

”Jauffret, Claustria : le fait divers, temps et récit (Crimes écrits, 3)”

Christine Marcandier

▶ **To cite this version:**

Christine Marcandier. ”Jauffret, Claustria : le fait divers, temps et récit (Crimes écrits, 3)”. Diacritik, 2017. hal-01766972

HAL Id: hal-01766972
https://hal.science/hal-01766972

Submitted on 14 Apr 2018

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

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



Christine Marcandier / 27 juillet 2017 / Crimes écrits (littérature et faits divers), Les mains dans les poches, Régis Jauffret

Jauffret, Claustria : le fait divers, temps et récit *(Crimes écrits, 3)*



« L'histoire judiciaire regorge d'anecdotes. »
Régis Jauffret, *Claustria* (2012)

Joseph Fritzl est un monstre *et* chacun d'entre nous. « Ingénieur spécialisé en matériaux de construction », il se rêve l'inventeur d'une « nouvelle race de béton (…) léger et robuste comme le titane » mais c'est une cave qu'il concevra, y enfermant sa fille (et les enfants qu'il lui donne) pendant 24 ans… L'horreur du fait divers, « affaire cruelle à base de viol et d'enfants séquestrés » a défrayé la chronique en 2008-2009, pourtant Fritzl est un homme ordinaire, un quidam, comme le décrit un psychiatre : « il n'était ni schizophrène, ni paranoïaque, ni même dépressif ». « Un homme très banal », conclut l'expert, corroborant les autres diagnostiques psychiatriques, « un petit homme ennuyeux et gris qui se fondait dans la foule des braves gens et des salauds ordinaires dont chacun contribue à grossir la cohorte », « un patient sans épaisseur, sans vie intérieure, aucun intérêt ».
Lorsque Jauffret, enquêtant sur les lieux du crime pour préparer l'écriture de *Claustria*, parvient à visiter la maison d'Amstetten, « même décevante impression que l'endroit ne dégageait aucun parfum d'angoisse ou de mystère, juste l'ennui montant du sol avec la verdure mélancolique sous le ciel grisâtre comme un coup de crayon ». La victime, la fille de Fritzl, est tout aussi banale : « on la prendrait pour n'importe qui. Personne ne la regarde ». La cave elle-même, espace de l'horreur absolue, est la réplique d'une vie tout ce qu'il y a de plus quotidienne, « les mêmes soucis, les mêmes espérances que celles d'une famille au petit appartement encastré dans un immeuble, une tour, une maison dans la campagne. Après tout, la cave mesurait cinquante-cinq mètres carrés ».

L'affaire va faire les gros titres de la presse internationale, les télévisions du monde entier couvrent l'événement, l'inceste de cet homme sur sa fille dès ses 13 ans, un cadavre d'enfant brûlé, les multiples grossesses incestueuses, la construction de la cave pour abriter ses amours coupables, plus tous les viols et meurtres que suppose un avocat, accusations que relaie l'écrivain, les exactions quotidiennes. La banalité de la criminalité, c'est aussi une région d'Autriche que Régis Jauffret décrit comme arriérée — on y bat couramment femme et enfants, on donne aux porcs les cadavres d'enfants étouffés dans leur berceau — et soumise à la loi du silence. La femme de Fritzl n'a rien entendu, rien vu et rien voulu comprendre, tous vivent dans une sorte de réalité alternative, se racontant des histoires « pour tenter de doubler le réel, le filouter ». Et la maison de l'ogre n'est que « cet atroce échantillon de l'indifférence universelle ». C'est ce mélange de monstruosité et de banalité, la structure même du fait divers pour Barthes, qui le rend insupportable. Il défie les lignes de partage ordinaires : Fritzl aimait sans doute ses enfants (il ne cesse de le dire), leur faisait des cadeaux, fêtait

Pâques avec eux, Noël, les anniversaires. Roman, le dernier enfant de l'inceste, pense avec nostalgie à sa prison et il aime son père. Angelika elle-même « aurait aimé conserver la cave d'Amstetten » comme « une sorte de résidence secondaire, un espace privé où elle pourrait retrouver ces vingt-quatre années où du fond de l'horreur elle avait si souvent connu la joie ».



Régis Jauffret (DR)

24 ans dans une cave, « huit mille cinq cent seize, le nombre de jours »

J'arrive à m'imaginer assassiné, mutilé, torturé. Je n'arrive pas à l'imaginer vingt-quatre années dans un trou.
Essayez, vous n'y arriverez pas non plus. Vous parviendrez à une semaine, peut-être à quatre. La nuit suivante vous aurez peur de vous endormir.
Régis Jauffret, *Claustria* (p. 72)

En 1830, Julien Sorel constatait depuis sa cellule que le verbe guillotiner ne peut se conjuguer à tous les temps. En 2012, dans *Claustria*, roman directement inspiré de l'affaire Fritzl, Régis Jauffret se demande comment représenter une durée non représentable : « J'arrive à m'imaginer assassiné, mutilé, torturé. Je n'arrive pas à l'imaginer vingt-quatre années dans un trou », chiffre en toutes lettres pour mieux le déployer, « trou » dans un espace/temps, chiffre inhumain et qui en redouble d'autres puisqu'avant d'enterrer sa fille dans une cave, avec trois de leurs enfants (et de brûler le cadavre d'un quatrième), Fritzl avait séquestré sa mère durant 21 ans, selon un mode opératoire qui rappelle celui de *La séquestrée de Poitiers* (fait divers réel, mis en récit par Gide) : « sous les combles dont il avait muré la fenêtre avec des parpaings. Il n'ouvrait la porte que trois fois par semaine, remplissant de soupe et de pain dur la bassine qui lui servait d'auge. Il avait installé des toilettes au milieu de la pièce pour s'éviter la corvée d'évacuer ses excréments ». Le premier chiffre du récit, 24, celui des années de claustration dans la cave, est déjà un palimpseste, renvoyant autant à une histoire privée (un autre crime de Fritz) qu'à une histoire du fait divers, elle-même judiciaire et littéraire (Gide, voire Stendhal), en une série expansive.

L'enjeu de la fictionnalisation de ce fait divers pour Régis Jauffret est bien de croiser *temps et récit*, pour reprendre la formule de Ricoeur, de faire d'une durée non représentable le(s) temps du roman, de le (dé)figurer pour que le lecteur puisse non seulement se le représenter mais le vivre, dans la contraction que métaphorise le titre, dans l'épaisseur étouffante et insoutenable qu'il signifie, dans l'impensable que tente de traduire son néologisme. Il faut écrire pour que le lecteur imagine, non pas abstraitement mais dans l'expérience que sera sa lecture, manière de remotiver, aussi, ce rapport du réel et de la fiction : le fait divers réel, une fois ressaisi par la fiction, peut redevenir expérience.

Si le temps est généralement représenté par une clepsydre ou un sablier, il est ici boîte de Pandore ou, dans la métamorphose triviale du mythe qu'opère systématiquement Jauffret dans *Claustria*, « coffre à jouets », premier titre envisagé pour le roman comme il le confie à Vincent Josse dans son Atelier sur France Inter, demeurant comme trace et archive dans le récit : la cave est, pour Fritzl, un « coffre à jouets », sa fille un « jouet ». « Une cave comme un coffre à jouets. La grande poupée magique jetée dedans à l'origine qui avait sorti de son

ventre des marionnettes extraordinaires qui grossissent comme de vrais enfants quand on leur met de la nourriture dans la bouche ». De la cave découverte s'échappent les maux, le non représentable et pourtant advenu : « huit mille cinq cent seize, le nombre de jours qu'avait passé Angelika dans la cave ».

Une structure en spirale : le temps *out of joint*

La structure du roman illustre combien durée et temps échappent d'abord au récit. On peut lire *Claustria* en lui supposant quatre parties. La première se situe « aujourd'hui » et superpose le fait divers et l'enquête que mène Régis Jauffret qui se déplace en Autriche, rencontre des experts, suit le procès et nous fait entrer dans l'espace clos de la cellule de Fritzl, transcrivant ses rencontres avec son avocat. La condamnation est énoncée sèchement, perpétuité : « un verdict humiliant pour Gretel, mais que Fritzl avait reçu avec indifférence ». A la fin de ce premier acte, « fin septembre », policiers et magistrats sont descendus dans la cave avec Fritzl, pour une reconstitution du crime de quelques minutes, une version concentrée des 24 années de réclusion, une avalanche de chiffres : la reconstitution « a duré quarante minutes » selon le procès verbal, les « sbires » ont oublié le code mais Fritzl s'en souvient très bien, « ce sont les chiffres que les nazis avaient tatoués sur le bras de ma mère à Mauthausen ». Jauffret dit « l'étrange et épouvantable odeur », les personnes présentes qui vomissent. Cet espace (lieu et temps) est l'épicentre du roman, longtemps évité, son « labyrinthe ». « La difficulté, c'était d'arriver au point où l'on se trouve sur la durée dans la cave », a confirmé Régis Jauffret dans un entretien aux *Inrockuptibles*. Pourtant il faudra y descendre.

