils pénètrent dans une banque, assassinent les employés, vident le coffre-fort ; pendant ce temps, devant la porte, un complice, carabine à l'épaule, fusille tous ceux qui tentent de porter secours aux victimes.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> « Une auto écrase un enfant. Un père fait justice » dans *L'Œil de la Police*, n°36, 1908, p. 1

<sup>120</sup> « Fin tragique d'un jour de fête » dans *L'Œil de la Police*, n°19, 1909, p. 1

<sup>121</sup> « Les bandits en auto » dans *L'Œil de la Police*, n°170, 1912, p. 2

Ces criminels combinent les armes habituelles aux armes techniques et terrifient la population. Par l'usage de la proposition « un pays se laisse terroriser », le journaliste retransmet la terreur à l'échelle internationale inspirée par ces bandits. Ainsi, les armes techniques signalent la transformation de la société et de sa population qui, marquées par le crime, le prodigue également.

A l'instar des acteurs du crime, les armes exhibent la perversion des individus et de la société. Elles révèlent la violence inhérente aux hommes capables d'user de leurs corps pour assouvir une pulsion ou d'employer une arme volontairement mortelle et douloureuse pour leurs victimes (les armes blanches). Les armes techniques mettent, quant à elles, en lumière la décadence de la société à même de produire des objets délibérément dangereux. Cependant, cette dernière catégorie reflète également l'ingéniosité de l'homme qui parvient à les détourner de leur fonction principale.

## D. Les crimes populaires

La jonction des éléments précédents (espaces, protagonistes et armes) révèle la fascination – qui s'accompagne d'une représentation étendue – qu'exercent certains crimes sur le lectorat populaire. En effet, *L'Œil de la Police* propose des articles fondés sur des crimes populaires, c'est-à-dire sur les forfaits les plus mis en scène au sein du quotidien. Ces crimes se scindent en deux catégories avec d'une part les forfaits retentissants traitant d'événements perturbant le cadre privé familial et d'autre part les crimes d'actualité portant sur les innovations techniques (moyens de locomotion) et sur la politique (les exécutions capitales).

### 1. *Les crimes retentissants*

Les crimes retentissants captivent voire charment le lectorat populaire dans la mesure où ils brisent les conventions sociales. En effet, ces forfaits qui se déroulent au cœur de l'espace intime familial annihilent l'image de quiétude et de bien-être qu'offre habituellement ce lieu dans l'imaginaire collectif. Le cadre familial qui devrait véhiculer une forme de protection et de sérénité est éclaté par la réalisation d'un crime. Dès lors, les crimes retentissants gagnent leurs lettres de noblesses par une surreprésentation dans les quotidiens de la Belle Époque. Ces crimes se singularisent en fonction des membres de la famille qu'ils lèsent et des éléments qui les déclenchent. Ainsi, *L'Œil de la Police*

accorde une fraction considérable de ses articles aux couples brisés par l'intervention d'un tiers qu'il s'agisse d'un(e) amant(e) ou d'une boisson alcoolisée. Les premiers sont génériquement intitulés « drame passionnel », et les seconds « drame de l'alcoolisme ». Ces faits divers atteignent à la fois les « unes » et les « brèves » bien qu'ils figurent majoritairement dans les rubriques centrales du journal. En 1908, le périodique consacre deux « une » et deux brèves aux drames de l'alcoolisme et deux « unes » et dix-sept brèves à son pendant. Ces crimes, retentissants et massivement mis en scène dans la presse populaire, soulignent ainsi l'éclatement du quotidien. L'action qui se déroule généralement au sein de l'intimité du foyer est perçue comme une rupture fascinante de l'ordinaire. De surcroît, ces forfaits captivent dans la mesure où interviennent simultanément le criminel ordinaire et son arme occasionnelle. Cette brève met en évidence ces éléments :

Un manouvrier nommé Paul Miannay, de la commune de Revelles, a tué dans un accès d'alcoolisme sa concubine Louise Gamin qui n'était pas moins ivre que lui. Le meurtre a été perpétré à coups de bâton. Excité par la vue du sang, le misérable se mit à danser sur le ventre de sa victime. « Je lui ai f... une rude râclée » a déclaré Paul Miannay aux gendarmes qui l'ont arrêté.<sup>122</sup>

L'unité thématique réside dans le couple anéanti par la présence de l'alcool et par le décès violent de l'un des membres. La passion qui pousse l'époux à agir est matérialisée par l'expression « accès d'alcoolisme » qui suggère que l'alcool par sa qualité de complément du nom est à l'origine du drame, mais également par le verbe « excité » et par le discours direct. Ce dernier traduit verbalement la fureur de l'acteur du crime. De même, l'arme occasionnelle est incarnée par un « bâton » qui induit une absence de préméditation. Ces éléments émergent également dans les drames passionnels. Ces derniers surplombent la presse populaire étant donné qu'une troisième personne participe au crime. Celle-ci peut aussi bien incarner la victime que le bourreau et, dès lors, il est difficile à la simple lecture du titre de l'article de deviner qui périra de l'époux, de l'épouse ou de l'amant(e). La « une » nommée « La vengeance d'un acrobate » met en scène la terrible revanche de l'époux qui sectionne les cordes du trapèze soutenant sa femme la précipitant à la mort. L'amant se trahit en accourant auprès de la jeune femme et décède des suites d'un coup de hache administré par le mari jaloux. Ces drames de la passion et de l'alcoolisme fascinent par la réalisation des meurtres au sein d'un couple. L'éclatement de l'espace intime et le crime lui-même sont à l'origine de la fascination du lectorat et par conséquent

---

<sup>122</sup> « Drame de l'alcoolisme » dans *L'Œil de la Police*, n°39, 1908, p. 10

de leur surreprésentation dans les journaux populaires. De surcroît, les forfaits liés à la sphère familiale s’ancrent également dans cette catégorie des crimes retentissants qui comprennent les parricides, les infanticides mais également les fratricides. Lors de sa première année de parution, l’hebdomadaire de Jules Tallandier accorde respectivement une « une » et huit brèves aux parricides, une « une » et trois brèves aux infanticides et quatre brèves aux fratricides. En 1909, ces chiffres augmentent, voire doublent, avec de nouveau une seule « une » mais onze articles en rubrique centrale pour les premiers ; quatre « unes » et huit brèves pour les seconds ; et une première « une » ainsi que cinq brefs articles pour les derniers. Ces crimes s’inscrivent dans la lignée des précédents dans la mesure où l’appréhension qu’ils engendrent chez les lecteurs est corollaire de la rupture du cadre familial. Si les parricides sont, de ces trois forfaits, les meurtres les plus représentés en rubrique centrale, les infanticides sont les plus mis en scène dans les « unes ». Infanticide majoritairement causé par la main criminelle maternelle comme nous l’avons précédemment montré. Le caractère populaire de ces crimes est également révélé par leur présence dans les romans-feuilletons. De fait, *Les Fleurs de Paris* de Michel Zévaco et *La Bande des chauffeurs* de Louis Bousenard publiés par *L’Œil de la Police* proposent au sein de leur économie narrative des parricides, des fratricides et des infanticides. L’intrigue de l’œuvre de Michel Zévaco repose sur la volonté de Gérard d’Anguerrand d’assassiner son père, son frère et sa sœur dans l’optique d’hériter de la fortune familiale. S’il ne parvient pas à assouvir ses desseins, il tente à de nombreuses reprises de tuer son père, parvenant presque à l’asphyxier,<sup>123</sup> et son frère. Ces deux derniers s’affrontent au cours d’un duel sauvage qui se solde par une blessure grave pour l’antagoniste principal. *La Bande des chauffeurs* met, quant à elle, en scène un parricide et un infanticide. Le premier oppose Beau-François – alias Finfin – à son père le Vicomte de Montville qu’il transperce de son épée. Le second est perpétré par Hélène Duval – membre des chauffeurs – qui jette son nouveau-né au feu avant de lui écraser le crâne avec son pied. Ces crimes populaires sont massivement représentés dans la presse populaire étant donné qu’ils fascinent le lecteur par leur morbidité et par la rupture des conventions qu’ils occasionnent. Dominique Kalifa note que

très présente, la criminalité vindicative ou impulsive – querelles, disputes, vengeances, ou dissensions – continue de troubler la paix et l’ordre quotidiens. On est parfois surpris de la très grande violence régissant les relations de voisinage ou de travail, et de cette multitude de conflits qui se règlent encore à coup de poing, de couteau, ou de faux. Si

---

<sup>123</sup> Gérard précipite son père du balcon de la demeure située près des eaux. Ce dernier tombe à la mer, qui déchaînée, le submerge.

l'on y ajoute les traditionnels crimes passionnels, les violences sexuelles, les avortements et les infanticides, les drames « de la folie » ou « de l'alcoolisme », c'est bien dans la sphère du privé, famille, voisinage ou cercle de proximité, que réside la principale menace.<sup>124</sup>

Les crimes retentissants témoignent d'une forme d'insécurité due à la contiguïté de la menace. Toutefois ce ne sont pas les seuls forfaits populaires.

## 2. *Les crimes d'actualité*

Les crimes d'actualité passionnent le lectorat populaire dans la mesure où ils représentent des éléments issus de la nouvelle modernité comme les nouveaux moyens de locomotion (automobiles et chemin de fer), mais traitent également de politique notamment par le biais des exécutions capitales. Les forfaits qui concernent les innovations techniques exercent une attraction sur les lecteurs populaires car ils véhiculent les angoisses engendrées par les mutations de la société. Ces crimes mettent majoritairement en scène des accidents d'automobiles – comme nous l'avons précédemment étudié – ou de chemin de fer. Dès 1908, *L'Œil de la Police* consacre une « une » et vingt brèves aux accidents d'automobiles et six brèves aux accidents de train. Ces derniers gagnent les « unes » dès l'année suivante. Les articles portant sur les innovations techniques insistent sur la victime écrasée – généralement un enfant – et sur les répercussions provoquées par cet événement sur les témoins. Le fait divers intitulé « Drame de mort et de folie » rapporte le décès de Jean Ortega, 14 ans, broyé par un tramway :

Jean Ortega, garçonnet de 14 ans, rentrait de l'école, quand, traversant la rue d'Isly, à Alger, il fut surpris par l'arrivée d'un tramway électrique qui passa sur le corps du malheureux enfant. Aussitôt après l'accident, le cadavre mutilé de la jeune victime avait été recouvert d'un sac. Le père, qui était non loin de là, accourut, souleva la toile, et, reconnaissant son fils, poussa un long cri d'épouvante, puis il couvrait de baisers éperdus, la pauvre petite tête ensanglantée. Pendant ce temps, le wattman, affolé, perdait connaissance. Il fallut le transporter dans une pharmacie.

Mais, une nouvelle et émouvante péripétie de ce drame ne devait pas tarder à se produire. En effet, Mme Ortega vit à son tour le corps de son enfant qu'on transportait sur un volet. Devant ces débris sanglants, la malheureuse femme est prise d'une crise de terrifiant désespoir, puis, tête baissée, elle se rue contre un mur afin de s'y briser le crâne et retombe sur le sol, assommée, inerte le visage ensanglanté. [...] Elle s[e] trouve avec son mari [à la pharmacie], chez qui une réaction s'est faite et qui, après s'être évanoui, revient à lui pour voir avec douleur le navrant état de sa compagne. Là aussi se retrouve le wattman. Il n'a repris ses sens que dans un accès de folie, et tout à l'heure il va falloir lui mettre la camisole de force pour le conduire à l'hôpital. Quant aux parents du pauvre petit

---

<sup>124</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 122

Ortega, leur violent désespoir, qui fait craindre pour leur raison, tire des larmes de pitié aux témoins de cette atroce tragédie qui réunit ces suprêmes éléments.<sup>125</sup>

L'article se concentre sur l'accident lui-même et sur ses conséquences. En effet, la victime est qualifiée par des expressions verbales et nominales caractérisant l'action mortelle causée par le tramway : « pass[er] sur le corps », « cadavre mutilé » et « débris sanglants ». Toutefois, le journaliste insiste sur les réactions de l'acteur et des proches. Le premier est « affolé » et sujet à un évanouissement ; le père « épouvant[é] » se recueille sur le corps de son défunt enfant avant de sombrer dans l'inconscience ; et la mère est prise d'une folie soudaine dépeinte par le verbe d'action « se ruer » et par la proposition verbale « prise d'une crise de terrifiant désespoir » ; folie qui croît et atteint tous les protagonistes et conduit le conducteur en asile. Ainsi, l'article distille un vocabulaire pathétique marqué par des expansions du nom – « long cri d'épouvante », « baisers éperdus », « pauvre petite tête ensanglantée », « débris sanglants », ou encore « violent désespoir » – qui cristallisent les angoisses liées aux innovations techniques. De plus, ce fait divers rappelle ceux étudiés précédemment portant sur des accidents d'automobiles. Dans les deux cas, les parents sont qualifiés par l'adjectif « malheureux » et mis en scène sous le prisme de la folie douloureuse. Ainsi, ces forfaits d'actualité sont populaires dans la mesure où ils soulignent les transformations entreprises par la société et mettent en avant ses conséquences, à savoir un nombre de décès élevé dû au moyen de transport. Cette catégorie de crime comprend également les exécutions capitales. Christine Marcandier-Colard note que

la guillotine, sacralisée par la Terreur, est une représentation ; l'échafaud, le lieu d'effets théâtraux : l'instrument de mort est surélevé par quelques marches, la géométrie de sa silhouette attire les regards. L'imaginaire compense l'invisible. Un cérémonial se met en place, avec ses règles, ses codes, ses habitudes, depuis le parcours de la prison à la place de l'exécution, dans une charrette, dont la longueur compense l'invisible décollation jusqu'à la présentation à la foule de la tête coupée.<sup>126</sup>

Dès 1909, le quotidien de Jules Tallandier consacre des « unes » à ces scènes qui se déroulent sur le territoire français et à l'étranger. Les codes dévoilés par l'auteur apparaissent au sein même de la rédaction de ces récits. Ces faits divers sont construits

---

<sup>125</sup> « Drame de folie et de mort » dans *L'Œil de la Police*, n°9, 1909, p. 1-2

<sup>126</sup> Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, op.cit., p. 212

par le biais de scripts communs qui forgent leur trame narrative<sup>127</sup>. Michel Diximer et Véronique Willemin rapportent que :

durant toute cette année, le spectacle de la mort-châtiment connaît dans la revue un extraordinaire paroxysme d'intensité, car aux numéros précédents s'ajoutent des dessins en couvertures, mettant en scène des exécutions à l'étranger : garrot en Espagne, décapitation à la hache en Allemagne, lynchages par le feu ou la corde aux États-Unis...<sup>128</sup>

et ajoutent que :

*L'Œil de la Police* y consacre alors plusieurs couvertures parfois en double page, avec des dessins gorgés de sang rendus extrêmement violents par les regards hallucinés des condamnés avant leur exécution et les têtes tranchées au premier plan, dans le panier de son.<sup>129</sup>

De surcroît, les exécutions capitales appartiennent à la catégorie des crimes populaires étant donné qu'elles amènent aux décès des criminels. Ces derniers ont généralement suscité la frayeur et l'engouement de l'opinion publique qui obtient une forme de clôture lors de leur mort. Les articles qui s'achèvent par les expressions « Justice est faite »<sup>130</sup> ou « les victimes...sont vengées »<sup>131</sup> corroborent cette hypothèse. Ainsi, les crimes populaires regroupent simultanément ceux qui brisent les conventions sociales, ceux qui sont condamnés pour avoir éclaté ces règles et ceux qui mettent en avant l'évolution de la société.

\*

Étudier la représentation codifiée du crime permet de mettre en évidence la manière dont les faits divers sont construits. Si ces derniers suivent un schéma fixe, ils insistent sur un élément singulier de l'événement qu'ils racontent (espaces, acteurs, armes). Ils véhiculent alors des discours sur la société et sur sa population. De fait, les espaces et notamment la ville cristallisent les angoisses générées par la mutation de la société ; les acteurs représentent l'insécurité dans la mesure où les récits insistent sur les liens qui unissent les agresseurs aux victimes ; et, les armes symbolisent l'accroissement de la violence.

---

<sup>127</sup> Cf. « une trame narrative » dans « Le fait divers : un discours narrativisé »

<sup>128</sup> Michel Diximer et Véronique Willemin, *L'Œil de la Police. Crimes et châtements à la Belle Époque*, *op.cit.*, p. 7

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 7

<sup>130</sup> « La marche à la guillotine » dans *L'Œil de la Police*, n°27, 1909, p. 1-2

<sup>131</sup> « La guillotine à Carpentras » dans *L'Œil de la Police*, n°5, 1909, p. 1-2

---

## Chapitre 3 – L’iconographie : le véhicule du récit

---

Le rôle de l’iconographie est atypique au sein de *L’Œil de la Police*. En effet, l’espace attribué à cette dernière au cœur de l’économie narrative est singulier et considérable dans la mesure où elle s’installe en couverture, mais également dans les pages centrales du quotidien. Dès lors, les gravures illustrent respectivement les faits divers et les romans-feuilletons. Toutefois, la surface accordée à l’iconographie entraîne la question de l’iconotexte théorisé par Michael Nerlich, c’est-à-dire l’étude de la relation fusionnelle unissant le texte à l’image, ainsi que celle de la lecture du périodique : *L’Œil de la Police* se lit-il ou se regarde-t-il ? De fait, l’imaginaire des lecteurs populaires oscille entre contemplation et lecture. Néanmoins, ces deux acceptions se complètent car la narration énonce les événements que l’illustration se charge de matérialiser. La gravure informe alors le lecteur et participe à l’unité du récit. Ainsi, l’iconotexte est au cœur d’un énoncé éditorial qui correspond, selon Emmanuël Souchier, à une logique de consommation et de divertissement.

### A. Une lecture sélectionnée, hiérarchisée et orientée par l’image

Dans l’hebdomadaire de Jules Tallandier, l’image est employée afin d’illustrer les romans-feuilletons et les faits divers. Cette fonction est essentielle pour Liliane Louvel qui déclare que

pour exister à partir du milieu du XIXe siècle, il fallait être visible et être vu. Était réel ce qui pouvait être saisi par une image photographique grâce à son illusoire caractère de transparence.<sup>132</sup>

Dès lors, l’illustration manifeste sa volonté d’attirer, voire d’hypnotiser, l’œil du consommateur. Cependant, cette dernière se construit selon un schéma spécifique, à l’instar de son pendant littéraire, les faits divers criminels.

---

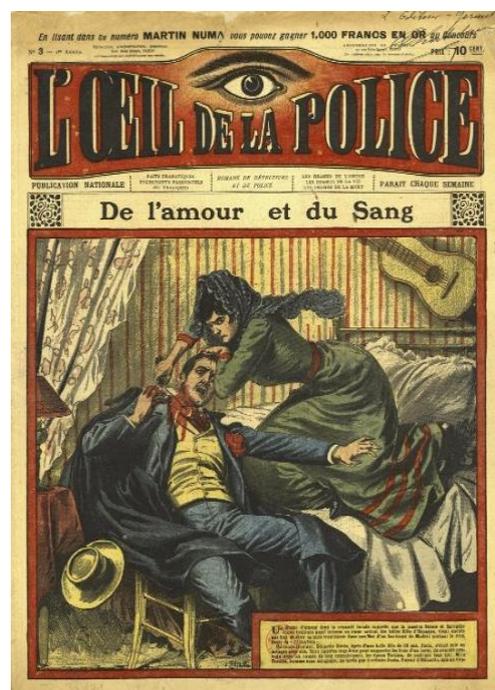
<sup>132</sup> Liliane Louvel, *Texte – image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Éd. Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2002, p. 99

## 1. La sélection d'une information

En effet, la gravure sélectionne un élément singulier du texte qu'elle représente. Dès lors, elle résume visuellement une information de l'énoncé et, de cette manière, oriente la lecture dans la mesure où l'œil du lecteur se focalise initialement sur l'illustration. Toutefois, celle-ci est recherchée et travaillée dans le dessein d'incarner fidèlement le message qu'elle illustre. Dominique Kalifa note qu'elle

doit donc évoquer le moment décisif, ou présumé tel, et l'inscrire dans l'imaginaire du lecteur. Et s'il advient que l'événement ne soit pas en prise sur l'actualité, c'est qu'il s'agit d'un thème « fixé » et exemplaire, qui gagne son épaisseur dans la répétition.<sup>133</sup>

De fait, les gravures de *L'Œil de la Police* exhibent majoritairement l'instant du crime. Les iconographies des « unes » nommées « Eventrée par son mari »<sup>134</sup> et « De l'amour et du sang »<sup>135</sup> mettent en scène l'instant où l'événement bascule dans le crime. Toutes deux figurent « le moment décisif » et « l'inscri[vent] dans l'imaginaire du lecteur ».

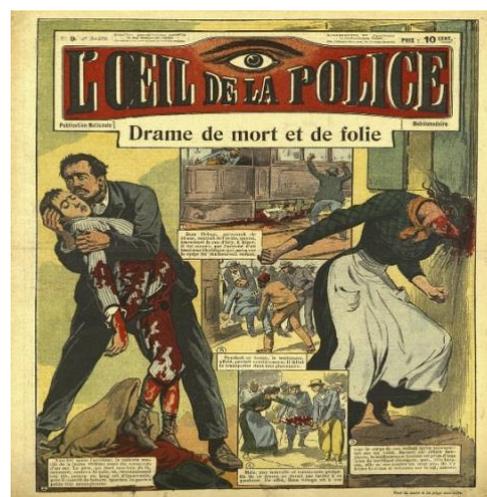


<sup>133</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 57

<sup>134</sup> « Eventrée par son mari » dans *L'Œil de la Police*, n°1, 1908, p. 1-2

<sup>135</sup> « De l'amour et du sang » dans *L'Œil de la Police*, n°3, 1908, p. 1-2

La première gravure dépeint la seconde où l'époux poignarde sa femme par le biais d'une arme blanche. En effet, un mouvement est indiqué par la position du corps de l'acteur masculin qui semble se précipiter sur la victime et insérer la lame dans son abdomen. Cette iconographie correspond à l'énoncé suivant : « le mari ne fait qu'un bond et avec une sauvagerie sans pareille, [...] plonge à trois reprises son couteau dans le ventre [de son épouse] ». <sup>136</sup> De fait, le « bond » est visuellement incarné par le fléchissement des jambes et par l'étirement des bras qui, combinés, suggèrent le mouvement du corps. Si l'image ne peut dessiner la pluralité des coups de couteau, elle décide d'illustrer le premier qui met le crime en marche. La seconde couverture représente l'égorgeement du protagoniste masculin par son amante. Celle-ci est agenouillée sur le lit, près de la victime, et parvient à se saisir de sa tête qu'elle enserre contre son corps. Elle lui tranche alors la gorge. L'iconographie figure la proposition suivante : « la jeune femme resserre son étreinte, tandis que de la main restée libre, elle lui enfonce férocement plus avant le rasoir dans la gorge ». <sup>137</sup> Le mouvement est simultanément interprété par les bras de la jeune femme et par la courbure de son dos. Ainsi, l'iconographie sélectionne une information – en l'occurrence le moment où le crime entre en motion – et oriente la lecture vers cet instant et ces acteurs. Néanmoins, *L'Œil de la Police* propose des gravures singulières étant donné qu'elles ne dépeignent pas uniquement le moment fatal. En effet, certaines illustrations portent leur regard sur les émotions des victimes. Les « unes » intitulées « Au pays de l'épouvante » <sup>138</sup> et « Drame de mort et de folie » <sup>139</sup> insistent sur les sentiments éprouvés par les acteurs de l'événement.



<sup>136</sup> « Eventrée par son mari » dans *L'Œil de la Police*, n°1, 1908, p. 2

<sup>137</sup> « De l'amour et du sang » dans *L'Œil de la Police*, n°3, 1908, p. 2

<sup>138</sup> « Au pays de l'épouvante » dans *L'Œil de la Police*, n°2, 1909, p. 1

<sup>139</sup> « Drame de mort et de folie » dans *L'Œil de la Police*, n°9, 1909, p. 1

L'illustration de gauche se décompose en deux segments avec d'une part, le premier plan consacré à une jeune femme ensevelie sous des poutres et des corps, et, un second plan dédié à deux cadavres masculins dont le sang s'écoule jusqu'à la victime féminine. Cette dernière paraît horrifiée par la vue des deux corps. Les dessinateurs semblent alors s'intéresser aux émotions de cette protagoniste qu'ils placent au cœur de la page. En réalité, la gravure incarne l'énoncé ci-joint : « la malheureuse sentait suinter sur elle l[e] sang tiède [de son mari et de son fils], qui se refroidissait à mesure que la mort faisait son œuvre. ».<sup>140</sup> Dès lors, l'illustration se concentre sur les émotions de la femme qui sont les plus aptes à fasciner le consommateur. De même, la scène représentée figure « l'instant décisif » où le tremblement de terre est devenu particulièrement spectaculaire. La seconde couverture se compose en trois mouvements avec au centre l'accident du jeune enfant dépeint sous forme de vignettes, à gauche la réaction émotionnelle du père qui serre le cadavre de son fils contre lui, et à droite la mère qui se jette contre un mur, folle de douleur. Le récit transcrit les affects de la façon suivante :

[le] père couvert de baisers éperdus, la pauvre petite tête ensanglantée.  
[...] La malheureuse femme est prise d'une crise de terrifiant désespoir,  
puis, tête baissée, elle se rue contre un mur afin de s'y briser le crâne.<sup>141</sup>

De fait, ces éléments sont reproduits par la gravure. Cette dernière sélectionne un aspect singulier du récit – l'instant fatal où la scène bascule dans le crime ou l'émotion vive qui se dégage de l'événement – qu'elle représente dans l'optique d'orienter la lecture du consommateur. En effet, si ce dernier est hypnotisé par l'iconographie, elle le pousse à porter son regard sur une information qui dirige l'intégralité de sa lecture. Des deux premiers faits divers, le lecteur mémorise la violence des conjoints criminels ; des deux seconds, il retient l'horreur et la douleur des protagonistes survivants.

## 2. *L'iconographie : un alter ego du récit ?*

Si l'illustration sélectionne et oriente la lecture, celle-ci est construite selon un procédé singulier que note Matthieu Letourneux qui déclare que

les mécanismes de l'image apparaissent comme profondément ambigus. Illustration d'un texte se donnant comme informatif (puisqu'il évoque des événements qui se sont réellement produits), l'image doit jouer le rôle

---

<sup>140</sup> « Au pays de l'épouvante » dans *L'Œil de la Police*, n°2, 1909, p. 2

<sup>141</sup> « Drame de mort et de folie » dans *L'Œil de la Police*, n°9, 1909, p. 1

d'un alter ego de ce dont parle l'article, puisqu'elle met en scène, et que c'est par elle que nous voyons la scène, avant même de lire.<sup>142</sup>

En effet, l'iconographie illustre le fait divers d'une seconde façon, à savoir par une représentation visuelle. Dès lors, elle est son « alter ego » et figure l'événement par la sélection d'une information centrale (les actions des protagonistes) et de détails mineurs (les objets meublant l'espace). Se pose alors la question de la lecture du journal : *L'Œil de la Police* se lit-il ou se regarde-t-il ? La relation qui unit ces deux notions est à l'origine d'un iconotexte que Michael Nerlich définit comme « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un livre ».<sup>143</sup> De fait, dans *L'Œil de la Police*, l'énoncé et l'iconographie ne possèdent pas de « fonction illustrative », mais transmissive étant donné qu'ils mettent en scène un événement criminel et, par cette même représentation véhiculent un message. Matthieu Letourneux écrit que

lorsqu'on aborde le support du journal, on a parfois tendance à restreindre le rôle de l'image à celui d'illustration d'un article. Pourtant, dans les formes mixtes composées de verbal et de pictural, une part importante du message est assumée par l'image, ne serait-ce que parce qu'elle sélectionne, hiérarchise et oriente la lecture du texte et sa relation au référent.<sup>144</sup>

Jean-Yves Mollier ajoute qu'en

introduisant des va-et-vient entre le texte et les schémas techniques, elle témoigne de ce que l'image n'est pas seulement illustration, mais participe pleinement de la lecture et de la compréhension.<sup>145</sup>

Ainsi, l'illustration et le récit forment un iconotexte puisqu'ils transmettent un discours qui porte sur la logique de divertissement du périodique. Ces deux éléments insistent verbalement et visuellement sur l'aspect spectaculaire des événements rapportés par l'hebdomadaire. Les gravures et énoncés précédents mettent en exergue le caractère sensationnel par l'évocation picturale et textuelle de l'instant du crime. En effet, les illustrations soulignent les mouvements des acteurs qui introduisent respectivement leur

---

<sup>142</sup> Matthieu Letourneux, « Voir les bandits à l'œuvre ». Document et fiction dans l'illustration de faits divers (1877-1918), *Les cahiers du GRIT*, 2011, p. 39

<sup>143</sup> Michael Nerlich, (1990), « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy » dans Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, p. 268

<sup>144</sup> Matthieu Letourneux, « Voir les bandits à l'œuvre », *op.cit.*, p. 34

<sup>145</sup> Jean-Yves Mollier et Matthieu Letourneux, *La Librairie Tallandier : Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, *op.cit.*, p. 111

arme blanche dans l'abdomen et la gorge des victimes et, les récits rapportent ces gestes au moyen de verbes d'action – « plonge » et « enfonce » – au présent qui suggèrent que l'événement se déroule en parallèle de la lecture. De même, le sensationnalisme qui se dégage de ces articles découle de la mise en valeur de la violence et du macabre qui correspondent au goût des lecteurs. L'iconographie incarne ces deux notions par la représentation du sang qui s'écoule des protagonistes décédés et par la frayeur qui s'échappe de leur visage ; le texte insère des expressions pathétiques ainsi que des détails sur la quantité de sang versé. Dès lors, les deux concepts forment un iconotexte puisqu'ils se complètent et soulignent le caractère spectaculaire des faits divers retranscrit par le journal de Jules Tallandier. De même, l'association de ces deux éléments parvient à représenter le schème de mort. Christine Marcandier Colard note que

la mort, et plus encore la violence, sont un défi lancé au langage : comment narrer le passage de la vie à la mort, représenter cet instant infime, invisible, lui donner une épaisseur dramatique ? Le défi, ensemble esthétique et moral, est donc double : représenter la mort *et* représenter la violence de l'acte, rendre à la *violentia* la force, la puissance, l'énergie (*vis*) qui la fondent et l'animent.<sup>146</sup>

L'iconotexte réalise ainsi par son alliance textuelle et visuelle ce passage de la vie à la mort, mais décuple aussi la violence qui le caractérise. Il répond également à la question de la lecture du journal dans la mesure où il dévoile que ce dernier est simultanément un objet textuel et visuel. Ces deux concepts ne peuvent se disjoindre sans entraîner une perte de compréhension. De surcroît, cet iconotexte révèle lui-même la notion d'énonciation éditoriale théorisée par Emmanuël Souchier. Celle-ci – expliquée par Pascal Genêt<sup>147</sup> – considère qu'un objet – en l'occurrence *L'Œil de la Police* – est le résultat de plusieurs instances ; elle renvoie alors à une « élaboration plurielle de l'objet textuel »<sup>148</sup>, c'est-à-dire que ce dernier est la conséquence d'une collaboration polyphonique « par toute instance susceptible d'intervenir dans la conception, la réalisation ou la production du livre ou de tout support ou dispositif associant texte, image et son ».<sup>149</sup> Ainsi, l'iconographie – par l'espace attribué par le quotidien dans les rubriques centrales, les « unes » et les romans-feuilletons – participe d'un discours interne qui porte simultanément sur le divertissement et sur l'appel aux consommateurs. Elle est une clef

---

<sup>146</sup> Christine Marcandier Colard, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence, op.cit.*, p. 2

<sup>147</sup> Pascal Genêt, « Énonciation éditoriale », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Armand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/190-énonciation-editoriale>, consultée le 16 avril 2020.

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.*

de voûte de l'énonciation éditoriale dans la mesure où elle énonce implicitement la convergence de *L'Œil de la Police* vers une forme d'amusement. De fait, plus l'iconographie répond aux attentes des lecteurs – en l'occurrence plus sanglante, tragique et sensationnelle elle est – plus ces derniers consomment le périodique. Par exemple, les gravures des romans-feuilletons insistent sur les événements, notamment criminels. Dès lors, elles s'ancrent dans la ligne éditoriale du périodique, mais également dans la notion d'énonciation éditoriale étant donné qu'elles cristallisent une logique de divertissement fictionnel fondée sur le modèle des faits divers. De même, elles répondent à l'horizon d'attente des consommateurs en fournissant une gravure spectaculaire. L'image illustrant l'assassinat d'un nouveau-né perpétré par sa mère Hélène Duval dans *La Bande des chauffeurs* met en avant ces éléments.<sup>150</sup>



De fait, l'image sélectionne les informations données par l'énoncé suivant : « cette mère saisit son enfant par une jambe et le lança au milieu des flammes » qu'elle traduit visuellement. La courbure de la main ainsi que son élévation suggèrent le mouvement fatal à la jeune victime. De même, la main criminelle tient fermement l'une des petites jambes du nouveau-né. L'illustration du roman souligne alors simultanément l'iconotexte et l'énonciation éditoriale dans la mesure où elle fait visuellement intervenir les notions de violence et de macabre qui plaisent aux lecteurs populaires. La gravure s'inscrit ainsi dans une volonté de divertir par l'horreur. L'illustration est donc singulière puisqu'elle sélectionne, hiérarchise et oriente la lecture externe, à savoir celle des faits divers et des romans-feuilletons. En effet, la gravure distingue l'information principale du texte et souligne par ce biais l'angle de lecture qui oscille majoritairement dans le journal entre crimes et émotions. Néanmoins, elle dirige également la lecture interne – qui relève de

---

<sup>150</sup> *La Bande des Chauffeurs* dans *L'Œil de la Police*, n°1, 1909, p. 7

l'iconotexte et de l'énonciation éditoriale – vers la logique de divertissement sous-jacente au quotidien. L'iconographie insiste – dans une optique de consommation – implicitement sur l'aspect sensationnel des récits de faits divers et des romans-feuilletons corollaire au goût du lectorat populaire de l'époque. Elle possède une double fonction.

