



HAL
open science

**Le dire-vrai sur un savoir-faire. Tabloid Inferno de
Selene Pascarella et l'aveu d'une productrice de
mystifications**

Gerardo Iandoli

► **To cite this version:**

Gerardo Iandoli. Le dire-vrai sur un savoir-faire. Tabloid Inferno de Selene Pascarella et l'aveu d'une productrice de mystifications. Cahiers d'Etudes Romanes, 2019, Territoires de la non fiction, 38, 10.4000/etudesromanes.9244 . hal-02391420

HAL Id: hal-02391420

<https://hal.science/hal-02391420v1>

Submitted on 3 Dec 2019

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.

Le dire-vrai sur un savoir-faire

Tabloid Inferno de Selene Pascarella et l'aveu d'une productrice de mystifications

Gerardo landoli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/9244>

ISSN : 2271-1465

Éditeur

Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix-Marseille

Édition imprimée

Date de publication : 27 juin 2019

Pagination : 183-202

ISBN : 979-10-320-0226-1

ISSN : 0180-684X

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Gerardo landoli, « Le dire-vrai sur un savoir-faire », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 38 | 2019, mis en ligne le 18 octobre 2019, consulté le 03 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/9244>

Ce document a été généré automatiquement le 3 décembre 2019.



Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le dire-vrai sur un savoir-faire

Tabloid Inferno de Selene Pascarella et l'aveu d'une productrice de mystifications

Gerardo Landoli

Autobiographie

- ¹ *Tabloid Inferno. Confessioni di una cronista di nera* ¹ (désormais *TI*) est un livre écrit par Selene Pascarella et publié en 2016 par Edizioni Alegre. Il fait partie de la collection *Quinto tipo*, dirigée par Wu Ming ^{1 2} : l'expression vient de l'ufologie et on l'utilise pour indiquer les rencontres avec des objets non identifiés. Cette métaphore a donc pour but de définir les textes de la collection, en montrant qu'ils sont des objets narratifs non identifiés, voire des « UNO, *Unidentified Narrative Objects* ³ ». Les Wu Ming avaient déjà parlé de cette sorte de textes dans leur *New Italian Epic*, en écrivant que « ciascuno di questi oggetti è uno, irriducibile a categoria pre-esistenti ⁴ » ; ainsi cet article a comme objectif l'analyse du texte de Pascarella pour essayer de reconnaître ses particularités en tant qu'objet *unique*, dans l'espoir de développer des outils critiques utiles, afin d'étudier aussi d'autres textes narratifs des années 2000. Considérant que cet article apparaît dans un numéro sur la *non-fiction*, il est important d'observer que Wu Ming ¹ (dans la présentation de la collection *Quinto tipo*), a fait une liste partielle des nombreuses définitions qui ont été données à ces sortes de textes : on trouve par exemple « non-fiction novel », « creative non-fiction », « faction » et « docufiction ⁵ ».
- ² Mais, au-delà de ces renseignements paratextuels, le lecteur peut trouver dans le texte même une définition de *TI* ; en effet, la narratrice déclare : « questo libro è una specie di diario ⁶ ». Et le *diario* (journal intime) est une sorte d'autobiographie, dans laquelle le nom de l'auteur est présent, « renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit ⁷ ». Ce n'est pas par hasard que le livre commence par le nom de la narratrice/ autrice et son rôle dans la société, jusqu'au moment de la publication de *TI* : « Mi chiamo Selene. Per quattro anni ho scritto storie nerissime su testate popolari di infimo livello ⁸ ». Mais Selene Pascarella n'était pas connue avant de publier son livre (elle ne

le sera pas non plus après la publication) : donc, le lecteur peut se demander si ce qu'il lit dans *TI* est vrai ou si c'est un mensonge artistique. Pour cela, en 2016 (la même année que la sortie de *TI*) Pascarella publie plusieurs articles confirmant sa propre identité :

Per quasi cinque anni della mia vita, quando avevo da poco passato i trenta, questa è stata la mia realtà quotidiana, il mio lavoro: produrre contenuti per i peggiori tabloid di nera e affini presenti sul mercato editoriale italiano. Gialli dell'estate, cronaca sexy, misteri del paranormale, miracoli di ogni genere, atti di eroismo a quattro zampe – non mi sono fatta mancare proprio nulla ⁹.