La deuxième partie du roman est justement focalisée sur la cave. L'écrivain revient sur les circonstances de sa construction, en 1898. En 1971, Fritzl, par ailleurs ingénieur, a « enfermé ce capharnaüm dans une carapace de béton ». C'est par l'architecture que pourra se dire le temps : le lieu explique que la cave n'ait pas été découverte pendant 24 ans. Jauffret raconte l'aménagement de la cave par le père, sa propre visite des lieux, l'épreuve, terrible (vertiges, vomissements), de la descente dans l'épicentre, le peuple de rats, la fuite. Dans le récit du calvaire des victimes, c'est la première sortie de la cave, Petra à l'agonie conduite à l'hôpital par son grand-père et père — son « père papi » — qui ment sur sa maladie et sera finalement rattrapé, les policiers ne « gob<ant> pas sa fable. C'est le début de l'affaire Fritzl, les interrogatoires, les journalistes faisant le siège de l'hôpital et Fritzl « frissonnant d'aise de se sentir célèbre, une sorte d'euphorie qui montait en lui comme un stupéfiant » tant il est « fier d'étaler

publiquement sa virilité d'étalon ».

La troisième partie est centrée sur « la descente d'Angelika dans l'enfer de la cave » au sens métaphorique du terme, l'inceste. C'est d'abord la vie de la jeune femme *avant*, les parenthèses enchantées, sa découverte de l'amour, avec Hans puis Thomas, tandis que Fritzl veille, guette, alterne coups, viols et paroles apaisantes, tout en construisant la cave, son idée fixe et obsession. Il « attendait son heure ». Il enferme sa fille le jour où elle devient majeure et pourrait donc légalement lui échapper. Jauffret raconte comment la mère a aidé Fritzl à descendre sa fille à la cave : « un épisode escamoté. Par orgueil, Fritzl avait préféré dire aux flics qu'il avait agi seul ». C'est le début des mensonges pour cacher où se trouve réellement Angelika : la vérité officielle est qu'elle « est partie à Vienne faire la putain ». De fait, elle est enchaînée dans la cave. Parce que « la chaîne nous gênait pour nos ébats sexuels », Fritzl enlève la chaîne autour du cou de sa fille et Jauffret raconte comment Angelika s'habitue à vivre courbée, dans l'obscurité le plus souvent, avec l'obsession de s'évader, une forme de « vie parallèle » d'abord rêve puis hallucination et menace de la folie. Il narre les tentatives d'évasion, formes de suicide. Mais Fritzl veille et punit : il lui casse les dents, la ligote, lui fait connaître la faim, la laisse dans le noir. Le temps n'est alors plus rythmé que par les naissances : en 1986, une fausse couche, le fœtus enterré dans une boîte à chaussures dans le jardin, « comme un chat entre deux cyprès », Petra en 1989, Martin en 1990, Sophie en 1991 (elle vivra en haut), Sabine en mars 1994. Puis les jumeaux en 1995, Stanislas et Julius (Stanislas ne survit pas). Enfin Roman, l'enfant préféré de Fritzl, le plus beau, qui en fait « un père content de lui, un grand-père énamouré ». Roman sera l'héritier, le nouveau souverain du « royaume souterrain ». Le récit suit les jours sans durée fixe, l'alternance de privations et de visites, les enfants qui grandissent et commencent à poser des questions, Angelika qui devient folle, les enfants drogués au sirop. Fritzl affame puis surgit, *deus ex machina*, manière de faire croire que « comme toujours, il leur sauvait la vie ». A la fin de cette partie, le temps s'accélère : Angelika tente une dénonciation en appelant la police. Elle a drogué son père au Thréralène, pris son téléphone portable, tente de joindre le commissariat puis les pompiers. Seul résultat : des coups, un mois dans l'obscurité, l'entrée de la cave désormais protégée par un code.

La quatrième et dernière partie n'est pas une clôture, comme Angelika, « elle ne connaissait pas la fin ». Fritzl, avec la naissance de Roman, a cru connaître une « période de bonheur absolu », il veut bâtir un « empire », familial et immobilier, faire de Roman un ingénieur comme lui et le « dauphin sur son trône » — c'est,

de fait, le déclin : « l'immobilier autrichien a commencé à battre de l'aile à l'automne 2007, il a été arrêté sept mois plus tard ». Fritzl les délaisse, Angelika doit rationner la nourriture, c'est « la grande famine de l'été 2004 » évoquée au début du roman. Elle craint la disparition de son père qui condamnerait à mort le peuple de la cave. Le roman se referme comme un cercle vicieux, jusqu'à la tautologie : Jauffret focalise le *roman sur Roman* — et c'est avec ce personnage qu'il s'ouvrait. « Après deux décennies de claustration, le retour à l'air libre semblait proche ». Le temps s'étire encore : Fritzl annonce la sortie pour Noël puis la retarde au printemps. Mais le récit est si épais, si violent que le lecteur a le sentiment que l'air libre ne reviendra jamais. Et Petra tombe malade, en mars 2008 (le lecteur le sait depuis la partie II). Le récit suit son agonie souterraine, Fritzl refuse tout médicament, Angelika tente l'impossible, elle reprend son cahier, « elle modifiait la réalité en la racontant. Le verbe a bien créé le monde ». Puis Fritzl cède, imagine une fin alternative : Petra soignée, Angelika et les enfants de retour en haut. Puis c'est l'appel du médecin-chef de l'hôpital qui veut rencontrer la mère de Petra, Fritzl qui coupe eau et électricité, condamne la cave à la mort, la sortie et une « civilisation en voie d'écroulement », Fritzl « dictateur sur le déclin dont le trône est déjà tombé à la renverse. Les portes grandes ouvertes comme des douanes abandonnées » et la remontée. Le roman ne se termine pas, sa fin est son début.

La structure du roman est donc celle d'un récit non linéaire, fragmenté, chaotique, procédant par réécritures, excavations, hypothèses et récits alternatifs: ceux d'Angelika dans son cahier, les mensonges qu'échafaude Fritzl pour justifier le retour du peuple de la cave à l'air libre (sa fille enfin libérée d'une secte…). Les épisodes les plus insoutenables sont racontés plusieurs fois, soumis à des narrations de longueurs variables, construisant un suspens fait d'analepses et prolepses pour tenter de saisir une durée impossible.





Police, justice et médias en procès

Car ce temps a échappé aux instances du réel supposées le maîtriser, la police, la justice et les médias. Aucun de ces discours portés sur le fait divers ne peut en rendre la structure. Régis Jauffret critique un système qui loin de chercher des coupables, de les condamner justement ou de tenter de réparer les fautes est une ample machine arbitraire, absurde et elle-même coupable, une « parodie » dans laquelle chacun veut jouer le premier rôle, au point qu'Angelika est starifiée , passant de la séquestration à la surexposition : qui ulcère l'avocat de Fritzl, il l'imagine exiger de filmer son témoignage à Hollywood, avec George Clooney dans le rôle du juge d'instruction, « robe de grand couturier, bijoux prêtés par Tiffany, dents flambant neuves, lèvres gonflées de silicone, texte écrit par un de nos plus fameux scénaristes répété pendant des semaines avec un coach, et ne doutons pas qu'elle versera moult larmes pour émouvoir les membres du jury. (…) Fritzl riait sans bruit, les yeux étincelants de fierté ».