## B. L'iconographie : un média de matérialisation du récit

Si l'illustration sélectionne, hiérarchise et oriente la lecture, elle donne également corps au récit. En effet, par son biais les lecteurs perçoivent visuellement les événements rapportés par *L'Œil de la Police*. Cette fonction de l'iconographie amène à l'essor de la presse populaire moderne qui – dans un mouvement circulaire – conduit elle-même à l'émergence de la gravure. Matthieu Letourneux affirme que « le succès de la presse au XIXe siècle a été facilité par le développement de l'image, et les grands éditeurs populaires ont été, autant que des éditeurs de textes, des diffuseurs d'images »<sup>151</sup> ; et ajoute que

cet envahissement de l'image s'explique certes par la nécessité de séduire immédiatement au premier regard, et donc de conduire à l'achat, mais aussi par le fait que, si elle joue un faible rôle sur le terrain des idées, l'image est au contraire fondamentale dès lors qu'on s'inscrit dans la logique de l'actualité et de la description du monde. Là où le texte, articulant des concepts, conserve, quels que soient les efforts de l'auteur pour travailler dans la compréhension, une part de généralité qui rend ses sujets toujours abstraits pour celui qui ne les connaît pas un peu, l'image offre une représentation plus immédiate, plus évidente, plus sensationnelle aussi. Et de fait, il y a, au XIXe siècle, une volonté de frapper l'imagination. Car l'image rend réel, permet de voir, de faire exister dans l'espace, quand le texte ne fait que signifier ; et c'est ce qui explique aussi son immédiate séduction. L'évocation de sujets aussi dépaysants et extraordinaires qu'un combat avec un animal exotique, qu'une bataille, ou qu'un crime monstrueux n'auront pas la même efficacité dans un texte qu'à travers leur vision, immédiate, évidente, par le biais de l'image. Parler du monde, de l'actualité, c'est aussi les matérialiser, et l'image joue un tel rôle de matérialisation du discours.<sup>152</sup>

De fait, la gravure captive, voire hypnotise, le lecteur par la réalisation picturale des récits qu'elle propose. Dans le périodique de Jules Tallandier, l'illustration est singulière dans la mesure où elle est simultanément au service des faits divers (rubrique centrale et

---

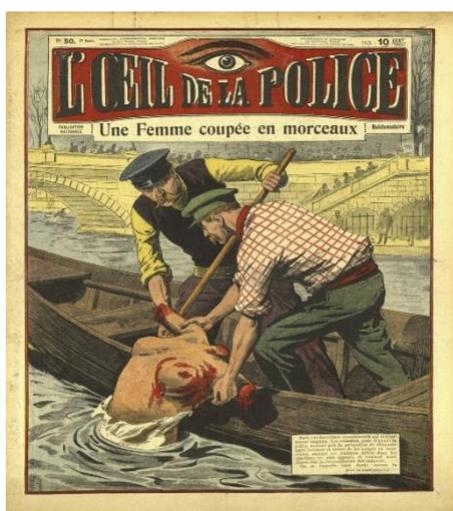
<sup>151</sup> Matthieu Letourneux, « Voir les bandits à l'œuvre », *op.cit.*, p. 35

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 35-36

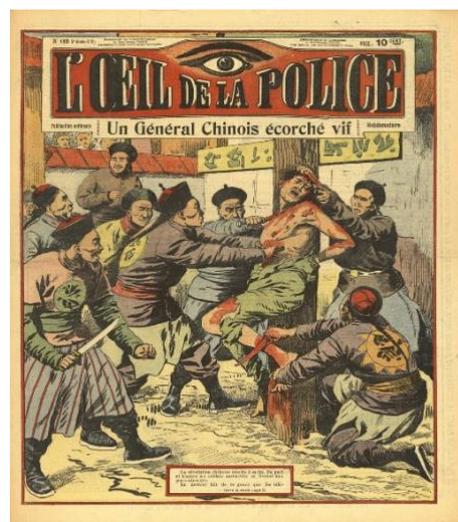
« unes ») et des romans-feuilletons notamment criminels (*Martin-Numa. Le plus grand détective du monde* de Léon Sazie, *La Bande des chauffeurs* de Louis Bousсенard ou encore *Les Fleurs de Paris* de Michel Zévaco). Dès lors, par l'illustration des crimes et des enquêtes des détectives, elle correspond à la ligne éditoriale de l'hebdomadaire. De plus, l'image – comme l'affirme Matthieu Letourneux – est à l'origine d'un imaginaire exotique, en l'occurrence celui des exécutions capitales étrangères et des animaux sauvages.

### 1. La figuration des scènes de crimes et d'enquêtes

L'iconographie de *L'Œil de la Police* est singulière car elle sélectionne une information textuelle qu'elle représente. Ce rôle crée un iconotexte qui se fonde sur l'aspect sensationnel des événements restitués. De surcroît, cette gravure iconotextuelle offre à la compréhension des lecteurs une peinture plus évidente de l'épisode rapporté. Les « unes » nommées « Une femme coupée en morceaux »<sup>153</sup> et « Un général Chinois écorché vif »<sup>154</sup> mettent en exergue la violence exceptionnelle des tortures infligées aux deux victimes, tout en offrant également une incarnation et une appréhension immédiate de ces deux faits divers.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

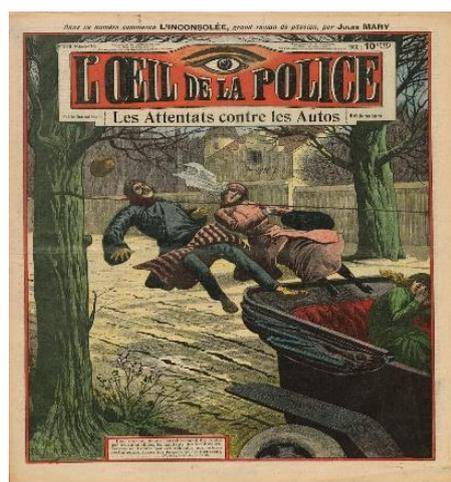


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

<sup>153</sup> « Une femme coupée en morceaux » dans *L'Œil de la Police*, n°50, 1909, p.1

<sup>154</sup> « Un général Chinois écorché vif » dans *L'Œil de la Police*, n°160, 1912, p.1

L'illustration de gauche représente uniquement le tronc d'une femme dont les membres supérieurs et inférieurs ont été sectionnés. Cette gravure correspond à l'énoncé suivant « les parties inférieures du corps, la tête et les bras manquaient »<sup>155</sup> qu'elle matérialise. Dès lors, le récit prend corps dans l'imaginaire du lecteur qui perçoit visuellement les restes du cadavre et les assimile à sa lecture. Il est ainsi simultanément frappé par la combinaison de ces éléments et prend conscience de la brutalité de cet épisode criminel. La gravure de droite figure l'écorchement d'un général Chinois capturé par les troupes impériales. Celle-ci équivaut au texte ci-joint « étroitement ligoté, l'infortuné officier fut lié sur des poutres et livré aux soldats impériaux qui, armé de sabres et de couteaux l'écorchèrent vif ».<sup>156</sup> Toutefois, l'image permet aux consommateurs du journal de saisir la férocité, voire la barbarie, de ce supplice qui consiste à retirer la peau de la victime jusqu'au fascia musculaire. Ici, trois individus pratiquent cette torture en (re)tirant respectivement la peau du crâne, de la poitrine et du pied. L'amoncellement d'hémoglobine et le visage horrifié du général Chinois contribuent à dévoiler la souffrance infligée par ce supplice et suscitent l'effroi du lecteur plus tenu à la lecture du terme factuel « écorch[é] vif ». L'iconographie matérialise ainsi les faits divers et accentue la violence qui se dégage des énoncés. De même, les illustrations peuvent faciliter la compréhension des consommateurs lors d'événements difficiles à concevoir tels que des accidents ou des assassinats singuliers. Les « unes » intitulées « Le désastre du *Titanic* »<sup>157</sup> et « Les attentats contre les autos »<sup>158</sup> mettent en lumière ces facteurs.



<sup>155</sup> « Une femme coupée en morceaux » dans *L'Œil de la Police*, n°50, 1909, p.1

<sup>156</sup> « Un général Chinois écorché vif » dans *L'Œil de la Police*, n°160, 1912, p. 2

<sup>157</sup> « Le désastre du *Titanic* » dans *L'Œil de la Police*, n°173, 1912, p.1

<sup>158</sup> « Les attentats contre les autos » dans *L'Œil de la Police*, n°219, 1913, p.1

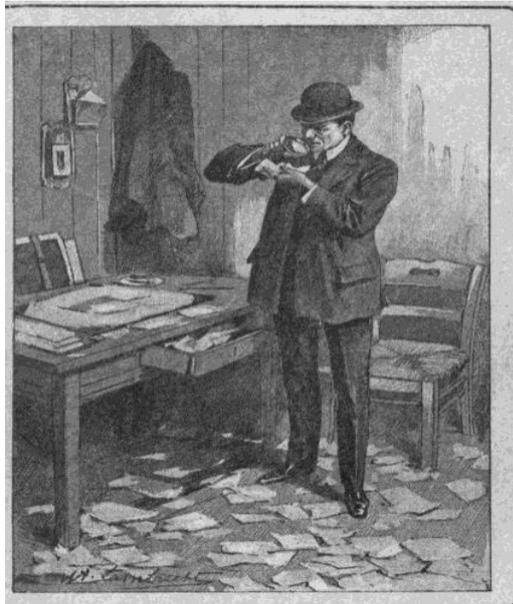
En effet, la gravure de gauche représente le célèbre naufrage du *Titanic* à la suite de sa collision contre un iceberg. Cette image amène à une compréhension de l'accident pour les lecteurs populaires dans la mesure où elle reproduit la rencontre entre les deux objets et sa conséquence mortelle. De même, elle dépeint les naufragés réfugiés dans les embarcations et la houle intense créée par les vagues. Le texte rapporte les nouvelles de l'accident de cette façon « un choc terrible ébranla le navire ; celui-ci venait de heurter un iceberg. Par une énorme brèche à l'avant, l'eau s'engouffra dans les cales et le navire s'enfonça par l'avant ».<sup>159</sup> Or, si cette proposition n'engendre ni une représentation immédiate ni sensationnelle dans l'esprit des lecteurs, l'image y parvient. Elle matérialise la collision et génère, par la même occasion, un imaginaire collectif. L'iconographie de droite incarne un assassinat singulier. De fait, les automobiles qui apparaissent comme dangereusement mortelles en raison des accidents qu'elles provoquent poussent un individu à étendre « un fil de fer [et à le] relier à deux arbres de chaque côté [d'une] route ». Dès lors, une « automobile [...] alla donner dans le fil qui, tendu à une hauteur de deux mètres, vint frapper à la gorge [les passagers] ». Les victimes ont été arrachées de leurs sièges et « jeté[s] sur la route presque complètement décapité[s] ».<sup>160</sup> L'illustration matérialise à la fois le piège tendu par l'inconnu, mais également la manière dont les deux victimes ont été propulsées hors de l'automobile. En effet, la position et la courbure des corps indiquent un mouvement rapide ainsi qu'une projection en arrière. La section de la gorge est mise en scène par la proximité des visages du couple et du fil de fer. L'iconographie manifeste la manière dont l'inconnu a procédé et les conséquences de son acte. Elle est ainsi un moyen d'incarnation des éléments singuliers des faits divers et, permet de donner à voir ces événements. Par ailleurs, l'illustration des romans-feuilletons procède d'une façon similaire, c'est-à-dire qu'elle représente généralement les scènes meurtrières et violentes. Dans *Les Fleurs de Paris* de Michel Zévaco, plusieurs gravures sont consacrées aux meurtres respectifs d'Hubert d'Anguerrand, de Robert de Perles ou encore de Biribi, mais également aux tentatives de meurtres de Jean Nib, de Rose de Corail ou de Lise ; et aux suicides tels que celui d'Adeline de Damas et de Jeanne Mareil. Néanmoins, elles se distinguent également lorsqu'elles portent sur des détectives. Dès lors, elles s'ancrent dans la volonté des lecteurs d'observer les professionnels à l'œuvre. L'image ci-dessous dépeint Martin-Numa lors de l'investigation du bureau de la victime, Eloi Vidal.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> « Le désastre du *Titanic* » dans *L'Œil de la Police*, n°173, 1912, p. 2

<sup>160</sup> « Les attentats contre les autos » dans *L'Œil de la Police*, n°219, 1913, p. 2

<sup>161</sup> *Martin-Numa. Le plus grand détective du monde*, dans *L'Œil de la Police*, n°1, 1908, p.7



L'iconographie représente le personnage principal au cœur du bureau désordonné de la victime. Les feuilles qui jonchent le sol et les tiroirs grands ouverts suggèrent une fouille minutieuse entreprise par Eloi Vidal lui-même ou par l'individu à l'origine de sa disparition. Dans une posture rigide, Martin-Numa est mis en scène contemplant un indice au moyen d'une loupe. Ses vêtements ainsi que sa recherche minutieuse de la pièce inscrivent le protagoniste dans l'imaginaire collectif des détectives de l'époque. L'image matérialise alors le travail de l'enquêteur et s'ancre dans la logique de divertissement propre à *L'Œil de la Police*. Ainsi, si l'iconographie donne corps au récit, elle permet également de faciliter la compréhension des consommateurs et d'engendrer des émotions.

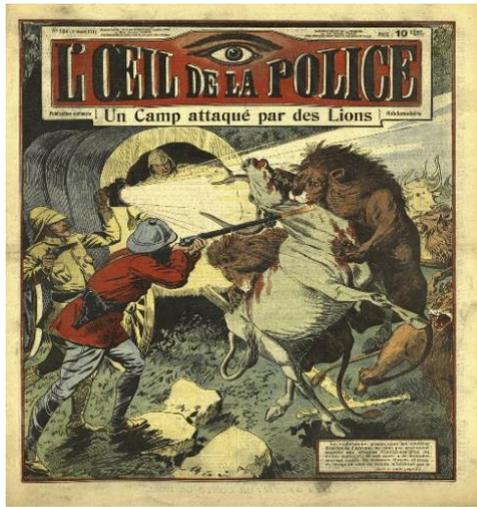
## 2. La création d'un imaginaire exotique

La gravure facilite également l'évocation de sujets dépaysants, voire étrangers, et donne naissance à un imaginaire exotique. En effet, dans *L'Œil de la Police*, l'exotisme est à la fois incarné par la représentation d'animaux sauvages et par la mise en scène d'événements situés en dehors du territoire national. Les illustrations des « unes » nommées « Un camp attaqué par des lions »<sup>162</sup> et « Un drame dans la brousse »<sup>163</sup> matérialisent ces animaux et leurs caractéristiques.

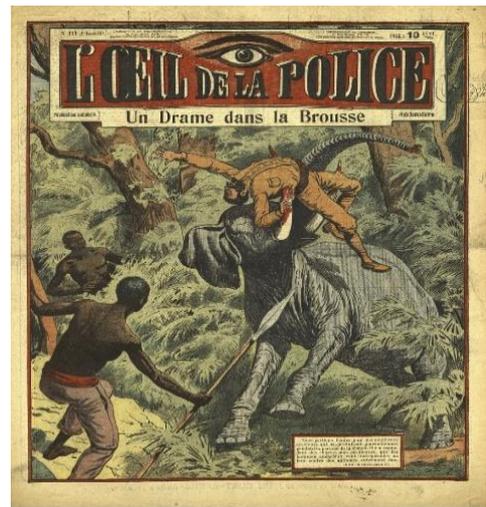
---

<sup>162</sup> « Un camp attaqué par des lions » dans *L'Œil de la Police*, n°104, 1910, p. 1

<sup>163</sup> « Un drame dans la brousse » dans *L'Œil de la Police*, n°111, 1911, p. 1



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

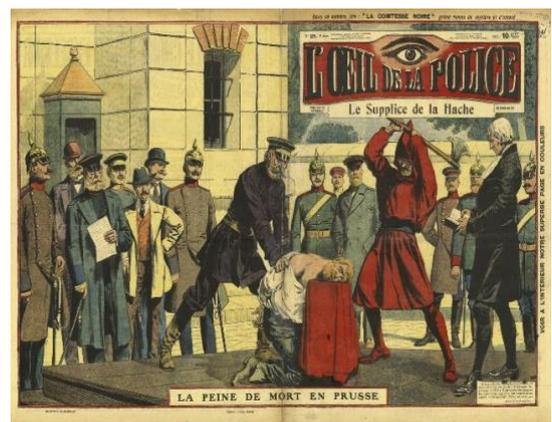


Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

L'iconographie de gauche dépeint l'attaque d'un lion contre des soldats britanniques. Cet animal est dessiné dans l'intégralité de sa férocité dans la mesure où il assaillit un bœuf. Ses griffes enserrant la poitrine de l'animal blessé et ses crocs sont plongés dans sa gorge. De même, l'angle de son corps indique son agilité et sa facilité à se saisir de sa proie. La posture rigide des protagonistes masculins et la présence des armes à feu suggèrent, quant à elles, la panique qu'éprouvent les individus. De plus, le fusil est, par définition, une arme de distance. Son utilisation accroît par extension la frayeur qu'inspire le lion aux hommes dans la mesure où il génère un écart entre le prédateur et ses proies. Cette image forge – par sa mise en scène des animaux – un imaginaire exotique sauvage dans l'esprit des lecteurs populaires. La gravure de droite porte sur un drame provoqué par un éléphant. De fait, chassé et acculé dans la forêt, celui-ci empale, par le biais de ses défenses d'ivoire, un des hommes à sa poursuite. Par ailleurs, l'animal majestueux est représenté lors d'un barrissement dans le dessein de souligner sa grandeur et sa dangerosité. Au contraire du lion, l'éléphant attaque et blesse un être humain et, dès lors, s'inscrit dans l'imaginaire des consommateurs comme une espèce périlleuse. Ainsi, ces deux illustrations instaurent une représentation fictionnelle des animaux sauvages et insistent sur leur bestialité. Elles favorisent à la fois la compréhension des consommateurs quant au fait divers lui-même, mais parviennent également à les faire voyager. De fait, la picturale permet d'imaginer les scènes rapportées et de créer un imaginaire de ces protagonistes quadrupèdes. De surcroît, si l'iconographie engendre un imaginaire exotique animalier, elle érige aussi un imaginaire exotique justicier. En effet, elle matérialise les systèmes étrangers employés lors des exécutions capitales. Les « unes » intitulées « Le supplice du garrot »<sup>164</sup> et « Le supplice de la hache »<sup>165</sup> dévoilent les équivalents de la guillotine en Espagne et en Prusse.

<sup>164</sup> « Le supplice du garrot » dans *L'Œil de la Police*, n°10, 1909, p. 1

<sup>165</sup> « Le supplice de la hache » dans *L'Œil de la Police*, n°29, 1909, p. 1



La gravure de gauche illustre la peine de mort par le biais du garrot. Cet instrument singulier est décrit de la manière suivante dans *L'Œil de la Police* :

[il] consiste en un poteau de bois le long duquel on assied le condamné. Puis, on passe autour du cou de ce dernier une sorte de carcan de fer. A hauteur de la nuque, un écrou que resserre le bourreau rétrécit brusquement le diamètre du carcan.<sup>166</sup>

Si la description est compréhensible, la représentation n'est ni évidente ni immédiate. Dès lors, l'illustration inscrit cet objet étranger mortel dans l'imaginaire des lecteurs. De fait, l'image dépeint la position des condamnés ligotés et enclavés au niveau de la gorge par ce carcan de fer. Celui-ci brise la trachée des individus lorsqu'il se referme et provoque alors le décès. L'iconographie offre ainsi aux consommateurs du périodique la possibilité de visualiser le fonctionnement du garrot. « Le supplice de la hache » dépeint l'assassinat des condamnés par le biais d'un outil connu et usuel. Toutefois, l'image insiste sur la liberté du condamné – simplement agenouillé – et sur le mouvement du bourreau qui s'apprête à abattre sa hache. Cette exécution capitale apparaît alors comme archaïque et, de ce fait, fascine le lectorat. Ainsi, les illustrations créent un imaginaire exotique des exécutions capitales car elles révèlent les modes de fonctionnement et matérialisent la pluralité des techniques. L'image donne corps aux énoncés et facilite leur compréhension. Dominique Kalifa note qu'il « ne s'agit en effet ni de tenir le lecteur en haleine ni d'assurer au journal le privilège d'une révélation extraordinaire, mais bien de frapper les imaginations ou de provoquer des réactions émotionnelles ».<sup>167</sup> Dès lors, elles s'inscrivent dans la logique de divertissement propre à *L'Œil de la Police*.

<sup>166</sup> « Le supplice du garrot » dans *L'Œil de la Police*, n°10, 1909, p. 2

<sup>167</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 57

## C. L'illustration : un spectacle du crime

L'iconographie dépasse et délaisse son rôle de matérialisation du récit afin d'engendrer la fonction de spectacle du crime, c'est-à-dire que la gravure s'assimile à une représentation théâtrale. En effet, elle illustre une scène de drame et attire simultanément l'attention et l'éveil de réactions émotionnelles chez les lecteurs. Dès lors, l'image cristallise une nouvelle fois la logique de divertissement et de séduction – énonciation éditoriale – inhérente à *L'Œil de la Police*. Christine Marcandier Colard rappelle que

les stratégies d'attrait [...] m[ises] en œuvre pour faire partager à son lecteur la fascination qu'exerce la violence sont diverses, mais systématiquement soumises à un rapport de pouvoir et de séduction sur le lecteur. Il s'agit de jouer sur des procédés d'illusion, en créant un territoire du désir et de la curiosité. La représentation de meurtres, d'assassinats, de crimes, la description de corps mutilés, blessés, saignants répond à une esthétique du choc, de l'effet à produire.<sup>168</sup>

Ainsi, l'iconographie insiste spécifiquement sur les protagonistes des drames – qui incarnent les acteurs de théâtres – et notamment sur leurs mouvances et leurs expressions faciales. De même, un espace est conféré à la foule qui s'assimile métaphoriquement aux lecteurs du journal. L'image devient alors l'objet d'une véritable représentation théâtrale dont l'objectif est de charmer et de captiver le lectorat populaire.

### 1. *Un théâtre des corps*

La gravure s'identifie à une scène de théâtre – du grec *Skene* – c'est-à-dire qu'elle tient le rôle de plateau où se meuvent les protagonistes principaux. Dès lors, une attention fondamentale est accordée à sa représentation. Dominique Kalifa note que sa

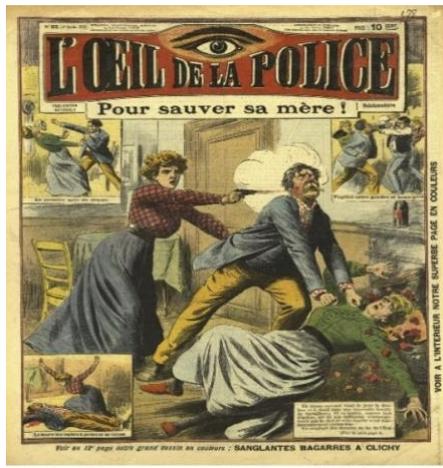
composition obéit à une rhétorique très répétitive et animée surtout d'un grand souci de lisibilité. Se détachant au premier plan, dans des cadrages larges et simples, les deux figures du criminel et de la victime crèvent littéralement l'image. Action, mouvement et gesticulations convulsives : les graveurs privilégient les postures théâtrales et cherchent à saisir l'instant fatal, ce moment tragique où le drame est censé basculer dans l'irréparable. D'où l'attention accordée au geste, celui de l'arme qui frappe, de la main qui supplie ou du corps qui s'affaisse, et, plus encore, au regard cruel, cynique ou halluciné du criminel, regard d'effroi de la

---

<sup>168</sup> Christine Marcandier Colard, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, op.cit., p. 171

victime. C'est sur eux surtout que porte l'éclairage, dont les contrastes violents accentuent la brutalité de la scène.<sup>169</sup>

En effet, si l'illustration incarne la *Skene*, les acteurs qu'elle brosse revêtissent et interprètent un rôle spécifique. De même, si cette première sélectionne une information textuelle – l'instant décisif ou émotionnel – qu'elle dépeint notamment à la fois par le mouvement des corps et par le(s) geste(s) criminel(s), elle insiste également sur les expressions faciales des protagonistes. Par ces détails, la gravure apparaît comme un spectacle théâtral et dramatique. La « une » intitulée « Pour sauver sa mère »<sup>170</sup> démontre ces impressions.

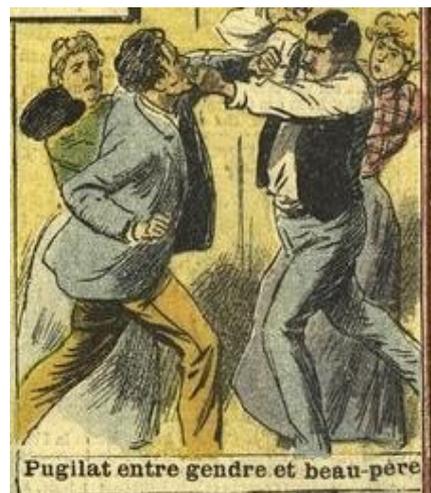


De fait, l'illustration actionne le crime dans la mesure où la jeune fille tire sur son père dans le dessein d'épargner sa mère ; mère qui apparaît brutalisée par son époux. Ce moment fatal est révélé par la détonation qui est elle-même simultanément suggérée par les lignes horizontales de couleur rouge symbolisant le projectile, mais également par le nuage de fumée qui se dégage du canon de l'arme. Néanmoins, la gravure insiste sur les trois protagonistes qui envahissent son économie spatiale. La théâtralité est alors dévoilée

<sup>169</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 56

<sup>170</sup> « Pour sauver sa mère » dans *L'Œil de la Police*, n°65, 1910, p. 1

par les expressions faciales du trio d'acteurs. La mère – étendue sur le plancher – figure la frayeur des conjointes malmenées par leur mari. Son visage est contracté par l'effroi ce qui est à la fois évoqué par ses yeux écarquillés, par l'arc de ses sourcils, par le creusement de ses joues, par sa bouche ouverte ainsi que par le soulèvement de sa poitrine. Son époux exprime, quant à lui, doublement la surprise dans la mesure où il est tourné contre son agresseur (défenseur) et, est frappé par la balle. Son corps semble alors basculer en arrière, mouvement induit par le fléchissement de ses épaules et de sa tête qui se renverse. De même, la surprise est inscrite visuellement par l'écarquillement et l'abaissement de ses yeux, mais aussi par l'allongement de son visage qui suggère une forme de détente. Enfin, la jeune fille est déterminée comme le signale le froncement de ses sourcils et sa posture rigide. Ainsi, un spectacle théâtral se déroule sous les yeux des consommateurs par le biais des corps et des expressions des protagonistes. De surcroît, cette fonction scénique de l'iconographie est décuplée dans le cas de cette « une » par les vignettes placées sur les côtés supérieurs et inférieurs. Les deux premières indiquent les événements menant à la gravure centrale et, la dernière dévoile sa conséquence.



La vignette de gauche s'ancre d'emblée par sa légende « le premier acte du drame » dans le monde théâtral et, dès lors, s'assimile à la scène d'exposition. La seconde figure les premières péripéties et s'inscrit dans la théâtralité des événements et des corps par la mise en scène d'une rixe entre les protagonistes masculins, mais également par la position des bras qui indique la volonté de mutuellement s'attaquer. De plus, cette deuxième illustration souligne la montée en puissance du drame qui atteint son acmé lors de la scène centrale. Enfin, la dernière vignette s'achève par le décès de l'époux.



Cette illustration met en lumière la notion de spectacle par la charge émotionnelle qui se dégage des supplications du personnage féminin, mais aussi par la présence du sang, véritable fil rouge des gravures de *L'Œil de la Police*. De fait, si cette image manque d'hémoglobine, les « unes » étudiées précédemment la sublime. Dominique Kalifa déclare à propos de sa présence dans le quotidien de Jules Tallandier que

seuls les périodiques spécialisés, comme *L'Œil de la police*, continuent de charrier chaque semaine leur lot d'éborgements, d'éventrations, de flagellations ou de lynchages, avec une débauche de sang et de sauvagerie que n'aurait pas reniée le théâtre du Grand-Guignol. Le souci du spectaculaire y est tel que le journal se met à composer d'immenses et terrifiantes illustrations reliant d'un seul tenant première et quatrième de couverture.<sup>171</sup>

Les gravures de *L'Œil de la Police* s'assimilent ainsi à une scène de théâtre dont les acteurs sont les protagonistes des faits divers. Cette fonction scénique – par la représentation des scènes de drames, des émotions des personnes (personnages) et du sang – séduit les consommateurs et transforme les illustrations en véritable spectacle. Si les images incarnent une scène de théâtre, les spectateurs tiennent également un rôle.

## 2. *Des spectateurs explicites et implicites*

Si l'illustration est une *Skene*, c'est-à-dire une scène de théâtre, elle nécessite des spectateurs afin d'intégralement se réaliser. Toutefois, ces derniers sont simultanément explicites – les consommateurs réels de *L'Œil de la Police* – et implicites, à savoir la foule intrinsèque qui observe le drame. Les premiers participent à la pièce de théâtre en tant que spectateurs extérieurs et, au contraire, les seconds sont des spectateurs internes. La foule possède alors une fonction multiple dans la mesure où elle incarne les consommateurs – mise en abîme – et reflète des émotions ; émotions qu'elle communique

---

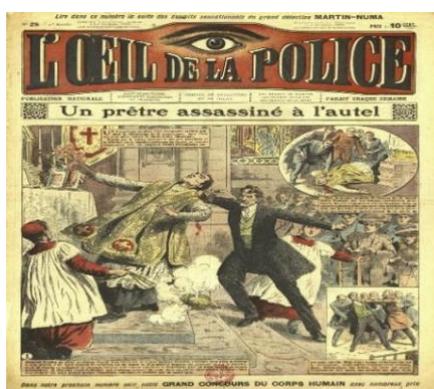
<sup>171</sup> Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, op.cit., p. 46

aux lecteurs. En effet, au sein de la pièce (la gravure) les spectateurs implicites – la foule – matérialisent les consommateurs du périodique et, dans un mouvement circulaire ces derniers imitent les émotions éprouvées par les protagonistes fictifs. Par ce dispositif, les lecteurs du quotidien assistent doublement au spectacle théâtral que figure l’illustration.

Laëtitia Gonon note que

la foule est [...] un personnage que l’on trouve dans de très nombreux faits divers : le spectacle du crime parvient au lecteur par l’intermédiaire de témoins qui le découvrent, mais également, ensuite par les regards et les rumeurs des curieux.<sup>172</sup>

Bien plus que cela, les lecteurs de l’hebdomadaire participent doublement au drame : explicitement par l’observation de l’iconographie et, implicitement par l’analyse – au sein même de la gravure et du récit – de l’événement. La foule est alors un personnage essentiel étant donné qu’elle permet à la fois de faire intervenir le consommateur, mais également de constituer une pièce de théâtre authentique où sont présents acteurs et spectateurs. Christine Marcandier Colard affirme, quant à elle, que « la foule permet de représenter toute la gamme des réactions face à une scène ».<sup>173</sup> En effet, dans l’optique de compléter la fonction théâtrale de l’iconographie et de la foule, le lectorat doit ressentir des émotions et, dès lors, assiste véritablement à une pièce de théâtre. La foule exprime ainsi des affects légitimes parallèles aux événements qu’elle observe. Ces sentiments sont communiqués aux consommateurs par le procédé de l’identification et apparaissent majoritairement dans les scènes d’altercations à l’encontre des criminels ou dans celles de terreur face à un crime. Les « unes » nommées « Un prêtre assassiné à l’autel »<sup>174</sup> et « Fin tragique d’un jour de fête »<sup>175</sup> soulignent la fonction émotionnelle de la foule.



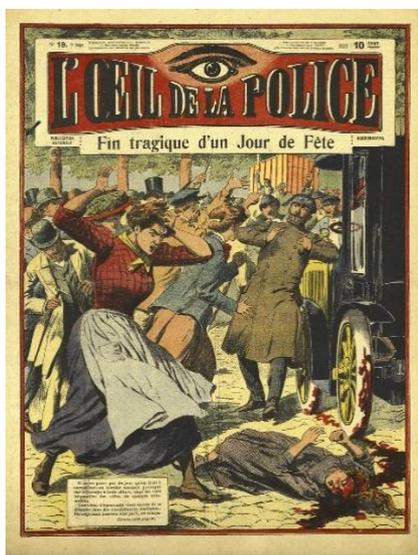
<sup>172</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, op.cit., p. 91

<sup>173</sup> Christine Marcandier Colard, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l’esthétique romantique de la violence*, op.cit., p. 179

<sup>174</sup> « Un prêtre assassiné à l’autel », dans *L’Œil de la Police*, n°25, 1908, p. 1

<sup>175</sup> « Fin tragique d’un jour de fête » dans *L’Œil de la Police*, n°19, 1909, p. 1

Cette illustration met en évidence la frayeur éprouvée par les spectateurs internes – dépeints sur le côté droit de la gravure – lors de l’agression du prêtre par un fidèle. De fait, l’homme et les deux femmes expriment – par des gestes conventionnels de théâtre – une forme d’effroi et de surprise par l’écarquillement de leurs yeux, par leurs bouches ouvertes et par le soulèvement de leurs mains en des gestes de défense.



Cette seconde *Skene* iconographique dévoile l’indignation d’une foule face à un accident mortel causé par un automobiliste. Les spectateurs – tournés vers le conducteur – incarnent la colère et une volonté de justice face à cet événement. En effet, la jeune femme – située à droite de l’image et proche du protagoniste masculin – lève le poing dans un geste d’animosité. De même, plusieurs mains sont dressées dans un mouvement de protestation identique. Seul l’homme au chapeau melon – à gauche de la gravure – tourne son visage vers le cadavre de la jeune fillette. Ce dernier semble être désolé pour la victime ce qui est suggéré par sa posture et sa bouche ouverte. Ces deux illustrations expriment les émotions éprouvées par les spectateurs explicites – les lecteurs de *L’Œil de la Police* – dans la mesure où leurs réactions seraient sensiblement identiques. De fait, effroi et surprise sont des affects légitimes à l’égard d’un assassinat et, indignation et protestation correspondent aux sentiments ressentis par les lecteurs à l’encontre des automobilistes. Dès lors, les consommateurs s’assimilent aux spectateurs implicites et partagent des émotions similaires. Par cette transmission, l’iconographie – dans son intégralité, c’est-à-dire protagonistes principaux et témoins – est une pièce de théâtre qui met en scène des drames authentiques.