3 Dans ce cas on peut parler de « prima persona integrale », selon la définition de Gianluigi Simonetti, où la voix du narrateur n'est pas seulement littéraire, mais « transmediale, che trae energia da diversi linguaggi e diverse narrative (televisive, giornalistiche, da social network) con conseguente effetto di moltiplica ¹⁰ ». En somme, l'autrice produit un épitexte publique d'auteur, c'est-à-dire « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité ¹¹ », afin de montrer que la narration qu'elle fait d'elle-même dans *TI* est similaire à ce qu'elle raconte d'elle au-delà du texte.

4 À la lumière de ce que désormais nous savons, on peut dire que dans le texte de Pascarella il n'y a pas d'éléments qui, selon Marion Renauld, caractérisent la fiction : en effet, dans la fiction « le locuteur L n'exprime pas ses croyances en énonçant R ¹² » (alors que l'autrice de *TI* définit ce qu'elle a écrit comme un « resoconto fedele ¹³ ») et « les participants P ne sont pas tenus pour responsables de A, sur le plan causal, moral ou légal ¹⁴ ». A l'inverse, l'autrice écrit :

per raccontare cosa vuol dire far parte del sottoproletariato culturale al servizio del giallo ho dovuto scomodare ricordi personali, cari amici e altri soldati di ventura nella guerra all'ultimo scoop. Alcuni hanno dato il loro permesso, altri – temo – mi toglieranno il saluto ¹⁵.

5 De façon générique on peut donc dire que *TI* est une *non-fiction*, mais est-il aussi un journal intime ? La structure du livre nous empêche de le dire, puisque le journal intime n'a pas une « perspective rétrospective du récit ¹⁶ », lorsque *TI* « è stato nella [...] testa [dell'autrice], carico in canna, per molto tempo ¹⁷ ». D'ailleurs, la narratrice avait écrit : « una specie di diario », c'est-à-dire quelque chose qui est similaire à un journal intime, mais qui ne l'est pas totalement. Donc, ce qui reste du journal intime est la narration à la première personne : *TI* est, alors, plus génériquement une autobiographie.

6 Le fait que le lecteur peut être déjà certain du genre du livre à partir des premières pages (ou, comme dans le cas de *TI*, à partir de la *Premessa*) conditionnera la lecture, puisque

classification as fiction or non-fiction, like classification in other genres or categories of art, influences the way we experience, understand and evaluate a work ¹⁸.

7 Quand le lecteur sait que le texte qu'il est en train de lire est une *non-fiction*, il focalisera sa propre attention sur la capacité de l'auteur à dire et à montrer la vérité, même si l'auteur utilise des structures qui appartiennent à l'écriture fictionnelle.

Confessions

- 8 Jusqu'à maintenant, *TI* s'est révélé conforme à la production littéraire hypermoderne, selon la définition de Raffaele Donnarumma, dans laquelle « la presa di parola individuale è uno dei fenomeni tipici [...], insieme fomentato e svalutato dal web. L'io appare carico di responsabilità e di investimento che lo riscattano e, allo stesso tempo, finiscono per renderlo più fragile ¹⁹ ». Cette volonté de rachat, mais aussi cette fragilité sont à la base de l'esprit qui règne en *TI* : d'ailleurs, il ne faut pas oublier que dans le sous-titre il y a le mot « confession[e] », c'est-à-dire un concept qui synthétise bien ces deux aspects de l'individualité contemporaine. Pour mieux comprendre ce mot, on prend en considération la définition que Michel Foucault a donnée de *confessione* (aveu) :

L'aveu est un rituel de discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé ; c'est aussi un rituel qui se déploie dans un rapport de pouvoir, car on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas simplement l'interlocuteur, mais l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier ; un rituel où la vérité s'authentifie de l'obstacle et des résistances qu'elle a eu à lever pour se formuler ; un rituel enfin où la seule énonciation, indépendamment de ses conséquences externes, produit, chez qui l'articule, des modifications intrinsèques : elle l'innocente, elle le rachète, elle le purifie, elle le décharge de ses fautes, elle le libère, elle lui promet le salut ²⁰.