Le réel n'existe pas, il n'est plus qu'hypostases, récits seconds, ample système de représentations s'auto-engendrant dans le fantasme amer de l'avocat, non par déontologie ou sens moral mais parce que la victime lui vole la vedette. Le fait divers est divertissement et récréation, *continuum* de signes et de messages qui s'équivalent, *medium is message*, une confusion dont le discours de l'avocat est l'icône, *analogon* de la *Société de consommation* totalitaire telle que Baudrillard l'a décryptée en 1970 : « La vérité des médias de masse est donc celle-ci : ils ont pour fonction de neutraliser le caractère vécu, unique, événementiel du monde,

pour substituer un univers multiple de media homogènes les uns aux autres en tant que tels, se signifiant l'un l'autre et renvoyant les uns aux autres. A la limite, ils deviennent le contenu réciproque les uns des autres ». Et l'on sait la place qu'occupe le fait divers dans ce totalitarisme : « Ce qui caractérise la société de consommation, c'est l'universalité du fait divers dans la communication de masse. Toute l'information politique, historique, culturelle est reçue sous la même forme, à la fois anodine et miraculeuse, du fait divers. Elle est tout entière actualisée, c'est à dire dramatisée sur le mode spectaculaire — et tout entière inactualisée, c'est à dire distanciée par le medium de la communication et réduite à des signes. Le fait divers n'est donc pas une catégorie parmi d'autres mais la catégorie cardinale de notre pensée magique, de notre mythologie. » Et c'est ce système qu'illustre la représentation de la police, de la justice et des médias dans le roman de Jauffret, il jouent du « vertige d'une présence totale à l'événement », ne sont pas la réalité mais « le vertige de la réalité ».

Durant l'enquête de police, des preuves ont été maquillées ou abandonnées, des expertises non retenues, des culpabilités évacuées (comme celle de la mère), des questions non posées (celles du viol de ses petits-enfants par Fritzl). Comme le dit cyniquement l'avocat de Fritzl, « c'est une affaire typiquement autrichienne que nous devrions régler en famille afin de rendre au plus vite leur père à ces enfants déjà assez désorientés par leur soudain débarquement dans la communauté humaine. La cave était un cocon ». Là encore, toutes les strates du discours et les signes se superposent en recourant à la représentation du monde de Fritz pour dire le monde. L'important n'est pas ce qui est juste mais l'image transmise via les écrans de télévision : il faut « montrer à la face du monde la détermination de l'Autriche d'inciser à vif ce bubon sous la loupe du tribunal et d'en exprimer jusqu'à la dernière cuillerée de pus », en finir avec l'image d'un pays que les tabloïds désignent comme cultivant « le nazisme dans son sous-sol ». Il faut en urgence réunir « la fine fleur des juristes autrichiens avec pour mission de découvrir dans le code un délit susceptible d'aggraver la peine de Fritzl ». En effet, les peines prévues par la justice autrichienne sont dérisoires « chez nous l'inceste est une peccadille. Vous risquez trois ans de prison, et encore avec un très mauvais avocat ». Le Ministère de la Justice pense à une inculpation pour esclavagisme, finira par décider d'inculper Fritzl pour assassinat de l'un des jumeaux, décédé de mort naturelle pourtant, mais Frizl a brûlé le cadavre, passé la mort sous silence et c'est le seul moyen de le condamner à perpétuité. Le procès est une parodie, l'avocat de Fritzl « un acteur raté, ancien représentant en baignoires et en ballons d'eau chaude » dont l'heure de gloire fut l'acquittement de néonazis et qui n'accepte de défendre « l'ogre » que pour la gloire que cette

affaire lui apportera. Il est « fasciné par les objectifs », « il aimait son sourire, et ses petites mains manucurées qu'il voyait évoluer avec grâce devant lui dans l'air frais », obsédé par son image sur les écrans de télé…

Pour maître Gretel, Joseph Fritzl n'est jamais qu'un « père original », « un être généreux » qui a « pris la peine de faire six enfants à sa fille. Les débauchés sont-ils jamais préoccupés de faire des enfants aux putains ? ». L'avocat n'a aucune morale, seule compte sa notoriété (sa première interview, il la donne à CNN). Il transforme Fritzl en bon père de famille qui a protégé sa fille, l'a rendue mère pour son « épanouissement », il en fait même une criminelle potentielle et une hystérique, éprouvant « une véritable passion pour son père dont elle a recherché jusqu'au bout les étreintes sans le moindre égard pour son âge avancé ». Ce faisant, l'avocat fait passer la victime pour un bourreau et dévoie jusqu'au discours juridique : « on pourrait plus légitimement vous traiter de papa gâteau que de père Fouettard ». Sa plaidoirie est un discours d'histrion — et il est effectivement un « acteur raté », une carrière qui s'est refusée à lui —, il parade devant les journalistes, « il a furtivement posé la main sur son cœur, comme un comédien remercie le public à la fin de sa représentation ». Il soigne son costume, ses gestes et ne déteste pas « susciter l'exécration, les comédiens ne craignent que l'indifférence et l'oubli ». Régis

Jauffret joue de la polysémie du mot « rôle », utilisé dans son sens d'action comme de masque de théâtre — « Mon rôle est de défendre mon client », dans des pages entièrement prise par le réseau lexical de la comédie et de l'histrionisme — et réussira d'ailleurs, note Jauffret, à « donner au tribunal un air de cabaret à force de plaisanteries ». Le seul investissement de maître Gretel dans l'affaire consiste à inverser l'ordre des choses et des valeurs : transformer l'échec de sa carrière de comédien en triomphe judiciaire, le bourreau en victime, la cave en lieu de paix et de civilisation préservée… Seule compte « la glorieuse épopée dont il était désormais l'un des héros » (91) dont il entreprend d'écrire le journal et il songe même à publier une anthologie des dernières plaisanteries et bons mots de suppliciés de l'Antiquité à nos jours, comme un retour à un âge d'or, le « bon temps de la peine de mort ».

Le duo avocat/ accusé est tragiquement comique : les deux sont obsédés par le pénis, les métaphores sexuelles, la détestation des femmes. Le discours que tient Gretel pour reconquérir son client pourrait être celui tenu par Fritzl, doubles l'un de l'autre au point que Fritzl et Gretel s'envient, Fritzl « jaloux de ne pas avoir été interviewé » à la place de son avocat lui-même « acteur jaloux qui

craignait de ne jouer en définitive qu'un second rôle dans cette parodie judicaire ». Mais pour l'avocat cette complicité est la clé pour gagner un procès d'assises : « Accusé et plaideur doivent former un duo, comme au cirque l'auguste et le clown blanc », il faut amuser la galerie, détendre les jurés, bouleverser, certes, mais aussi faire rire… Il n'y a donc aucune hiérarchisation des discours, policiers ou judiciaires, tout est l'envers parodique et trivial d'un endroit qui, déjà, est dans la caricature, autre registre du monstrueux.

C'est au discours romanesque qu'il revient de combler l'enquête bâclée par la police. Jauffret reprend le témoignage d'un avocat affirmant que Fritzl serait un criminel en série (viols et meurtres). Ce dernier est tombé sur une preuve oubliée par les enquêteurs, une « chemise cartonnée ». Il a fait des photos avant de la brûler, les montre à l'écrivain. Fritzl collectionnait des coupures de journaux à propos de jeunes femmes violées et assassinées. Or il se trouvait chaque fois sur les lieux et les jeunes filles ressemblaient toutes à Angelika. Mais la police enterre le dossier. Peu après ces révélations, l'avocat meurt dans un accident de voiture et son téléphone portable, contenant les documents, est saisi « par un inspecteur venu tout exprès de Vienne ». Cet avocat, contrepoint du carnaval de justice offert par le procès, évoque aussi le fétichisme de l'horreur : les gens qui visitent la maison de l'ogre mise en vente non pour l'acheter mais récupérer des objets ayant appartenu au criminel, ses casquettes, en particulier, « les types devaient s'imaginer qu'il transpirait sa pensée et ses souvenirs et qu'ils n'auraient plus qu'à les mettre à tremper dans une bassine pour en tirer un diaporama ou un film d'horreur » (159), et pourquoi pas des fromages affinés dans la cave « avec la photo du vieux sur l'étiquette. D'ailleurs, je me demande s'il n'existe pas déjà des tee-shirts à l'effigie de ce con. A moins que ce soient des chaussettes, des caleçons, des assiettes ? ou une eau de toilette ? Un truc bien puant dont s'aspergeraient les détraqués avant de se branler devant les photos du souterrain » (159). Fritzl aurait aimé « ouvrir une boutique et des petites caves à son effigies », il a tenté de « vendre ses procès-verbaux d'audition à un tabloïd », des « nuitées dans cette baraque sur eBay », etc.