L’iconographie est singulière car elle sélectionne une information textuelle – l’instant décisif ou émotionnel – qu’elle représente. Dès lors, elle matérialise l’énoncé et

facilite la compréhension du lecteur populaire. Cette incarnation transforme l'illustration en une véritable pièce de théâtre spectaculaire dont les protagonistes deviennent les tragédiens et les lecteurs les spectateurs explicites et implicites. La gravure figure alors un iconotexte, c'est-à-dire que l'image fonctionne en parallèle de l'énoncé et inversement. Cette relation souligne le mode d'appréhension de *L'Œil de la Police*. En effet, le quotidien est à la fois un objet textuel et visuel. Enfin, l'iconographie s'inscrit dans la notion d'énonciation éditoriale dans la mesure où elle véhicule la logique de séduction et de consommation inhérente à l'hebdomadaire de Jules Tallandier.

\*

La structure des faits divers ainsi que la représentation des scènes de crimes participent pleinement à la logique de consommation et de séduction inhérente à *L'Œil de la Police*. De fait, la composition textuelle de ces deux éléments fascine le lectorat populaire et véhicule un discours sur la société contemporaine, à savoir les insécurités corollaires à ses mutations entreprises depuis le XIXe siècle. L'iconographie, quant à elle, dévoile cette logique inhérente au quotidien de Jules Tallandier et facilite la compréhension et la fascination du consommateur. De même, elle met en exergue la singularité du journal qui s'avère être un iconotexte.

Matthieu Letourneux, à la suite de ses travaux portant sur le journal *Détective* (1928-1940), note que « l'une des questions récurrentes qui traversent [son] histoire, du premier périodique au *Nouveau détective*, c'est celle de la véracité des articles qui le composent ». <sup>1</sup> A cette problématique s'ajoute – indirectement – « celle du statut de certains journaux, dans lesquels la véracité de l'information, la relation au réel, et donc les usages des textes paraissent ambigus ». <sup>2</sup> Ces interrogations sont soulevées par *L'Œil de la Police* dont les compositions spatiales – agencement des textes au sein des feuilles du journal – et textuelles – le sujet des écrits – sont délibérément équivoques. Les faits divers (réalité), les romans-feuilletons et les nouvelles (fiction) partagent, en effet, un espace identique. Si une ambiguïté découle de cet arrangement, certains récits sont intrinsèquement ambivalents. Leur style narratif s'amuse de la finesse de la frontière entre fiction et réalité afin d'engendrer un objet unique fictif et non-fictif. Les gravures de fait divers, quant à elles, participent de ce phénomène. Générées dans le dessein de faciliter la compréhension du consommateur et de favoriser son imaginaire, les illustrations représentent uniquement un fragment réel de l'événement. Elles ne peuvent l'incarner intégralement étant donné qu'elles découlent simultanément de l'énoncé textuel et de la pensée des dessinateurs. Enfin, la porosité des frontières est mise en lumière, dans *L'Œil de la Police*, par les échanges entre les faits divers et les romans-feuilletons. Les premiers convoquent les intertextes fictionnels (mélodrames, romans d'aventures, récits fantastiques...) des feuilletons pour accroître leur caractère sensationnel ; les seconds s'inspirent des récits de faits divers pour forger leurs intrigues et les ancrer dans le réel. Le fait divers est consigné sous le prisme d'une écriture fictive ; le roman-feuilleton est conçu par le réel.

---

<sup>1</sup> Matthieu Letourneux, « Sérialité générique, modes de consommation et question de vérité. Le cas de *Détective* », *Criminocorpus* [en ligne], *Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique* d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940), Communications, mis en ligne le 18 décembre 2018, consulté le 25 février 2019. URL : <http://journal.openedition.org/criminocorpus/4886>, p. 1

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1

---

## Chapitre 1 : Un pacte de lecture brouillé entre fiction et information

---

Le pacte de lecture du quotidien érigé par Jules Tallandier est équivoque car il représente des événements réels – les faits divers – et des récits fictifs, les romans-feuilletons et les nouvelles. Toutefois, au sein de l'économie narrative de *L'Œil de la Police*, ces deux notions se confondent et donnent le jour à des histoires indiscernables. Les consommateurs populaires ne peuvent alors que s'interroger quant à la véracité des événements rapportés. Pour Matthieu Letourneux,

un tel questionnement met plus largement en jeu la question de la véridicité du texte, lequel peut être vrai, faux ou fictionnel, l'opposition entre le deuxième et le troisième terme engageant la question du pacte de lecture (est fictionnel ce qui ne se prétend pas vrai, est faux ce qui se prétend vrai, mais ne l'est pas).<sup>3</sup>

L'auteur ajoute que

l'importance du mélange entre productions fictives et véridiques dans la presse du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle avait favorisé une forme de porosité entre les types de discours, lesquels ont par la suite été distingués plus clairement. Toute la presse populaire en particulier glissait fréquemment d'un type de texte à l'autre, et des journaux comme le *Journal des voyages*, *L'Œil de la police* ou *Les Faits divers illustrés* en étaient des exemples symptomatiques.<sup>4</sup>

Cette porosité apparaît dans l'hebdomadaire de Jules Tallandier dès sa mise en page où s'allient volontairement articles de faits divers et romans-feuilletons, mais également dans l'intervention de la gravure qui illustre des événements textuels, c'est-à-dire que les dessinateurs représentent le drame en fonction de l'écrit. Les nouvelles publiées dans la rubrique du « Tribunal Correctionnel » cristallisent, quant à elles, cette perméabilité caractéristique du quotidien.

### A. La configuration spatiale et textuelle

Si la configuration spatiale de *L'Œil de la Police* engage un glissement des frontières de la fiction à la réalité et inversement dans la mesure où cohabitent au sein d'une feuille unique deux types d'informations différentes : réelles et fictives ; celle textuelle est incarnée par les titres donnés aux rubriques de faits divers et aux nouvelles, mais

---

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 1

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 2

également par le régime typographique. En réalité, la mise en page du quotidien de Jules Tallandier propose un glissement volontaire d'un type de texte à un autre.

### 1. Une cohabitation volontaire

Matthieu Letourneux déclare que « sur le même support, sur la même page souvent, se mêlent généralement romans et textes d'informations imposant de fait une hybridité des écritures et une porosité dans la réception des œuvres ».<sup>5</sup> L'économie spatiale de *L'Œil de la Police* s'inscrit dans ce phénomène étant donné que la majorité de ses feuilles contient simultanément des faits divers, des romans-feuilletons et des nouvelles. La porosité des frontières se manifeste dès la seconde page du périodique qui connaît, au fil des numéros, des compositions différentes. Si elle est dans un premier temps consacrée à des jeux-concours et, dans une moindre mesure, à des faits divers ; la seconde page laisse par la suite conjointement apparaître faits divers et nouvelles fictives.



La première illustration dévoile l'espace considérable – trois quart de la page – attribué aux jeux-concours criminels et à la publicité. Les faits divers occupent uniquement la colonne de gauche sous la rubrique « La Semaine Sanglante » et la division supérieure rapporte, quant à elle, la conclusion de la « une ». Si cette séparation entre information et fiction est visuellement révélée par les fines bandes qui séparent les différentes sections, elle est difficilement reconnaissable lorsque les rubriques disparaissent. La feuille de

<sup>5</sup> Matthieu Letourneux, « Voir les bandits à l'œuvre », *op.cit.*, p.45

<sup>6</sup> *L'Œil de la Police*, n°4, 1908, p. 2

<sup>7</sup> *L'Œil de la Police*, n°5, 1908, p. 2

droite expose des faits divers dans l'angle supérieur gauche et inférieur droit tandis que le centre de la page est accordé à une nouvelle fictive dont le titre *L'affaire du chemin de fer de ceinture* évoque un fait divers. La séparation, plus ténue, augmente dès lors la perméabilité des frontières entre réalité et fiction. Matthieu Letourneux note que « ces textes de nature différente (fictive ou authentique) emploient des procédés d'écriture similaires (dramatisation, structuration autour d'anecdotes exhibant leur schéma quinaire, mise en scène du narrateur) qui invitent à la confusion ».<sup>8</sup> Dans le cas des faits divers, l'absence de rubrique génère une forme de porosité dont la narration spécifique de la nouvelle confirme ce brouillage. Ce phénomène se reproduit lorsque ces dernières s'installent dans les « rez-de-chaussée » dédiés aux romans-feuilletons.



Nommée *L'eau sucrée de la portière*, la nouvelle paraît dans le « rez-de-chaussée » de l'hebdomadaire et rapporte un dialogue entre une prévenue et le président du tribunal. Le déroulement de la discussion et les protagonistes semblent s'inscrire dans le monde réel par la cohérence de la situation et par l'imitation du langage populaire : « un rapia de propriétaire, qui laisserait une femme d'âge crever d'insuffisance, et des locataires, qu'il n'y a pas un sou à espérer de la part de rats qu'il n'y a pas les pareils sur la calotte de la terre ». Le vocabulaire familier qui se dégage des verbes « rapia » et « crever », l'animalisation des locataires par l'association à des « rats » ainsi que les constructions relatives « qu'il n'y a » s'assimilent au langage oral de l'époque. Cependant, l'espace accordé au récit implique – par une convention tacite – qu'il s'agit d'une fiction. L'agencement des informations dans l'économie spatiale de *L'Œil de la Police* est alors problématique et amène à une perméabilité des frontières dans la réception des œuvres par les lecteurs populaires. Cet espace équivoque est volontaire dans la mesure où les

<sup>8</sup> Matthieu Letourneux, « Voir les bandits à l'œuvre », *op.cit.*, p. 45

<sup>9</sup> *L'Œil de la Police*, n°19, 1909, p. 3

quotidiens contemporains proposent une séparation évidente entre œuvres de fiction et événements réels. *Les faits divers illustrés* – source d’inspiration de *L’Œil de la Police* – offrent une feuille réservée aux faits divers et huit pages accordées aux romans-feuilletons. Ces deux régimes d’écriture ne se confrontent ainsi jamais au sein de l’économie spatiale du périodique créé par Jules Rouff.



10



11

L’illustration de gauche représente des faits divers consécutifs séparés par des lignes horizontales et verticales. La seconde image est, quant à elle, entièrement consacrée au roman-feuilleton *Les empoisonneuses de Marseille* de Hector de Montperreux. A l’inverse, *L’Œil de la Police* mélange constamment faits divers, feuilletons et nouvelles sur le même espace. Dès lors, si le journal est perçu sous le prisme de l’énonciation éditoriale, c’est-à-dire, selon Emmanuël Souchier, que le texte qui lui donne corps n’est ni considéré en dehors de sa réalité matérielle et sociale ni l’œuvre envisagée en « soi », mais en situation d’après ses conditions de production, de diffusion ou de réception<sup>12</sup>, alors la mise en page du quotidien possède un rôle symbolique. En effet, Pascal Genet rapporte les propos de l’auteur et déclare que

d’un point de vue sémiologique, l’énonciation éditoriale repose sur deux caractéristiques : la pluralité des instances intervenant dans la constitution et la médiation d’un texte (auteur, éditeur, média, etc.) et le processus de dissimulation des marques d’énonciation éditoriale à travers ce que Souchier qualifie d’« image du texte », c’est-à-dire « une interdétermination du sens et de la forme [...] qui participe activement de l’élaboration des textes ». L’énonciation éditoriale forme ainsi un « texte second » dans la mesure où « le signifiant n’est pas constitué par les mots de la langue (« texte premier »), mais par la matérialité du support et de

<sup>10</sup> *Les faits divers illustrés*, n°142, 1908, p. 2

<sup>11</sup> *Les faits divers illustrés*, *Ibid.*, p. 3

<sup>12</sup> Emmanuël Souchier, (1998), *Lire & écrire : éditer – Des manuscrits aux écrans. Autour de l’œuvre de Raymond Queneau*, Habilitation à diriger des recherches en lettres et sciences humaines, UFR Sciences des Textes et Documents, Université Paris VII Denis-Diderot, 1998, p. 1

l'écriture, l'organisation du texte, sa mise en forme ». Ce concept permet d'appréhender « l'image du texte » comme le résultat d'un processus d'ensemble : des intentions lors de la création et de la mise en forme (rôle de l'*editor* dans l'écriture) à l'influence de l'empreinte de la matérialité des supports sur les usages et pratiques (le rôle du *publisher* dans la lecture).<sup>13</sup>

La notion d'« image du texte » réfère céans à la composition spatiale du périodique érigé par Jules Tallandier et dévoile la porosité des frontières entre réalité et fiction ; porosité qui apparaît comme une des « intentions » des instances du quotidien. Ce glissement favorise la séduction des lecteurs car les récits journalistiques et littéraires sont forgés selon un mode d'appréhension similaire. Dès lors, « l'image du texte » révèle la logique de divertissement et de consommation inhérente à *L'Œil de la Police*. Les illustrations – qui s'inscrivent doublement dans la composition spatiale dans la mesure où elles répondent au texte en le représentant et en l'intégrant dans la page – contribuent également à cette porosité. Elles dépeignent simultanément des événements réels (faits divers) et fictifs (romans-feuilletons). Les nouvelles publiées sous la rubrique des « Annales sanglantes » décuplent sensiblement cette confusion puisqu'elles narrent des affaires réelles, telles que les assassinats de Jeanne le Manach<sup>14</sup> et de Cécile Combettes<sup>15</sup>, qu'elles romantisent. Le recours à la gravure embarrasse le consommateur qui ne sait s'il doit percevoir cette nouvelle sous le prisme de la réalité ou sous celui de la fiction puisque l'iconographie est employée selon une composition similaire dans les deux occasions. Elsa de Lavergne révèle que ces ambiguïtés sont ainsi à l'origine d'une interrogation fondamentale pour le lecteur lui-même : « réalité ou fiction ? ».<sup>16</sup>

## 2. La scénographie du texte

La porosité des frontières est également cristallisée par la composition textuelle de *L'Œil de la Police* et notamment par le titres de ses rubriques et de ses nouvelles. En effet, au sein de ces derniers se dissimulent des jeux de mots qui incarnent sémantiquement ce glissement. La nomination « Histoire de la semaine » renferme plusieurs significations étant donné que le substantif « histoire » est polysémique. Si ce terme se rapporte en l'occurrence à un « ensemble d'événements concernant une personne », il peut

---

<sup>13</sup> Pascal Genêt, « Énonciation éditoriale », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : [http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/190-enonciation-  
editoriale](http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/190-enonciation-editoriale), page consultée le 30 avril 2020.

<sup>14</sup> « Les Annales Sanglantes » dans *L'Œil de la Police*, n°2, 1908, p. 11

<sup>15</sup> « Les Annales Sanglantes », dans *L'Œil de la Police*, n°3, 1908, p. 11

<sup>16</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, op.cit., p. 255

simultanément renvoyer à une narration fictive ou inscrite dans le réel. Dès lors, les nouvelles publiées dans cette rubrique peuvent s'assimiler à la reconstruction romancée d'un fait réel ou, au contraire, à l'invention d'un récit fictif. Ce qualificatif s'amuse ainsi volontairement de la confusion présente entre les deux notions et déconcerte le consommateur. Dans une lignée similaire, les titres de nouvelles se confondent avec les intitulés des faits divers car ils sont tous deux composés de la même façon, à savoir que la conclusion du récit est annoncée dès le titre tels qu' « Une femme vivante coupée en morceaux »<sup>17</sup>, « Une fillette violée, tuée, jetée dans un cimetière »<sup>18</sup>, « Le banquier incendiaire »<sup>19</sup> ou encore « Un curieux cas d'hypnotisme »<sup>20</sup>. Si les deux premiers proviennent des « Annales sanglantes » et transmettent des événements notamment criminels tirés du monde réel ; les seconds, issus de la rubrique des « Histoires de la semaine », présentent des nouvelles fictives. Par ces nominations délibérément ambiguës, les lecteurs populaires ne peuvent distinguer avec certitude la fiction de la réalité et inversement. De surcroît, l'agencement de ces rubriques aux formules équivoques au sein des feuilles de *L'Œil de la Police* est problématique. La disparition des « Histoires de la semaine » est à l'origine d'un nouveau glissement. Située en seconde page, la rubrique est remplacée par « L'œil de la police au temps jadis » qui rapporte dorénavant des récits au caractère réel. Ce bouleversement spatial passe inaperçu dans la mesure où les deux rubriques se présentent de façon similaire.



En effet, toutes deux s'étalent sur la longueur et la largeur de la page et sont encadrées par des faits divers. Ce changement qui est uniquement notable à la lecture du titre de la

<sup>17</sup> « Une femme vivante coupée en morceaux » dans *L'Œil de la Police*, n°2, 1908, p. 11

<sup>18</sup> « Une fillette violée, tuée, jetée dans un cimetière » dans *L'Œil de la Police*, n°3, 1908, p. 11

<sup>19</sup> « Le banquier incendiaire » dans *L'Œil de la Police*, n°12, 1908, p. 2

<sup>20</sup> « Un curieux cas d'hypnotisme » dans *L'Œil de la Police*, n°18, 1908, p. 2

<sup>21</sup> *L'Œil de la Police*, n°18, 1908, p. 2

<sup>22</sup> *L'Œil de la Police*, n°29, 1908, p. 2

rubrique ne reflète pas une pratique systématique, d'autant plus lorsqu'une habitude s'est forgée. Ainsi, la composition spatiale et visuelle des rubriques participe à la porosité des frontières entre fiction et réalité. La typographie du quotidien s'ancre alors dans ce phénomène. Emmanuël Souchier rappelle que

les marques de l'énonciation éditoriale disparaissent derrière la banalité quotidienne et relèvent par la même de « l'évidence » (Brecht), du « non-événement » (Cyrulnik) ou de « l'infra-ordinaire » (Perec), autant de manifestations absorbées par ce que Montaigne ou Pascal – sur les pas de Cicéron – appelaient la « coutume ». <sup>23</sup>

et ajoute qu'ainsi

en va-t-il de la typographie, son évidente omniprésence masque son existence au point de la faire disparaître et d'en effacer le sens et la fonction. À travers son discours d'escorte, niant la dualité linguistique et iconique qui la constitue, la typographie s'est mise au service du verbe en s'excusant d'être aussi image. Là n'est pas le moindre de ses paradoxes, car elle tient précisément son pouvoir de cette discrétion, de cette servilité [...]. Une servilité paradoxale en ce que la négation de l'image de la lettre se fait au prix d'un pouvoir sans partage, celui de la mise en forme du texte, de son « donner à lire », de son existence matérielle. Disparaître aux yeux du lecteur afin de servir le texte, s'effacer pour plus d'efficacité, c'est aussi prendre le pouvoir silencieux de « l'image du texte ». <sup>24</sup>

Cette « disparition » de la typographie véhicule un nouveau message interne, c'est-à-dire qu'elle favorise le glissement de la fiction à la réalité dans la mesure où elle revêt systématiquement la même forme. Au lieu de changer de police dans l'optique de distinguer les œuvres fictives des faits divers, la typographie épouse un aspect unique qui empêche le lecteur de visuellement différencier les deux types de texte. Ainsi, la porosité des frontières est corollaire de l'emplacement des récits au sein de l'économie spatiale de *L'Œil de la Police*, mais également au sein de son économie textuelle par la typographie et les intitulés des écrits. « L'image du texte » insiste implicitement sur cette perméabilité qu'elle révèle.

---

<sup>23</sup> Emmanuël Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, décembre 1998, pp. 137-145. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2-page-137.htm>, p. 9

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 10

## B. Illusions et fantasmes : la gravure de faits divers, entre fiction et réalité

Si l'iconographie participe à la porosité des frontières entre réalité et fiction par son emplacement au sein de l'économie spatiale du quotidien ainsi que par son illustration des trois régimes d'écriture (faits divers, romans-feuilletons et nouvelles) promu par *L'Œil de la Police*, elle figure également ce rôle par son essence. En effet, la gravure matérialise et incarne les récits, mais cette représentation est problématique car les dessinateurs reproduisent les événements en rapport à l'énoncé textuel et non à la réalité. Matthieu Letourneux affirme que les

articles illustrés ont en commun de raconter une ou plusieurs aventures données comme authentiques, ce qui se traduit par une position ambiguë de l'image, entre représentation de l'événement et invention picturale [...]. L'image devient un lieu où se construit une représentation de la réalité par la médiation de la fiction.<sup>25</sup>

Ce phénomène est souligné par les traits et les postures des protagonistes qui apparaissent comme le propre de l'artiste qui les crayonne. Les gravures de *L'Œil de la Police* sont alors fictives et dessinées sous le prisme du spectaculaire et de la violence.

### 1. La gravure : un espace d'imagination

L'illustration de *L'Œil de la Police* – et de ses contemporains – est singulière étant donné qu'elle repose sur deux caractéristiques : la réalisation préalable de l'événement et l'imagination du dessinateur. En effet, la gravure est le corollaire du fait divers et découle de son accomplissement, et dès lors, elle n'existe qu'en rapport à ce dernier. Par ce principe, l'image représente un fragment de la réalité et non son intégralité. Matthieu Letourneux note que

l'un des problèmes que l'on rencontre lorsqu'on veut illustrer un événement, un fait divers, ou une page de gloire, c'est que, pour qu'il y ait événement, il faut que celui-ci se soit déjà produit (contrairement aux reproductions d'événements rituels ou cérémoniels), et dès lors l'image ne peut en imprimer que la trace : cadavre, photo redessinée de la victime.<sup>26</sup>

---

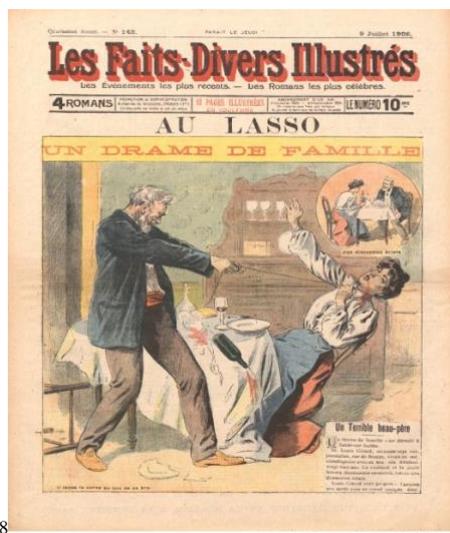
<sup>25</sup> Matthieu Letourneux, « Voir les bandits à l'œuvre », p. 34-35

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 36

Les gravures du quotidien lancé par Jules Tallandier s'agrègent à ce phénomène puisque Raoul Thomen et Henry Steimer n'assistent pas à l'événement et le reproduisent en fonction de l'énoncé textuel. Par ce procédé, les dessinateurs s'inspirent de la réalité qu'ils décalquent fictionnellement. L'auteur précédent ajoute ainsi que

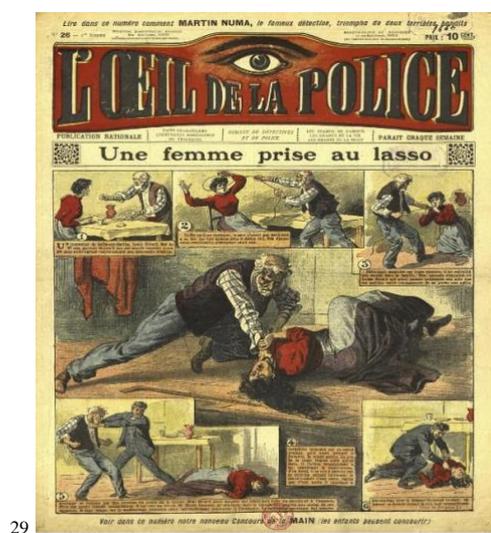
l'image n'est pas la reproduction d'une scène réelle (comme on peut dire, de façon d'ailleurs inexacte, que la photographie « reproduit » la scène qu'elle a photographiée), mais elle en est tout au plus une représentation. L'artiste ne dessine pas la scène sur le vif, mais la figure après coup, généralement sans même en avoir été témoin. Il imagine ce qu'il illustre, et de fait, nombreuses sont les images à révéler le caractère nécessairement fictif de la focalisation.<sup>27</sup>

L'iconographie favorise le glissement de la réalité – qu'elle est présumée représenter – à la fiction qu'elle incarne. Cette fictionnalisation est, par exemple, dévoilée par une comparaison entre une illustration de *L'Œil de la Police* et des *Faits divers illustrés*. Ces deux quotidiens dépeignent la tentative d'assassinat de Mme Girard, enceinte de cinq mois, par son beau-père Louis Girard qui s'empare d'un lasso dans le dessein de l'étrangler.



28

Source particulière: J. P. Bédouin, *Les faits divers illustrés*, Paris, 1908.



29

Source particulière: J. P. Bédouin, *L'Œil de la Police*, Paris, 1908.

Si *Les Faits divers illustrés* brossent uniquement la scène de strangulation, *L'Œil de la Police* matérialise l'intégralité de la discussion et de l'agression. La fictionnalisation est, quant à elle, soulignée par de multiples différences entre les deux iconographies. La première réside dans la prestance et la physionomie du personnage masculin.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 36

<sup>28</sup> *Les Faits divers illustrés*, n°142, 1908, p. 1

<sup>29</sup> *L'Œil de la Police*, n°26, 1908, p. 1

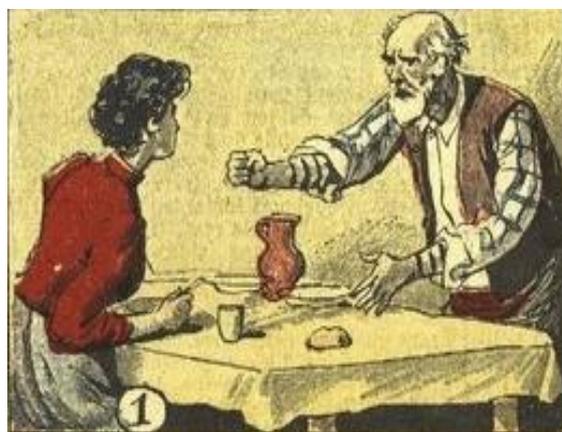
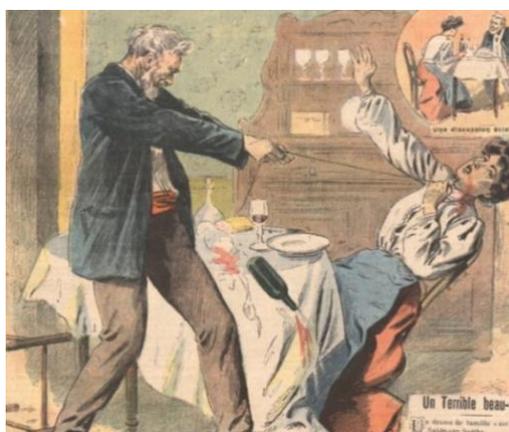


A gauche, le visage du protagoniste est longiligne et caractérisé par sa barbe et sa chevelure blanche abondante. De son maintien droit, du froncement de ses sourcils et du creusement de sa joue se dégagent une forme de danger, voire de menace. A droite, l'individu est désigné par sa vieillesse qui émane de ses traits prononcés et de sa calvitie frontale. Au contraire de son alter ego, la courbe de ses sourcils et le pli de sa mâchoire tendent à assouplir son apparence. Ces deux êtres de papier incarnent diversement « Louis Girard, âgé de 67 ans » et dévoilent – en creux – la présence de la fiction dans l'illustration d'un fait réel. De même, la prestance du personnage masculin diffère lors de l'attaque au lasso et véhicule deux discours internes opposés.



*Les Faits divers illustrés* le mettent en scène dans une posture rigide, les pieds ancrés au sol, les mains tendues et le regard braqué sur sa victime ; *L'Œil de la Police* insiste sur son habileté suggérée par le mouvement aguerri du lasso qui encercle le buste de la jeune femme. A gauche, Louis Girard est calculateur et obnubilé par le protagoniste féminin ; à droite, l'homme s'assimile à un chasseur qui semble bondir sur sa proie. En réalité, ces gestes témoignent de la narration respective des quotidiens. Le premier répond à l'expression « lança [une] corde au cou de sa bru » et le second à la proposition « jetant [la corde] au cou de la jeune femme ». L'emploi du gérondif est à l'origine de la variation

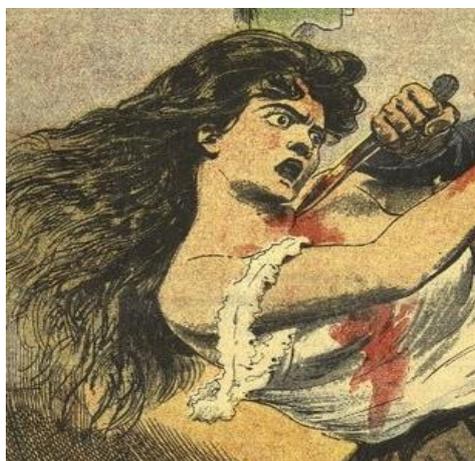
dans la mesure où il indique une action simultanée à l'acte de parole. La fictionnalisation est alors corollaire de l'énoncé textuel et de l'interprétation des dessinateurs. Participent aussi à ce procédé, la représentation des vêtements des protagonistes ainsi que celle du mobilier. Si les deux iconographies respectent le style vestimentaire des journaliers agricoles, elles diffèrent dans les coloris et les ensembles. Le personnage de gauche porte une chemise blanche surmontée d'une veste de couleur bleue et d'un pantalon en toile marron ; le protagoniste de droite est affublé d'une veste sans manches au-dessus d'une chemise à carreau et d'un pantalon bleu. Mme Girard est, pour sa part, vêtue d'une chemise blanche dans *Les Faits divers illustrés* et d'une chemise rouge dans *L'Œil de la Police*. L'habillage de la pièce est, quant à lui, l'objet d'une opposition entre les deux illustrations.



Le périodique de Jules Rouff propose une table circulaire ornementée par une nappe blanche sur laquelle reposent des assiettes, des verres, une carafe d'eau et une bouteille de vin rouge qui entame sa descente vers le sol ; en arrière-plan se dresse un buffet massif. Le quotidien de Jules Tallandier opte pour une décoration épurée composée d'une simple table carrée où résident les vestiges d'un repas. L'atmosphère chaude qui se dégage des couleurs pastel des vêtements et de la décoration contraste avec la scène de violence qui se déroule en parallèle. A l'inverse, les tons froids et la simplicité du mobilier représentés par *L'Œil de la Police* s'ancrent dans le développement des événements. Ces éléments contraires révèlent ainsi la fictionnalisation qui émane des iconographies de faits divers et, dès lors, entraînent une porosité des frontières entre réalité et fiction dans la mesure où elles représentent uniquement un fragment de réel.

## 2. Une physionomie similaire

La fictionnalisation est également divulguée par les traits du visage des acteurs du crime. En effet, ces derniers se construisent par le biais des émotions qu'ils incarnent, c'est-à-dire que les criminels témoignent de la fureur qu'ils éprouvent et les victimes de l'horreur qu'elles expérimentent. Les êtres dessinés s'assimilent alors à des personnages fictifs étant donné qu'ils ne représentent pas fidèlement le portrait des personnes réelles. Dans *L'Œil de la Police*, cette altération est soulignée par la ressemblance entre les nombreux protagonistes de faits divers. Les « unes » intitulées « Le crime d'une brute »<sup>30</sup> et « Horrible crime de la jalousie »<sup>31</sup> dévoilent ce procédé propre au périodique.

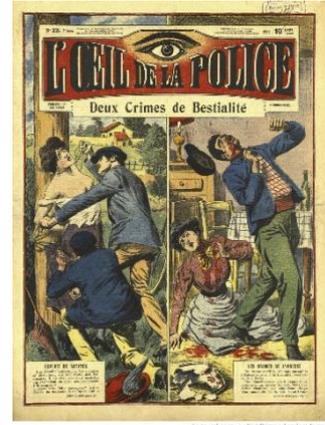


Les deux jeunes femmes dépeintes reflètent la crainte que leur inspire leurs situations et leurs conjoints. Si cette émotion est exprimée par l'écarquillement des yeux, le froncement des sourcils et l'ouverture de la bouche, ces éléments distinctifs apparaissent identiques dans les deux illustrations. Les victimes possèdent des yeux noirs en amande, des sourcils épais, des lèvres charnues, mais également un nez droit prononcé et des cheveux long ondulés. Dès lors, ces traits caractéristiques dévoilent la fictionnalisation étant donné que chaque expression est unique et propre à un individu. Or, dans *L'Œil de la Police*, elles sont majoritairement identiques. Intitulée « Deux crimes de bestialité »<sup>32</sup>, cette « une » met en rapport deux victimes féminines qui partagent les mêmes traits que les femmes précédentes.

<sup>30</sup> « Le crime d'une brute » dans *L'Œil de la Police*, n°26, 1909, p. 1

<sup>31</sup> « Horrible crime de jalousie », dans *L'Œil de la Police*, n°31, 1909, p. 1

<sup>32</sup> « Deux crimes de bestialité » dans *L'Œil de la Police*, n°23, 1909, p. 1



Les personnages féminins expriment la même émotion que les deux femmes précédentes, à savoir la crainte. Les traits de leurs visages sont également identiques : yeux noirs en amande, sourcils épais, lèvres charnues, nez droit prononcé et forme ovale de la tête. Si leurs cheveux ne sont pas lâchés, ils sont adroitement arrangés selon la mode de l'époque. Dès lors, non seulement ces deux femmes se ressemblent considérablement, mais elles s'apparentent grandement à leurs homologues précédentes. La fictionnalisation émane ainsi des traits analogues des protagonistes qui cristallisent majoritairement une émotion spécifique. Ces traits dévoilent que les dessinateurs Raoul Thomen et Henry Steimer dépeignent les événements après leur réalisation et appliquent des caractéristiques fixes aux personnages indépendamment des personnes réelles qu'ils incarnent. De fait, ils imaginent la figure des individus qu'ils assimilent à l'imaginaire de la Belle Époque (vêtements, coiffures, formes du visage). Devenant des personnages fictifs, voire des acteurs, ils révèlent la porosité des frontières entre fiction et réalité.