- 9 En effet, *TI* est l'histoire d'un changement intime, un tournant dans la vie de l'autrice :

è servito a me [scrivere il libro], prima di tutto. Ho fatto i conti con un mestiere esercitato in apnea, tra la giusta riprovazione di chi mi voleva bene e l'ossessione di una vocazione seguita solo su strade secondarie ²¹.

- 10 Le psychologue Jérôme Bruner a affirmé d'ailleurs que

il n'est pas d'autobiographie [...] qui ne présente pas [des] tournants. Il n'est pas rare qu'on en parle en ajoutant : « Je suis devenue une autre femme », ou « J'ai trouvé une nouvelle voie », ou encore « C'était un autre moi, après j'ai décidé d'avancer » ²².

- 11 En même temps, cet aveu n'est pas le désir de reconnaître un pouvoir, mais de confier un pouvoir au lecteur. À certains égards, Pascarella suit l'héritage du fondateur de la forme littéraire de l'aveu, Augustin d'Hippone : « Mais pour qui fais-je ce récit ? Ce n'est pas pour vous, mon Dieu ; mais en vous contant ces choses, je les conte à mes semblables, aux hommes [...]. Et pourquoi l'écrire ? C'est afin que quiconque le lise, et moi-même, nous concevions la profondeur de l'abîme d'où il faut crier vers vous ²³ ». Dieu n'a pas besoin de l'aveu : il est omniscient et, donc, il sait déjà tout. Cet aveu, alors, est nécessaire aux hommes, afin de l'aider à ne pas tomber dans les abîmes. Le lecteur, donc, acquiert le pouvoir de juger la vie d'Augustin, mais aussi de comprendre les dangers d'une vie vécue dans le péché. En lisant *TI*, on peut dire que Pascarella écrit dans le même esprit qu'Augustin :

spero che serva a voi [questo libro], per capire i meccanismi che regolano l'universo dell'informazione nera, giudiziaria e scandalistica, fiutandone le trappole ed evitando di farvi avviluppate dalla sua narrazione tossica ²⁴.

- 12 De façon paradoxale, cette forme d'aveu n'a pas le but de confirmer le pouvoir, mais au contraire de le mettre en difficulté, ainsi comme les Wu Ming avaient déjà déclaré :

noi siamo *intossicati* dall'adozione di punti di vista « normali », prescritti, messi a fuoco per noi dall'ideologia dei dominanti. È imperativo depurarsi, cercare di vedere il mondo in altri modi ²⁵.

- 13 Il ne suffit pas à l'autrice de rédiger une autobiographie, parce qu'elle doit montrer qu'elle a changé : l'aveu montre le passage de l'ancienne Pascarella à la nouvelle. Et cette nouvelle Pascarella prend sur elle-même la grande responsabilité de dire la vérité, parce que l'ancienne n'était pas si sincère :

Vivo in un paese che confina per metà con la disperazione e per metà con il mare e crede alle leggende che inventa per dimenticare. Per questo molto spesso non credo a quello che scrivo e nemmeno voi lo dovrete fare ²⁶.

- 14 En fait, l'ancien travail de l'autrice était l'écriture d'articles plus liés à la fiction qu'aux faits :

ho predetto finti oroscopi senza avere la benché minima nozione di astrologia, reso omaggio alle più inutili boy band del pianeta, scandagliato gli insondabili misteri dell'universo in riviste specializzate in « ufo & mostri », portato a un nuovo livello la narrazione sulle madonnine lacrimose e i santuari miracolosi ²⁷.

- 15 En somme, pour la nouvelle Pascarella il est nécessaire d'être crue pour pouvoir sortir de son ancienne personnalité, qui s'occupe de produire des fictions déguisées de vérités.