Quant aux médias, dès la page 12 du roman, ils ont « envahi la petite ville pour transmettre jusqu'en Chine et en Australie des images de la maison de l'ogre ». L'actualité se fait dans l'immédiateté, au jour le jour, sans recul, priorité au direct et aux réactions à chaud. Régis Jauffret décrit le« troupeau cosmopolite d'envoyés spéciaux ingérables, fureteurs, désœuvrés » qui « se précipitaient chaque jour à la conférence de presse où policiers et magistrats les inondaient de nouvelles pour étancher leur soif de bestiaux déshydratés d'avoir pissé trop vite

celles de la veille. Une vapeur dont les antennes satellites saturaient la stratosphère sans discontinuer ». A l'animalisation et la bestialité s'ajoute la métaphore filée de l'eau — inonder, étancher, soif, déshydratés, pissé, vapeur — suggère ironiquement l'expression lexicalisée « pisse-copie » sans qu'elle soit employée. L'information passe directement de la *source* aux différents journaux, sans vérification, dictée en conférence de presse, par les « policiers et magistrats » (en tandem indissociable) et immédiatement diffusée via les satellites ; ce sont des informations uniformes, quel que soit le pays dans lesquelles elles sont diffusées, formatées pour être « cosmopolite(s) » et à destination de la « stratosphère ». A cette dictée de la justice et de la police, s'ajoute une instance supérieure, Angelika qui « a dirigé l'Autriche pendant presque une année. La parole de la martyre était aussi sacrée que les sourates du Coran. Depuis son cockpit de l'hôpital, elle pilotait satellites et rotatives de la planète » (22), imposant sa vérité.

Dans ce discours médiatique (qui n'est que « parole » et « dictée), aucun temps n'est ici déployé, tout est immédiateté et superpositions informes, sans espace pour le recul, la réflexion ou le recoupement de l'information, le seul but est d'offrir des articles et sujets immédiatement consommables, stupéfiants, exclusifs. D'ailleurs, des années plus tard, quand la maison de l'ogre est détruite, même si le vieux maire « avait pris la peine d'annoncer l'événement aux agences de presse », on ne voit « aucun objectif pour immortaliser la scène ». Les journalistes s'intéressent au *pendant*, jamais ou trop peu à l'*après*. Seule compte l'actualité, unique temporalité de cette information qui « finit par oublier les histoires », seul compte le miroir tendu au narcissisme pervers du public, de l'avocat ou de Fritzl qui passe « le plus clair de son temps » à zapper sur les chaînes satellite à chercher son « portrait », archive les articles qui paraissent sur lui, rêve de donner des interviews et déclare hautement être « une star internationale ». La vérité alternative de la trilogie perverse décrite dans le livre (police, justice, media) fonctionne comme un *storytelling* conjoint, contre-modèle du roman qui, lui, déplie temps, lieux et les identités qui pourraient servir de repères trop immédiats.





Généalogies identitaires

— Il faudra bien lui donner un nom. Quel nom ?
Angelika l'a regardée étonnée.
— Un nom ? (…)
— Il lui faut un nom comme aux autres, même les meubles s'appellent table ou chaise.
***Claustria*, p. 337-338**

L'écrivain refuse l'informel immédiat du fait divers médiatique et, dans *Claustria,* sa fictionnalisation par la police et la justice. Et c'est dès le nom de l'auteur qu'est énoncé un autre rapport du réel au roman. Régis Jauffret devient protagoniste du récit, figurant la ligne de partage des faits et de la fiction, auteur et personnage d'un *Régis Jauffret par Régis Jauffret*. Il est celui qui mène une enquête littéraire après l'enquête policière et la procédure judicaire : déguisé en infirmier il rencontre Roman et différents acteurs de l'affaire (experts, commissaire général de la Basse-Autriche), visite la maison de Fritz, la cave, se rend dans le bordel que fréquentait Fritzl. Cet autoportrait est souvent ironique et cocasse, annonçant la veine de *La Ballade de Rikers Island* : Jauffret est celui qui renverse du café sur sa chemise, il accumule les fautes de goût (« vous m'avez fait honte » lui dit Nina), il ne comprend rien à l'allemand et prend les *Kinder* (enfants) pour des œufs en chocolat. Cette représentation de soi en Buster Keaton de l'enquête est un garde-fou, un refus de l'esprit de sérieux, une ironie

et une forme de respiration dans un roman étouffant, ce que met en abyme une rencontre de Jauffret avec avec le psychiatre chargé de suivre Fritzl, Klaus Nert. L'homme demande le passeport de l'écrivain après avoir lu son « pedigree sur Internet ». « Il a hoché la tête pour me signaler que j'étais bien moi. Je lui ai fait remarquer qu'on ne pouvait malgré tout jamais être certain de se trouver en présence de la personne supposée être en face de soi ». Personnage de fiction d'un auteur qui porte le même nom que lui, Régis Jauffret est celui que tout le monde « prend pour un cinglé », une réputation qui l'affranchit de toute mesure ou limite dans son enquête.

Claustria est un roman des noms, dès celui de l'auteur, dès son titre — néologisme dérivé d'un nom propre, Autriche en anglais, *Austria* — ou le nom du personnage principal, Joseph Fritzl, le seul (avec Régis Jauffret) à conserver son état civil réel. Ceux des autres personnages ont été changés et *Claustria* fait de leur symbolique un récit, narre changements d'identité et anonymat forcé. Même le poisson rouge aura un nom, *Niedlich* (« mignon », en français) qui survivra à la cave et le « détergeant à la papaye si cruel envers les souillures que son inventeur l'a intitulé *Attila* ». Le canari s'appelle Titi, comme dans le dessin animé. Les noms sont partout dans le roman, certains sont attestés, non fictionnalisés et exhibés, comme celui de Joseph Fritzl, « baptisé Joseph comme son père », dont le prénom dit une ligne incestueuse.

D'autres ont été modifiés — l'aîné, Kirsten, devient Petra —, certains sont accessoires, servant à désigner des enfants qui ne sont pas déclarés à l'état-civil et « dans la cave, on n'avait aucun besoin de s'appeler. Il n'y avait pas assez de place, on était toujours à côté l'un de l'autre, on était toujours là. Quatorze ans plus tard les enfants libérés mettraient longtemps à répondre à leur nom ». D'autres sont commentés dans le roman, comme celui de Martin (Stefan dans le fait divers réel), Fritzl le surnomme le rôti, avant de finir « par l'appeler Martin, le nom du garage situé en face de la mairie d'Amstetten », « joli prénom », plus « élégant » en tout cas que « *Scheinebraten* ».

Le choix des prénoms donnés aux personnages en lieu et place de leurs identités réelles est souvent symbolique : Elisabeth devient *Ange*lika, Felix sera Roman — ce n'est pas Romand, le patronyme réel et pourtant si symbolique de *L'Adversaire,* c'est peut-être un clin d'œil au fait divers comme au roman de Carrère, c'est de toute façon le choix d'un soulignement de la part romanesque et fictionnelle de *Claustria*, puisque Roman est le premier personnage de l'affaire que l'on croise dans le roman. Angelika aurait préféré Richard mais « elle

ignorait que c'était le prénom du général SS qui avait eu la haute main sur l'Autriche au temps du nazisme », il pourrait s'appeler Adolf —« un enfant né dans une cave comme son homonyme était mort dans un bunker », ce sera Roman, c'est « joli » et c'est lui qui ouvrira la temporalité du récit. Il s'agit toujours, dans le choix des prénoms, de remonter à une histoire familiale, de faire signe vers la généalogie. L'aînée des enfants de Fritzl s'appelle « Anneliese comme sa mère » ; Julius porte le nom du grand-père de la grand-mère d'Angelika. Le prénom a été choisi par Angelika, « le besoin irrésistible de lui donner un nom de héros, de demi-dieu, d'imperator », inspiré par un péplum vu la veille avec Laurence Olivier dans le rôle de Jules César. Quant à la femme de Fritzl, Rosemarie, elle est Anneliese dans *Claustria*, prénom dans lequel on peut reconnaître le français « lire » ou l'allemand « *lesen* » : elle est celle qui n'a pas vu ou lu les signes, « remarqué le manège de son mari charriant les victuailles et remontant les poubelles », qui a adopté sans sourciller les enfants de sa propre fille, a servi de « geôlier à sa belle-mère » pendant 21 ans, une femme dont le prénom, Annette est « cousin » du sien.

Les prénoms des enfants disent tous une généalogie incestueuse, une logique du temps biaisée, ils sont inspirés par l'histoire familiale ou les pires heures de l'Autriche, un film, voire un garage… Régis Jauffret ne les a pas modifiés pour préserver l'anonymat des victimes et désigner le seul coupable par son nom. Rosemarie Fritz est coupable pour le romancier, son prénom n'en est pas moins changé. Et l'anonymat n'existe pas pour les victimes de faits divers : Angelika (Elisabeth) a changé d'identité après le procès, un an plus tard son nom et sont lieu de résidence « ont été divulgués à la rédaction d'un tabloïd anglais qui a dépêché une équipe ». Faire de l'identité des protagonistes des faits divers — tout en gardant le nom de l'affaire comme effet de réel et grille de lecture — est une manière de forcer le lecteur à se repérer dans une généalogie d'autant plus complexe qu'elle est redondante, divisée entre le haut de la maison et la cave.