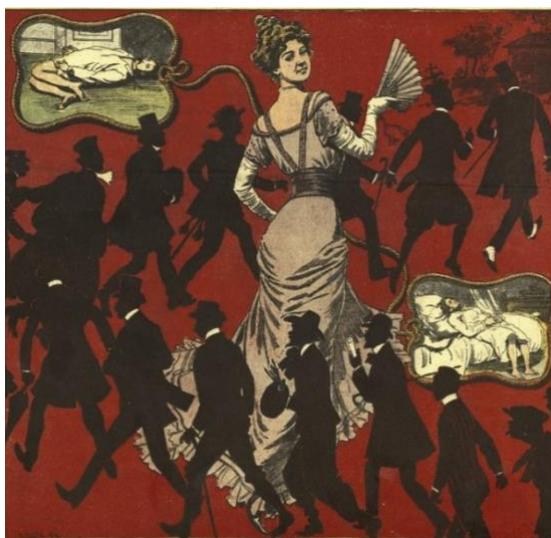
### 3. *Les gravures forgées et la présence de l'allégorie*

Les illustrations du XIXe siècle et de la Belle Époque reposent également sur un mode de production propice à un glissement de la réalité à la fiction. En effet, quelques gravures de *L'Œil de la Police* s'inscrivent dans une logique allégorique, c'est-à-dire que l'iconographie devient l'objet d'une représentation de significations dont cette figure littéraire est la clef de voûte. Justine Trocherie note que l'allégorie permet d'exprimer des idées ou des situations complexes sous la forme d'une image facilement lisible<sup>33</sup> pour les lecteurs contemporains. De fait, ce procédé stylistique transforme des thèmes (patriotisme, courage, justice, séduction) en figures, leur donnant un corps, une identité

---

<sup>33</sup> Justine Trocherie, (2018), « *Nos Gravures* » : *Usages des images dans les Suppléments Illustrés du Petit Journal et du Petit Parisien* (1897- 1904), p. 67

humaine. Le quotidien lancé par Jules Tallandier recourt notamment à ce procédé lors d'événements politiques ou criminels majeurs tels que l'affaire Marguerite Steinheil qui alimente les journaux de 1908 à 1909. Les décès de son époux et de sa mère ainsi que la révélation de ses liaisons propulsent la jeune femme sur le devant de la scène. Myriam Tsikounas rapporte que « dès qu'elle se trouve, en 1908, au centre d'une affaire judiciaire, Marguerite Steinheil est représentée de façon bien différente : les artistes ne la montrent plus qu'en veuve ou en prostituée ».<sup>34</sup> *L'Œil de la Police* fonde la majorité de ses « unes » dans cette veine comme « Elle et eux »<sup>35</sup> qui assimile la criminelle à la figure de la séductrice.



L'iconographie repose sur une allégorie de la séduction qu'incarne Marguerite Steinheil. Au centre du dessin, la jeune femme domine – par sa taille et le jeu des couleurs – les figures masculines qui l'encerclent. Les hommes, plongés dans l'ombre, dévoilent ainsi qu'elle est la pierre angulaire de cette représentation. De fait, l'absence de couleurs et la similarité des accoutrements (costumes, hauts-de-forme et canes) contribuent à déshumaniser les personnages masculins et à mettre en exergue la beauté de la femme. Le cercle qu'ils forment et la représentation de la toilette féminine (robe longue, gants, parure et éventail) suggèrent alors la mise en scène d'un jeu de séduction par la séductrice. L'espace occupé par Marguerite Steinheil et par les hommes qui l'entourent positionne la jeune femme au cœur d'une foule, voire d'un réseau ; réseau de prostitution ou de criminels. Le premier découle de la sensualité qui se dégage de l'image et du surnom « tante Lily ». René Floriot affirme que ce pseudonyme est inventé par l'un des amants

---

<sup>34</sup> Myriam Tsikounas, « Marguerite Steinheil », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 05 mai 2020.  
URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/marguerite-steinheil>

<sup>35</sup> « Elle et eux » dans *L'Œil de la Police*, n°48, 1908, p. 1

de Mme Steinheil afin de détourner les soupçons de son époux au regard des bijoux dont les hommes lui faisaient don : « tu vois, chéri, disait-elle, c'est tante Lily ». <sup>36</sup> Le second se dégage – en creux du dessin – des cadres cordés qui l'unissent à son époux et à sa mère, mais également par la présence des couleurs rouge et noire qui l'assimilent à une veuve noire. Par cette représentation, *L'Œil de la Police* suggère sa participation à plusieurs crimes dont le décès de Félix Faure. Les ombres masculines s'apparentent alors à ses amants dont la noblesse est révélée par leurs vêtements. Le jeu de lumière ainsi que le titre pronominal « elle et eux » soulignent la séparation tant textuelle que spatiale de la séductrice et de ses proies masculines, de la criminelle et de ses victimes. La fictionnalisation découle de l'image de séductrice accolée à Marguerite Steinheil et forgée par le périodique. Ces spéculations, par l'illustration, se matérialisent dans l'esprit des consommateurs qui assimilent la femme à la séduction. Dès lors, l'iconographie allégorique est à l'origine d'une porosité des frontières entre fiction et réalité. Les images encouragent ce glissement dans la mesure où elles dérivent des énoncés textuels et de l'imagination des dessinateurs. La gravure de *L'Œil de la Police* s'inscrit dans sa logique de divertissement et favorise les expressions figées des personnages dans le dessein de véhiculer des émotions telles que la crainte et l'effroi. Les représentations allégoriques contribuent à dispenser des discours internes sur les protagonistes et à forger un imaginaire indépendant de la réalité. Ainsi, le pacte de lecture du quotidien de Jules Tallandier est fragmenté par l'association du textuel et du visuel.

### C. Le « Tribunal Correctionnel » : des récits aux frontières du réel et de la fiction

La porosité des frontières entre fiction et réalité découle de l'agencement spatial et textuel de *L'Œil de la Police*, de l'iconographie illustrant les faits divers, mais également des nouvelles qui paraissent sous la rubrique du « Tribunal Correctionnel ». <sup>37</sup> Nomination et sujets inspirés du recueil des *Tribunaux Comiques* de Jules Moineaux, ces nouvelles – qui se présentent comme des comptes rendus de cour d'assise et se déroulent sous la forme de dialogues entre Prévenus et Présidents – rapportent des événements majoritairement comiques. Situées dans les « rez-de-chaussée » du quotidien, elles fascinent les consommateurs populaires et favorisent par leur mise en forme (narration et dialogue) et

---

<sup>36</sup> René Floriot, *Deux femmes en Cour d'assises : Madame Steinheil et Madame Caillaux*, Éd. Hachette, 1966, p. 14

<sup>37</sup> La nomination de la rubrique connaît des variations : « A la Correctionnelle », « A la Justice de Paix » ou encore « Les Gaietés de l'Audience »

leurs protagonistes le glissement de la fiction à la réalité et inversement. Matthieu Letourneux affirme en effet que ces récits possèdent un « statut indiscernable entre nouvelle de fiction et anecdote authentique »<sup>38</sup> ; affirmation que corrobore Warren Johnson qui déclare que « Moinaux, de sa profession de rédacteur à la *Gazette des Tribunaux*, avait largement la possibilité d’observer les excuses farfelues des accusés »<sup>39</sup>, et dès lors, remarque qu’il est difficile de « savoir si les contes en forme de saynètes sont imaginés ou parfois transcrits ». <sup>40</sup> Les récits du « Tribunal Correctionnel » s’ancrent dans ce phénomène étant donné qu’ils s’inspirent des écrits de Jules Moinaux.

### 1. Les personnages

L’équivocité de ces nouvelles est corollaire des personnages mis en scène et plus spécifiquement de leurs patronymes et de leurs statuts. En effet, la rubrique du « Tribunal Correctionnel » se fonde sur des protagonistes opposés : les accusés qualifiés par des noms propres et les représentants de la justice caractérisés par leur fonction. Les premiers s’inscrivent alors dans un mode d’appréhension fictionnel et, les seconds s’ancrent dans le réel. Amélie Chabrier note que « les accusés deviennent de petits personnages [...] par leurs noms à consonance ridicule ». <sup>41</sup> Théodule-Benjamin-Ariste Martin<sup>42</sup>, Cléophaselie Durand, Michel Potasuer, Ambroise Poussaucol<sup>43</sup> ou encore Philoxène Troubignac<sup>44</sup> s’assimilent à des noms fictionnels que révèle – en creux – le comique sous-jacent. Ces patronymes rappellent les personnages créés par Armand Silvestre et, dès lors, ces derniers sont perçus sous le prisme de la fiction. De surcroît, certains protagonistes possèdent des noms doublés de mots-valises tels que César-Eustache Happeminet, M. Grippelardon<sup>45</sup> ou encore François Lanouille.<sup>46</sup> Si Happeminet est la conjonction du verbe « happer » et du nom commun populaire « minet » renvoyant à la beauté du personnage qualifié de « joli jeune homme » par l’auteur ; Grippelardon repose sur le rapprochement

---

<sup>38</sup> Matthieu Letourneux, « Sérialité générique, modes de consommation et question de vérité. Le cas de *Déetective* », *op.cit.*, p. 2

<sup>39</sup> Warren Johnson, « Paris et le comique de fin de siècle », URL : [http://etudes-romantiques.ishlyon.cnrs.fr/wa\\_files/Johnson.pdf](http://etudes-romantiques.ishlyon.cnrs.fr/wa_files/Johnson.pdf), p. 2

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.2

<sup>41</sup> Amélie Chabrier, (2013), *Les genres du prétoire : chronique judiciaire et littérature au XIXe siècle*, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2013. Français. ffnnt : 2013MON30014ff. fftel00942986f. p. 214-215

<sup>42</sup> *L’Œil de la Police*, n°44, 1908, p. 2

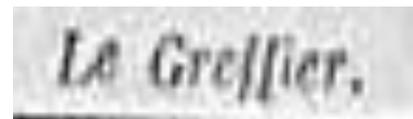
<sup>43</sup> *Ibid.*, n°49, 1908, p. 2

<sup>44</sup> *Ibid.*, n°7, 1909, p. 8

<sup>45</sup> *Ibid.*, n°49, 1908, p.3

<sup>46</sup> *Ibid.*, n°48, 1908, p. 2

du verbe « gripper<sup>47</sup> » et du nom familier « lardon<sup>48</sup> » et souligne, au contraire, que l'individu est un « gaillard solide mais peu élégant » ; Lanouille, quant à lui, est composé de l'article défini « la » et du nom populaire « nouille » qui rappellent aux lecteurs que le personnage est peu énergique, voire peu malin. Ces patronymes correspondent également aux causes pour lesquelles les protagonistes sont jugés. Alors que François Lanouille est condamné quarante-six fois pour délit de pêche, l'article défini qui compose son nom révèle un personnage caractérisé par son manque de réflexion. Cléophas Bisquinet<sup>49</sup>, quant à lui, est marchand d'escargots, profession signalée par son patronyme composé du nom « bisque ». Ces noms propres à tendance comique inscrivent ainsi le récit dans la fiction. Pourtant, corrélés aux personnages représentant l'ordre, ils révèlent une ambiguïté. Si les fonctions – « Président », « le Greffier » – déshumanisent les figures de la Justice et les transforment en personnages-types, la signature de la nouvelle par « Le Greffier » est à l'origine d'une méfiance à l'égard de l'énoncé. Dans le monde réel, ce dernier est le « scribe » de la justice, c'est-à-dire qu'il retranscrit les discours tenus lors des procès. Or, sa signature en regard des nouvelles du « Tribunal Correctionnel » garantit l'authenticité des événements rapportés dans la mesure où il délivre une trace écrite d'un procès.



Son rôle dans l'économie de la Justice et sa présence en signature des nouvelles l'assimile à la figure de l'auteur. Le Greffier n'est alors plus perçu comme un personnage, mais bien comme une personne réelle. Ce phénomène entraîne une porosité des frontières et une question fondamentale pour les consommateurs du quotidien : les nouvelles sont-elles fictives ou authentiques ? L'alliance des noms propres comiques, des statuts des fonctionnaires de l'ordre et la signature du Greffier-auteur participent au

<sup>47</sup> Attraper, prise, emprise  
<sup>48</sup> Personne obèse et petite  
<sup>49</sup> *L'Œil de la Police*, n°36, 1908, p. 2  
<sup>50</sup> *L'Œil de la Police*, n°39, 1908, p. 5

glissement de la fiction à la réalité et, par conséquent, au brouillage du pacte de lecture qui indique par l'espace attribué en « rez-de-chaussée » qu'il s'agit d'un récit d'imagination.

## 2. *La langue et les sujets populaires*

La narration et notamment la langue est l'objet d'un jeu composé par l'auteur (Le Greffier) de la nouvelle, jeu qui s'ancre à la lisière des deux concepts. En effet, l'écrivain crée un « effet de réel » – élément dont la fonction est de donner aux lecteurs l'impression que le texte dépeint le monde réel – par la description des accusés et par leur langage. Ces deux notions façonnent l'imagination des consommateurs du journal et par leur coalition contribue à rendre les personnages authentiques. La description de Elie-Saturnin Poireau dans *C'est les z'hannetons !* met en scène la théorie de Roland Barthes :

Le prévenu est un colosse aux larges épaules, à la physionomie joyeuse, au nez légèrement culotté. Il est vêtu d'un costume de toile bleue très propre et tient à la main une casquette en soie noire.<sup>51</sup>

Son unique fonction narrative est de matérialiser le personnage et l'insérer dans un imaginaire collectif. Ses accoutrements et sa carrure ne participent pas au procès qui porte sur l'assassinat d'une femme dont l'accusé a sectionné les oreilles et « mangé » le nez<sup>52</sup>. Annick Dubied et Marc Lits déclarent que « l'écrivain veut donner l'illusion du vrai, jouer "l'effet de réel" pour accroître l'authenticité de son texte et séduire davantage son lecteur ». <sup>53</sup> Par la description, l'auteur tend à rendre les protagonistes réels et à favoriser le glissement de la fiction à la réalité. De surcroît, le langage populaire associé au discours direct libre donne à entendre la voix de ces derniers et s'ancre dans ce phénomène. Amélie Chabrier note que

les dialogues qui les mettent en scène, sont pleins d'accidents langagiers. En effet, les [auteurs] introduisent des fautes de syntaxe, des parler populaires ou régionaux (comme l'emploi du pronom « je » avec des

---

<sup>51</sup> *L'Œil de la Police*, n°35, 1908, p. 3

<sup>52</sup> Celle-ci est, en réalité, une poupée de cire

<sup>53</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, *op.cit.*, p. 115

verbes conjugués à la première personne du pluriel, caricature du paysan).<sup>54</sup>

Le langage de Elie-Saturnin Poireau se fonde sur ces détails. En effet, la langue de l'accusé est ponctuée de métaplasmes tels que les aphérèses « j'suis » ou « m'sieur » et les syncopes de la préposition voilà : « v'là ». Ses constructions de phrases sont également problématiques car il emploie à mauvais escient le pronom relatif « que » et le pronom personnel « moi » : « Moi que j'pustule pour être fonctionnaire ! ». De plus, le protagoniste ne cesse, par la figure de la catachrèse, d'utiliser involontairement un mot pour un autre tel que « pustule » pour « postule », « lagunes » pour « lacunes » ou encore « entrepotage » pour « anthropophage ». Enfin, Elie-Saturnin Poireau a recours à des expressions populaires comme « [m]a bourgeoise » ou « ma légitime » afin d'évoquer sa compagne. Ces éléments convergent vers la création d'un « effet de réel » dans la mesure où ils traduisent une forme d'authenticité des protagonistes. Par leur langue – reproduite par le biais du discours direct libre – et par leur description physique les personnages deviennent des personnes aux yeux des lecteurs et, dès lors, la porosité des frontières se dévoile. Néanmoins, cet aspect réaliste épouse la fiction par l'essence même des histoires narrées. Ces dernières oscillent entre caricature et aventure rocambolesque, voire improbable. *C'est les z'hannetons !* met en scène Elie-Saturnin Poireau accusé par le patron d'Oscar Merlette du meurtre brutal d'une jeune femme qui s'avère finalement être une poupée de cire :

**Le Président.** – Qu'est-ce que cela ?

**Oscar.** – Ses oreilles...Les oreilles de not 'femme...

**Le Président.** – Votre femme ?

**Oscar.** – Celle de la maison. C'était moi que j'la pomponnais tous les matins. J'la démêlais ; j'l'époussetais...

**Le Président.** – On dirait de la cire.

**Oscar.** – C'en est, m'sieur.

**Le Président.** – La femme que vous avez vu massacrer était en cire ?

**Oscar.** – Oui, m'sieur. (*Hilarité générale*) Tous les coiffeurs en ont.<sup>55</sup>

La révélation finale inscrit le récit dans un extraordinaire comique et dessine la fiction. Dans *Les bottines de Léonard*, le personnage du Vicomte de Castelvide – qui s'exprime à la troisième personne du singulier – refuse de retirer ses gants avant de prêter serments.

---

<sup>54</sup> Amélie Chabrier, (2012), «Des drames du Palais aux tribunaux comiques : la théâtralité de la chronique judiciaire en question», *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty (dir.), Presse et scène au XIXe siècle, THÉÂTRALISATION DES ÉCRITURES DE PRESSE, mis à jour le : 19/10/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2970>., p. 21

<sup>55</sup> *L'Œil de la Police*, n°35, 1908, p. 4

La caricature découle de ses manières et du décalage entre ses coutumes et celles du tribunal :

**Le Président.** – Dites : « Je le jure... » Dégantez-vous, et levez la main droite.

**Le Témoin.** – Le vicomte de Castelvuide reste toujours ganté... Dans mon monde...

**Le Président.** – Il vous faudra néanmoins consentir à une exception. Les prescriptions formelles...

**Le Témoin, avec un soupir.** – Puisque l'on ne peut pas faire autrement... (*il se dégante.*) Je le jure !... Là, ça y est. Vous voyez que je suis gentil...<sup>56</sup>

Le comique et la requête improbable du témoin soulignent de nouveau la fiction. Philippe Audebrand affirme que ces écrits sont des « affaire[s] d'imagination » et déclare :

Vous tous qui, pour vous distraire, lisez dans les feuilles du Palais de justice le compte rendu de la police correctionnelle, vous croyez naïvement suivre des yeux un travail de sténographie. Il n'en est rien, puisque ces scènes comiques, si semblables aux fantaisies d'Henri Monnier, reposent souvent sur un fait insignifiant ou tout au plus sur un nom baroque de délinquant et de témoin. Ces dialogues, ces faits si grotesques, ce fou rire qui court comme une étincelle électrique d'un bout d'une saynète à l'autre, ce n'est qu'une affaire d'imagination et l'enfantement d'un rédacteur *ad hoc*.<sup>57</sup>

Le critique atteste que ces nouvelles sont fictives bien qu'elles empruntent certains éléments au réel tels que les affaires ou les noms des protagonistes. « L'effet de réel » participe à la porosité des frontières et à l'ambiguïté qui se dégage de la lecture des textes.

### 3. La théâtralisation au service de la fiction ?

Les nouvelles du « Tribunal Correctionnel » s'assimilent aux illustrations des faits divers de *L'Œil de la Police*, c'est-à-dire qu'elles deviennent des scènes de théâtre. Marie-Ève Thérénty et Olivier Bara définissent la théâtralisation comme

une mise en forme dramatique qui passe par une présentation typographique théâtrale de l'action avec notamment indication du personnage qui prend la parole en tête de ligne, présence de didascalies, parfois indication d'un lieu, d'un temps et souvent présence sinon d'un intertexte du moins d'un effet de proximité textuelle.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> *L'Œil de la Police*, n°38, 1908, p. 3

<sup>57</sup> Philibert Audebrand, (1888), *Un café de journalistes sous Napoléon III*, Paris, Dentu, p. 88.

<sup>58</sup> Olivier Bara, et Marie-Ève Thérénty, « Presse et scène au XIXe siècle. Relais, reflets, échanges », Médias 19 [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty (dir.), Presse et scène au XIXe siècle, mis à jour le : 19/10/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=3011>, p. 56

Par la mise en scène des dialogues, les récits suivent cet agencement théâtral. Le discours direct libre est accolé au nom du personnage qui le délivre. Toutefois, au contraire du théâtre classique, les protagonistes sont désignés par leur fonction (Prévenu, Témoin, Président) et non par leur patronyme. Le Vicomte de Castelvuide et Elie-Saturnin Poireau peuvent être des personnes réelles qui deviennent respectivement, sous le regard de la Justice, Témoin et Prévenu ou, à l'inverse, ces deux individus sont des personnages fictifs qui revêtissent en prime le rôle de Témoin et de Prévenu. Les fonctions sont alors à l'origine d'une porosité dans la mesure où au théâtre les patronymes prévalent et lèvent le voile sur la fiction. Ces premières favorisent alors un glissement d'un type de texte à un autre. Dans cette lignée apparaissent également les didascalies qui indiquent les émotions des personnages comme en témoigne la nouvelle *Fatale ressemblance* :

**La Plaignante**, *interloquée*. – Dans mes lunettes on ne voit rien de tout ça...au contraire.

**M. le Président**, *insistant*. – Quand on y colle l'œil...

**La Plaignante**, *avec stupéfaction*. – Quand on y colle l'œil !... Ah ! Monsieur le Président... Je me suis mal expliquée... C'est un chalet... Un simple chalet que je gère.<sup>59</sup>

Elles expriment l'incompréhension du Président et l'effarement de Mme Rosembuis, la plaignante, et créent une nouvelle forme de porosité puisqu'elles peuvent dévoiler – comme au théâtre – les sentiments fictionnels des personnages, ou, au contraire, témoigner de la volonté du Greffier de rapporter fidèlement les événements auxquels il assiste. Amélie Chabrier note que « l'échange réel [peut être] reconstruit [...] selon les codes du discours théâtral ». <sup>60</sup> Dialogues et didascalies incitent à une méfiance de l'énoncé, méfiance à laquelle l'auteur précédente ajoute que « le tribunal dev[ient] “Thémis palace” [et se] transport[e] sur le boulevard des théâtres populaires, rendant concrète la métaphore de l'audience comme spectacle ». <sup>61</sup> Les consommateurs de *L'Œil de la Police* revêtent le rôle de spectateurs d'une pièce de théâtre. Toutefois, ce rôle est équivoque puisqu'ils peuvent l'appréhender sous deux modes distincts : fictionnel et réel. Fictionnel car les lecteurs perçoivent la nouvelle sous le prisme de la fiction et, dès lors, ils assistent à une pièce de théâtre comique ; réel lorsqu'ils considèrent que l'énoncé textuel est la retransmission écrite d'un véritable procès. Les consommateurs endossent

<sup>59</sup> *L'Œil de la Police*, n°47, 1908, p. 3

<sup>60</sup> Amélie Chabrier, *Les genres du prétoire : chronique judiciaire et littérature au XIXe siècle*, *op.cit.*, p. 217

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 168

alors, d'un côté, le statut de spectateurs dans une salle de théâtre et, de l'autre, la fonction d'observateur dans une salle d'audience. La théâtralisation des nouvelles de la rubrique du « Tribunal Correctionnel » est à l'origine d'une ambiguïté qui couplée aux noms des personnages et à l'insertion d'« effet de réel » ne cessent d'osciller entre fiction et réalité.

\*

Ainsi, le pacte de lecture de *L'Œil de la Police* est volontairement perturbé par l'agencement spatial et textuel des rubriques du quotidien. Ces dernières possèdent notamment une composition identique qui participe à l'interpénétration des frontières entre fiction et réalité. Perméabilité décuplée par un agencement complexe qui sur une feuille unique enregistre trois genres littéraires divers : faits divers, nouvelles et romans-feuilletons. L'intervention de la gravure est, quant à elle, la source d'une ambiguïté implicite. Celle-ci découle de l'énoncé textuel et de l'imagination du dessinateur et, dès lors, rapporte uniquement un fragment de la réalité. L'iconographie s'insère dans la ligne éditoriale délibérément équivoque du quotidien de Jules Tallandier. Les nouvelles du « Tribunal correctionnel » cristallisent en leur sein ces deux concepts et approfondissent cet effet.

---

## Chapitre 2 : Le roman-feuilleton aux origines d'une porosité

---

Des romans-feuilletons, le fait divers s'approprie simultanément certaines techniques d'écritures et de mises en forme qui s'agrègent dans cette veine des frontières poreuses. Si le fait divers rapporte par essence des événements authentiques, sa mise en récit a recours à des instruments fictionnels. Cette hybridité opère ainsi un glissement et favorise la reprise d'éléments propres aux feuilletons. Les faits divers imitent alors les procédés rhétoriques et stylistiques de ces derniers dans le dessein de renforcer la dramatisation de la scène, de décupler son aspect sensationnel et d'engendrer émotions et fascination chez les lecteurs. Les grandes affaires – Marguerite Steinheil, Mme Goüin, les Chauffeurs de la Drôme ou encore la Bande à Bonnot – s'assimilent, quant à elles, doublement à ce genre fictionnel car elles épousent la périodicité et la construction en épisodes des romans-feuilletons. Ces éléments propres aux feuilletons créent un déséquilibre au sein du fait divers, c'est-à-dire au cœur du seul énoncé textuel qui s'annonce authentique. Au-delà de *L'Œil de la Police* considéré en sa qualité de support, les articles fondés sur le réel dégagent un aspect fictionnel.

### A. Le fait divers : un « fragment de roman »

Les faits divers sont par essence une masse d'informations et de petits événements qui alimentent les actualités de la presse populaire. Pourtant, certaines grandes affaires se singularisent et marquent les esprits en se déployant sur plusieurs articles, devenant ainsi un feuilleton quotidien que les lecteurs aiment suivre. Ces derniers s'insèrent dans l'économie spatiale et textuelle d'un quotidien, en l'occurrence *L'Œil de la Police*, et s'inscrivent dans une continuité thématique qui assimile le récit de fait divers au roman-feuilleton, c'est-à-dire à la fiction.

#### 1. La reprise formelle

Selon Roland Barthes, lorsqu'une suite d'articles concerne la même affaire, « ce sont [littéralement] des fragments de romans ».<sup>62</sup> Ces écrits se distinguent alors de leurs homologues singuliers et deviennent uniques au cœur du journal. Ces propos sont corroborés par Laëtitia Gonon qui ajoute que « dès qu'un fait divers sort de

---

<sup>62</sup> Roland Barthes, « Structure du faits divers », *op.cit.*, p. 443

l'indifférenciation de la rubrique [...], il constitue un autre objet textuel, qui trouve sa place dans un ensemble ».<sup>63</sup> Dans le cas présent, le fait divers s'identifie au roman, voire plus spécifiquement au roman-feuilleton caractérisé par sa périodicité et sa construction en épisodes. Les grands récits de faits divers épousent cette structure canonique tels que l'affaire Marguerite Steinheil au cœur de six « unes » en 1908, chiffre qui double en 1909 pour atteindre seize « brèves » et trois articles centraux. Le caractère périodique est ainsi révélé par la fréquence des numéros qui témoigne en parallèle de l'omniprésence médiatique de la jeune femme. En 1908, les numéros 46 à 50 rapportent des éléments corollaire à cette enquête ; en 1909, les brèves sont distillées des numéros 1 à 28.<sup>64</sup> Ce fait divers s'assimile donc au roman-feuilleton en paraissant quotidiennement au cœur des pages du journal. A la périodicité de cette affaire s'adjoint sa construction en épisodes, apanage du genre fictionnel publié en « rez-de-chaussée » des quotidiens. En effet, les six articles de 1908 abordent le sujet criminel par des angles différents : des accusations portées par Marguerite Steinheil à l'encontre de Rémy Couillard et Alexandre Wolf<sup>65</sup>, au rappelle de l'amitié l'unissant au président Félix Faure et à son décès soudain<sup>66</sup>, en s'attardant sur ses nombreuses liaisons<sup>67</sup> et ses peurs<sup>68</sup>, ou encore en dévoilant les derniers rebondissements de l'enquête<sup>69</sup>. Les titres des « unes » – « Elle et eux », « Les deux veuves » ou encore « Le témoignage de la morte » – évoquent, quant à eux, ceux des chapitres de romans-feuilletons et confirment la construction en épisode de cette affaire criminelle. De même, si ces récits révèlent en majorité les avancées et les errements de l'instruction, certains énoncés remémorent uniquement les faits aux lecteurs ou instaurent une forme de suspense. Laëtitia Gonon affirme que le roman-feuilleton « ne procède lui-même pas autrement que par piétinement, dilution de l'action et digressions, et à son image le fait divers à épisodes entretient le *suspense* de sa continuation ».<sup>70</sup> Les articles suivants illustrent les propos de l'auteur.

### **L'affaire Steinheil : L'instruction touche à sa fin**

M. André a poursuivi ces jours-ci son instruction sans que rien de bien nouveau ni de bien sensationnel ait transpiré et se soit répandu dans le

<sup>63</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, op.cit., p. 77-78

<sup>64</sup> A l'exception des numéros 10, 15, 17-20, 22-27

<sup>65</sup> « L'affaire Steinheil » dans *L'Œil de la Police*, n°46, 1908, p. 2

<sup>66</sup> « L'affaire Steinheil » dans *L'Œil de la Police*, n°47, 1908, p. 2

<sup>67</sup> « L'affaire Steinheil : Elle et eux » dans *L'Œil de la Police*, n°48, 1908, p. 2

<sup>68</sup> « L'affaire Steinheil : Les deux veuves » dans *L'Œil de la Police*, n°49, 1908, p. 2

<sup>69</sup> « Le témoignage de la morte » dans *L'Œil de la Police*, n°50, 1908, p. 2

<sup>70</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, op.cit., p. 78

public. Il attend, dit-on, le résultat de certaines expertises, pour faire entrer l'affaire dans sa phase définitive. Souhaitons que cette heure tant attendue ne se fasse pas plus longtemps attendre...<sup>71</sup>

\*

### **L'affaire Steinheil (Les Bijoux de la Veuve)**

Pendant la semaine judiciaire qui prend fin au moment où ce numéro de *L'Œil de la Police* est mis sous presse, aucun des faits nouveaux, vraiment sensationnels, qu'on peut et doit s'attendre à voir se produire, n'est venu projeter un vif rayon de lumière sur le mystérieux drame de l'impasse Ronsin.

L'inculpée n'en est pourtant pas en meilleure posture, et ce n'est pas la déposition de M. Souloy qui allégera les charges réunies contre elle par la seconde instruction. M. Souloy est, comme on le sait, le bijoutier qui a transformé les bijoux de Mme Steinheil, sa cliente. Il a déclaré au juge instructeur que non seulement celle-ci, dès le 12 juin dernier, lui avait remis deux bagues qu'elle désirait voir modifier – *et qui devaient figurer, deux jours plus tard, sur la liste, dressée par elle-même, des bijoux qui lui avaient été soi-disant volés* – mais que, par la suite, elle lui avait demandé de fondre en un seul lingot les déchets d'or restant du travail de transformation exécuté en juin...

Les variations de « Meg » sur l'air des Bijoux ne sont pas un des « numéros » les plus réussis où s'exerce la virtuosité de la capiteuse veuve.<sup>72</sup>

Le premier génère le suspense par l'insistance sur le procès futur. L'emploi de termes volontairement vagues tels que la proposition « rien de bien nouveau ni de bien sensationnel » ou le groupe nominal « phase définitive » ainsi que le recours à un parallélisme de construction fondé sur le polyptote « attendue/attendre » soulignent la fascination qui se dégage de l'affaire et l'impatience du public populaire. L'appréhension découle également de l'expression « certaines expertises » et plus spécifiquement de l'adjectif indéfini qui dissimule et dévoile délibérément un élément essentiel à l'enquête. L'aposiopèse participe de ce procédé et permet de faire régner, voire triompher, le suspense à la fin de la lecture de l'énoncé. Le second article s'ancre, par son premier paragraphe, dans cette lignée bien qu'il insiste particulièrement sur les bijoux de Marguerite Steinheil. Pierre angulaire de l'instruction, ils sont simultanément au cœur des mensonges de la jeune femme et des récits nommés « L'affaire Steinheil »<sup>73</sup> et « L'affaire Steinheil : une constatation importante »<sup>74</sup> respectivement parus dans les numéros trois et

---

<sup>71</sup> *L'Œil de la Police*, n°6, 1909, p. 2

<sup>72</sup> *L'Œil de la Police*, n°9, 1909, p. 2

<sup>73</sup> « L'affaire Steinheil » dans *L'Œil de la Police*, n°3, 1909, p. 2

<sup>74</sup> « L'affaire Steinheil : une constatation importante » dans *L'Œil de la Police*, n°7, 1909, p.2

sept de l'année 1909. Dès lors, l'article étudié s'apparente au roman-feuilleton puisqu'il « ne procède lui-même pas autrement que par piétinement, dilution de l'action et digressions ». Les grandes affaires rapportées par *L'Œil de la Police* imitent ainsi l'aspect formel des romans-feuilletons : elles adoptent leur périodicité, leur construction en épisodes et leur mécanique dilatoire. Autrement dit, les faits divers se convertissent bien en « fragments de romans ».