- 16 Pour revenir à Michel Foucault, le concept d'« aveu », dans le cas de TI, peut être confronté à celui de « *parrêsia* », c'est-à-dire le « dire-vrai » : dans le contexte chrétien, « la *parrêsia* sera le courage de faire valoir, en dépit de toutes les menaces, la vérité que l'on connaît, que l'on sait et celle dont on veut témoigner ²⁸ ». Les exemples de cette sorte de *parrêsia* sont les martyrs, pour lesquels ce mot « se réfère [au] courage que l'on a en face des persécuteurs, courage que l'on exerce pour soi-même, mais que l'on exerce aussi pour les autres et pour ceux que l'on veut persuader, convaincre ou renforcer dans leur foi ²⁹ ». Donc, dans la *parrêsia* il n'y a pas seulement une implication intellectuelle, mais aussi une implication corporelle : cet aspect a été remarqué par Tiziano Scarpa, en parlant de Roberto Saviano, celui qui peut être considéré comme l'écrivain le plus représentatif de cette volonté de dire la vérité dans la littérature italienne des années 2000 :

in un momento simile è importante sostenere e potenziare il valore del coinvolgimento personale nel linguaggio attraverso i dispositivi che abbiamo per farlo, vale a dire i nostri nomi e cognomi (ed eventualmente, se e quando servono, le nostre facce e voci e immagini, e i nostri corpi fuori dalla rete, negli altri media e nel medium della comunicazione in presenza, dal vivo, faccia a faccia), pur essendo consapevoli di tutti i limiti e difetti e trappole che questi dispositivi contengono ³⁰.

- 17 Mais, Selene Pascarella fait quelque chose de plus : elle ne montre pas son implication dans les faits, comme l'avait fait Saviano, mais plutôt son implication dans la façon de raconter les faits. Et, selon Alessandro Dal Lago, un de plus féroces critiques de Saviano, l'analyse des media est la véritable urgence du monde contemporain : s'il y a besoin de *parrêsia* aujourd'hui, c'est parce que l'être humain est continuellement bombardé par des récits qui altèrent les faits ³¹.

- 18 Dans le chapitre *Non ho più angeli*, l'autrice montre comment elle est complètement immergée dans les histoires qu'elle raconte, jusqu'à devenir victime de la façon paranoïaque de regarder la réalité typique des faits divers : un jour, pendant des vacances dans un *camping*, Pascarella perd de vue son fils lorsqu'elle est aux toilettes.

Quand elle sort, l'enfant n'est plus là. Alors, dans son esprit apparaissent toutes les images d'enfants disparus et objets de ses articles :

Il mio piccolo, in quel momento, sarebbe potuto essere dentro un bagagliaio a urlare disperato: « Mamma! », mentre il suo aguzzino superava la sbarra meccanica dell'ingresso [del campeggio]. O tenuto per mano, con la promessa di una manciata di figurine, per varcare il passaggio pedonale, aperto giorno e notte e mai sorvegliato da qualcuno ³².

- 19 L'événement a tellement traumatisé l'autrice que :
- dopo di allora a casa nostra sono scattati protocolli di sicurezza in villeggiatura stile Guantanamo e io ho obbligato i bambini a cantare e battere le mani dietro alla mia porta mentre battevo il record mondiale di pipì veloce ³³.
- 20 Cet épisode, très intime, souligne la fragilité de l'autrice (fragilité déjà évoquée par Donnarumma) qui est victime de son travail. L'autrice s'est enlisée dans le « dispositif discorsivo » des journaux de qualité médiocre, c'est-à-dire « un ingranaggio retorico che, mentre dà senso e forma a una certa porzione di esperienza, nello stesso tempo genera il suo utente, perimetrandone la possibilità d'azione ³⁴ » : l'ancienne Pascarella, celle de l'avant *TI*, est une figure piégée dans le dispositif paranoïaque de la narration des faits divers (« la morale finiva per essere sempre: « Stai a casa tua, fatti gli affari tuoi e non dar retta agli sconosciuti » ³⁵ »), et, à un certain moment, elle a décidé de réagir en profanant son dispositif. En effet, « la profanation est le contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ³⁶ » ce qui a été divisé de la communauté : dans le cas de *TI*, l'autrice montre les outils, tenus toujours cachés, de l'écriture des nouvelles.
- 21 Avec l'écriture de *TI*, Pascarella ne cherche pas à dire la vérité, mais aussi à créer une nouvelle voix qui lui appartienne, c'est-à-dire le « lieu où s'échangeant et se façonnent la corporéité signifiante et l'idéalité de la parole vive ³⁷ » : la dénonciation de la morale paranoïaque devient une façon, pour l'autrice, de restaurer sa propre initiative, c'est-à-dire l'« *intervention* de l'agent de l'action dans le cours du monde, intervention qui *cause* effectivement des changements dans le monde ³⁸ ». Le moment de l'écriture est le passage de la passivité à l'activité : passage que l'autrice veut partager avec le lecteur, puisque lui-même est enlisé dans le dispositif des médias contemporains. Elle veut, enfin, changer le regard du lecteur sur les médias.