Régis Jauffret (DR)

L'Autriche ou le refus de l'Histoire

« C'est un fait divers qui ne reflète en rien l'image que nous nous faisons de notre pays » Le commissaire général (*Claustria*, p. 35)
« C'est une affaire typiquement autrichienne (…) La mémoire des Autrichiens s'envole au premier coup de vent (…) Notre pays est très mystérieux. Tout le monde est aveugle et sourd » L'avocat de Joseph Fritzl (*Claustria*, p. 89)

Ce n'est pas l'Autriche en tant que pays qui sert de cadre à *Claustria*, comme l'indique le titre du roman : c'est un pays (désigné par son nom en langue anglaise), une région et une ville particulières dans leur lien à « la découverte de la cave ». L'Autriche n'est pas un lieu mais un personnage du roman, doté d'une psychologie (un « pays méfiant », 64) et le miroir d'un criminel, Fritzl, « que le monde entier prenait pour l'Autriche ». C'est plus encore un temps et une histoire, l'archive de moments.

L'Autriche telle que l'affaire Fritzl la révèle est un espace qui étouffe d'un sentiment de culpabilité, d'une honte qui remonte de son sous-sol : la cave du fait divers est une « poche de cauchemar sous la terre autrichienne » de même que l'Autriche est accusée d'abriter encore dans son sous-sol des poches de nazisme ». C'est bien le poids et les strates de l'Histoire autrichienne, une durée, un Temps du Récit que le fait divers figure. Et pour le dire, il faut aller l'image que l'Autriche veut donner d'elle-même, sa représentation officielle — Vienne est comparée à un « décor d'opéra », c'est « une ville (…) où l'on attend perpétuellement l'instant où le rideau se lèvera » et Joseph Fritzl, dans le rôle titre, sortant de prison, est « un vieillard au visage comme un rideau affaissé » (36), Le procès est une « parodie judiciaire ». Tout est pris dans un ample mouvement carnavalesque, tel que Bakhtine l'a défini, une satyre amère, celle de la perte des valeurs, vers l'absurde, le monstrueux, le non sens, le refus de déplier ces strates du passé, mise sous les yeux de tous par le roman, ce qui sera

évidemment jugé scandaleux par l'Autriche lorsque *Claustria* y sera traduit et publié.

L'affaire est une scène judiciaire (le procès, la mise en scène du fait divers) comme historique, avec les strates d'un temps littéraire (les références aux contes, aux frères Grimm) et artistique, d'abord, liant l'affaire et les artistes du pays, celui de « pervers comme Egon Schiele ou Sigmund Freud » (168). Dans un entretien filmé avec Nelly Kaprièlian, Régis Jauffret explique à la journaliste avoir été frappé par la concomitance de deux faits divers autour de « caves », à deux ans d'intervalle : l'affaire Kampusch puis l'affaire Fritzl. Il s'est alors demandé s'il y aurait d'autres découvertes terribles, pourquoi l'Autriche est ainsi « dépassée par son sous-sol, comme si quelque chose remontait du fond des âges, des démons, une malédiction. D'où sort cette cave de l'inconscient autrichien ? ». Il mettra cette remarque dans la bouche de l'avocat de Fritzl : « il faudrait peut être que la police songe à fouiller toutes les caves du pays. Qui sait si certains concitoyens n'y sont pas enfermés depuis trente ou quarante ans ? Il y a même peut-être des vieillards qu'on a enfermés enfants avant-guerre ? (…) Imaginez, monsieur Fritzl, tout un pays souterrain, une armada de caves », des archives de l'horreur à exhumer… Régis Jauffret dit aussi avoir été frappé une remarque de Nina (l'Autrichienne qui l'accompagnait durant son enquête sur les lieux de l'affaire), lui expliquant que la France est la patrie de Sade, l'Autriche celle de Sacher-Masoch, un pays est celui d'une conscience tourmentée, coupable. Et c'est cette ambivalence autrichienne que sonde Jauffret, dès les premières pages du livre : Fritzl, fier que sa maison soit entré dans l'histoire, la publicité que cette affaire fait à la ville, l'escalope de porc d'un restaurant proche du palais de justice rebaptisée *Wiener Fritzl* sans que l'on sache si c'est une manière d'insulter le criminel ou de permettre aux clients de se repaître du « délicieux frisson de mâcher une lamelle du corps de l'ogre », le « sinistre tourisme qui avait semblé se développer un temps autour d'Amstetten ».

Une histoire de l'Autriche révèle ses contours depuis ce fait divers, sinistre répétition de l'affaire Kampush évoquée page 94. Comme le souligne son avocat, Fritzl n'est pas le premier à avoir eu cette idée : « en 2006, Natascha Kampusch s'était enfuie de la cave de Gänserndorf où son ravisseur l'avait tenue sous cloche entre l'âge de dix et dix-huit ans. Une ville située à une heure et demie de route d'Amstetten ». Fritzl tient à rétablir une forme de vérité historique, il a eu l'idée « le premier ». L'avocat doit l'admettre, « le ravisseur n'était pas son père, il ne lui a pas fait d'enfant », l'a même emmenée skier, « un drôle de geôlier ». Fritzl se sent « unique ».

Pourtant il n'est que le *punctum* d'un pays dont le roman feuillette l'histoire: Vienne « capitale de l'ancien Empire austro-hongrois », ses rues dans lesquelles plane le fantôme d'Hitler, des terres « détrempées de nostalgie ». D'ailleurs l'avocat de Fritzl a, dans le passé, fait acquitter des néonazis et dans sa plaidoirie il aura cette saillie, « pourquoi ne pas accuser mon client d'avoir aidé Hitler à prendre le pouvoir du temps où il gigotait dans les couilles de son père ? ». La peste brune n'est pas morte… L'ingénieur Fritzl rêvait d'inventer « une nouvelle race de béton » de la même manière qu'il aime « l'idée de multiplier sa descendance », son « petit peuple de la cave » est un nouveau projet nazi. Son procès est assimilé à celui de Nuremberg et lorsque Jauffret, visitant la cave dans le roman, passe à côté de la chaufferie, ce lieu où Fritzl a brûlé le cadavre de l'un de ses fils », il parle d'un « four crématoire prosaïque ». L'Autriche, telle que Régis Jauffret la représente dans le roman, s'accommode de toutes les strates de son passé, ne règle rien. « La réalité nous a toujours déçus. La chute de l'Autriche-Hongrie, le IIIè Reich avec cette Shoah dont on n'a pas fini de nous rabattre les oreilles ».

Sur ces strates, la chape du silence : on préfère ne pas voir, tout régler entre soi, ne rien laisser filtrer, autre sens du mot claustration du titre. Ainsi lorsqu'en 1994, Angelika tente de fuir. Elle sort de la cave, croise le chauffagiste, s'agrippe à lui. L'homme fuit, laisse Angelika à son enfer, croit à une hallucination, en parle à sa femme et tous deux décident « que rien ne s'était passé ». Ils partent au ski. « Le jour de la découverte de la cave, le couple a échangé un regard »). « En Autriche, on se fout complétement de la vérité. On veut juste trouver un compromis pour calmer le jeu, pour essayer d'arranger tout le monde. La réalité, c'est bon pour les touristes, nous on préfère négocier et mettre de côté les preuves qui nous feraient du mal. (…) Notre peuple a assez souffert, la vérité, la réalité, vous l'appelez comme vous voulez, tous ces machins nous ont causé assez de tort, on les fuit comme la peste ». Alors tout le monde se tait, « mère et fratrie silencieuses, complices, veules », le frère Christof qui sert pourtant de factotum, l'amie, le petit ami mais aussi les enseignants, les services sociaux, la police (après la plainte d'une prostituée. Tout le monde se tait, les dossiers et pièces à conviction sont détruits, « les nazis ne laissaient pas d'archives derrière eux. Nous avons gardé cette ingénieuse habitude », les liens sont soulignés par l'adjectif, faisant retour sur la profession de Fritzl, ingénieur.