## 2. *Le feuilleton médiatique, Raphaël Baroni*

Au-delà de la structure formelle empruntée au roman-feuilleton, le fait divers – en particulier les grandes affaires – se métamorphose en feuilleton médiatique. Théorisée et définie par Raphaël Baroni, cette notion se rapporte aux

articles de presse qui suivent un événement réel [...], provisoirement inachevé ou incomplet, et dont la narration se poursuit au-delà du numéro quotidien. L'information tend ainsi à s'inscrire dans une série qui finit par prendre les contours d'un véritable feuilleton, avec son nœud, ses rebondissements et son éventuel dénouement.<sup>75</sup>

Présent dans l'affaire opposant la Justice à Marguerite Steinheil, ces éléments transforment les articles de *L'Œil de la Police* en véritables feuilletons médiatiques notamment grâce à une exposition acharnée. Si le nœud s'assimile aux mensonges et aux fausses accusations de la Veuve tragique, les rebondissements portent sur les découvertes érigées par l'instruction nommément l'existence de narcotiques dans le sang de Mme Japy, drogues qui attestent d'un acte prémédité. Dès 1908, lecteurs populaires et enquêteurs formulent des hypothèses dans le dessein de lever le voile sur la vérité. L'intégralité des numéros qui traite de ce double assassinat dessine alors le feuilleton médiatique. La fascination exercée par l'affaire, les hypothèses émises par les forces de l'ordre et l'opinion publique ont pour objectif, selon les propos de Raphaël Baroni, de combler « ce vide dont l'espèce humaine a horreur ».<sup>76</sup> L'auteur complète sa théorie en déclarant que

le feuilleton médiatique tire précisément son dynamisme de ce « vide » qui creuse l'attente d'un comblement et qui configure un arc narratif, une durée placée sous le signe du provisoire. Le récit configuré par le

---

<sup>75</sup> Raphaël Baroni, (2016), « Un feuilleton médiatique forme-t-il un récit ? », *Belphegor* [En ligne], 14 | 2016, mis en ligne le 10 octobre 2016, consulté le 16 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/660> ; URL : <https://doi.org/10.4000/belphegor.660>, p. 1

<sup>76</sup> *Ibid.* p. 5

feuilleton médiatique s'actualise ainsi par une série d'articles (ou d'informations glanées dans d'autres médias) dont chacun participe à l'avancée de l'intrigue.<sup>77</sup>

Les errements de l'instruction et la précarité des indices donnent corps à vingt-cinq articles où se mêlent et se démêlent plusieurs hypothèses qui façonnent le feuilleton médiatique. Les énoncés textuels s'apparentent à des témoignages à l'encontre du (des ?) assassin(s) de Mme Japy et de M. Steinheil et amènent à un avis favorable et/ou défavorable à l'égard de Marguerite Steinheil. Ce rôle de feuilleton médiatique est également mis en scène par les identifiants de l'affaire et par le genre adopté par la majorité des récits. Les premiers reposent simultanément sur son intitulé, « L'affaire Steinheil », et sur les surnoms attribués à la seule miraculée de l'impasse Ronsin : « Meg » et « Veuve Tragique ». Si la dénomination souligne l'intérêt et l'engouement médiatiques du fait divers, les pseudonymes mettent en exergue la perception de Marguerite Steinheil par les rédacteurs et les lecteurs de *L'Œil de la Police*. En effet, « Meg » est le diminutif anglo-saxon de Marguerite, mais réfère également, en argot, au « Maître », au « Roi » ou au « Chef ». Dès lors, la jeune femme se métamorphose en criminelle avisée au cœur d'un réseau de malfaiteurs qui lui offre la possibilité de tuer mère et époux. « Veuve Tragique », quant à lui, paraît ironique et éclaire en creux la comédie incarnée par Marguerite Steinheil devant les tribunaux. Par ce surnom, l'image de la jeune femme est construite en opposition avec le stéréotype de la veuve éplorée. Ces éléments allouent un titre, *L'affaire Steinheil*, un personnage principal – la Veuve – et des protagonistes secondaires, M. Steinheil et Mme Japy, au feuilleton médiatique. Le fait divers s'assimile ainsi au roman-feuilleton auquel s'ajoute le genre des récits qui l'identifie au roman judiciaire. Modelés selon ce mode d'appréhension, les articles s'intéressent spécifiquement aux résultats et aux avancées de l'enquête. « Le témoignage de la morte » dévoile le rapport d'analyse du médecin légiste Balthazard à propos des vêtements de Mme Japy :

« Les boutons de la chemise de nuit de Mme Japy étaient *fort peu solidement cousus*. La plupart n'étaient maintenus que par *un simple fil*. Or, *pas un de ces boutons n'a été arraché*. La chemise ne porte AUCUNE TRACE DE FROISSEMENT, tel qu'il aurait pu et même dû s'en produire si Mme Japy avait tant soit peu résisté ».

Il faut donc en conclure que, pour cette victime tout au moins, il n'y a pas eu lute. Mme Japy aurait donc été étranglée pendant son sommeil.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>78</sup> « Le témoignage de la morte » dans *L'Œil de la Police*, n°50, 1908, p. 2

La typographie signale les détails cruciaux de l'enquête et de leurs précisions découlent l'identification au roman judiciaire. En effet, les boutons « *fort peu solidement cousus* » amènent le légiste sur la piste d'une simulation d'agression, et dès lors, d'une préméditation corroborée par les traces de narcotiques découvertes dans le sang de la mère de Marguerite Steinheil. Les hypothèses déduites par le médecin Balthazard mènent les enquêteurs sur le chemin de la vérité, mais également les consommateurs de *L'Œil de la Police* qui tels les lecteurs de feuilletons judiciaires formulent leurs propres déductions afin d'exposer le coupable. Cet article publie également un dessin tiré d'une photographie empruntée à *L'Illustration* :



Cette gravure représente la chambre de Mme Steinheil lors de la découverte de la tragédie. Cet espace se situe au cœur d'une incohérence dans la mesure où l'agent Pierre Ghiani affirme que « le lit où il avait vu d'abord la veuve étendue *était resté vide...* ». <sup>80</sup> La reproduction est l'occasion pour les lecteurs du quotidien de poursuivre leur recherche de la vérité et de participer à l'investigation. En parallèle des romans-feuilletons judiciaires, les rédacteurs des articles confient un rôle implicite aux consommateurs : celui de détective. L'unité thématique des articles mène ainsi à la création d'un feuilleton médiatique judiciaire et assimile, par ce procédé, le fait divers au roman-feuilleton. Le mélange des deux genres est alors au sein d'une porosité des frontières et d'une hybridité : le fait divers authentique se métamorphose en roman-feuilleton et s'approprie son allure formelle.

---

<sup>79</sup> *L'Œil de la Police*, n°50, 1908, p. 2

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 2

## B. Le fait divers : convocation des intertextes de la fiction

Les faits divers simples – les petites affaires – conservent leurs canevas. Cependant, des intertextes fictionnels s’immiscent au sein de leur narration. Ces derniers émergent dans le double dessein de susciter l’émotion des consommateurs et d’engendrer des énoncés sensationnels et spectaculaires. En effet, Matthieu Letourneux note que

certains articles [...] cherchent à produire leurs effets en convoquant les intertextes des grands genres de la fiction : mélodrames sentimentaux pour les drames passionnels, récits fantastiques pour certains faits divers atypiques, roman d’aventures géographiques pour les faits divers exotiques...<sup>81</sup>

Les écrits réels du quotidien érigé par Jules Tallandier rassemblent ces procédés et dès lors une interrogation est de nouveau posée : les récits retranscrivent-ils fidèlement la vérité malgré l’intervention de la fiction ou reflètent-ils seulement un fragment de réalité altéré par le genre fictionnel ? La convocation des intertextes fictionnels soulève la question de la porosité des frontières étant donné que les faits divers rapportent des événements authentiques sous le prisme d’une écriture héritée de la fiction. Matthieu Letourneux ajoute ainsi que « le réel est passé au crible des intertextes romanesques les plus proches de l’action contée sans cesser jamais d’être présenté comme réel ».<sup>82</sup> Le statut des faits divers simples est équivoque et oscille entre les deux concepts.

### 1. Le mélodrame

Selon Geneviève Sellier, le mélodrame est « à la fois un ton – la mise en avant des affects –, [et] un positionnement[,] la construction d’un rapport empathique des spectateurs [et des lecteurs] avec les personnages »<sup>83</sup>. Genre caractérisé par l’exagération des effets (hyperboles, registre pathétique...) et l’emphase, il tend à sublimer les actions et les émotions des protagonistes. Ces éléments qui le définissent se manifestent dans les récits de faits divers, particulièrement lors de drames conjugaux – « De l’amour et du sang »<sup>84</sup>,

---

<sup>81</sup> Matthieu Letourneux, « Sérialité générique, modes de consommation et question de vérité. Le cas de *Déetective* », *op.cit.*, p. 6

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 6

<sup>83</sup> Geneviève Sellier, « Le mélodrame télévisuel contemporain : des dénouements pas si roses... » dans *Société et Représentations*, 2015/1 (N° 39), p. 151-164. DOI : 10.3917/sr.039.0151. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-1-page-151.htm>, p. 9

<sup>84</sup> « De l’amour et du sang » dans *L’Œil de la Police*, n°3, 1908, p. 1-2

« Assassinée en musique »<sup>85</sup> – ou familiaux – « Une mère et son enfant brûlés vifs »<sup>86</sup>, « Le martyr d'un enfant »<sup>87</sup> –, mais également d'accidents mortels – « Drame de folie et de mort »<sup>88</sup>, « Fin tragique d'un jour de fête »<sup>89</sup> – ou de catastrophes naturelles, « Au pays de l'épouvante »<sup>90</sup>, « Un terrible cataclysme »<sup>91</sup>, « Un épouvantable désastre »<sup>92</sup>. En effet, ces faits divers mettent en scène un intertexte mélodramatique, c'est-à-dire qu'ils imitent ses caractéristiques principales et notamment stylistiques. L'énoncé de la « une » nommée « Le martyr d'un enfant » corrobore particulièrement ces propos. Victime des abus de son père et de sa marâtre, Victor est secouru par ses voisins qui préviennent les forces de l'ordre. Chargé de l'affaire, un magistrat réclame une visite du ménage Foligné, or une foule se masse devant le foyer conjugal afin d'observer la sortie de l'enfant enfermé depuis un an :

A la vue du pauvre enfant, un long cri d'horreur sortit de leur poitrine. Le petit Victor était réduit à l'état squelettique : il portait sur la face et sur le crâne d'horribles plaies encore saignantes et des traces de brûlures. Le père coupable essaya de faire face à la fureur populaire, qui commençait à se déchaîner et c'est d'un ton gouailleur qu'il dit à la foule ameutée :

- Eh ben quoi ! Qu'est-ce qu'il a donc de curieux, mon « lardon », pour que vous le regardiez comme ça ?

Puis, comme l'infortuné martyr, aveuglé par la lumière du jour et privé de nourriture, flageolait sur ses jambes, Foligné eut l'audace de frapper à coups redoublés, devant tout le monde, cet être inoffensif. C'en était trop ! L'orage qui grondait dans le cœur des braves gens éclata. Des femmes se précipitèrent sur l'ignoble bourreau, lui arrachèrent des mains son martyr. Des centaines de poings se levèrent aussitôt, menaçants, et Foligné ne dut son salut qu'à la fuite.

L'intertexte mélodramatique découle conjointement des adjectifs épithètes qualifiants Victor et des épreuves qu'il a endurées. Les premiers « pauvre enfant », « petit Victor », « infortuné martyr » ou encore « être inoffensif » soulignent la jeunesse et l'innocence de la victime, les secondes insistent sur son traitement horrifique notamment par le biais de la proposition suivante : « le petit Victor était réduit à l'état squelettique : il portait sur la face et le crâne d'horribles plaies encore saignantes et des traces de brûlures ». Les verbes

---

<sup>85</sup> « Assassinée en musique » dans *L'Œil de la Police*, n°35, 1909, p. 1-2

<sup>86</sup> « Une mère et son enfant brûlés vifs » dans *L'Œil de la Police*, n°22, 1909, p. 1-2

<sup>87</sup> « Le martyr d'un enfant » dans *L'Œil de la Police*, n°41, 1909, p. 1-2

<sup>88</sup> « Drame de folie et de mort » dans *L'Œil de la Police*, n°2, 1909, p. 1-2

<sup>89</sup> « Fin tragique d'un jour de fête » dans *L'Œil de la Police*, n°19, 1909, p. 1-2

<sup>90</sup> « Au pays de l'épouvante » dans *L'Œil de la Police*, n°2, 1909, p. 1-2

<sup>91</sup> « Un terrible cataclysme » dans *L'Œil de la Police*, n°13, 1909, p. 1-2

<sup>92</sup> « Un épouvantable désastre » dans *L'Œil de la Police*, n°25, 1909, p. 1-2

d'action « réduit » et « portait » entraînent une escalade de la violence dans la mesure où le jeune enfant est dépeint par une perte de son être (« réduit ») et par sa soumission à l'égard de son paternel. Le recours aux deux-points complète le groupe nominal « état squelettique » et, par conséquent, la description de Victor. Cette dernière est alors retranscrite par l'alliance de termes abstraits « horribles plaies » et concrets « traces de brûlures » qui révèlent simultanément la brutalité de son tourment ; tourment dont les empreintes visibles ne témoignent pas des objets les ayant engendrés. Une forme de pathos propre à émouvoir les consommateurs de *L'Œil de la Police* se dégage alors de la représentation de Victor. A l'inverse, Foligné semble tenir, dans ce fait divers mélodramatique, le rôle d'antagoniste principal suggéré par les groupes nominaux « père coupable » et « ignoble bourreau ». Le protagoniste est mis en scène en regard de sa monstruosité incarnée par le discours direct et par ses actions. Le premier restitue sa qualité de « bourreau » par son langage populaire et agressif ainsi que par l'expression « mon lardon ». Le substantif familier « lardon » employé ironiquement indique l'absence de relation filiale et, dès lors, l'adjectif possessif ne reflète point l'attachement d'un père envers son enfant, mais celui d'un maître à l'égard de son serviteur. Ses actions sont, quant à elles, sublimées par l'emploi de superlatif « coups redoublés », d'une apposition « devant tout le monde » et du groupe nominal « être inoffensif ». Assemblés, ces éléments décuplent la violence de Foligné et convoquent un intertexte mélodramatique notamment par l'exagération caricaturale de la bestialité de l'homme et de l'innocence de la victime. La foule est représentée par le biais d'une hyperbole « un long cri d'horreur sortit de leur poitrine », d'une métonymie hyperbolique « des centaines de poing se levèrent » qui la réduit à un « poing », soit le symbole de leur révolte et de leur colère, mais également par des propositions où se dévoilent, selon Geneviève Sellier, la « mise en avant des affects »<sup>93</sup> : « fureur populaire qui commençait à se déchaîner » et « l'orage qui grondait dans le cœur des braves gens éclata ». La foule permet la « construction d'un rapport empathique des [lecteurs] avec les personnages »<sup>94</sup> étant donné qu'elle incarne les consommateurs du quotidien. Ainsi, l'intertexte fictionnel est invoqué afin de susciter l'émotion des lecteurs, mais également de créer une affaire sensationnelle. Cette fusion du réel et du fictionnel est néanmoins à l'origine d'une

---

<sup>93</sup> Geneviève Sellier, « Le mélodrame télévisuel contemporain : des dénouements pas si roses... », *op.cit.*, p. 9

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 9

ambiguïté du récit et d'une porosité des frontières car l'écriture, proche de celle du roman sentimental, amène à une lecture perçue sous le mode d'appréhension de la fiction.

## 2. *Le roman d'aventure géographique*

Le roman d'aventure géographique est, quant à lui, sollicité par des faits divers déracinants, c'est-à-dire par des énoncés portant sur des contrées, des peuples et/ou des animaux étrangers. Ce genre littéraire est défini par son exotisme qui, selon Matthieu Letourneux, permet simultanément de « faire rêver en dépayasant, et [de] décrire des actions violentes et trépidantes »<sup>95</sup>. Si le rôle du héros est idéalisé par la description de son courage, de son habileté et de son triomphe en regard de l'exotisme, le territoire étranger ainsi que sa population humaine et animale sont représentés sous le prisme de la sauvagerie et de l'anarchie. *L'Œil de la Police* a recours à cet intertexte lorsque des événements spectaculaires – qui mettent particulièrement en scène des animaux sauvages tels que les lions, les tigres ou encore les serpents – se déroulent hors du territoire français. Ces derniers sont à la fois désignés par la mort qu'ils infligent – « Un drame dans la brousse »<sup>96</sup>, « Dévoré par un serpent python »<sup>97</sup>, « Une jeune fille dévorée par un tigre »<sup>98</sup> – et par leur propre mortalité, « Un camp attaqué par des lions »<sup>99</sup>. Ce dernier article permet d'observer et d'analyser l'intertexte du roman d'aventure géographique :

Les explorateurs perdus dans les contrées désertes de l'Afrique ne sont pas seulement exposés aux attaques d'indigènes plus ou moins sauvages ; ils ont aussi à se défendre souvent contre les animaux féroces et ceux-ci, lorsqu'ils sont en bande, n'hésitent pas à attaquer les troupes les plus nombreuses.

C'est ainsi qu'un agent du gouvernement britannique qui faisait une tournée d'inspection dans le territoire de Belingoué faillit trouver là une mort épouvantable. La petite troupe avait établi son campement à l'orée d'une forêt, en face d'une plaine déserte. Tout à coup, des rugissements éclatent sur divers points. En même temps, dans le camp, les bœufs attelés aux charriots donnaient les signes de la plus folle terreur. L'agent et ses compagnons se précipitèrent. Un grand nombre de lions avaient pénétré jusqu'au près de leur charriot et déjà ils égorgeaient plusieurs bœufs.

En un instant, les hommes que contenait le camp eurent pris leurs armes. Une véritable fusillade éclata contre les fauves, qui sans cesse, revenaient à la charge. Enfin, au moment où les assiégés allaient succomber sous le

---

<sup>95</sup> Matthieu Letourneux, « Exotisme géographique » dans *Bibliothèque des Grandes Aventures*, <http://mletourneux.free.fr/types-ra/geogr/exot-geogr.html>

<sup>96</sup> « Un drame dans la brousse » dans *L'Œil de la Police*, n°111, 1910, p. 1-2

<sup>97</sup> « Dévoré par un serpent python » dans *L'Œil de la Police*, n°289, 1914, p. 1-2

<sup>98</sup> « Une jeune fille dévorée par un tigre » dans *L'Œil de la Police*, n°271, 1914, p. 1-2

<sup>99</sup> « Un camp attaqué par des lions » dans *L'Œil de la Police*, n°104, 1910, p. 1-2

nombre, l'agent anglais eut l'idée de faire allumer un réflecteur. La nuit était presque tombée. La lumière vive effraya les bêtes qui s'enfuirent. Les voyageurs empoisonnèrent alors la carcasse des bœufs tués ; le lendemain plusieurs lions étaient retrouvés morts auprès des animaux qu'ils avaient voulu dévorer.

L'exotisme est d'emblée souligné par l'emploi des substantifs et des groupes nominaux « explorateurs », « contrées désertes de l'Afrique », « indigènes » ou encore « animaux féroces ». Une vision négative se dégage des adjectifs qui qualifient les étrangers : « indigènes [...] sauvages » et « animaux féroces ». Dès lors, celle-ci révèle l'intertexte des romans d'aventures géographiques dans la mesure où les « explorateurs » se confrontent à l'inconnu, en l'occurrence des lions représentés sous le prisme de la bestialité et de la sauvagerie marquées par le nom « rugissement » et le verbe d'action « égorgeaient ». De surcroît, la quantité de lions est mise en valeur par les expressions délibérément indéfinies : « en bande », « un grand nombre », « les fauves », « succomber sous le nombre » ou encore « plusieurs lions » ; celles-ci étendent la violence et le désespoir de la scène, mais également l'héroïsme des explorateurs qui parviennent à triompher de ces animaux. En effet, ces derniers et notamment l'agent britannique sont héroïsés par leurs actions : l'homme pour avoir employé un « réflecteur » et, les premiers pour avoir empoisonnés la « carcasse des bœufs tués ». L'article s'achève ainsi sur leur victoire textuellement incarnée par le plus-que-parfait « ils avaient voulu dévorer » qui indique simultanément la réussite des lions – s'alimenter des cadavres de bœufs – et leur échec, c'est-à-dire leur décès. L'intertexte du roman d'aventure géographique repose sur l'exotisme de l'événement – épisode-clé de ce genre littéraire –, sur la bestialité des lions réclamants leurs proies et sur le succès des explorateurs qui s'assimilent au héros de l'œuvre. De nouveau, ce régime d'écriture fragilise les frontières du réel et du fictionnel.

### 3. *Le récit fantastique*

Les faits divers atypiques, à savoir ceux qui portent sur des événements singuliers à la lisière de l'ordinaire et de l'extraordinaire, convoquent un intertexte originaire du récit fantastique. Ce genre littéraire est caractérisé par l'intrusion d'une forme de surnaturel dans le cadre réaliste d'un énoncé. Si Tzvetan Todorov pense le fantastique comme « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un

événement en apparence surnaturel », <sup>100</sup> il considère qu'il ne peut exister sans la réalisation de trois conditions :

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre ; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation « poétique ». Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions. <sup>101</sup>

Lovecraft ajoute, quant à lui, que

l'atmosphère est la chose la plus importante car le critère définitif d'authenticité [du fantastique] n'est pas la structure de l'intrigue mais la création d'une impression spécifique. [...] C'est pourquoi nous devons juger le conte fantastique non pas tant sur les intentions de l'auteur et les mécanismes de l'intrigue, mais en fonction de l'intensité émotionnelle qu'il provoque. [...] Un conte est fantastique tout simplement si le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de terreur, la présence de mondes et de puissances insolites. <sup>102</sup>

Ce dernier adjoint ainsi les émotions et principalement la peur à la définition proposée par Todorov. Ces éléments fantastiques apparaissent dans les faits divers atypiques rapportés par *L'Œil de la Police*. Les articles intitulés « Le mort parle », <sup>103</sup> « Ressuscité sous le scalpel » <sup>104</sup> ou « La vengeance d'un mort » <sup>105</sup> traitent d'un événement naturel, le décès d'un individu, qui se métamorphose en événement surnaturel, en l'occurrence par une forme de retour à la vie. Dès lors, témoins et lecteurs de la scène hésitent entre une explication logique et naturelle ou illogique et surnaturelle. Par ailleurs, si ces faits divers engendrent un « sentiment de crainte et de terreur » qui s'ancre dans le fantastique ; ils apportent un éclaircissement rationnel en regard des aspects extraordinaires restitués par le récit. Introduction et développement amènent ainsi l'intertexte fantastique et la conclusion a pour fonction de balayer ce dernier dans la mesure où le fait divers est par

---

<sup>100</sup> Tzvetan Todorov, (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Éd du Seuil, Coll. « Points Essais », p. 29

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>103</sup> « Le mort parle » dans *L'Œil de la Police*, n° 85, 1910, p. 1-2

<sup>104</sup> « Ressuscité sous le scalpel » dans *L'Œil de la Police*, n° 275, 1914, p. 1-2

<sup>105</sup> « La vengeance d'un mort » dans *L'Œil de la Police*, n° 149, 1911, p. 1-2

essence authentique. « La vengeance d'un mort » est un exemple frappant de la convocation du fantastique.

Un fait inouï, tellement étrange qu'on le croirait imaginé par quelque fécond romancier et qui est cependant d'une authenticité indiscutable, vient de jeter l'émoi dans toute une contrée. Nous devons ajouter que son retentissement fut d'autant plus considérable qu'il eut pour théâtre un pays où la superstition est encore fort grande.

C'est, en effet, dans le village russe de Niechtwo que se déroula cet extraordinaire événement. Un prêtre et un enfant de chœur avaient veillé dans l'église auprès du cercueil encore ouvert d'un nommé Stupin. Au milieu de la nuit, l'enfant de chœur s'était précipité, affolé, hors de l'église, et avait raconté aux paysans que le mort s'était levé et avait étranglé le prêtre. Quand les paysans osèrent entrer, le lendemain, dans l'église, ils trouvèrent en effet le prêtre étendu à terre et le mort dans son cercueil.

La panique s'empara de suite de la population, très superstitieuse ; mais la police put arriver à résoudre l'énigme. Un certain Ita, dangereux repris de justice, qui avait des griefs contre le prêtre, avait enlevé le cadavre du cercueil, le cachant dans un coin, et s'était mis à sa place dans la bière. Lorsque son ennemi arriva pour veiller, il se précipita sur lui et l'étrangla. Son crime consommé, il avait naturellement replacé le cadavre et pris la fuite.

Le calme n'est pas encore rétabli dans la région.

Le premier paragraphe installe l'énoncé sous le mode d'appréhension du récit fantastique par le recours aux termes inhérents à ce genre littéraire : « étrange », « imaginé » et « authenticité indiscutable ». Les deux premiers mots s'opposent au groupe nominal et cette confrontation amène l'intrusion d'une forme de surnaturel dans le cadre réaliste de cette histoire. En effet, l'adjectif « indiscutable » décuple la légitimité du fait divers si bien qu'une ambiguïté se dégage du texte révélée par la proposition « un fait inouï, tellement étrange qu'on le croirait imaginé par quelque fécond romancier » ; proposition simultanément à l'origine d'une méfiance et de l'émergence du fantastique. Le texte oblige le lecteur, pour reprendre les termes de Todorov, « à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués ».<sup>106</sup> Le second paragraphe révèle d'emblée l'intertexte fantastique par la situation traitée – un prêtre assassiné par un mort –, le lieu où se déroule l'événement – une église – ainsi que le temps, « au milieu de la nuit ». La description des émotions de l'enfant de chœur « affolé » et de la population « paniqu[ée] » et « superstitieuse » qui refuse de se rendre

---

<sup>106</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op.cit., p. 37

de nuit à l'église s'inscrit, quant à elle, dans les caractéristiques du fantastique définies par Lovecraft. Le surnaturel découle conjointement du discours indirect du témoin qui affirme que « le mort s'était levé et avait étranglé le prêtre », et de la population qui opte pour une explication extraordinaire soulignée implicitement par son refus de se rendre sur les lieux du crime et explicitement par la dernière phrase de l'article « le calme n'est pas encore rétabli dans la région » qui signale une peur et une méfiance toujours présentes. Par sa reconstitution des faits, le dernier paragraphe permet aux consommateurs de *L'Œil de la Police* d'adopter une position rationnelle et, dès lors, entraîne la disparition du fantastique. En effet, il ne peut apparaître qu'un temps dans la mesure où l'authenticité inhérente au fait divers le supplante inexorablement. A l'instar du mélodrame et du roman d'aventure géographique, l'intertexte du récit fantastique produit un glissement du réel à la fiction. Toutefois, ce glissement est singulier puisqu'il remet en cause la réalité au profit du surnaturel là où les deux premiers genres jouent sur les émotions et l'imaginaire des lecteurs.

La reprise des intertextes des grands genres de la fiction entraîne ainsi une perméabilité des frontières car le texte est annoncé comme vrai et est perçu sous le prisme d'une écriture fictive connue des lecteurs. Pour Matthieu Letourneux, « le recours aux procédés de la fiction produit une série d'énoncés faux [...] fictionnalisés (quand [l'auteur] reformule des événements réels à travers les conventions d'intertextes fictionnels en les connotant de façon à les rendre plus émouvants) ».<sup>107</sup>

### C. Fictionnalisation et dramatisation

Si les faits divers convoquent les intertextes des grands genres de la fiction, ils imitent aussi les procédés littéraires de la dramatisation et de la fictionnalisation. Le premier, propre aux romans-feuilletons, correspond aux techniques qui accroissent le caractère spectaculaire et sensationnel des écrits tels que les figures de style (hyperboles, gradations, énumérations...). Le second, apanage des feuilletons ancrés dans le réel, est incarné par des éléments qui introduisent une forme de fiction au cœur de récits authentiques, à savoir les dialogues et les émotions. Le rôle du narrateur, majoritairement omniscient, s'inscrit également dans ces dispositifs. Ces deux notions provoquent une hybridité et une assimilation des genres dans la mesure où la fiction évince la réalité,

---

<sup>107</sup> Matthieu Letourneux, « Sérialité générique, modes de consommation et question de vérité. Le cas de *Détective* », *op.cit.*, p. 3

c'est-à-dire qu'une configuration fictionnelle s'inscrit dans le fait divers et, dès lors, le réel inhérent à ce dernier s'égaré dans les méandres de la fiction.

### 1. *Le narrateur omniscient*

Selon Laëtitia Gonon, « les journalistes travaillent au romanesque<sup>108</sup> de leurs articles »<sup>109</sup> ; romanesque qui est « plus facile à déployer dans les récits du crime que dans celui de l'enquête ».<sup>110</sup> *L'Œil de la Police* – justement spécialisé dans ce genre d'énoncé – fictionnalise ses articles de fait divers par le procédé de la focalisation. Le rédacteur donne littéralement la parole à un narrateur omniscient qui se charge de reconstruire et de rapporter le forfait bien qu'il n'ait été témoin des actions meurtrières. De même, dans le dessein de dramatiser et de sensationnaliser l'événement, le narrateur impute des émotions et des sentiments aux protagonistes. Unis, ces éléments romantisent alors le récit et entraînent un glissement du réel vers le fictionnel. Le fait divers intitulé « Le crime de Châteauneuf-la-Forêt » étaye cette idée en restituant la mauvaise entente du ménage Guilhem. Âgé de 51 ans, Louis Guilhem épouse Madeleine Sarre, une jeune fille de 18 ans. Malheureuse, cette dernière quitte le domicile conjugal et retourne vivre chez sa mère dans la Haute-Vienne :

Toujours amoureux son époux la supplia à la foire de Linards, de reprendre la vie commune. Madeleine s'y refusa malgré l'insistance de Guilhem. C'est alors que ce dernier conçut son crime : le soir même de cette entrevue, après avoir fait de copieuses libations afin de se donner du courage, Guilhem prit la route du Petit-Bueix le cœur gonflé de colère. Arrivé devant la maison, Guilhem regarda à travers les fenêtres. Il vit, prétend-il, sa femme aux bras de son amant, Duprat. Alors Guilhem ne put maîtriser sa jalousie : il ouvrit la fenêtre et se précipita dans la chambre, tenant son arme toute prête. Devant les deux coupables surpris au milieu d'une conversation des plus tendres, Guilhem se dressa, effrayant, brandissant son couteau. Se ruant d'abord sur sa femme, le mari abandonné et outragé la frappa avec rage, avec violence ; il la larda littéralement de coups de couteau.

Duprat intervint alors, et prenant sa maîtresse entre ses bras, il voulut la soustraire à la fureur de Guilhem. Tournant alors sa colère contre l'amant, le meurtrier le frappa d'un terrible coup de son arme. Fort heureusement pour eux, les deux amants purent s'enfuir.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Laëtitia Gonon donne « à l'adjectif « romanesque » le sens qui le lie à la fictionnalisation : faire du roman, c'est inventer des circonstances qui ne sont pas exactes, et qui de plus sont racontées avec des procédés de fictionnalisation – l'expression « romancer le fait divers » irait dans le même sens ».

<sup>109</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, op.cit., p. 86

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 86

<sup>111</sup> « Le crime de Châteauneuf-la-Forêt » dans *L'Œil de la Police*, n°40, 1908, p. 1-2

Le journaliste, par le biais du narrateur omniscient, prête des émotions à Louis Guilhem ; sentiments qui oscillent entre l'hésitation – marquée par la proposition verbale « après avoir fait de copieuses libations afin de se donner du courage » – et la fureur dévoilée simultanément par l'expression hyperbolique « le cœur gonflé de colère », par les participes passé « outragé » et « abandonné », mais également par les verbes d'action au gérondif « effrayant », « se ruant » et au passé simple « frappa » et « larda ». Les compléments de manière couplés à une gradation ascendante « avec rage, avec violence » révèlent, quant à eux, l'animalité de Louis Guilhem dominé par la trahison de son épouse. Les verbes d'action « frappa », « larda » ou encore l'expression « frappa d'un coup terrible » insistent sur la brutalité des gestes meurtriers eux-mêmes. L'énumération fondée sur un rythme ternaire « Guilhem se dressa, effrayant, brandissant son couteau » souligne la prestance du protagoniste masculin qui surplombe la scène par sa rage. L'allitération uvulaire [r] met en exergue les émotions destructives qui s'emparent de l'homme. De surcroît, l'apposition « effrayant » accroît cette impression et indique la métamorphose de Louis Guilhem en meurtrier sanguinaire et affirmé. Si le narrateur omniscient dépeint avec précision le crime commis à l'encontre de Madeleine Sarre et de Duprat, il transforme le coupable en véritable assassin par le biais des émotions qu'il lui impute. Laëtitia Gonon affirme que

cette narration dramatique, orientée et omnisciente, est assez commune dans les faits divers : le public y est habitué, et c'est ce type de récit, plus que le compte rendu sec du drame, qu'il cherche dans les journaux – « Fictionnaliser le réel, ce n'est pas le transformer mais en proposer un mode de représentation immédiatement compréhensible et accepté par tous » (Thérenty 2007 : 151)<sup>112</sup>

Dès lors, la porosité des frontières est, dans *L'Œil de la Police*, intentionnellement transgressée dans le dessein de satisfaire le goût du lectorat populaire. La présence du narrateur engendre conjointement une affaire tragique et sensationnelle, mais également un glissement du réel à la fiction. Le fait divers regroupe ainsi en son sein des éléments authentiques et fictionnels.

---

<sup>112</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, op.cit., p. 86

## 2. Les dialogues

Marie-Ève Thérenty note que « l'article long privilégie souvent une trame narrative construite chronologiquement par scènes et tableaux successifs, avec abondance de dialogues de type réaliste totalement reconstitués ».<sup>113</sup> Laëtitia Gonon confirme ces propos et ajoute que le dialogue est

un procédé de fictionnalisation assez souvent utilisé par les faits-diversiers. Le fait divers n'hésite pas à entrer dans l'intimité des couples ou des familles, pour y dresser des scènes qui n'ont peut-être jamais eu lieu, ou dont on n'indique bien souvent jamais la source.<sup>114</sup>

Les « unes » de *L'Œil de la Police* favorisent ce dispositif littéraire dans la mesure où le dialogue génère et exhibe le tragique d'une scène. Au style direct, il livre la voix du criminel et/ou de la victime aux lecteurs populaires et élabore paradoxalement un « effet de réel » par le biais d'un outil fictionnel. Le dialogue se manifeste dès le premier numéro du quotidien lancé par Jules Tallandier. L'article narre une querelle entre époux qui se solde par le meurtre de la conjointe :

Grimaçant, [le mari] adjure encore une fois son épouse de reprendre la vie commune. Elle refuse, l'ivrogne brandit son coutelas et s'élance sur sa femme :

- Viens-tu ! Où je te saigne ! fait-il haletant.