Fables noires

- 22 L'autobiographie est un genre qui montre l'importance des noms propres : en fait, celui qui dit « je » prend sur lui-même la responsabilité de ce qu'il raconte. Au contraire, la narration des faits divers, dans le monde des *tabloid*, transforme les noms propres en masques, en stéréotypes :
- Vincenzo Verzeni, il vampiro di Bergamo, Gino Girolimoni, l'orco di Roma, Leonarda Cianciulli, la strega di Correggio, Domenico Semeraro, il nano della Stazione Termini, i mostri di Firenze e di Foligno, Pietro Pacciani e Luigi Chiatti, un esercito di mantidi, da Gigliola Guerrinoni a Rosa Della Corte, passando per Katharina Miroslawa (e senza scomodare i casi più recenti). In Italia la cronaca ha sempre prediletto il linguaggio della fiaba ³⁹.
- 23 Donc, le fait divers italien double le criminel : d'un côté il y a son nom propre, son identité, son unicité ; de l'autre il y a le nom commun d'un personnage de fable qui introduit le criminel dans une narration bien connue, puisque « i format di quella storia sono stati già predisposti da tanti prima di voi, investigatori e giornalisti,

principalmente, esperti che hanno scelto con consapevolezza o meno quali storie raccontare e come ⁴⁰ ». Donc, la description de ces personnes est caractérisée par une « prédésignation conventionnelle » où « c'est le genre qui définit *a priori* le héros. Le genre fonctionne comme un code commun à l'émetteur et au récepteur, qui restreint et prédétermine les attentes de ce dernier en lui imposant des lignes de moindre résistance (prévisibilité totale) ⁴¹ ». On assiste à une volonté de rendre fictionnelle la réalité : au lieu d'utiliser les outils de la recherche historique, laquelle dit « le particulier », on préfère l'écriture littéraire, qui « dit plutôt le général ⁴² », selon la célèbre distinction d'Aristote. Cet effet est observable dans la description de la photo de Massimo Bossetti :

Un esempio su tutti è la famigerata foto di Bossetti sul divano di casa con in braccio il gatto e i cagnolini di famiglia. Uno scatto ingenuo e un po' maldestro, che tutti abbiamo postato sulla nostra bacheca 2.0 una volta nella vita. Dopo l'arresto per l'omicidio di Yara Gambirasio quell'immagine apparentemente innocua è diventata il manifesto del « mostro della porta accanto », il muratore dalla doppia vita che di giorno lavorava e pensava alla famiglia e di notte si tramutava in cacciatore di ragazzine. Persino il colorito di Bossetti finiva per essere una prova di colpevolezza. La stampa s'interrogava sul perché un operaio edile dedicasse tempo e risorse alle lampade abbronzanti, individuandovi il segno di un disturbo narcisistico, di una doppiezza appena nascosta sotto la patina del normale uomo tutto casa-lavoro-figli ⁴³.