Le procès de Fritzl c'est aussi « l'Autriche accusée », l'Autriche du passé et celle qui, dans l'actualité refuse la démission d'un « ministre accusé d'être un ancien officier SS ». L'histoire la famille Fritzl peut être lue à l'échelle d'un pays comme

celle de la mère de l'ogre « victime du nazisme » et de l'*Anschluss*. La ville d'Amstetten est liée au nom sinistre du camp nazi de Mauthausen-Gusen (45) — ce sont les chiffres tatoués par les nazis sur le bras de la mère, à Mauthausen, qui ouvrent la cave, lien du présent au passé via un *code*, la cave est la réplique souterraine et contemporaine du camp d'extermination. Mais son concepteur est tout autant capable de déplorer le nazisme qui a frappé sa famille que de justifier l'action d'Hitler, l'histoire ne lui est rien. C'est ce que Jauffret lit dans la « grande tapisserie syncrétique » de la salle d'audience qui est le « fatras » de tout ce que l'Autriche a connu : l'aigle, marteau et faucille, crucifix, « toute une bimbeloterie disparate, l'expression d'une volonté de ne froisser personne, de tenir compte du fatras historique, des idéologies comme des superstitions. Un pays qui après-guerre avait décider de s'accommoder de ses anciens nazis, du communisme cher aux Soviétiques qui l'ont occupé pendant plus de dix ans, de l'économie libérale, et même à l'occasion des droits de l'homme » (78-79). C'est le fait divers qui sert de révélateur à cette fable de l'Histoire, qui vient faire exploser la chape de silence, elle est, dans le roman, ce qui vient manifester « la *multiplicité* du présent et son *déchirement* » (Ricoeur, *Temps et récit*).

The myth of the cave

Nombreuses sont les « fables » du roman, toujours au sens de mensonges, en lien avec cet « accusé si fabuleux ». La fable , c'est le *storytelling* du monde, ces fictions pour modifier la signification d'un récit, faire taire les faits têtus, offrir une fiction alternative, comme la version officielle que police et justice servent aux medias. C'est le duo de conte de Grimm que forment le criminel et son avocat Fritzl et Gretel dans *Claustria*. C'est Petra, « un mystère » « comme Kaspar Hauser » (207). L'avocat voit dans ce fait divers une « glorieuse épopée dont il était désormais l'un des héros », il narre « avec lyrisme l'histoire de la cave comme une odyssée ». Pour le peuple de la cave, c'est le monde au-dessus qui est fable, tel que Fritzl le raconte à Roman, le prenant « sur ses genoux pour lui raconter la vie d'en haut. Un conte de fées qui ressemblait aux images de la télé » — « après tout, on disait bien que les images des premiers pas de l'homme sur la lune avait été réalisées dans un studio de Los Angeles ».

Dès la page 12, Jauffret désigne la maison de Fritzl comme « la maison de l'ogre ». Des années plus tard, l'ensemble de cette « histoire éculée » semble avoir des personnages « aussi fantomatiques que ceux d'un conte de Grimm ». Le « pays minuscule et clos du peuple de la cave » est « une épouvantable caverne qui comme celle d'Ali Baba s'ouvrait avec un sésame ». C'est le mythe

d'Adam et Eve revu et corrigé par la folie d'un homme, « un inceste naturel remontant jusqu'à l'origine de l'humanité ». L'autre récit biblique convoqué dans *Claustria* est l'arche de Noé : « Fritzl aurait voulu faire de la cave une arche de Noé. Des échantillons de toutes les espèces animales de peu d'envergure. Au bout du compte une arche chiche » , les rats, le poisson, un canari. Et, dès les premières pages du roman, le mythe qui unifie toutes ces histoires alternatives, tout cet attirail culturel dévoyé est celui de la caverne, traduit, « *the myth of the cave* » parce que le mot anglais pour caverne donne à lire le français « cave » et fait donc le lien entre le fait divers et Platon. L'allégorie de la caverne est fondamentale dans la genèse de ce livre, Jauffret n'a cessé de le souligner en entretien : il s'est décidé à écrire sur l'affaire Fritzl en entendant parler à la radio de ces trois enfants remontés à la surface qui n'avaient connu le réel qu'à travers la télévision, donc via sa représentation et des images, comme les ombres portées sur les parois de la caverne dans le mythe grec. Il a perçu la valeur de parabole de ce fait divers, il est la réactualisation de Platon. « Le mythe a traversé vingt-quatre siècles avant de s'incarner dans cette petite ville d'Autriche avec la complicité d'un ingénieur en béton et celle involontaire de l'Ecossais John Bairs qui inventa le premier téléviseur en 1926 ». « Vingt-quatre siècles » comme les « vingt-quatre années » passées dans la cave par Angelika, toujours ce chiffre qui est le Temps du Récit.

Dans un entretien donné aux *Inrockuptibles*, Régis Jauffret renvient en détail sur ce mythe : « J'ai tout de suite pensé à la caverne de Platon. Il y a des gens qui sont nés là-dedans, qui n'ont jamais rien vu d'autre, et il y avait les ombres portées puisqu'il y avait la télévision. Platon, au fond, parlait de ça ». La télévision est selon lui « le personnage principal » du livre. « Sans elle, ils n'auraient peut-être pas survécu. Sans elle, je n'aurais pas pu écrire » : elle permet à Angelika et à ses enfants de vivre en parallèle avec le temps du dehors, participant fictivement à la marche extérieure du monde, elle est l'écran qui rythme ce temps infini de vingt-quatre ans, une chronologie privée — quand Fritzl offre « un chien, comme à la télé » — et collective — « Quand le 11 septembre Angelika a vu les tours jumelles s'effondrer, elle s'est mise à espérer qu'il pleuve des Boeing sur les villes et les campagnes du monde entier. Que l'humanité rescapée se trouve enfoncée sous terre et mène comme elle une vie de cave ». Elle est aussi, dans la diégèse du roman, l'espace des informations tout autour du monde, avec tous les satellites qui transmettent depuis l'Autriche. La télévision est ce qui relie l'espace intérieur et confiné (la cave) au monde extérieur, un personnage central du roman, comme le montre l'illustration choisie pour la couverture du livre en édition de poche ou l'attention que Jauffret porte au « bahut sur lequel reposait

la petite télé » quand il descend dans la cave (il décrit, dans le roman, l'installation de la télévision aux pages 367-368, le retrait de l'appareil en juin 1997, son retour en août 1997, etc.). C'est par la télévision, lieu de la mise en abyme, que s'inscrit une chronologie à la fois dans la trame large du roman et dans celle du récit encadré, le récit de la cave, non plus seulement récit encadré ou enchâssé comme on le désigne en narratologie mais récit concrètement enterré, proprement encavé. Et c'est par elle que se termine ce récit dans le récit, avec la fin des 24 années de claustration : Angelika « regardait la télévision dans sa chambre. Elle a vu le premier appel que le médecin-chef a lancé en direct à l'heure des infos ». Il veut examiner la mère pour comprendre de quoi souffre la fille. Fritzl veut d'abord laisser mourir Petra, il finira par céder.

Le souterrain autrichien rappelle toute une littérature des caves, terriers et souterrains, un imaginaire des dessous, Balzac, Hugo et le livre fondateur, *L'Enfer* de Dante et ses cercles — Jauffret le mentionne explicitement page 84. *Claustria*, dans sa structure en spirale, rappelle ce même *Enfer*, comme architecture et effet du texte, descente toujours plus profonde dans les abîmes de l'horreur. Le lecteur doit passer par des sas de décompression, comme les prisonniers de la cave au moment d'en sortir, auxquels Il fallait « un caisson de décompression. Ils étaient comme des plongeurs remontés trop vite des profondeurs ». Une remontée trop rapide et illusoire, dans les premières pages du roman, puisque tout le récit revient à y redescendre et y demeurer, dans l'infini de ces 24 années. La cave est aussi *Le Terrier* (1923) de Kafka, référence implicite, souterraine, de Jauffret puisque c'est ainsi que Jauffret la désigne à plusieurs reprises, « le terrier où il allait bientôt propager son espèce », « cet infernal terrier », en une formule qui apparie Dante et Kafka. Dans le récit de Kafka, un narrateur mi homme mi bête, une créature, entreprend de construire une demeure parfaite pour se protéger de ses ennemis invisibles. Son terrier est un labyrinthe souterrain, comme la maison de Fritzl avec ses « portes, toujours des portes » et ses marches, un véritable labyrinthe. Lorsque Jauffret la visite, elle est désormais le royaume d'un peuple de rats qui peuvent « se reproduire paisiblement » depuis que les humains ont quitté le lieu, « ils devaient se nicher bien à l'abri dans un terrier qu'ils agrandissaient au rythme de leur prolifération. Ils se nourrissaient des fils électriques et du matelas de l'inceste ». Ce peuple de rats est la réplique, dans le règne animal, du projet monstrueux de Fritzl, lui-même bestial, « il rejoignait les babouins, ces grands primates dont les mâles alpha battent, violent, et tuent parfois les soumis de la tribu ».