Non ! non ! hurle énergiquement l'épouse écœurée.<sup>115</sup>

Sous un mode exclamatif, la parole du criminel traduit sa fureur et sa rage à l'encontre de sa femme, mais énonce également sous une modalité performative, « où je te saigne », son intention d'attenter à ses jours. La victime, quant à elle, s'exprime uniquement par une formule négative qui témoigne de son refus d'obtempérer. La méfiance à l'égard de ce dialogue est alors conjointement engendrée par le décès de l'épouse et par l'ivresse de l'époux. En effet, ces deux individus ne peuvent certifier de la véracité des propos reproduit par *L'Œil de la Police*. Les compléments de manière « haletant » et « énergiquement » participent de cette suspicion étant donné qu'ils imputent des émotions au ménage ; émotions qui soulignent la présence d'un narrateur omniscient et révèlent la fictionnalisation de cet aspect singulier de l'événement. En effet, absent lors du drame, le narrateur ne peut ni témoigner des sentiments ni des paroles échangées par le couple. Le

---

<sup>113</sup> Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, op.cit., p. 139

<sup>114</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, op.cit., p. 87

<sup>115</sup> « Eventrée par son mari » dans *L'Œil de la Police*, n°1, 1908, p. 2

dialogue s'inscrit également dans l'imaginaire collectif d'une querelle conjugale notamment par le recours au langage populaire « je te saigne » qui correspond, pour sa part, à la représentation d'un « chauffeur dans une usine du pays », ivre et furieux. Ces éléments déclenchent bel et bien une méfiance puisqu'ils rendent l'affaire tragique, violente et spectaculaire. Néanmoins, le dialogue qui est annoncé comme vrai est faux et, dès lors, rompt le pacte de lecture et génère un franchissement du réel vers la fiction. Ce procédé émerge également au cours de l'affaire Marguerite Steinheil notamment lorsque la presse populaire s'intéresse à la relation qu'elle entretenait avec le président Félix Faure. Si un témoin est présent lors de leur première rencontre et restitue leur discussion, cette scène se déroule en 1897, soit 11 ans avant la parution de l'article :

Félix Faure fut séduit par la grâce de Mme Steinheil, qui était alors dans tout l'éclat de sa beauté. Il la prit pour une jeune fille tant elle paraissait jeune. S'approchant d'elle, il lui dit, après lui avoir fait quelques aimables compliments : « Mademoiselle, je serais heureux si vous vouliez bien me prendre en photographie tel que je suis. Ce serait le plus agréable souvenir que j'emporterais de ma visite parmi nos braves alpins ». Mme Steinheil, de répliquer : « C'est moi, monsieur le Président, qui serais contente de vous être agréable. Mais, malheureusement, mon appareil ne marche pas, et il ne m'est pas possible de le réparer moi-même ».

Le magistrat, qui était un ami du Président, et qui accomplissait une période de vingt-huit jours comme lieutenant, et qui se trouvait en ce moment aux côtés de Mme Steinheil, s'avisa de faire les présentations [...]. Pendant tout le cours de la conversation, Félix Faure se montra fort enjoué et parfaitement aimable, et comme, il allait prendre congé de la jeune femme, il lui dit : « J'espère bien que M. Steinheil et vous viendrez me voir dès mon retour à Paris. Et puis, vous savez, vous avez presque promis de me photographier à l'Elysée ».<sup>116</sup>

La précision du dialogue est de l'ordre de l'extraordinaire dans la mesure où le magistrat paraît parfaitement se remémorer leur conversation vieille d'une dizaine d'années. De plus, le dispositif littéraire convoque un intertexte des romans sentimentaux souligné par la construction de phrases galantes du président : « Ce serait le plus agréable souvenir que j'emporterais de ma visite parmi nos braves alpins » et de Marguerite Steinheil : « C'est moi, monsieur le Président, qui serais contente de vous être agréable ». Si le superlatif « le plus agréable » révèle la passion qu'inspire l'épouse de M. Steinheil, le pronom possessif « nos » indique son désir de la posséder. L'emploi des verbes de parole « di[re] » et « répliquer » s'ancre, quant à lui, dans les conventions du dialogue romanesque. Sa fonction est alors de dévoiler l'attirance commune des protagonistes,

---

<sup>116</sup> « L'affaire Steinheil » dans *L'Œil de la Police*, n°47, 1908, p. 2

mais également leur volonté d'entamer une relation secrète textuellement incarnée par la proposition « vous savez, vous avez presque promis de me photographier à l'Élysée ». L'article s'inscrit dans l'intention des tirages de l'époque de représenter « Meg » sous le prisme de la chair et de l'infidélité. Le dialogue est ainsi fictionnel et perturbe l'événement réel – la rencontre entre Félix Faure et Marguerite Steinheil – au profit d'une fiction qui présente les protagonistes en regard de leur passion. Les faits divers de *L'Œil de la Police* mettent en scène des histoires réelles sous un mode fictionnel, et par conséquent, les énoncés faux – les dialogues et les émotions – sont considérés comme vrais.

### 3. *Les figures de style*

La dramatisation et la fictionnalisation des faits divers reposent, enfin, sur la puissance évocatoire des figures de style. Si ces dernières accroissent les émotions des protagonistes et émeuvent les consommateurs de *L'Œil de la Police*, elles s'amuse également des frontières entre fiction et réalité. Ces procédés littéraires sont singuliers et s'insèrent dans la ligne éditoriale propre au quotidien : divertissement et spectacle du crime, de l'horreur et du sang. Laëtitia Gonon considère ainsi que « la dramatisation [peut] s'appuy[er] sur des hyperboles, avec gradation et double énumération, qui renforcent la violence du crime ». <sup>117</sup> Christine Marcandier-Colard affirme, quant à elle, que

le romantisme ne recule jamais devant l'horreur des descriptions. Or, pour soutenir cette horreur, pour porter les effets visuels et presque *physiques* de ces scènes sur le lecteur ou le spectateur, il est nécessaire de refondre la langue, de travailler sa puissance évocatoire, par des épithètes violents employées comme raccourcis descriptifs, par l'outrance des oxymores ou des hyperboles, par une rhétorique de l'excès, ou au contraire il faut produire cette même puissance évocatoire par un silence qui préserve la violence de l'indicible. <sup>118</sup>

Ces éléments sont favorisés dans l'écriture des faits divers de *L'Œil de la Police*. L'auteur du *Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle* déclare que « relever ces quelques procédés permet d'appuyer la réflexion sur une fictionnalisation qui tend à s'exercer à travers des formes ou des expressions bien connues du public, et

---

<sup>117</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, op.cit., p. 88

<sup>118</sup> Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, op.cit., p. 227

qui contribuent elles à la reconnaissance du genre du texte ». <sup>119</sup> Les figures de style suscitent des réactions émotionnelles chez le lectorat et convoquent des intertextes des genres fictionnels qui correspondent aux goûts de ces derniers. Intitulé « Un épouvantable désastre », ce numéro porte sur un tremblement de terre et dévoile ses conséquences sur les infrastructures et la population française :

La Provence, si éprouvée, il y a quelques mois, par les inondations, est de nouveau, en deuil. Un effroyable désastre vient de s'abattre sur elle ; toute une région a été ravagée ; des existences ont été fauchées ; c'est la nation tout entière qui souffre avec ceux de nos compatriotes que le destin a si cruellement éprouvés.

Les tremblements de terre sont un danger d'autant plus redoutable qu'on ne peut échapper à leurs conséquences. Les populations paisibles qui, au moment où la nuit tombait, se reposaient des labeurs de la journée, ont été décimées, ensevelies, en quelques secondes, par une catastrophe que rien ne pouvait faire prévoir.

Marseille ébranlée, Aix bouleversée, Lambèse démolie, Saint-Cannat en ruines, Rognes anéantie, Gap, Salon, Perpignan, Nyons, Joyeuse, Cavaillon, Nîmes, Montpellier, Béziers, Saint-Étienne, Castres terrifiés par l'ébranlement souterrain, tel est le bilan de la terrible secousse.

En quelques secondes, les maisons se sont écroulées, écrasant leurs habitants, tandis que ceux qui étaient sur les routes, à ce moment, s'enfuyaient en poussant des cris d'épouvante. Bientôt cependant, ils se ressaisirent, et ils revinrent, au milieu des décombres, afin de porter secours aux blessés dont les râles s'élevaient.

Des scènes d'horreur s'offrirent à leurs yeux : Un père et une mère fouillent, en pleurant, le terrain où leur maison se dressait quelques instants plus tôt. Leurs enfants gisent sous l'amoncellement des plâtras et des poutres. Une large flaque de sang baigne une énorme pierre : c'est une fillette de six ans dont la mort est venue interrompre les rires et qui a été écrasée par la chute d'un toit. Ailleurs des enfants sont retrouvés les membres brisés, couvert de plaies ; leurs parents sont au nombre des morts.

Partout ce n'est que désolation, que misère. Tandis que les soldats procèdent au déblaiement, sur les routes défile le cortège des funérailles. La population suit, angoissée, les nombreux cercueils qu'une même fosse enveloppera tout à l'heure. Une sorte de folie douloureuse s'appesantit sur cette foule unie dans un malheur commun. Derrière quatre petits cercueils marche un malheureux père qui enterre ainsi tous ses enfants. <sup>120</sup>

Découpé en plusieurs mouvements, l'article lève le voile sur la violence et l'effroi générés par une catastrophe naturelle d'une telle ampleur et suscite – par sa rhétorique de l'excès fondée sur un vocabulaire tragique – l'empathie des consommateurs du quotidien. La

---

<sup>119</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, op.cit., p. 88

<sup>120</sup> « Un épouvantable désastre » dans *L'Œil de la Police*, n°25, 1909, p. 1-2

parataxe, présente dès l'ouverture du récit, s'assimile par son rythme haché, voire haletant, à la désolation qui frappe la région et provoque textuellement un rejet du groupe nominal « la Provence » et du groupe prépositionnel « en deuil » respectivement en tête et fin de première phrase. Ces termes forment alors, en creux du texte, l'image que l'article cherche à exposer : « La Provence en deuil ». De fait, l'énoncé insiste singulièrement sur le malheur des populations mis en lumière par l'expression superlative « si éprouvée » adjointe aux formules temporelles « il y a quelques mois » et « de nouveau ». L'usage des points-virgules souligne la gradation ascendante « toute une région a été ravagée ; des existences ont été fauchées ; c'est la nation tout entière qui souffre », dessinée par des épithètes fondées sur le champ lexical de la destruction, et signale les ravages de cette secousse sismique. De même, la suite de noms « région », « existences » et « nation » donne toute sa force aux victimes de cet épisode et présente la « nation », soit l'intégralité de la population française, sous le prisme du deuil et de la compassion. Si la fatalité de l'événement est dévoilée par les propositions verbales « un danger d'autant plus redoutable qu'on ne peut échapper à leurs conséquences » et « par une catastrophe que rien ne pouvait faire prévoir » qui désignent son caractère inexorable ; l'innocence de la population est dépeinte par le biais de son quotidien « paisible » et « repo[sant] » et attise, de cette manière, la sympathie du public populaire. Consacré aux espaces provençaux touchés par cet ébranlement, le troisième paragraphe repose sur deux énumérations distinctes. La première accorde une épithète singulière à l'espace qu'il complète « Marseille ébranlée, Aix bouleversée, Lambèse démolie, Saint-Cannat en ruines, Rognes anéantie », la seconde regroupe plusieurs villes qu'elle désigne par le participe passé « terrifi[é] ». Cette double énumération symbolise les victimes de ce drame, c'est-à-dire que les villes esseulées deviennent les habitants de la Provence et les villes rassemblées se métamorphosent en une « nation » également atteinte par la tragédie. La parataxe qui complète ces énumérations s'assimile à une forme de martellement sinistre et morbide qui rappelle l'effondrement lui-même. Les infrastructures, quant à elles, incarnent les responsables des décès dans la mesure où elles deviennent sujet des phrases et « s'écroulent » et « écras[ent] leurs habitants » au lieu de les protéger. Unies aux compléments « cris d'épouvante » et « râles s'élevaient », elles revêtent l'apparence d'espaces clos, étouffants, effrayants et mortels. De ces formules et de ces descriptions se dégagent alors une puissance évocatoire qui renforce la violence de la catastrophe. Enfin, le pénultième paragraphe s'intéresse au sort des propriétaires qu'il divulgue crûment. Aux signes de ponctuation est délivrée la fonction d'isoler trois victimes divergentes : des parents, une fillette et des enfants. Les premiers – dont la

qualification par des articles indéfinis « un père et une mère » indique le dépassement de leur individualité pour symboliser le rôle universel de « parents » – sont à la recherche de leur progéniture. Le gérondif « en pleurant » insiste simultanément sur leur douleur et sur leur pleine conscience de ne retrouver dans les décombres que des cadavres. De même, par sa conjugaison, le verbe émeut le consommateur du journal puisqu'il reflète une action au présent et, dès lors, facilite sa représentation mentale en parallèle de la lecture. La proposition « leurs enfants gisent sous l'amoncellement des plâtras et des poutres » écrite dans un style simple et dénué de détails exprime par son silence évocatoire « la violence de l'indicible ». <sup>121</sup> Silence brutalement rompu par la phrase subséquente qui met en scène le décès d'une jeune fille : « une large flaque de sang baigne une énorme pierre : c'est une fillette de six ans dont la mort est venue interrompre les rires et qui a été écrasée par la chute d'un toit ». La première partie de la proposition élabore une forme de suspense rapidement brisée par les deux points et la déclaration « c'est une fillette de six ans ». La révélation de son âge saisit le lecteur de *L'Œil de la Police* et suscite son empathie. Le recours au pronom « dont » forme une opposition entre les substantifs « mort » et « rire », opposition remportée par la « mort » sujet du verbe « venir », et de cette victoire découle une atmosphère mortelle. Les dernières victimes présentées par l'article sont des enfants. Toutefois, leur souffrance résulte du décès de leurs parents annoncé par un point-virgule qui établit un effet de chute : « ailleurs des enfants sont retrouvés les membres brisés, couvert de plaies ; leurs parents sont au nombre des morts ». De même, cette construction de phrase signale que leur douleur physique est évincée au profit de celle morale. La précision de la description de l'événement et de l'état des victimes forge alors une hypotypose. L'ultime paragraphe s'achève par un constat de la catastrophe incarné par la généralité « partout ce n'est que désolation, que misère » et par le bathos final « derrière quatre petits cercueils marche un malheureux père qui enterre ainsi tous ses enfants ». Tous ces éléments dévoilent une rhétorique de l'excès dont l'objectif est d'émouvoir le lecteur. Cette dramatisation, empruntée au genre romanesque, favorise un glissement de la réalité à la fiction puisqu'elle décuple le drame et les sentiments des protagonistes. Les figures de style accroissent les traits des faits divers si bien que les textes rapportent un fragment de vérité.

\*

---

<sup>121</sup> Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, op. cit., p. 227

La rédaction des faits divers de *L'Œil de la Police* est singulière car elle s'inspire du genre romanesque et notamment des romans-feuilletons. Les grandes affaires, celles qui se développent sur plusieurs numéros, deviennent ainsi « des romans » selon l'expression de Roland Barthes. En effet, elles imitent la structure formelle et rédactionnelle des feuilletons et suscitent la consommation des lecteurs avides de connaître la conclusion de l'événement. Cette assimilation au roman-feuilleton soulève de nouveau la question de la lecture du journal : rapporte-t-il uniquement des faits authentiques ? Les articles convoquent, de fait, un intertexte des grands genres de la fiction dont le dessein est de produire l'adhésion du lecteur par la création d'émotions (le roman sentimental), d'un imaginaire exotique (le roman d'aventure géographique) et atypique (le fantastique). Ces intertextes transforment les faits divers et convergent vers une fragilisation des frontières entre fiction et réalité. Enfin, la fictionnalisation et la dramatisation de ces énoncés – générées par la présence d'un narrateur, de dialogues et de figures de style – s'ancrent dans cette problématique. Alliés, ces procédés produisent des énoncés spectaculaires et sensationnels fondés sur le réel, mais appréhendés sous un mode fictionnel. Selon Marie-Ève Thérenty,

l'écriture journalistique s'inspire d'un idéal intertextuel du roman réaliste, comme l'atteste l'importance des détails et des effets de réel ajoutés afin de restituer une atmosphère [...]. L'usage du style indirect libre qui permet d'engendrer une certaine confusion entre la voix d'un personnage et celle du narrateur principal. L'adoption de la focalisation interne pour un fait auquel on n'a pas assisté, l'introspection dans les pensées d'un protagoniste qui n'a pas témoigné, la citation d'un dialogue reconstitué d'une scène révolue produisent chez le lecteur [...] un effet-fiction.<sup>122</sup>

Ces instruments fictionnels détournent le fait divers du réel qu'il relate. Ni entièrement fictif, ni entièrement authentique, le fait divers est un genre hybride.

---

<sup>122</sup> Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle, op.cit.*, p. 139-140

---

## Chapitre 3 : Le roman-feuilleton pris dans une logique de réel

---

Le roman-feuilleton s'inspire des articles spectaculaires et populaires traités par *L'Œil de la Police* dans l'optique de forger des histoires sensationnelles, voire originales, dignes de captiver les lecteurs. En effet, les faits divers sont, pour les romanciers, des réceptacles d'événements tragiques qui façonnent des intrigues. Les journaux, insérés dans les œuvres fictives, participent de cette démarche dans la mesure où ils génèrent un « effet de réel » et inscrivent, de cette façon, le roman-feuilleton dans la réalité. Ces échanges entre faits divers et romans-feuilletons dévoilent leur affinité et leur enchevêtrement intrinsèques, ainsi que le glissement du réel au fictionnel (et inversement) au sein de leur écriture respective. Enfin, ces deux énoncés témoignent d'un discours sur la société et apparaissent comme les instruments d'une compréhension du réel.

### A. Les faits divers : une fabrique de récits

« Miroir sans complaisance [d'une] époque et [d'un] système social en place, dans lequel [les écrivains] vont puiser la trame de leurs histoires », <sup>123</sup> le fait divers est, pour Annick Dubied et Marc Lits, une source d'inspiration légitime et légitimée. Pour les romanciers, ces derniers se convertissent en une véritable fabrique de récits dans laquelle ils viennent librement se ressourcer. Ces écrits peuvent également devenir l'objet d'une fictionnalisation affirmée par l'auteur tel que Louis Bousenard et Edmond Lepelletier dont les œuvres, qui portent sur la Bande des Chauffeurs d'Orgères et sur l'assassinat du magistrat Fualdès, sont publiées par *L'Œil de la Police*.

#### 1. Les rubriques de faits divers : un sanctuaire d'inspiration

La pluralité des rubriques de faits divers dans la presse populaire du XIXe siècle et de la Belle Époque transforme ces articles en temple dédié à l'inspiration et à l'imagination des feuilletonistes, mais également des auteurs du canon littéraire français. En effet, Laëtitia Gonon affirme que

la rubrique des faits divers a influencé durablement les romanciers, qui collaboraient bien souvent avec les journaux : elle est un réservoir d'histoires, de scènes, de drames et de personnages – de types – qui

---

<sup>123</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, *op.cit.*, p. 101

inspirent des intrigues réalistes, et à laquelle renvoient parfois explicitement les écrivains.<sup>124</sup>

Si des écrivains tels que Stendhal – *Le Rouge et le Noir* – ou Flaubert – *Madame Bovary* – fondent leurs œuvres sur des faits divers singuliers, respectivement les affaires Berthet et Delamare ; les romans-feuilletons publiés par *L'Œil de la Police* mettent en lumière ce « réservoir d'histoires, de scènes, de drames et de personnages ». Les feuilletons, notamment policiers, s'ouvrent sur le récit d'un homicide qui *a priori* semble dénué de mobiles. Dès lors, la quête de la vérité contraint les personnages à enquêter et anime, en parallèle, l'intrigue. Cependant, les meurtres, les victimes ou encore les espaces où l'action se déroule paraissent s'inscrire dans une unité thématique découlant des faits divers. Par exemple, l'intrigue du roman *Haine de femmes* est amorcée par l'assassinat de Louis Charolais dans un train. Le personnage, victorieux des casinos de Monaco, est tué dans son sommeil par une balle de revolver et jeté par son assassin sur la voie ferrée.<sup>125</sup> Les éléments suivants : le train, la fortune gagnée et la mutilation du corps par les roues du moyen de transport appartiennent au « réservoir d'histoires » empruntés aux faits divers. *La Comtesse noire* et *Le Crime de l'omnibus* sont, quant à eux, inaugurés par le meurtre d'une jeune femme dans un omnibus. Si Valentine est, dans le feuilleton de Georges de Labruyère, volontairement occise par une collision entre l'omnibus où elle se trouvait et la grille de l'église de Notre-Dame-de-Lorette<sup>126</sup> ; Bianca Astrodi – victime du roman judiciaire de Fortuné du Boisgobey – est, quant à elle, empoisonnée par sa voisine sous les yeux naïfs du protagoniste principal.<sup>127</sup> Ces deux œuvres possèdent des thèmes communs qui révèlent en creux du récit l'appropriation d'une trame narrative aux faits divers : l'omnibus, la victime féminine et l'agression de nuit. Homme de lettres, Fortuné du Boisgobey n'hésite pas à dévoiler l'influence des articles journalistiques dans l'écriture de ses premiers romans-feuilletons. Elsa de Lavergne retrace le rôle des faits divers dans son ouvrage intitulé *Le Secret de Berthe* (1884). Le héros, Paul de Lizy, un joueur heureux de retour de Monaco, achève son voyage en compagnie d'un homme qui a franchi la palissade de la voie ferrée pour monter dans le train en marche aux environs de Melun. L'auteur affirme que

---

<sup>124</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, op.cit., p. 225

<sup>125</sup> *Haines de femmes*, Henri Conti, dans *L'Œil de la Police*, n°14, 1909, p.5

<sup>126</sup> *La Comtesse noire*, Georges de Labruyère, dans *L'Œil de la Police*, n°27, 1909, p. 7

<sup>127</sup> *Le Crime de l'omnibus*, Fortuné du Boisgobey, dans *L'Œil de la Police*, n°1,1909, p. 2

les circonstances de cette intrigue reprennent les éléments de deux faits divers que Fortuné du Boisgobey évoquera en 1889 dans l'un de ses « Crimes célèbres » composés pour le supplément du *Petit Journal* : celui d'un « pauvre monsieur qui s'en allait perdre son argent à Monaco et qui perdit la vie en route » sur la ligne de Lyon à Marseille et l'assassinat du président Poinot en 1860 qui fait l'objet de la cause célèbre de Jud contée par le romancier.<sup>128</sup>

Elsa de Lavergne souligne ainsi la fonction de fabrique des récits de faits divers. De surcroît, ces deux événements rappellent l'intrigue de *Haine de femmes*. Toutefois, dans le roman de Henri Conti, Louis Charolais décède au retour de son voyage à Monaco et non à l'aller. Zola, dans *La Bête Humaine*, s'inspire de l'affaire Poinot et d'un autre crime célèbre pour créer son intrigue. Gisèle Séginger note, dans le dossier à l'édition *Le livre de Poche*, que l'auteur lui adjoint l'assassinat du magistrat Barrême dans le dessein de composer la fin tragique de Grandmorin. La critique écrit que

ce préfet de l'Eure avait été assassiné dans un train. Zola connaissait aussi le meurtre de Poinot, président d'une des chambres de la Cour impériales qui avait été assassiné en 1860 dans le train entre Troyes et Paris. Sa montre et son argent avaient disparu, mais devant la difficulté à mettre la main sur l'assassin le bruit d'une vengeance personnelle avait couru. Il programme alors strictement l'invention par la référence à cette affaire : « L'amant est à fixer : un magistrat (prendre là l'affaire Poinot) ». <sup>129</sup>

Ainsi, les ressemblances et les divergences entre *Le Crime de l'omnibus* et *La Comtesse noire*, ou entre *Haine de femmes*, *Le secret de Berthe* et *La Bête Humaine* exhibent simultanément la fonction de « réservoir d'histoires, de scènes, de drames et de personnages » et l'espace accordé à l'imagination des écrivains. Pour conclure, Laëtitia Gonon reprend les propos d'Eugène Dreveton :

« le fait-divers – le chien crevé, comme on dit dans l'argot du journalisme – est en effet le document par excellence. Tous les écrivains – romanciers ou auteurs dramatiques – qui se piquent avant tout de vérité, se gardent bien de mépriser cette mine inépuisable de renseignements. Tous y puisent, les plus illustres et les plus humbles ». <sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la première guerre mondiale, op.cit.*, p. 179

<sup>129</sup> Gisèle Séginger, « Commentaires » à *La Bête Humaine* d'Emile Zola, Paris, Éd. Le livre de Poche Coll. Classiques, 1997, p. 445

<sup>130</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle, op.cit.*, p. 225

## 2. Des faits divers historiques et fictionnalisés

Au-delà d'une source d'inspiration, les faits divers peuvent donner intégralement corps à un roman-feuilleton. Elsa de Lavergne remarque que si « pour le romancier inspiré, la relation du fait divers offre parfois un squelette d'intrigues romanesque tout trouvé »<sup>131</sup> ; il est possible de penser que cet écrit journalistique peut devenir l'objet d'une fictionnalisation affirmée par l'écrivain. Le fait divers restitué sous un spectre romanesque est alors nécessairement singulier, voire le sujet d'une fascination populaire, dans la mesure où il se métamorphose en littérature. Néanmoins, cette transformation s'avère problématique car elle révèle l'oscillation du récit entre la réalité – mise en scène par la réécriture du fait divers – et la fiction engendrée par l'appropriation de l'événement par l'auteur. *L'Œil de la Police* publie ainsi trois récits entièrement consacrés à un fait divers : les deux premiers – une nouvelle et un roman-feuilleton – porte sur l'affaire Fualdès, le dernier, rédigé par Louis Bousсенard, s'intéresse aux Chauffeurs d'Orgères. Sobrement intitulé *La Bande des chauffeurs*,<sup>132</sup> ce roman-feuilleton historique rapporte fidèlement les exploits – au sens d'actions condamnables – commis par ces criminels dont le mode opératoire consiste à s'introduire de nuit dans des fermes et à brûler les pieds des habitants sur les braises de la cheminée afin qu'ils livrent la cachette où se trouve leurs économies.<sup>133</sup> Louis Bousсенard offre une incarnation littéraire à ce fait divers par la mise en scène de ses criminels célèbres : Beau-François, chef de la bande ; Le Rouge d'Auneau, un des lieutenants, la Grande-Marie ; Le Borgne-de-Jouy ou encore Fleur-d'Épine, anciennement à la tête des Chauffeurs ; mais également par la représentation de leurs méfaits tels que l'assassinat du PetitGars D'Étrechy<sup>134</sup>, la participation de la Grande-Marie au meurtre du couple Ménager<sup>135</sup> ou encore la trahison du Borgne-de-Jouy.<sup>136</sup> L'écrivain consigne ces événements au cœur de son récit et souligne leurs authenticités par le biais de notes de bas de page qu'il présente de la manière suivante : « Les ossements [du PetitGars d'Étrechy] figurèrent au procès parmi les pièces à conviction » et « cet interrogatoire du Borgne-de-Jouy est extrait, mot à mot, des pièces du procès d'Orgères ». Ces justifications, notamment l'apposition « mot à mot », mettent en exergue le caractère

---

<sup>131</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale, op.cit.*, p. 146

<sup>132</sup> Cf. Annexe n°5

<sup>133</sup> « Chauffeurs » en argot signifie « brûleurs de pieds ».

<sup>134</sup> *La Bande des chauffeurs*, Louis Bousсенard, dans *L'Œil de la Police*, n°20, 1909, p. 7

<sup>135</sup> *Ibid.*, n°50, 1908, p. 6

<sup>136</sup> *Ibid.*, n°35, 1909, p.5

authentique de certains éléments du récit. La publicité entreprise par le quotidien participe de ce phénomène :

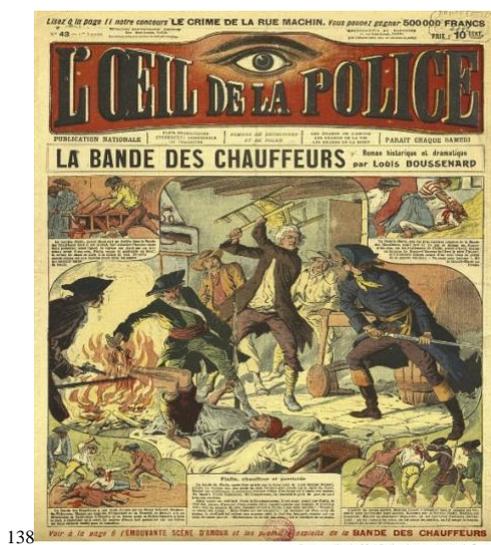
La BANDE DES CHAUFFEURS, de Louis Bousсенard, est une œuvre unique : jamais jusqu'à ce jour les écrivains n'avaient pu amasser les éléments d'information et d'investigation nécessaires pour édifier un roman historique et dramatique d'une telle envergure. La réalité est dépassée ; l'imagination est confondue. Originaire de la Beauce et vivant dans le pays, Louis Bousсенard a réuni ses documents personnels dans de longues promenades, dans des causeries avec les descendants des Chauffeurs ou de leurs victimes ; même il a vu les derniers survivants de ces drames effroyables. C'est la vie même des brigands, avec ses orgies, ses brutalités et aussi ses coutumes originales, que nous raconte Louis Bousсенard. Que de sinistres héros, pareils à des bêtes féroces ! Par bonheur on découvre vite parmi les bandits des personnages qui forcent notre sympathie. On ne verra pas sans émotion, au cours de ce récit, deux adorables enfants, un petit garçon et une petite fille, restés purs et honnêtes au milieu de cette effroyable corruption. [...] D'autres figures – figures de femmes en particulier, – bien que marquées des stigmates du vice, plairont par leur douceur, leur tendresse, leur dévouement : l'amour réhabilite les êtres les plus indignes et les plus dégradés. Mais il ne sera ni permis, ni possible de rester indifférent devant la délicieuse et émouvante idylle qui se déroule parallèlement aux exploits des Chauffeurs. Que de pages pathétiques ! Que de scènes attendrissantes ! Le maître Louis Bousсенard s'est véritablement surpassé dans ce sublime roman d'amour.<sup>137</sup>

Cet énoncé signale d'emblée – en particulier par le recours aux expressions superlatives « jamais jusqu'à ce jour » et « d'une telle envergure » – l'aspect « unique » et original de cette œuvre fondée sur un fait divers singulier. Le rédacteur insiste sur le travail effectué, en amont, par Louis Bousсенard : ses recherches (« ses documents personnels »), ses discussions avec les témoins des drames et ses rencontres avec les survivants font de *La Bande des chauffeurs* un roman-feuilleton ancré et engendré par le réel. Cependant la proposition construite autour d'un parallélisme de construction « la réalité est dépassée ; l'imagination est confondue » souligne, par les verbes d'action « dépasse[r] » et « confond[re] » ainsi que par l'opposition entre les substantifs « réalité » et « imagination », l'intervention de la fiction. Déceler les énoncés « vrais » des énoncés « faux » apparaîtrait alors comme une tâche laborieuse ; complexité décuplée par le rôle des notes de bas de page. Si elles relèvent par leur présence l'authenticité d'un événement, dévoilent-elles la fiction par leur absence ? La fin de la publicité est, quant à elle, rédigée sous le mode d'appréhension du roman sentimental mis en lumière par l'affirmation : « mais il ne sera ni permis, ni possible de rester indifférent devant la délicieuse et

---

<sup>137</sup> *L'Œil de la Police*, n°43, 1908, p. 2

émouvante idylle qui se déroule parallèlement aux exploits des Chauffeurs ». La performativité des négations « ni permis, ni possible » couplée aux épithètes à valeurs romantiques « délicieuse » et « émouvante » s’inscrivent dans les conventions de ce genre et entraînent une méfiance à l’égard de ces personnages. Méfiance raisonnable dans la mesure où les héros, François de Montville et Valentine Rougemont, sont des êtres de papier. Le premier, amoureux de la jeune fille, est le demi-frère de Beau-François qui est, quant à lui, épris de Valentine. Malgré l’intervention de la fiction, *La Bande des chauffeurs* porte sur un fait divers que Louis Bousсенard fictionnalise, celui-ci est alors bien plus qu’une source d’inspiration puisqu’il lui donne corps. De surcroît, Jules Tallandier revendique – au cours de la promotion du roman-feuilleton – l’origine réelle et journalistique de la narration. Afin d’accroître l’ancrage du texte dans le réel, l’éditeur accorde deux « unes » à l’œuvre de Louis Bousсенard :



Le numéro de gauche illustre les exploits des Chauffeurs à l’encontre des fermiers qu’ils attaquent. Au centre de la gravure, une victime est étendue sur le sol et ses pieds sont « chauffés » par les flammes de la cheminée. Le numéro de droite est consacré au châtiement brutal et mortel d’un membre qui a trahi la bande. Ces « unes », construites sur le modèle des faits divers, restituent les événements narrés par les premiers chapitres de *La Bande des chauffeurs*. Cette promotion publicitaire générée par Jules Tallandier rappelle alors – dans une logique cyclique – qu’il s’agit d’un fait divers devenu roman, mais accroît également l’authenticité et l’ancrage dans le réel de ce récit. Ainsi, les faits divers apparaissent, pour les romanciers, comme une fabrique de récit par l’inspiration

<sup>138</sup> *La Bande des chauffeurs*, dans *L’Œil de la Police*, n°43, 1908, p. 1-2

<sup>139</sup> *Ibid.*, n°44, 1908, p. 1-2

qu'ils génèrent et par la fictionnalisation qu'ils engendrent. Le roman-feuilleton est, dès lors, pris dans une logique de réel : par le rôle de réservoir d'histoires des faits divers, le genre littéraire assure une forme de vraisemblance aux actions qu'il narre ; par la restitution d'un fait divers, le roman-feuilleton s'assimile à la réalité.

## B. L'inscription des faits divers et des journaux dans les romans-feuilletons

Les romans-feuilletons publiés par *L'Œil de la Police* font, au sein de leur économie narrative, survenir des périodiques originaires du monde réel, mais fabriquent également des faits divers qui portent sur leur personnage. Si ces deux éléments produisent un « effet de réel », le premier dérive de la réalité (le monde des lecteurs) au contraire du second qui s'inscrit dans la fiction (le monde des protagonistes).