La cave est un territoire, elle a son « petit peuple », fondé par son

autoproclamé « reproducteur transgénérationnel », elle est un espace confiné, coupé du monde, avec son air et son odeur, ses lois — là Fritzl est « père » et « amant » —, son « patois » et son autre langue dérivée, celle que parlent exclusivement Petra et Roman, contaminant de ses métaphores obscènes la langue commune : pour les protagonistes de l'affaire, « être adulte, c'est choisir de faire son trou ». Elle est sous-sol et envers du monde extérieur, à rebours monstrueux, *thébaïde* souterraine et peu raffinée. Fritzl dans son fantasme de puissance absolue (le diagnostic de l'une des psychiatres) a voulu fonder une nouvelle civilisation, une « race »., son *Herrensvolk*. *Claustria* narre le mythe (au sens de récit fondateur) monstrueux conçu par Fritzl : « une morale dissoute », « un pays souterrain » (94), « une terre inconnue dont lui seul possédait la carte » et dont il serait le despote. Comme des Esseintes dans *A Rebours*, Fritzl tente de former un criminel. Il partage alors la cellule d'un « jeune délinquant dont il tenterait en vain de faire un fils spirituel à force de lui présenter sa vie comme un exemple. — Un jour, l'Autriche reconnaîtra mes valeurs ». L'émule serait *fils* spirituel, poursuite du projet incestueux, comme la « famille du bas » devait être « la réplique de « celle du haut » — « Il lui arrivait de rêver que Petra prendrait la suite d'Angelika et lui donnerait aussi six enfants dont une paire de jumeaux » — non plus selon une architecture verticale (haut/bas) mais horizontale et expansive (de sa cave à celles de ses émules). Son projet infâme est un récit du temps, Roman est désigné pour lui succéder, « comme un roi bizarre qui désignerait le prince destiné à engrosser sa sœur dans un pays où il n'y avait pas d'autre femelle en âge de procréer. (…) Après sa mort, son œuvre aurait une pérennité. La cave comme une étroite principauté où les sujets s'escaladent pour respirer ». Mais le « trône » du despote est scatologique, à la mesure de cette expansion souterraine, le « souverain sur son trône » siège sur « la cuvette des toilettes ».

Le rêve de despote de Fritzl est territorial, une conquête de l'espace, la quête d'un *Lebensraum* de sinistre mémoire, *Anschluss* et *Drang nach Osten*, puisque toute la mythologie de Fritzl est héritée du nazisme. Il achète acheter « des petits morceaux d'Autriche en investissant dans l'immobilier ». Chaque naissance, comme celle de Roman, s'accompagne d'un rêve de conquête immobilière et d'extension de la cave. Angelika a fini par penser « avoir été simplement la pionnière d'une nouvelle civilisation ». Fritzl, lui, espère que sa cave sera « célèbre parmi les anthropologues. Des livres entiers consacrés à ce mode d'existence que même les hommes des cavernes n'avaient pas connu ». et… elle aurait même dû être prolongée, selon l'avocat qui fait visiter la maison à Jauffret, lui montrant sacs de ciment, peinture et briques : « il devait projeter de creuser

encore une annexe. Angelika comptait peut-être avoir bientôt des triplés, sans compter que sa fille était en âge de s'y mettre aussi. Il en aurait fallu de l'espace pour loger toute cette smala ».

L'espace se démultiplie — depuis ses 55 m2, comme le temps de déploie depuis les 24 années de réclusion —, elle est une « serre poaque à sept pieds sous terre et la terre qui continue à tournoyer dans l'espace », elle est une sorte de « station spatiale » ; le lieu sera répliqué à l'extérieur par les sauveteurs pour aider les prisonniers à s'habituer au monde extérieur au moment de leur sortie mais bien avant les prisonniers avaient réfléchi à en faire une serre, avec des cultures, pour la rendre autonome, ne plus être soumis aux dikats du père et parallèlement Martin veut fonder son propre empire, rêve d'un instant que Fritzl noie « dans un bain de sang ». Et, assomption médiatique du *myth of the cave*, elle aurait pu devenir un studio de téléréalité, Fritzl avait acheté des webcams pour surveiller la vie souterraine, aucun angle mort. La cave est aussi « cercueil », « sauna » et « labyrinthe », des parasynonymes qui en font un lieu protéiforme, un espace autour duquel tourne le discours,. Elle est un lieu mythique, l'espace de naissance du langage — celui si étrange des habitants de la cave étudié par des linguistes et psychologues, celui de la naissance de Roman (et du roman), celui de Petra qui reprend son cahier et « elle modifiait la réalité en la racontant. Le verbe a bien créé le monde », celui du récit de Jauffret, mise en forme et fictionnalisation du fait divers qui dépasse très largement ce simple cadre pour devenir une aventure de la langue et du sens.

La cave est comme une autre civilisation, une nouvelle création du monde : « Une cave seule au monde, les événements infimes du quotidien et la télévision qui raconte peut-être au jour le jour l'histoire d'une civilisation disparue. Les émetteurs survivants sur les hauteurs diffusant dans le vide les actualités d'autrefois » puisqu'« une civilisation a eu le temps de l'écrouler au cours de ces vingt-quatre années, cette éternité ». Les 24 années sont *myth of the cave*, mythe au sens de mise en intrigue d'un tissu du temps, vaste poche littéraire et référentielle de l'Antiquité à aujourd'hui, aporie des heures, la mesure est celle des siècles, de l'éternité — *distensio est vita mea*, aurait pu penser Angelika, comme Saint-Augustin commenté par Ricoeur. L'éternité doit pourtant bien devenir temps du roman, « chronographie » puisque le récit se doit non d'« abolir » le temps mais de « l'approfondir », « hiérarchiser », « déployer selon des niveaux de temporalisation toujours moins « distendus » et toujours plus « tendus », *non secundum distentionem, sed secundum intentionem* »

Écrire le temps

Les mois, les années. Le quotidien qui se reproduit, s'accumule. La mémoire qui se perd dans la répétition des jours, ne trouve plus de cases pour les ranger, baisse les bras. Elle confond les viols, les peurs, les famines et les naissances ont maintenant un air de famille. *Claustria* (p. 435)

Le temps est *hors de ses gonds* dans ce roman qui pour figurer l'aporie de la durée, sa butée, la manifeste par une uchronie : Régis Jauffret fait le choix d'un écart maximal entre la date réelle de la découverte du « petit peuple de la cave », donnée dès le second paragraphe du récit (« ils en sont sortis le 26 avril 2008 »), et celle de la diégèse, le « aujourd'hui » de l'ouverture du livre. Les premières pages du roman placent le livre 47 ans après l'histoire réelle, la datation se calcule à partir de l'âge Roman, donné en *incipit* : « A cinquante-deux ans, l'ancien gamin Roman Fritz était le dernier survivant du petit peuple de la terre ». Le nom du personnage (prénom modifié, patronyme réel) comme la date impossible disent un réel transformé par le récit, ce *aujourd'hui* qui n'a de référent que dans la fiction : l'enfant avait 5 ans en avril 2008, il a désormais 52 ans. Les principaux protagonistes du fait divers sont morts — Anneliese, 17 ans après l'affaire, Joseph Fritzl lui aussi, « incinéré en douce » pour qu'on ne puisse pas « vendre ses cendres par petits sachets comme des doses de cocaïne », Gretel tué d'une balle dans un supermarché par une fillette de 8 ans « avec la maestria d'une petite frappe de séries américaines » — ou vont mourir Angelika à 86 ans d'une pneumonie, deux ans avant la destruction de la maison d'Amstetten, après avoir été frappée d'Alzheimer, maladie qui efface ses souvenirs de la cave, puis Roman « dans son sommeil à l'aube du siècle prochain ».

Si *Claustria* est pontué de dates précises, c'est à la manière de l'arbre généalogique de Fritzl dont les noms ont été changés : la chronologie perd le lecteur — la majorité des articles publiés à la sortie du livre ont d'ailleurs manqué l'uchronie… —, elle n'est qu'un leurre, la démultiplication des dates allant de pair avec des temps du récit eux-mêmes *out of joint*, des futurs dans le passé comme uchroniques, des présents qui renvoient alternativement à la temporalité de la cave ou à celle du roman, des temps du passé qui sont un palimpseste désignant autant une histoire antérieure (collective et privée) que notre présent, puisque tout s'écrit depuis 2045. L'écriture du temps est aussi celle d'un *à venir*, passé pour la diégèse, en construction pour les lecteurs d'aujourd'hui (et d'un futur proche). Quand Jauffret ouvre un paragraphe par un « en mars », le lecteur doit relire les pages précédentes pour tenter de se repérer dans la chronologie (ou accepter de se plier à l'immense durée sans repère du

roman).

L'*après* 2011, temporalité d'écriture finale de *Claustria*, c'est la maison d'Amstetten détruite « un matin de décembre », c'est Angelika, exilée en Suisse qui a gagné 25 millions de dollars en publiant ses Mémoires, « des millions d'exemplaires vendus, presque autant de traductions que le monde comptait de langues », les multiples adaptations cinématographiques de son livre, certaines « oscarisées ». Ce livre était devenu « la doxa de l'affaire, personne n'avait osé relever les invraisemblances et les contradictions de l'affaire ». Dix ans plus tard, Roman a lui aussi publié un livre et touché « un chèque à cinq zéros » mais les ventes sont « faméliques », l'affaire a été oubliée.

L'oubli est ce à quoi Fritzl avait condamné sa femme comme sa fille. C'est la méthode des dictateurs, Angelika « essayait même de nier l'existence de son histoire ». Le roman met en abyme un oubli impossible en s'écrivant depuis ce demi-siècle en excès, seule manière d'écrire une durée non représentable, « ces vingt-quatre années, cette éternité », celle d'un « condamné qui ne saura jamais s'il a écopé de la prison à vie ou si l'heure de son exécution approche ». Dans la cave, le temps n'existe plus, rythmé par les descentes de Fritzl, mais sans aucun repère : « il revient plus tard. Il s'est écoulé une heure ou une journée », dans la valse sans axe des adverbes de temps : « Il revient souvent. Il ne revient plus. Elle pense qu'il ne reviendra jamais ». Quand Petra naît, le 6 janvier 1989, « Angelika n'avait aucun moyen de connaître le chiffre des années et des jours ». « A l'époque, pas de télévision pour l'informer qu'une journée s'achevait, qu'une autre commençait. Le temps passait ailleurs, mais il n'y en avait pas dans la cave » ; « Ni jour ni nuit. La clarté lasse des ampoules ». Angelika ne parvient pas non plus à déchiffrer la date du journal que lit parfois Fritzl dans la cave et n'y laisse jamais. Le temps obéit aux décisions d'un despote absurde, donner à manger ou non, prendre l'enfant né ou pas, éclairer la cave ou non. Aux périodes de faim et d'agonie succèdent des jours d'abondance, sans aucune règle sinon le caprice.

Le temps est d'autant plus infini qu'il est cyclique, réitération de motifs (claustration, inceste et viol), répétition et retour du même (le monstrueux). La mère de Joseph a enfermé son fils, la nuit, dans un grenier. A son tour, il enfermera sa mère, durant 21 ans. Condamné en 1967, il a fait 18 mois de prison, une expérience de « cave » en quelque sorte, « un cachot dont la lucarne grillagée laissait à peine filtrer la lumière quand il faisait beau temps. Des soirées dans l'obscurité, des nuits noires. Au plafond, une douille sans

ampoule ».

Fritzl ,voyeur et exhibitionniste, a déjà été condamné pour viol en 1967 et fait 18 mois de prison. Il violera sa fille durant 24 ans (comme il rêvait de coucher avec sa propre mère). Angelika est Annette pour lui (« je t'ai trop aimée, j'ai trop aimé ma mère, je n'y peux rien si vous vous ressemblez »). Il a violé des prostituées et peut-être une série de jeunes filles (il collectionnait les coupures de presse consacrées à ses affaires non élucidés, n'en serait-il pas l'auteur ?). Le cercle vicieux a-t-il pu se transmettre à Angelika ? Le doute est soulevé lors de la rencontre de l'écrivain avec le psychiatre Klaus Nert. Jauffret lui demande si Fritzl a aussi abusé des enfants de la cave. Réponse de Nert : « je ne peux rien vous dire sur les rapports d'Angelika avec ses enfants ». « Il m'a semblé qu'un soupçon découlait de cette réponse à une question que je ne lui avait pas posée ». Un autre psychiatre dira ne pas avoir cherché à savoir si Fritzl violait aussi les enfants d'Angelika, le roman répond pour lui.

Pour tenter d'apprivoiser le temps, Angelika a tenté de faire des croix et depuis le début de l'hiver 1989 elle tient un journal, notant les « menus événements de la cave » : « elle écrivait une date qu'elle croyait approximative et qui en réalité n'était qu'imaginaire. Il lui arrivait de relire tout le cahier. Elle ne comprenait pas pourquoi le 15 septembre revenait deux fois après le 13 octobre et le 1er janvier. Le temps comme un carrousel » ; « A la place du jour, elle mettait un gros point d'interrogation avec un point comme une tête d'homme qui rit », dans une référence involontaire à Victor Hugo, écrivain des univers carcéraux. Plus tard, quand elle aura la télévision dans la cave, Angelika transcrira « les journaux télévisés » : « une façon d'occuper le temps en devenant folle. Fixer les échos de la réalité faute pouvoir faire partie du réel ». Avec la télévision, Angelika aura d'abord des dates. Le premier réveillon qu'elle suit à la télé est celui de 1992. « Elle s'est mise à compter. Elle s'est aperçue qu'elle était enfermée depuis sept ans et demi. Plus de deux mille sept cents jours. Elle croyait être sous terre depuis moins de quatre ans ». Mais Fritzl ne laisse pas la télévision de manière continue : il la coupe, l'enlève en juin 1997, la remet en août, de même que la lumière est intermittente, rien ne permet, dans la cave, de distinguer le jour de la nuit. Les repas ne sont pas plus des repères chronologiques, les organismes du petit peuple de la cave sont totalement déréglés, « leurs horloges biologiques à jamais détraquées ». A l'image de ce lieu « où aucun soleil ne se levait pour donner une idée des points cardinaux », dans lequel on ne peut donc, comme Petra, que « perdre le nord », le temps n'est plus que cette chronologie absurde, dissonante — comme l'écrit Jauffret de la lignée que veut fonder Fritzl,

une « absurdité chronologique » —, à laquelle le récit en étoile, volontairement en désordre, ajoute un brouillage supplémentaire.

Écrire cette histoire retombée dans les limbes, depuis l'immense futur d'un *cinquante ans plus tard* et cette rencontre avec Roman est d'abord une manière de souligner l'écart qu'imprime la fiction au réel, le prénom fictif de l'« ancien gamin » en écho au paragraphe liminaire rappelant que « ce livre n'est autre qu'un roman ». L'uchronie n'est aucunement ici une manière de faire de *Claustria* un récit de science-fiction, l'anticipation est symbolique, elle est prise dans le sens étymologique de ce néologisme forgé au XIX^{è} siècle pour dire un temps qui n'existe pas. Elle désigne un non temps, une période qui n'existe que dans et par sa mise en récit. C'est une histoire alternative, reposant sur des événements qui *auraient* pu arriver.

Ce choix de ce futur est une acmé de la fiction mais aussi une date palimpseste, quasi-centenaire de la fin de la seconde guerre mondiale, mentionnée comme une trouée du passé lorsque la maison de l'ogre est détruite par « une déflagration sous une averse de neige comme on n'en avait pas entendu ici depuis les derniers bombardements alliées de 1945 ». La cave est la « poche » de l'histoire comme de la fiction, menacée par l'oubli, offerte à un avenir par l'uchronie, pensée comme un mythe. Si le fait divers est le symptôme d'une époque dans laquelle il s'inscrit pleinement, il devient transhistorique et atemporel. Le récit *est* le temps, au livre de donner un sens à cette durée impossible, une signification au histoire, qui justement échappe dès le deuxième paragraphe du roman, invitant à lire *Claustria* comme un récit du temps :

« La maison d'Amstetten a été revendue sept fois depuis qu'ils en sont sortis le 26 avril 2008 . Roman avait cinq ans ce jour-là. Comme l'avait dit un jour son père a un voisin, elle est entrée dans l'histoire.
— Quelle histoire ? »

Régis Jauffret, *Claustria*, Points, 2013 (2012), 552 p., 8 € 40

Partager :

12