### 1. Des références réelles : la mention de journaux

Les romans-feuilletons nomment, au sein de leur narration, des périodiques authentiques fondés sur l'actualité tels que le *Petit Journal* ou le *Petit Parisien*, mais aussi des quotidiens judiciaires dont le plus célèbre est la *Gazette des tribunaux*. Ces évocations sont, selon Laëtitia Gonon, loin d'être anodines car

la mention d'un crime fait appel, implicitement ou explicitement, aux faits divers, à « ces affreux journaux de Paris » capable de traiter la noblesse de province comme le peuple de la capitale. Le plus cité de ces « affreux journaux » est la *Gazette des tribunaux*, archétype du journal criminel dans lequel les romanciers recopient des anecdotes [...], et que leurs personnages citent à l'intérieur des romans.<sup>140</sup>

Par sa réflexion, l'auteur souligne les rapports qui unissent les faits divers aux romans-feuilletons. Cependant, si ces liens découlent de la création littéraire d'un crime – meurtre, disparition ou encore enlèvement –, ils ne dépendent pas uniquement du genre policier tels que le note Franck Évrard qui déclare que

si de nombreux romans policiers intègrent le fait divers dans leur structure, c'est que celui-ci présente des avantages sur le plan de la narration. En effet, l'enquêteur et le narrateur témoin n'ayant pas assisté au meurtre, ils permettent d'exposer de façon brève et efficace le crime

---

<sup>140</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, op.cit., p. 227

et les premiers constats de l'enquête policière, de décrire les différents indices et témoignages recueillis.<sup>141</sup>

En effet, des écrits policiers tels que *Monsieur Lubin & compagnie* de Constant Guérault, *L'Homme sans tête* de Henry de Vere Stacpoole ou encore *Une Étrange disparition* de Anna Katharine Green font respectivement appel aux journaux suivants : *La Gazette des Tribunaux*<sup>142</sup>, le *Petit Journal*<sup>143</sup> et le *Rutland Herald*<sup>144</sup>. Ces quotidiens servent l'intrigue policière des romans-feuilletons puisqu'ils délivrent des informations sur les enquêtes. Par exemple, Hélier dans *L'Homme sans tête*, découvre dans la rubrique des faits divers du *Petit Journal* une série de décès fondée sur un mode opératoire similaire. Dès lors, le personnage s'engage sur la piste d'un meurtrier en série. *La Gazette des Tribunaux* permet à Constant Guérault de renseigner lecteurs réels et personnages fictifs sur la tentative de suicide du Prince Terka. Néanmoins, des périodiques paraissent également dans les romans-feuilletons dramatiques tels que *Le Secret de l'enfant* de Paul Rouget, *La Comtesse noire* de Georges de Labruyère ou encore *Fièvre de son crime* de Jules Mary.<sup>145</sup> Si ces trois récits mentionnent le *Petit Parisien*<sup>146</sup>, le *Petit Journal*<sup>147</sup> et *La Gazette des Tribunaux*,<sup>148</sup> ils n'ont pas pour objectif de véhiculer l'intrigue policière. Pourtant, l'intégralité de ces romans-feuilletons partagent une appétence commune : créer un « effet de réel » par des références authentiques. Ce désir est confirmé par la résurgence des journaux au sein de ces écrits divergents. Laëtitia Gonon note que leur mention

provoque donc un effet de réel – car les personnages l[es] lisent comme les lecteurs du roman – et convoque en même temps, paradoxalement, un imaginaire criminel qui surgit de ce[s] seul[s] titre[s] : l'auteur marque ainsi l'intertextualité directement dans sa fiction.<sup>149</sup>

Cet « effet de réel » émane de la réalité, c'est-à-dire du monde des consommateurs de *L'Œil de la Police*. Ce procédé favorise un glissement de la fiction à la réalité dans la mesure où une référence journalistique – provenant du réel – amène à une forme d'authenticité intra-diégétique. Ce phénomène est exalté dans *Le Crime de l'omnibus* de Fortuné du Boisgobey par la mention d'un quotidien singulier : *L'Œil de la Police* lui-

---

<sup>141</sup> Franck Évrard, *Faits divers et littérature*, op.cit., p. 77-78

<sup>142</sup> *Monsieur Lubin & compagnie*, Constant Guérault dans *L'Œil de la Police*, n°119, 1911, p. 5

<sup>143</sup> *L'Homme sans tête*, Henry de Vere Stacpoole, dans *L'Œil de la Police*, n°103, 1910, p. 3

<sup>144</sup> *Une Étrange disparition*, Anna Katharine Green dans *L'Œil de la Police*, n°69, 1910, p. 3

<sup>145</sup> Cf. Annexes n°11 et 12

<sup>146</sup> *Le Secret de l'enfant*, Paul Rouget, dans *L'Œil de la Police*, n°10, 1908, p. 4

<sup>147</sup> *La Comtesse noire*, Georges de Labruyère, dans *L'Œil de la Police*, n°34, p. 6

<sup>148</sup> *Fièvre de son crime*, Jules Mary, dans *L'Œil de la Police*, n°71, 1910, p. 5

<sup>149</sup> Laëtitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, op.cit., p. 228

même. Binos, artiste qui s'intéresse au trépas de Bianca Astrodi dans un omnibus, se rend à son domicile où il discute avec sa logeuse. Cette dernière s'exclame alors : « Comment, c'était elle ! J'ai vu ça sur *L'Œil de la Police*... ». <sup>150</sup> Dès lors, « l'effet de réel » est double, voire cyclique, étant donné que le lecteur du quotidien de Jules Tallandier lit le roman-feuilleton dans lequel est mentionné le journal qu'il est lui-même en train de lire. Ce jeu intertextuel fractionne la frontière entre fiction et réalité et s'amuse de sa finesse. Ainsi, l'intervention des journaux au cœur de la structure narrative des récits génère un fragment non-fictif dans la fiction. Le roman-feuilleton est alors pris dans une logique de réel par le biais de références authentiques.

## 2. Des références fictives : la création de faits divers

Au-delà des mentions de quotidiens, les romanciers créent également des faits divers – inspirés des techniques d'écritures journalistiques – portant sur leurs protagonistes. Ces récits fictifs imitent la structure narrative des événements non-fictif et s'approprient leurs titres sommaires et dramatiques tels que « Le drame de la rue de Notre-Dame-de-Lorette » <sup>151</sup> dans *La Comtesse noire* de Georges de Labruyère, « Le drame de Neuilly » <sup>152</sup> et « L'assassinat de Neuilly » <sup>153</sup> dans *Les Fleurs de Paris* de Michel Zévaco ou encore « Terrible assassinat à Kensington » <sup>154</sup> issu de *L'Homme sans tête* de Henry de Vere Stacpoole. Ces faits divers ont pour sujet commun un décès : Valentine, passagère d'un omnibus qui a heurté le mur de l'église Notre-Dame-de-Lorette ; Robert de Perles occis dans sa villa de Neuilly ; Goldberg, étranglé dans sa demeure à Kensington. De plus, leurs dénominations rappellent les titres traditionnels de faits divers criminels. Certains romanciers façonnent, quant à eux, uniquement le corps de ces écrits journalistiques au détriment des titres. Jules Mary, dans *Les Briseurs de chaînes* <sup>155</sup>, expose « l'enlèvement » de Sabine par sa mère Henriette sous le prisme du fait divers. Paul Rouget, dans *Le Secret de l'Enfant*, <sup>156</sup> révèle par ce biais les décès d'Hugues, fils d'Yvonne et personnage éponyme, et de Michel, valet du Comte Romane, dévorés par des loups. Le corps de ces

---

<sup>150</sup> *Le Crime de l'omnibus*, Fortuné du Boisgobey, dans *L'Œil de la Police*, n°15, 1909, p. 3

<sup>151</sup> *La Comtesse noire*, Georges de Labruyère, dans *L'Œil de la Police*, n°34, 1909, p. 6

<sup>152</sup> *Les Fleurs de Paris*, Michel Zévaco, dans *L'Œil de la Police*, n°84, 1910, p. 6

<sup>153</sup> *Les Fleurs de Paris*, Michel Zévaco, dans *L'Œil de la Police*, n°102, 1910, p. 6

<sup>154</sup> *L'Homme sans tête*, Henry de Vere Stacpoole, dans *L'Œil de la Police*, n°104, 1910, p. 4

<sup>155</sup> *Les Briseurs de chaînes*, Jules Mary, dans *L'Œil de la Police*, n°19, 1908, p. 5

<sup>156</sup> *Le Secret de l'enfant*, Paul Rouget, dans *L'Œil de la Police*, n°26, 1908, p. 5

énoncés correspond, parfaitement, aux écrits journalistiques. « Le drame de Neuilly » souligne ces rapprochements :

On n'a pas oublié le duel retentissant au cours duquel M. le marquis Robert de Perles fut atteint d'une blessure qui inquiéta fort ses nombreux amis. On ne saurait avoir oublié non plus que la villa du marquis, située à Neuilly, a été récemment l'objet d'une tentative de cambriolage heureusement déjouée par la vigilance d'une police dont l'éloge n'est plus à faire.

Il était dit que la fatalité s'acharnerait sur le jeune gentilhomme que Tout-Paris aimait et estimait. Il était dit que sa charmante villa serait le théâtre d'un drame qui, malheureusement, devait avoir le dénouement le plus tragique : M. le marquis Robert de Perles a été assassiné !

Depuis quelques jours, M. de Perles pouvait se lever. Il avait résolu de reprendre son existence ordinaire en son hôtel de la rue de l'Université si connu, si admiré de la haute société parisienne. Le personnel domestique installé à la villa était donc parti pour tout remettre en bon ordre dans l'hôtel. Le marquis n'avait gardé que près de lui son dévoué valet de chambre, une fille de service, et une cuisinière. Ces deux dernières logeaient dans les combles de la villa et n'ont rien entendu, n'ont pu donner aucun renseignement. Le valet de chambre couchait dans une pièce attenante à la chambre à coucher du marquis. Malheureusement, M. de Perles eut, avant-hier, la funeste idée d'envoyer cet homme à Paris, avec diverses commissions, en lui disant de ne revenir que le lendemain, c'est-à-dire hier matin, voulant que tous ses ordres fussent exécutés, et ces ordres devant entraîner un temps considérable. En effet, des premiers interrogatoires il résulte que le valet de chambre ne put terminer ses commissions que fort avant dans la nuit et qu'il a couché rue de l'Université. Les premiers soupçons qui s'étaient égarés sur lui sont donc détruits par cet alibi.

Hier matin, donc, la fille de service et la cuisinière se remirent à leur besogne comme d'habitude. Elles ne remarquèrent rien d'anormal dans la maison, ni porte fracturée, ni fenêtre forcée. Il semble résulter de là que l'assassin devait être caché dans la maison, et que, son coup fait, il est simplement parti en escaladant le mur. Vers dix heures du matin, la cuisinière étonnée de ne revoir ni le valet de chambre ni son maître, se décida à aller frapper à la porte de la chambre à coucher. Ne recevant aucune réponse, elle prit peur, et à tout hasard envoya chercher le commissaire de police de Neuilly. Ce magistrat ne tarda pas à arriver, et, après avoir inutilement frappé, fit forcer la porte par un serrurier et entra. Un spectacle effrayant s'offrit alors aux yeux du magistrat : M. de Perles était étendu sur son lit, les couvertures rejetées, un couteau planté en pleine poitrine. Il n'y avait dans la chambre aucune trace de lutte. Aucun vol n'a suivi l'assassinat. La montre et quelques bijoux du marquis étaient encore dans une coupe de bronze placée sur une table. Un médecin mandé en toute hâte ne put que constater la mort de l'infortuné gentilhomme et assura que le décès remontait à plusieurs heures.

La police a aussitôt commencé des recherches très actives pour connaître le ou les auteurs de ce crime abominable qui a jeté la consternation dans la coquette cité de Neuilly et met en deuil l'aristocratie parisienne [...].<sup>157</sup>

Fictif, « Le drame de Neuilly » imite la structure narrative des faits divers authentiques. En effet, ce discours contrefait la hiérarchisation des événements propre à ce régime journalistique : conclusion annoncée dès l'introduction – « M. le marquis Robert de Perles a été assassiné ! » –, récit chronologique – départ des domestiques et découverte du corps –, et clôture sentimentale du fait divers « crime abominable qui a jeté la consternation dans la coquette cité de Neuilly et m[it] en deuil l'aristocratie parisienne ». Cet énoncé répond également aux questions fondamentales : Qui ? Robert de Perles ; Quand ? Deux jours avant la parution de l'article comme l'indique les compléments temporels « avant-hier » et « hier matin » ; Où ? La « villa de Neuilly » ; Quoi ? Un « assassin[at] ; Comment ? Un « couteau planté en pleine poitrine ». Le récit parodie parfaitement le style littéraire du fait divers par le recours au pronom impersonnel « on » – forme d'inclusion du lecteur – et aux épithètes dramatiques « tragique », « funeste », « abominable », « effrayant » ou encore « infortuné ». Les premiers paragraphes insistent, quant à eux, sur la fatalité signalée par le verbe « s'acharnerait », par les anaphores « on n'a pas oublié » et « il était dit » et par le superlatif « le dénouement le plus tragique », mais également sur les relations hyperboliques de Robert de Perles, « jeune gentilhomme que Tout-Paris aimait et estimait », qui dévoilent son bon caractère. Enfin, si les détails de l'homicide sont moins prononcés que dans les articles de *L'Œil de la Police*, ils sont corollaires des journaux de l'époque et témoignent d'une puissance évocatoire : « M. de Perles était étendu sur son lit, les couvertures rejetées, un couteau planté en pleine poitrine ». La simplicité de la description – marquée par l'absence d'épithètes tragiques et sanglantes – mêlée à la construction parataxique de la phrase renforce la brutalité du crime. La noblesse de Robert de Perles et le mystère qui entoure son homicide apparentent ce récit au stéréotype de la « Une » des périodiques. Ainsi, pour reprendre les propos d'Elsa de Lavergne « les récits d'imagination s'inspirent du fait divers brut [...] pour créer un effet de réel ».<sup>158</sup> En l'occurrence, ce dernier est consolidé par l'appropriation des styles narratifs et littéraires des faits divers authentiques. Cette assimilation de l'écriture fictive à l'écriture réelle favorise le glissement de la fiction à la réalité. Si l'inscription des faits divers au cœur du régime narratif des romans-feuilletons engendre une forme

---

<sup>157</sup> *Les Fleurs de Paris*, Michel Zévaco, dans *L'Œil de la Police*, n°84, 1910, p. 6

<sup>158</sup> Elsa de Lavergne, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, op.cit., p. 164

d'authenticité dans la fiction, celle-ci, au contraire des mentions de journaux, découle de la fiction et non de la réalité. Ces deux notions illustrent donc la manière dont les romanciers s'emparent des faits divers et de leurs supports pour générer un fragment de réel au sein de leurs univers fictifs, mais soulignent également les échanges entre faits divers et romans-feuilletons.

## C. Le roman feuilleton : un instrument de compréhension du réel

Si le roman-feuilleton s'inspire des faits divers au cœur de son économie narrative, ces appropriations sont permises par son support journalistique. L'espace accordé par la presse populaire métamorphose cet écrit littéraire en un « genre médiatique » capable d'influencer et de véhiculer des discours sur le réel. Son emplacement dans *L'Œil de la Police* et ses rapports avec les faits divers et les jeux-concours cristallisent, quant à eux, un énoncé fondé sur une logique de divertissement.

### 1. Un objet médiatique

La singularité du roman-feuilleton émane de son engendrement par la presse populaire et de son support matériel : le journal. Loin d'être quelconque, ce dernier interfère, voire bouleverse, l'essence du feuilleton romanesque pour le transformer en objet médiatique. Matthieu Letourneux note que

depuis les travaux de Marie-Ève Thérénty et d'Alain Vaillant , il est devenu naturel de considérer que l'on ne peut envisager les productions littéraires produites depuis le XIXe siècle indépendamment d'un contexte médiatique qui structurerait en profondeur l'appréhension du monde (au point qu'on a pu parler d'une « civilisation du journal » ), et définirait largement ce que Marc Angenot a appelé le « discours social ». Publiées massivement en feuilleton dans la presse jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, les fictions populaires sont liées à la culture du périodique, au point qu'on doit les penser comme des genres médiatiques au même titre que le dessin satirique, le reportage ou le fait divers.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Matthieu Letourneux, « “C'est un film américain... Non, c'est un fait divers de cette semaine” ». Journaux de fait divers, intertextes fictionnels et dynamiques spectaculaires », dans *Œuvres et Critiques*, XLIV, Issue 1, Juin 2019, p. 89

A l'instar des faits divers, ce genre romanesque – par son inscription dans l'unité thématique d'un quotidien – délivre un discours sur le monde. Matthieu Letourneux ajoute que

penser les productions médiatiques (fait divers, feuilleton) non comme des unités indépendantes liées à la seule signature de l'auteur, mais comme des éléments s'intégrant dans une énonciation éditoriale, définie par l'écosystème du journal, suppose de mettre l'accent sur l'auctorialité collective (la ligne éditoriale) et de tenir compte des effets de polyphonie. Les textes de fiction peuvent alors dialoguer avec les articles journalistiques, puisque tous participent d'une même unité de signification, le périodique, produisant un effet de sens auquel le lecteur est sensible.<sup>160</sup>

*L'Œil de la police* convoque la notion d'énonciation éditoriale étant donné que ses faits divers – « Unes » et brèves –, ses romans-feuilletons, ses nouvelles ou encore ses jeux-concours convergent vers une logique du spectacle et du divertissement. Au sein du périodique, ces énoncés contraires, mus par une ligne éditoriale unique, s'échangent des informations. Par exemple, les faits divers communiquent avec les feuilletons par l'appropriation de leur structure formelle et par la convocation d'intertextes fictionnels ; le genre romanesque, quant à lui, s'inspire, voire donne corps aux articles journalistiques afin de créer des intrigues originales et ancrées dans le réel. Ces dialogues mettent ainsi en lumière l'enchevêtrement de ces deux régimes d'écriture et soulignent leur relation avec le réel et la fiction. Si le fait divers porte sur des événements authentiques, il les restitue sous le prisme d'une narration délibérément fictionnalisée ; si le roman-feuilleton narre des histoires fictives, il véhicule – en creux de son récit – un discours sur le monde. Dès lors, ce dernier s'assimile à un instrument médiatique de compréhension du réel. Ce rôle est corroboré par Matthieu Letourneux qui déclare :

on peut imaginer que les fictions ont joué leur propre rôle dans la structuration des imaginaires médiatiques et influencé, à travers la polyphonie des textes dans l'espace de la page, les manières de dire le monde caractéristiques de l'écriture journalistique.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 90

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 89

## 2. L'exemple des *Mystères urbains*

Les mystères urbains sont « un des premiers grands genres nés de l'avènement de la culture médiatique moderne ».<sup>162</sup> Romans-feuilletons originels calqués sur la formule des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, ils expriment les transformations sociales entreprises au XIXe siècle et à la Belle Époque et développent un discours sur la ville – notamment Paris – mais également sur la lutte des classes et sur le crime. Cette période singulière voit ainsi la capitale française se rénover et s'assainir par la construction de beaux quartiers et par le déplacement des populations pauvres en périphéries de ces nouveaux espaces. Ces mutations se cristallisent au sein des mystères urbains ; œuvres éclatées qui s'étalent dans le temps, soumises à la réception du public et conditionnées par les éditeurs de journaux. Pour Judith Lyon-Caen, ce genre littéraire et populaire s'apparente à une « tribune dans laquelle l'auteur peut exprimer immédiatement son point de vue sur des questions d'actualité ».<sup>163</sup> Selon la critique :

[l]a multiplication des digressions extranarratives, l'inscription des épisodes dans l'actualité du débat public, l'insertion d'extraits de presse dans le feuilleton, la publication dans les colonnes du *Journal des débats* des remarques des lecteurs sur les questions soulevées par le récit brouillent l'identité du roman, en font un objet hybride, mi-fiction mi-étude sur le monde contemporain.<sup>164</sup>

Ces écrits diffusent un jugement critique sur la société et, dès lors, portent sur le réel qu'ils exhibent. Judith Lyon-Caen révèle que par le roman suézien le lecteur découvre que

la population est inégale face au fléau [du choléra], et que la mortalité est bien plus grande dans les taudis surpeuplés que dans les beaux quartiers. Plus généralement, l'entassement des plus démunis dans les quartiers insalubres inquiète. Dans les ateliers et les fabriques des grandes villes industrielles se presse une nouvelle population ouvrière, misérable et laborieuse tout à la fois. On nomme cette nouvelle misère le *paupérisme*, et ces travailleurs les *prolétaires* ; on multiplie les enquêtes sur la misère et ses causes ; on cherche des remèdes propres à en diminuer le scandale et à en contenir la misère subversive. On s'intéresse sur la part du vice dans l'extrême pauvreté et l'on cherche à comprendre les liens « étroits et secrets » qui unissent les classes laborieuses et les « classes dangereuses ».<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> Matthieu Letourneux, « Les mystères urbains, expression d'une modernité énigmatique », *op.cit.*, p. 1

<sup>163</sup> Judith Lyon-Caen, *La lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Éd. Tallandier, Coll. « Divers », 2006, p. 183

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 183

<sup>165</sup> Judith Lyon-Caen, « Préface » dans Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Éd. Bayard, Coll. « Quarto », 2009, p. 10

L'auteur pense le feuilleton, en l'occurrence les *Mystères de Paris*, sous le prisme d'un éclaircissement sur le monde réel. Le romancier dénonce les inégalités sociétales – pauvreté vs richesse – qu'il représente par les figures défavorisées de Fleur-de-Marie, Rigolette, les Morel, la Chouette, le Maître d'école, et par celles aisées de Rodolphe, Clémence d'Harville, Sarah McGregor, Jacques Ferrand ou encore Polidori. Ces protagonistes reflètent également la « part du vice dans l'extrême pauvreté » et dans l'extrême richesse. Si Fleur-de-Marie reste pure, la Chouette et le Maître d'école se complaisent dans le crime. Si Rodolphe et, dans une moindre mesure, Clémence d'Harville viennent en aide aux miséreux ; la comtesse McGregor, Jacques Ferrand et Polidori cherchent à s'enrichir et à s'élever dans la société par le biais de leur fortune. Par la fiction, le roman suézien dévoile les multiples relations qui unissent les notions de richesse et pauvreté, de bien et mal. Michel Zévaco, dans *Les Fleurs de Paris*, s'inscrit dans la continuité de ces réflexions. Pastiche du roman suézien, son œuvre propose une introspection sur la condition des pauvres et sur la vie de criminel. Incarcéré, Jean Nib – abandonné dans les rues de Paris alors enfant – pense aux conséquences de sa détention sur sa compagne Rose-de-Corail :

La question est affreuse. Quel que soit le criminel, quel que soit le forfait qu'on lui reproche, le prisonnier qui a une question de ce genre à se poser est un homme à plaindre... Que vont devenir ceux que j'aime ?... Si les murs du Dépôt pouvaient dire combien de fois cette question s'est dressée dans l'ombre des cellules, quelles larmes brûlantes elle a arrachées, quel cris de rage, de révolte et de douleur, quelles visions ont assaillis les misérables qui voyaient la femme aimée ou les enfants errants la nuit au souffle du hasard, cherchant en vain le gîte et la pâtée, tendant la main au passant qui tourne la tête ; oui, si les murs du Dépôt pouvaient parler, on aurait peut-être une idée de l'enfer social, et on frémirait d'épouvante... Mais les murailles des prisons ne parlent pas et gardent leurs hideux secrets...<sup>166</sup>

L'introspection du personnage est parsemée de questions rhétoriques indirectes qui mettent en exergue l'interrogation centrale : « Que vont devenir ceux que j'aime ? ... ». Celle-ci dévoile implicitement aux lecteurs que les incarcérations génèrent plus d'une victime : le criminel condamné à la réclusion et sa famille assujettie à la misère. Leur souffrance est, qui plus est, renforcée par l'énumération ascendante « quelles larmes brûlantes elle a arrachées, quel cris de rage, de révolte et de douleur, quelles visions ont assaillis les misérables qui voyaient la femme aimée ou les enfants errants la nuit au souffle du hasard, cherchant en vain le gîte et la pâtée, tendant la main au passant qui

---

<sup>166</sup> *Les Fleurs de Paris*, Michel Zévaco, dans *L'Œil de la Police*, n°64, 1910, p. 5

tourne la tête » qui exprime simultanément leur impuissance et leur lamentation. Par cette figure de style, l'attention portée à Jean Nib se déplace pour éclairer la misère morale des criminels en général. En effet, la généralité – soulignée par les adjectifs interrogatifs « quel(lle(s)) », par les formules impersonnelles et anaphoriques « quel que soit le criminel, quel que soit le forfait », mais également par l'usage de l'article défini « le » pour désigner le prisonnier – suggère un dépassement du personnage de Jean Nib pour atteindre la figure universel du criminel condamné. L'apparition du pronom impersonnel « on » signale la présence de l'auteur qui énonce, par les expressions glaçantes « enfer social » et « frémirait d'épouvante », son jugement sur les inégalités de classe. La conjonction de coordination « mais » et les aposiopèses annoncent, quant à elles, l'impossibilité de venir en aide à ces personnes gardées par les « murailles des prisons » et par les « hideux secrets ». Cette réflexion issue des *Fleurs de Paris* possède un double objectif : mettre en lumière les inégalités sociales et expliquer les comportements criminels des miséreux. Dès lors, Michel Zévaco use de son feuilleton pour véhiculer et cristalliser un discours sur le réel, mais aussi pour le donner à comprendre à ses lecteurs par le divertissement. A l'instar d'Eugène Sue, le romancier revendique l'authenticité de ses protagonistes :

Un instant, lecteur : [...] si Rose-de-Corail vous apparaît digne de pitié et même de d'admiration, ce n'est pas de notre faute ; nous peignons nos personnages tels que la vie les a campés devant nous, et du jour où nous nous sommes décidé à pénétrer ce monde fantastique, à regarder en face ces prodigieuses monstruosité sociales, nous avons résolu en même temps de demeurer impartial, laissant au lecteur le soin de juger les personnages que nous présentons.<sup>167</sup>

L'auteur légitime ses personnages par l'affirmation suivante : « nous peignons nos [protagonistes] tels que la vie les a campés devant nous ». Celle-ci est à l'origine d'un « effet de réel » dans la mesure où Michel Zévaco, par le pronom personnel « nous », est témoin de leur authenticité. Le substantif « la vie » loin d'être anodin reflète les hasards (la naissance) et les opportunités accordés par la société. L'espace actif attribué aux lecteurs dévoile le désir du romancier de le forcer à comprendre et juger le réel, en l'occurrence la société française. Le mystère urbain véhicule conjointement un discours sur le réel et une volonté de le donner à voir et à comprendre. Matthieu Letourneux note que

---

<sup>167</sup> *Les Fleurs de Paris*, Michel Zévaco, dans *L'Œil de la Police*, n°67, 1910, p. 7

s'il a existé un si grand nombre de récits de mystères urbains, c'est que ce genre représente une structure de signification permettant d'exprimer les transformations sociales et médiatiques auxquelles il s'associe. Ainsi peut-il être décrit comme la mise en forme fictionnelle des nouvelles conceptions du monde qu'impose le basculement dans cette culture bourgeoise et urbaine qu'est la culture médiatique moderne du journal. Les récits de bas-fonds, comme l'identité masquée d'êtres circulant dans les différentes sphères de la société, illustrent la mutation des relations au réel.<sup>168</sup>

Le roman-feuilleton se transforme par son emplacement en « rez-de-chaussée » des journaux et par ses échanges avec les faits divers en genre médiatique. Par ses interactions avec le réel, il délivre un message sur le monde dont il cherche à faciliter la compréhension pour le lecteur.

\*

Ainsi, la composition de *L'Œil de la Police* repose sur une fragilisation volontaire des frontières entre fiction et réalité. En effet, l'économie spatiale – l'agencement des écrits et des gravures dans le corps du quotidien – et l'économie narrative – les écrits eux-mêmes – s'amuse de la relation unique qui joint et disjoint ces deux notions. Le journal érigé par Jules Tallandier est, dès lors, fondé sur une ligne éditoriale équivoque. Celle-ci est spécifiquement révélée par l'emploi de la gravure qui découle de l'énoncé textuel et de l'imagination des dessinateurs, par les nouvelles volontairement ambiguës et par les échanges entre les romans-feuilletons et les faits divers. Ces deux régimes d'écriture entretiennent une relation singulière car ils s'inspirent l'un de l'autre. Si pour les romanciers, le fait divers est un réservoir d'histoires légitimes et légitimées ; pour les faits-diversiers, le roman-feuilleton est une source de dramatisation stylistique et intertextuelle. Au-delà de ces dialogues, les faits divers et les romans-feuilletons véhiculent un discours sur le monde, particulièrement sur les transformations et les mutations entreprises par la société. Néanmoins, la transmission de ces discours est antithétique. Les faits divers cristallisent les angoisses de la population par l'exagération stylistique des événements authentiques qu'ils rapportent, à l'inverse, les auteurs de romans-feuilletons cherchent à saisir et à expliquer des notions complexes (Bien et Mal, lutte des classes...) par le biais de la fiction. Le fait divers est alors pris dans une logique fictive et le roman-feuilleton dans une logique de réel.

---

<sup>168</sup> Matthieu Letourneux, « “C'est un film américain... Non, c'est un fait divers de cette semaine” ». Journaux de fait divers, intertextes fictionnels et dynamiques spectaculaires », p. 92

---

## Conclusion

---

*[Fait divers et feuilletons criminels] témoignent surtout de l'augmentation du temps consacré à la lecture, aux loisirs et au spectacle du monde, de l'insertion dans un espace culturel sans doute plus homogène, mais régi désormais par les notions de consommation, de plaisir et de divertissement.<sup>1</sup>*

*L'Œil de la Police* se révèle être un périodique unique au cœur de la presse populaire de la Belle Époque. Fondé sur une logique de divertissement, le journal sublime la transgression inhérente aux faits divers. Celle-ci se développe, se propage et envahit les éléments qui composent le quotidien, en particulier, le roman-feuilleton et l'iconographie. *L'Œil de la Police* propose à ses consommateurs une lecture textuelle et visuelle de la transgression : idéalisée par le texte journalistique, incarnée par la gravure et romancée par le feuilleton. Le divertissement est alors, au sein de l'hebdomadaire érigé par Jules Tallandier, à son apogée et, en son sein, se cristallise le plaisir morbide des lecteurs pour le crime.

Corrélié aux transformations entreprises par la société et à l'avènement de la presse moderne et bon marché, *L'Œil de la Police* dévoile et cristallise l'essor de l'imaginaire de l'extrême criminalité. Si Anne-Claude Ambroise Rendu déclare que « les dernières décennies du XIXe siècle n'aiment rien tant que les récits et les images contant les fléaux, les crimes, la cruauté et la malchance »<sup>2</sup> et note que sur le papier « le sang coule à flots tandis que la presse inonde ses lecteurs d'histoires horribles aux descriptions... anatomiques ».<sup>3</sup> Le quotidien de Jules Tallandier assimile et dépasse ces éléments pour mettre en jeu, par la multitude de ses supports, le crime qu'il représente sous toutes ses coutures : le fait divers témoigne textuellement de sa brutalité et relève l'effroi des victimes ; l'iconographie illustre sa violence par l'omniprésence de la couleur rouge,

---

<sup>1</sup> Dominique Kalifa, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle », *op.cit.*, p. 1355

<sup>2</sup> Anne-Claude Ambroise Rendu, « Les faits divers de la fin du XIXe siècle », *Questions de communication* [Online], 7 | 2005, Online since 23 May 2012, connection on 13 June 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5615>, p. 19

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 19

symbole du sang qui submerge et déborde la couverture des numéros ; le roman-feuilleton, à l'inverse, porte son regard sur le travail de l'enquêteur. Regard partagé par les jeux-concours d'enquête – apanage de *L'Œil de la Police* – qui proposent aux consommateurs de résoudre une affaire. Les lecteurs se métamorphosent, en somme, en détectives et investissent eux-mêmes l'imaginaire du crime. Celui-ci est alors exhibé et incarné par tous les acteurs du spectre : victime, criminel et enquêteur.

En réalité, cet imaginaire est exacerbé par la représentation que véhicule *L'Œil de la Police*. Le criminel est magnifié, sa violence décuplée ; la victime est effrayée, sa vulnérabilité accentuée ; le détective est pragmatique, son intelligence sublimée. Les faits divers, les romans-feuilletons et l'iconographie idéalisent les acteurs du crime. Selon Dominique Kalifa, loin de refléter la réalité, « les motifs déployés par ces récits [...] structurent la perception du réel criminel, organisent et régulent le discours social qui le porte »<sup>4</sup>. La mise en scène de l'imaginaire criminel, en particulier dans *L'Œil de la Police*, signale alors les évolutions et les mutations entreprises par la société. L'auteur de *L'encre et le sang* note que ces représentations indiquent par exemple

avec une grande précision les lieux et points névralgiques de la vulnérabilité sociale. Ainsi, voit-on la rue, territoire de l'agression, s'effacer progressivement vers les années 1900 au profit de l'espace privé du foyer.<sup>5</sup>

Dès lors, elles véhiculent un discours sur la société et témoignent des peurs et des angoisses des populations. Le criminel, loin d'être un inconnu, est désormais une personne issue du cercle familial ou amical de la victime. La violence du forfait s'accompagne par la trahison de l'être aimé qu'il s'agisse d'un conjoint, d'un parent ou d'un proche. Les armes reflètent la perversion de la société qui encourage le crime par la création d'objets mortels (revolvers, armes blanches, bombes...), mais aussi celle des individus qui s'arrangent pour provoquer un ou des meurtre(s). *L'Œil de la Police* accroît aussi cette dégradation par la gravure qui illustre systématiquement l'instant où l'événement bascule dans l'irréparable. Le plaisir et l'attraction des consommateurs pour ces images attestent doublement de cette décadence : à l'instar du criminel, le lecteur se délecte du crime. Si la mise en scène de l'imaginaire criminel séduit et fascine le lectorat populaire, elle délivre – en creux – un discours sur le crime, sur ses formes et ses conséquences sur la population contemporaine.

---

<sup>4</sup> Dominique Kalifa, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle », *op.cit.*, p. 1352

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 1352

S'il est à l'origine d'une fascination et d'un discours sur le monde, l'imaginaire du crime fragilise également la frontière entre fiction et réalité. Voulant séduire et satisfaire les goûts de ses lecteurs, *L'Œil de la Police* l'associe et le mêle à sa logique de divertissement. Au sein du quotidien, les productions littéraires, journalistiques et iconographiques s'interpénètrent, s'alimentant l'une et l'autre par la réappropriation d'outils fictionnels et de modalisateurs du réel. Dès lors, le fait divers est hétéroclite – mi-journalistique, mi-littéraire – ; le roman-feuilleton développe l'art de jouer avec la frontière entre fait et fiction ; l'iconographie, miroir de la réalité, s'assimile à une scène de théâtre. Chaque élément de *L'Œil de la Police* ébranle et favorise une hybridité et une porosité des genres et des frontières. La séduction domine la réalité, la fiction prime sur l'information. L'œil est au divertissement !

Ainsi, le périodique de Jules Tallandier encense le crime, ses acteurs, son imaginaire, mais bouleverse son consommateur. À l'inverse du logogramme, le lecteur se transforme en rôdeur pénétrant dans l'intimité des individus, se délectant de leur souffrance et de leur effroi, se réjouissant de la transgression. Loin de l'œil de la police, l'œil du lecteur est celui du voyeur.

---

# Annexes

---

## *Les Romans-Feuilletons*

### Annexe n°1 – *Les Briseurs de chaînes*, Jules Mary

Un soir où elle se promenait dans la forêt, Hélène de Fourvières est sauvagement agressée par un homme. Avant de décéder, elle désigne son meurtrier à son frère Rodolphe, son fiancé Jean Montaubry et leur meilleur ami Henri Devalaine. Il s'agirait de Denis Valérand. Les trois hommes décident d'exercer justice et le tuent bien qu'il ne cesse de proclamer son innocence. Or, une fois l'innocence de Denis Valérand prouvée – père d'une jeune fille nommée Henriette – les trois hommes sont rapidement condamnés et envoyés au bagne. Plusieurs années s'écoulent pendant lesquelles Henriette Valérand devient l'épouse de Claude Morland ainsi que la mère d'une jeune fille prénommée Sabine. Or, Robert Cœurderoy, un être avide, aurait voulu que sa fille Diane épouse Claude pour sa richesse. Aussi, tente-t-il par des stratagèmes infâmes de faire divorcer ce dernier. Il organise alors une mise en scène qui fera croire à Claude que Henriette le trompe. Une fois « l'adultère » dévoilé, le jeune homme chasse sa femme, divorce, obtient la garde de Sabine et se marie avec Diane. Néanmoins, Henriette parvient à enlever sa fille et se réfugie au Havre. Un homme de main de Cœurderoy parvient à la convaincre à partir pour la Nouvelle-Algérie, une colonie inventée par Robert. De leur côté, les trois forçats se sont évadés du bagne et cherchent à réparer leur faute en se mettant au service de la fille de Denis Valérand. Or, ils arrivent en France lorsque Henriette et Sabine embarquent pour la Nouvelle-Algérie et apprennent que Diane cherche à récupérer Sabine – héritière de la fortune de sa tante – et tuer Henriette. Les trois hommes embarquent à leur tour vers la colonie de Cœurderoy et parviennent à sauver les deux femmes. Ils décident de devenir leurs protecteurs et de les protéger contre les manigances des Cœurderoy. Toutefois, au fil des batailles Henri Devalaine meurt et Rodolphe tombe simultanément sous le charme de Diane et de Sabine. Décidée à en finir, Henriette parvient à entrer en contact avec Claude et lui révèle toutes les machinations entreprises par Robert et Diane. Dans le même temps, cette dernière tente d'empoisonner Sabine. Les deux parents – prévenus par un médecin des agissements de Diane – lui tendent alors un piège final. Le roman s'achève par les décès de Claude et de Diane, ainsi que par l'arrestation de Robert.

## Annexe n°2 – *Martin-Numa : Le plus grand détective du monde*, Léon Sazie

Un garçon de recette du crédit bordelais, Éloi Vidal, disparaît. Martin-Numa, fameux détective, accompagné de ses deux lieutenants, Prosper et Philippe, ainsi que du journaliste Courville enquêtent sur cette étrange disparition. Celle-ci les conduit sur les traces d'une bande de faux-monnayeurs qui n'hésitent pas à tenter d'assassiner les quatre protagonistes. Dans le dessein de les piéger, Martin-Numa simule sa mort, mais est reconnu par l'un de ses ennemis jurés, sa *némésis* : le tatoué. Ce dernier est le chef de la bande des faux-monnayeurs dont la particularité est que chaque membre possède une chevalière afin d'être reconnu par ses pairs. Une lutte commence alors entre les deux hommes et se solde, après de nombreuses péripéties, par la victoire de Martin-Numa qui parvient à les arrêter. Dignes de toute histoire de détectives, les personnages (adjuvants et opposants) usent de nombreux déguisements dans l'objectif de passer inaperçus. De même, dans la lignée des mystères urbains, le personnage central apparaît comme un surhomme.

## Annexe n°3 – *Lequel des trois ?* A. K. Green

Arthur Maujean se promène paisiblement dans la rue lorsqu'une fillette, Claire Hardy, lui demande de porter secours à son grand-père, Robert Hardy. Celui-ci lui raconte avoir été empoisonné par l'un des membres de la maisonnée et connaître son meurtrier. Malheureusement, il décède avant de pouvoir révéler le nom du coupable. Geneviève, la nièce de Robert, dans la confiance de ce dernier, apprend à l'agent Doucet et à Arthur que le vieil homme soupçonnait l'un de ses fils : Lionel, Georges et Alfred. Arthur apprend que les trois hommes entretenaient des relations conflictuelles avec leur patriarche. En effet, Lionel (l'aîné) a des liaisons, Georges des dettes, et Alfred (le cadet) de l'ambition. Néanmoins, après de nombreuses ramifications Arthur et l'inspecteur Doucet trouvent des tâches de colle sur certaines touches de la machine à écrire personnelle de Robert Hardy. Ils y découvrent le message suivant qui révèle le nom de l'assassin : « aucun des trois. Mathieu ». Le valet a, en effet, tué le vieil homme afin de jouir plus rapidement de la fortune léguée par ce dernier.

## Annexe n°4 – *Le Secret de l'enfant*, Paul Rouget

Lors d'un voyage en Bretagne, Yvonne de Lancenay a été la victime d'un viol. Un enfant illégitime est né de cette union : Hugues. Or, la jeune femme qui souhaite garder son enfant près d'elle est fiancée à Maurice Nantennes. Afin d'épargner à sa sœur des souffrances inutiles, Madeleine – femme du comte Romane de Lackau que tout le monde croit mort en Sibérie – annonce à Maurice, qui commence à soupçonner la fidélité de sa fiancée, que l'enfant est le sien né d'une union illégitime. Or, Romane revenu en

France à l'improviste surprend cette conversation et décide de punir son épouse en lui retirant ses enfants. Il confie Hugues à un vieux serviteur auquel il demande de partir vivre en Russie. Le comte, quant à lui, emmène sa fille Arlette et fuit également le pays. Antoine Peltrot, qui entend parler de la quête des deux jeunes femmes, décide de faire passer son fils Gustave pour Hugues. Toutefois, Peltrot raconte à Maurice que l'enfant est d'Yvonne et non de Madeleine. Nantennes quitte également la France. Seize années ont passé, Gustave est devenu un homme rongé par de nombreux vices dont le jeu. Lorsque Madeleine décide de lui couper les vivres, Gustave se voit contraint de songer au mariage. Il part alors en Bohême où il espère épouser Loula, la jeune fille du comte Jean de Ledka. Ces derniers ne sont autres qu'Arlette et Romane. La jeune femme ne peut épouser Gustave qu'elle n'aime pas et pense être son frère Hugues. Romane, devant la preuve vivante de la trahison de sa femme, accueille inhospitalement le jeune homme qui décide de se venger. Il fait arrêter Romane comme conspirateur (indépendance de la Pologne), membre de la Secte-Rouge et complice de Vareski. Le fils adoptif de Vareski, Boris qui n'est autre que le véritable Hugues, parvient à libérer Romane par amour pour Arlette. Les trois protagonistes se voient contraints de fuir la Bohême et de se séparer lorsque le Comte comprend que Boris est le véritable Hugues. Madeleine, sur la trace de son époux et de sa fille, retrouve Hugues-Boris et décide de démasquer Gustave. De son côté, Maurice découvre par hasard la nouvelle retraite de Romane et Arlette. Il explique alors au Comte que Madeleine est innocente dans la mesure où Hugues est le fils d'Yvonne. Le comte et Arlette rentrent chez eux dans le temps même où Maurice apprend qu'Yvonne a été la victime d'un viol. Ce dernier aussi part retrouver les deux femmes. Enfin, Hugues reçoit une lettre de Madeleine et arrive à Paris pour se réunir avec toute sa famille. Gustave décide, quant à lui, de s'exiler afin de se repentir.

## Annexe n°5 – *La Bande des chauffeurs* de Louis Boussenard

L'incipit du récit se déroule en Beauce au mois de mai 1793. Jean de Montville, ruiné par la Révolution de 1785, voudrait épouser Valentine de Rougemont qu'il aime et dont il est aimé. Néanmoins, la mère de cette dernière s'y oppose en raison de sa pauvreté. Or, suite à un rendez-vous avec Valentine, Jean tombe entre les mains des brigands qui ravagent et désolent le pays à cette époque : les chauffeurs d'Orgères. Il est conduit devant le chef de la bande : le célèbre Fleur-d'Épine – dit Finfin – qui lui propose de devenir son successeur. S'il accepte, Jean sera assez riche pour épouser Valentine. Ce dernier refuse, mais pourtant Finfin présente aux Chauffeurs un homme qui ressemble presque trait pour trait à Jean de Montville. La première expédition du nouveau Finfin est à l'encontre des fermiers du Gautay qui ont élevé Montville. Dès lors, les fermiers sont « chauffés », c'est-à-dire brûlés au niveau de la plante des pieds. Cette torture est mise en place dans l'optique de récupérer les économies des fermiers. Les Gautay pensent reconnaître « Jean

de Montville », mais découvrent qu'il s'agit d'un imposteur. Ils enjoignent alors le véritable Jean à quitter le pays s'il ne souhaite pas être arrêté. Deux ans se sont écoulés depuis la fuite de Jean. Les chauffeurs ont continué de perpétrer leurs actes criminels en Beauce. Un homme – Beau-François – est venu s'installer aux châteaux des Montville et affirme être le véritable Jean. Selon lui, un usurpateur aurait pris sa place et serait devenu le chef des Chauffeurs. Dès lors, le véritable Jean de Montville cherche à prouver son innocence et sauver la belle Valentine des griffes du chauffeur.

## Annexe n°6 – *Le Crime de l'omnibus* de Fortuné du Boisgobey

Une jeune femme italienne, Bianca Astrodi, décède mystérieusement dans un omnibus de nuit. Aucun passager, hormis Paul Fréneuse – artiste-peintre – ne remarque cet événement. Avec l'aide de son ami Binos, le narrateur entame une enquête informelle. Très rapidement, les deux hommes découvrent que la jeune femme a été empoisonnée. « Héritière » d'un homme riche, Bianca est assassinée par des individus qui convoitent sa fortune. En effet, M. Paulet, homme du monde, souhaitait récupérer l'or de son frère et demande de l'aide à Blanchelaine, agent d'affaires. Ce dernier décide de tuer Bianca et de faire chanter M. Paulet afin de s'enrichir. Cependant, la véritable héritière est Pia, modèle et amie de Paul Fréneuse, et sœur de Bianca.

## Annexe n°7 – *Haines de femmes* de Henri Conti

Louis Charolais, ruiné par son associé, se rend à Monaco afin de récupérer une somme d'argent considérable dans les casinos. Il est assassiné par son voisin, le comte Jacques del Costadel, dans le train de retour pour Paris. Chauvert et Villechaise sont chargés de l'enquête. Il s'avère que Jacques est un meurtrier en série. En effet, ses premières victimes sont sa mère et sa première épouse empoisonnées avec du *curare*. Le motif ? La fortune de ses parentes. Cependant, Jacques rencontre une jeune femme pauvre dont il tombe véritablement amoureux. Mourante, cette dernière lui demande de veiller sur leur fille Juliette. En parallèle, Villechaise demande à Blanche la Madonne – une intime du meurtrier – de le séduire pour qu'il confirme être l'auteur du meurtre de Louis. Pris d'hallucination à la suite d'une chute de cheval, il confessera ses crimes et notamment les meurtres de son épouse et de sa mère. Lors du rebondissement final, le lecteur apprend que Jacques s'avère être le fils abandonné de Villechaise. En parallèle, Jaumet, agent de la Sûreté – en réalité, femme à barbe du nom de Jeanne Grillot – apporte son aide à Chauvert et Villechaise. Au cours de son enquête, elle retrouvera le général Grossman – alias le baron Van Vouten – à l'origine du meurtre de son fils et de son viol collectif. Elle parvient à l'enlever et l'assassine révélant ainsi le titre du feuilleton.

## Annexe n°8 – *La Comtesse noire*, Georges de Labruyère

Le roman commence par la collision d'un omnibus avec le mur d'une église. Le cocher et la passagère Valentine Weber meurent immédiatement. Or, cette dernière a été prise d'une crise de catalepsie. Ces ennemis – dont elle ignore l'existence et le nom – pensent l'avoir tué. Son fiancé, Philippe Herbel, un journaliste, Louis Montadert, et un médecin nommé Chavert décident de simuler sa mort afin de la protéger. Le cadavre d'une autre femme est enterré à sa place. Or, une nuit le cadavre est déterré par ces individus mystérieux qui cherchent à occire Valentine. Louis après de nombreuses péripéties apprend que la comtesse de Moëris est l'instigatrice des attaques à l'encontre de l'héroïne. En effet, celle-ci a appris que son père, Jean de Pierrefort, avait une fille cachée, Valentine, à qui il lègue ses biens. Or, il n'a jamais reconnu la Comtesse comme sa fille. Née du décès de la femme qu'il aime, Jean refuse de s'occuper de sa fille, la comtesse de Moëris. Jalouse, elle cherche à tuer sa demi-sœur Valentine.

## Annexe n°9 – *Les Fleurs de Paris*, Michel Zévaco

Jeanne Mareil, surnommée La Veuve, a juré de consacrer sa vie à se venger du baron Hubert d'Anguérrand. En lui faisant croire que la baronne le trompait, elle lui a fait chasser ses deux enfants cadets : Edmond et Valentine. Seul Gérard reste auprès de son père. Des années plus tard, ses deux fils sont devenus deux bandits. L'aîné, Gérard, par choix ; son cadet, Edmond devenu Jean Nib, pour survivre. Gérard s'est épris d'une jeune fille, Lise, et l'a épousée, malgré la jalousie d'Adeline, sa maîtresse (ancienne amante de son père). La haine de La Veuve s'étend à cette malheureuse enfant qu'elle soupçonne être la fille du baron. Elle-même avait autrefois une fille qui a disparu. C'est en souvenir de cette enfant qu'elle veut faire souffrir Lise, malgré la protection dont la couvre Gérard, le dévouement de Marie Charmant, humble marchande de fleurs, de deux jeunes voyous, Zizi et La Merluche et d'un jeune reporter, Ségalens. Pour arriver à son but, La Veuve s'est affiliée à une bande d'apaches, à la tête de laquelle se trouve Biribi, l'ennemi de l'apache Jean Nib, parce qu'il aime Rose-de-Corail, la maîtresse de celui-ci. Au fil de la lecture, le lecteur comprendra que Marie Charmant est Valentine et Lise la fille de La Veuve. De même, Jean Nib, malgré son apparence et son rôle dans les bas-fonds de Paris est un homme honnête. Le roman s'achèvera sur le décès des antagonistes – La Veuve, Gérard, Adeline, Biribi – et sur ceux d'Hubert, tué par Jeanne, et de Lise qui décide de suivre Gérard.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *L'Œil de la Police*, N°113, 1911, p. 7

## Annexe n°10 – *Une Étrange disparition*, Anna Katharine Green

Émilie une jeune domestique, employée chez M. Blake Holman a disparu. M. Smart (le narrateur) et M. Gryce enquêtent sur cette étrange disparition à la demande de Mme Daniels, une autre employée. Celle-ci semble profondément attachée à la jeune femme, au contraire de son patron complètement indifférent. Dans la maison, le tableau d'une femme intrigue les enquêteurs. Il s'agit du portrait d'Evelyn, la cousine d'Holman dont il est épris. Or, derrière le tableau se cache le portrait d'une autre jeune femme. Au fil de l'intrigue, les enquêteurs comprennent qu'Holman est tombé amoureux d'une jeune fille rencontrée dans une auberge. Ce jour-là, le père et le frère de Luttra souhaitaient dépouiller Holman. La jeune fille, le force à fuir. Il l'épouse et celle-ci apprend que le père d'Holman ne lui laissait sa fortune qu'à la condition d'épouser une autre femme que sa cousine. Luttra fuit. Or, Holman comprend qu'il est amoureux d'elle. Ne pouvant le quitter et désirant rester proche de lui, Luttra devient Émilie, la domestique. Il ne peut la reconnaître car il ne l'a jamais rencontré. En effet, Mme Daniels est responsable des employés. Luttra est enlevée par son père et son frère afin de forcer Holman à leur verser sa fortune. Les enquêteurs parviennent à sauver la jeune femme.

## Annexe n°11 – *L'Homme sans tête*, de Henry de Vere Stacpoole

Le banquier Gyde a disparu. On l'a vu entrer dans une maison et en ressortir ; dans celle-ci se trouvait un cadavre décapité. Le soir même, dans l'hôtel du banquier, le valet de chambre de celui-ci mourait subitement de frayeur. Sa rétine photographiée reproduisait le portrait d'un nommé Klein. Il y a là un mystère dont le détective Freyberger poursuit la solution. Il soupçonne d'un crime extraordinaire un nommé Muller, dit Klein, et déjà il est sur sa piste. Il a même pu pénétrer chez lui, où il a trouvé les fragments d'un buste de Gyde. Il n'est pas le seul d'ailleurs à s'intéresser à cette affaire. L'avocat Hellier se fait détective par amour pour Mlle Lefarge dont le père est mort dans les mêmes circonstances que Gyde. En réalité, Klein se nomme Ludwig Sphan. Il façonne des bustes de ses victimes et se fait passer pour elles afin de voler leur fortune.<sup>2</sup>

## Annexe n°12 – *Monsieur Lubin et compagnie*, Constant Guérault

Geneviève Dorival, fille d'un officier de marine, a été séduite par le vicomte de Mahiac. Elle a eu de lui un enfant et cet enfant a disparu. Tout fait croire à un crime. Geneviève est accusée d'avoir enlevée son enfant à la nourrice qui en prenait soin et de l'avoir jeté ensuite dans la Seine. La Cour d'assises de Rouen la condamne, sur une série

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, n°101, 1910, p. 3

de faux témoignages, à cinq ans de travaux forcés. Son père, foudroyé par la douleur, meurt subitement à l'audience. Au château de Rougemarre, le vicomte de Mahiac peut être tranquille. Et cependant des drames se déroulent autour de lui. La maîtresse du comte de Mursy empoisonne la femme de celui-ci pour devenir comtesse à son tour et nul n'ignore que Lubin, un ancien policier, convaincu de l'innocence de Geneviève à résolu de découvrir les coupables.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, n°113, 1911, p. 5

---

# Bibliographie

---

## Corpus primaire

### Œuvres principales

#### ❖ Journaux

*L'Œil de la Police*, [1908], in Bibliothèque Nationale de France, Gallica, Paris, 2011, [n°1-50] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328281130/date>

*L'Œil de la Police*, [1909], in Bibliothèque Nationale de France, Gallica, Paris, 2011, [n°1-52], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328281130/date>

#### ❖ Romans-feuilletons

BOISGOBEY. F, *Le Crime de l'omnibus*, [1881], dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1909 [n°1-37]

BOUSSENARD. L, *La Bande des chauffeurs*, [1900], dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1908, [n°43-50] – 1909 [n°1-52] – 1910 [n°53-56]

CONTI. H, *Haines de femmes*, dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1909, [n°13-26]

DE LABRUYÈRE. G, *La Comtesse noire*, dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1909, [n°27-52] – 1910, [n°53-66]

DE VERE STACPOOLE. H, *L'Homme sans tête*, [1908], dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1910, [n°85-108] – 1911, [n°109-112]

GREEN. A. K, *Lequel des Trois ?* [1901], dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1908, [n°1-28]

- *Une Étrange disparition*, [1880], dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1910 [n°62-84]

MARY. J, *Les Briseurs de chaînes*, [1903], dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1908, [n°1-50]

- *Fièvre de son crime*, dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1910 [n°67-100]

SAZIE. L, *Martin-Numa. Le plus grand détective du monde*, dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1908, [n°1-43]

ZEVACO. M, *Fleurs de Paris*, dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1909 [n°44-52] – 1910 [n°53-108] – 1911 [n°109-127]

## Œuvres secondaires

### ❖ Journaux

*L'Œil de la Police*, [1910], dans Bibliothèque Nationale de France, Gallica, Paris, 2011, [n°53-108] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328281130/date>

*L'Œil de la Police*, [1911], dans Bibliothèque Nationale de France, Gallica, Paris, 2011, [n°109-156] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328281130/date>

*L'Œil de la Police*, [1912], dans Bibliothèque Nationale de France, Gallica, Paris, 2011, [n°157-209] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328281130/date>

*L'Œil de la Police*, [1913], dans Bibliothèque Nationale de France, Gallica, Paris, 2011, [n°210-260] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328281130/date>

*L'Œil de la Police*, [1914], dans Bibliothèque Nationale de France, Gallica, Paris, 2011, [n°261-290] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328281130/date>

*Le Fait divers illustrés*, [1908], dans Bibliothèque Nationale de France, Gallica, Paris, 2011, [n° 142], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32772801b/date>

*Le Journal*, [1908], dans Bibliothèque Nationale de France, Gallica, Paris, 2014, [n°5594], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34473289x/date>

*Le Matin*, [1908], dans Bibliothèque Nationale de France, Gallica, Paris, 2008, [n°8733], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328123058/date>

*Le Petit Journal*, [1908], dans Bibliothèque Nationale de France, Gallica, Paris, 2011, [n°16, 465], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32895690j/date>

### ❖ Romans-feuilletons

GUEROUST. C, *Monsieur Lubin et compagnie*, dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1910, [n°101-108] – 1911, [n°109-149]

LANDAY. M, *L'Enquête*, dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1909 [n°40-52] – 1910 [n°53-60]

LEPELLETIER. E, *Fualdès*, [1899], dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1914 [n°284-290]

ROUGET. P, *Le Secret de l'enfant*, dans *L'Œil de la Police*, Bibliothèque Nationale de France, Gallica, 1908 [n°1-50] -1909 [n°1-12]

## Corpus critique

### Sur *L'Œil de la Police*

DIXIMER. M et WILLEMIN. V, *L'Œil de la Police. Crimes et châtements à la Belle Époque*, Paris, Éd. Alternatives, Coll. Michel Diximer, 2007

### Sur le fait divers

AMBROISE-RENDU. A-C, « Les faits divers de la fin du XIXe siècle », *Questions de communication* [Online], 7 | 2005, Online since 23 May 2012, connection on 13 June 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5615>

BARONI. R, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Poétique », 2007

- « Le rôle des scripts dans le récit », *Poétique*, N°129, 2002, p. 105-126
- « Un feuilleton médiatique forme-t-il un récit ? », *Belphégor* [En ligne], 14 | 2016, mis en ligne le 10 octobre 2016, URL : <http://journals.openedition.org/belphégor/660>

BARTHES. R, ([1964b]), « Structure du faits divers », *Œuvres complètes*, II, 2002, pp. 442-451

CHABRIER. A, «Des drames du Palais aux tribunaux comiques : la théâtralité de la chronique judiciaire en question», *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIXe siècle*, THÉÂTRALISATION DES ÉCRITURES DE PRESSE, 2012, mis à jour le : 19/10/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2970>

- *Les genres du prétoire : chronique judiciaire et littérature au XIXe siècle*, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2013. Français. ffnnt : 2013MON30014ff. fftel00942986f

COMBE. V, *Histoires tragiques et « canards sanglants » : genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle*, Littérature. Université Nice Sophia Antipolis, 2011. Français. fftel-00643307f

DELPORTE. C, BLANDION. C, ROBINET. F, *Histoire de la presse en France - XXe-XXIe siècles*, Paris, Éd. Armand Colin, Coll. « Colin. U », 2016

DENOËL. C, « Faits divers criminels », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 06 juin 2020. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/faits-divers-criminels>

- DION. S, « La rupture de la quotidienneté », *Tangence*, (37), 8-15, 1992  
URL : <https://doi.org/10.7202/025721ar>
- DONIN. S, « La lecture au jour le jour : les quotidiens à l'âge d'or de la presse », BNF,  
Lien : [classes.bnf.fr/pdf/Fiche-presse1.pdf](http://classes.bnf.fr/pdf/Fiche-presse1.pdf)
- DUBIED. A et LITS. M, *Le fait divers*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », 1999
- ÉVRARD. F, *Faits divers et littérature*, Paris, Éd. Nathan Université, Coll. « 128 » (177), 1997
- FLORIOT. R, *Deux femmes en Cour d'assises : Madame Steinheil et Madame Caillaux*, Ed. Hachette, 1966
- GENET. P, « Énonciation éditoriale », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Armand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/190-énonciation-editoriale>
- GONON. L, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, Paris, Éd. Presse Sorbonne Nouvelle Coll. « Bronché », 2012
- HAMON. P, « Introduction. Fait divers et littérature », in *Romantisme. Revue du XIXe siècle*, « Le faits divers », n° 97, 1997, URL : [www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1997\\_num\\_27\\_97\\_3233](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_97_3233)
- KALIFA D., *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, Paris, Éd. Fayard, Coll. « Nouvelles Etudes Historiques », 1995
- « Crimes. Fait divers et culture populaire à la fin du XIXe siècle », dans *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1995, pp. 68-82, URL : [www.persee.fr/doc/genes\\_1155-3219\\_1995\\_num\\_19\\_1\\_1292](http://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1995_num_19_1_1292)
  - « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle », *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 54<sup>e</sup> année, n°6, 1999. Pp. 1345-1362  
URL : [www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1999\\_num\\_54\\_6\\_279819](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1999_num_54_6_279819)
  - « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIXe siècle », dans *Sociétés et Représentations*, 2004/1 (n°17), pp. 131-150.  
URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-131.htm>
- KALIFA. D, RÉGNIER. P, THÉRENTY. M-E, et VAILLANT. A (dir.), *La civilisation du journal*, Paris, Éd. Nouveau Monde Editions, Coll. « Opus Magnum », 2011
- LEFEBVRE. V, (2017), *La justice illustrée. : La justice dans les journaux illustrés de la troisième de la Troisième République (1890-1914)*, Droit. Université du Droit et de la Santé – Lille II. Français. ffNNT : 2017LIL20006ff. fftel-01661345f
- LETOURNEUX. M, « Sérialité générique, modes de consommation et question de vérité. Le cas de *Détective* », *Criminocorpus* [en ligne], *Détective*, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940), Communications,

- mis en ligne le 18 décembre 2018, consulté le 25 février 2019.  
URL : <http://journal.openedition.org/criminocorpus/4886>
- « “C’est un film américain...Non, c’est un fait divers de cette semaine” ». *Journaux de fait divers, intertextes fictionnels et dynamiques spectaculaires* » dans *Œuvres et Critiques*, XLIV, Issue 1, June, 2019, pp. 89-104
- LYON-CAEN. J, « Lecteurs et lectures, les usages de la presse au XIXe siècle », dans KALIFA. Dominique, REGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain, *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Éd. Nouveau Monde Editions, Coll. « Opus Magnum », 2011
- MARCANDIER. C, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l’esthétique romantique de la violence*, Éd. Presses Universitaires de France, Coll. « Perspectives littéraires », 1998
- MOLLIER, J.-Y. (1997). « La naissance de la culture médiatique à la Belle-Époque : mise en place des structures de diffusion de masse ». *Études littéraires*, 30 (1),15–26.  
URL : <https://doi.org/10.7202/501184ar>
- NIETO. P, « L’éclectisme du style dans le « canard » au XIXe siècle » dans *La communication littéraire et ses outils : écrits publics, écrits privés* [en ligne]. Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018 (généré le 04 mars 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cths/4049>>. ISBN : 9782735508631. URL : <https://doi.org/10.4000/books.cths.4049>.
- PETITJEAN. A, « Le récit de fait divers : étude comparée de *France-Soir* et de *Libération* », dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°50, 1986. Les paralittératures, pp. 46-78, URL : [www.persee.fr/doc/prati\\_0338-2389\\_1986\\_num\\_50\\_1\\_1388](http://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1986_num_50_1_1388)
- SEGUIN. J. P, *L’information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*, Paris, Éd. G-P. Maisonneuve & Larose, 1964
- SOUCHIER. E, *Lire & écrire : éditer – Des manuscrits aux écrans. Autour de l’œuvre de Raymond Queneau*, Habilitation à diriger des recherches en lettres et sciences humaines, UFR Sciences des Textes et Documents, Éd. Université Paris VII Denis-Diderot, 1998.
- « L’image du texte. Pour une théorie de l’énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, décembre 1998, p. 137-145. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2-page-137.htm>
  - « *Formes et pouvoirs* de l’énonciation éditoriale », *Communication et langages*, n° 154, 2007, pp. 23-38
- SOUSLIKOFF. E, *Les mécanismes de médiatisation des faits divers criminels dans le quotidien Aujourd’hui en France : analyse comparée de trois faits divers sur la période 2011 et 2012*. Sciences de l’information et de la communication. 2013. ffdumas-00879661f

THÉRENTY. M-E, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Poétique », 2007

TSIKOUNAS. M, « Marguerite Steinheil », *Histoire par l'image* [en ligne], URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/marguerite-steinheil>

WATINE. T, « Faits divers, faits de société ». *Les cahiers du journalisme*, n°17. Laval, Éd. Presses Universitaires de Laval, 2007

## Sur la littérature populaire

AUDEBRAND. P, *Un café de journalistes sous Napoléon III*, Paris, Éd. Dentu, 1888

BARA. O et THERENTY. M-È, (2012), « Presse et scène au XIXe siècle. Relais, reflets, échanges », *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIXe siècle*, mis à jour le : 19/10/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=3011>

JOHNSON. W, « Paris et le comique de fin de siècle », [http://etudes-romantiques.ishlyon.cnrs.fr/wa\\_files/Johnson.pdf](http://etudes-romantiques.ishlyon.cnrs.fr/wa_files/Johnson.pdf)

LETOURNEUX. M, (2009), « Les mystères urbains, expression d'une modernité énigmatique ». *Alla ricerca delle radici popolari della cultura europea, Looking for the Roots of European Popular Culture*, Italie. Ffhal-00645212f

- « Exotisme géographique » dans *Bibliothèque des Grandes Aventures*, <http://mletourneux.free.fr/types-ra/geogr/exot-geogr.html>

LETOURNEUX. M et MOLLIER. J-Y, *La Librairie Tallandier : Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, Paris, Éd. Nouveau Monde Editions, Coll. « NME. Culture Med », 2011

LYON-CAEN. J, *La lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Éd. Tallandier, Coll. « Divers », 2006

- « Préface » dans Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Éd. Bayard, Coll. « Quarto », 2009

QUEFFÉLEC.L, *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », 1989

SELLIER. G, « Le mélodrame télévisuel contemporain : des dénouements pas si roses... » dans *Société et Représentations*, 2015/1 (N° 39), p. 151-164. DOI : 10.3917/sr.039.0151. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-1-page-151.htm>

SEGINGER. G, « Commentaires » à *La Bête Humaine* d'Emile Zola, Paris, Éd. Le livre de Poche Coll. « Classiques », 1997

THÉRENTY. M-E, « Présentation. Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale », *Média 19* [En ligne], Publications, Marie-Eve Thérenty (dir.), *Les mystères*

*urbains au prisme de l'identité nationale*, mis à jour le : 15/02/2014, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=15580>

THIESSE, A-M, *Le Roman du quotidien*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Points », 2000

TODOROV. T, *Introduction à la littérature fantastique*, Éd. du Seuil, Coll. « Points Essais », 1970

## Sur le roman policier

DE LAVERGNE. E, *La naissance du roman policier français. Du second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Éd. Classiques Garnier, Coll. « Etudes de littérature des XXe et XXIe siècles », 2009

ÉVRARD. F, *Lire le roman policier*, Paris, Éd. Dunod, Coll. « Lire », 1996

LITS. M, *Le Roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Éd. Cefal, Coll. « Bibliothèque des paralittératures », 1993

VAREILLE. J-C, *L'homme masqué. Le justicier et le détective*, Lyon, Éd. Presses Universitaires de Lyon, Coll. « Littérature et idéologies », 1989

- « Préhistoire du roman policier » dans *Romantisme*, 1986, n°53. Littérature populaire. URL : [www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1986\\_num\\_16\\_53\\_4922](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_53_4922)

## Sur l'iconographie

AMBROISE-RENDU. A-C, « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation technique et culturelle », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 39 N°1, Janvier-mars 1992. Pour une histoire culturelle du contemporain. pp. 6-28. URL : [www.persee.fr/doc/rhmc\\_0048-8003\\_1992\\_num\\_39\\_1\\_1618](http://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1992_num_39_1_1618),

BARTHES. R, « La Civilisation de l'image », dans Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Éd. du Seuil, pp. 1137-1139, 1993

BASSY. A, « Avant-propos » dans Christophe Martin, *Dangereux suppléments : l'illustration du roman en France au XVIIIe siècle*, Paris, Éd. Peeters Publisher, Coll. « La République des Lettres », 2005

LETOURNEUX. M, « Voir les bandits à l'œuvre ». *Document et fiction dans l'illustration de faits divers (1877-1918)*, Les cahiers du GRIT, 2011

LOUVEL. L, *Texte – image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Éd. Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2002

MARTIN. C, *Dangereux suppléments : l'illustration du roman en France au XVIIIe siècle*, Paris, Éd. Peeters Publisher, Coll. « La République des Lettres », 2005

NERLICH. M, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy » dans Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990

TILLIER. B, *Le journal, magasin d'images. L'illustration dans la presse du premier XIXe siècle*, BNF, URL : <http://expositions.bnf.fr/presse/infos/03.htm>

TÉTU. J-F, « L'illustration de la presse au XIXe siècle », *Semen* [En ligne], 25 | 2008, mis en ligne le 09 juin 2010, consulté le 11 mai 2019. URL : <http://journal.openedition.org/semen/8227>

TROCHERIE. J, « *Nos Gravures* » : *Usages des images dans les Suppléments Illustrés du Petit Journal et du Petit Parisien (1897- 1904)*, 2018

## Sur la théorie de la fiction

BARTHES. R , « Le discours de l'Histoire », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Points Essais » 1984, pp. 179-187

- « L'effet de réel », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Points Essais », 1984, pp. 163-177

## Sur la mémoire collective

ANSART. P, « Mémoire collective », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 avril 2020. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/memoire-collective/>

BARASH. J-A, « Qu'est-ce que la mémoire collective ? Réflexions sur l'interprétation de la mémoire chez Paul Ricoeur », dans *Revue de métaphysique et de morale*, Presses Universitaires de France, n°50, pp. 185-195, 2006, URL: <http://www.jstor.org/stable/41825830>

GISLAIN. G, « Les enjeux de la mémoire collective », [en ligne], Publié le 07/01/2019, consulté le 27 avril 2020, URL : <https://grandes-ecoles.studyrama.com/espace-prepas/concours/ecrits/culture-generale/les-enjeux-de-la-memoire-collective7466.html>