- 24 On note le passage du nom propre à une caractérisation stéréotypée : l'homme est dédoublé. En effet, la narration du fait divers rapproche le criminel de la figure que Ludwig Wittgenstein a défini comme la « tête canard-lapin » : le criminel est en même temps un personnage réel, avec une vie particulière, et une figure féerique, c'est-à-dire une « fonction narrative », laquelle « ne doit jamais tenir compte du personnage-exécutant ⁴⁴ », selon la définition de Vladimir Propp. Mais, vu que l'image-du-criminel/tête-de-canard-lapin « nous la voyons comme nous l'interprétons ⁴⁵ », notre capacité de voir les deux visages dépendra de la question que nous nous posons sur le fait divers. La première tête, celle du personnage réel, répondra aux questions de type ontologique, lorsque la deuxième satisfera toutes les questions sur la façon dont les faits sont arrivés, en répondant ainsi aux demandes épistémologiques. D'ailleurs, Ivan Jablonka, en parlant de l'histoire a déclaré que « raconter un événement, c'est indissociablement l'expliquer et le comprendre, répondre à un comment-pourquoi qui le rend intellectuellement appropriable », jusqu'au point de dire que la narration, pour l'histoire, est « une de ses plus puissantes ressources épistémologiques ⁴⁶ » (et quand on parle de faits divers, on parle toujours d'une reconstruction historique d'un délit. Ce n'est pas par hasard qu'en italien le mot « *cronaca* » fait partie du vocabulaire de l'histoire et du journalisme sur le crime). En somme, on peut dire que le lecteur reconnaît les données réelles, mais pour le mettre en lien il a besoin d'une structure narrative qui est toujours liée à la fiction.
- 25 Avec la photo de Bossetti on observe la matérialité d'une image (cet homme, ce visage, cette peau, ces animaux, etc.), mais aussi des signes qui ramènent à des structures culturelles, à des lieux communs. En effet, surtout dans les récits, l'utilisation de certaines expressions « met l'auditeur dans un état normal et familier d'attente d'un certain type de narration ⁴⁷ », selon la théorie des *frames* [cadres], laquelle « si basa sulla convinzione che ogni nostra nuova esperienza viene compresa sulla base di un confronto con un modello stereotipico, derivato da esperienze simili registrate nella memoria : ogni nuova esperienza è valutata sulla base della sua conformità o difformità

rispetto a uno schema pregresso ⁴⁸». Cette opération, donc, assure aux narrateurs de faits divers l'attention, car « nulla come la conferma delle attese genera [...] piacere ⁴⁹ », comme si la narration du fait divers devait éliminer toute sorte de suspense parce qu'elle est trop émotivement surprenante. C'est l'affirmation du déjà vu :

la percezione fissa il presente in quanto *reale*, compiuto, risolto in univoci dati di fatto: il ricordo lo trattiene, invece, nell'ambito della semplice potenzialità, lo serba come un che di *virtuale*. [...] Nel *déjà vu* le due modalità, anziché elidersi o alternarsi, si affiancano e operano all'unisono: si ha, cioè, la paradossale coesistenza di reale e possibile a proposito del medesimo evento ⁵⁰.

- 26 La sorte de narration décrite dans *TI* a pour but le plaisir de la confirmation et non pas le plaisir du nouveau. Cette situation dépend des règles du marché : « come gli editori per vendere i romanzi forzano il testo di un autore, incasellandolo a dovere in una categoria commerciale, così il cronista di nera deve capire al volo quale format aderisce meglio alla storia che vuole raccontare e strutturarla di conseguenza, se vuole che venga scelta per essere pubblicata ⁵¹ ». En fait, Pascarella travaille dans un monde où il faut continuellement regarder ce que font les autres :

il committente non pretendeva che scovassi sul campo notizie curiose né che producessi clamorose novità sulle inchieste che avevo il compito di seguire. Per ogni servizio che mi affidava allegava una cartella di « pezze d'appoggio », ovvero link ad articoli di altri collaboratori sullo stesso argomento. Non avrei dovuto copiare, bensì seguire il flusso. Occorreva capire dove si concentrava l'attenzione dei lettori e soddisfarla, senza trovare nuovi fatti-notizia, ma spremendo al limite i vecchi, per trarre un'interpretazione in grado di meritarsi uno strillo in copertina ⁵².

- 27 L'autrice permet d'observer une évolution de la logique du monde journalistique, ainsi comme Pierre Bourdieu l'avait montré, dans « la production de ce bien hautement périssable que sont les *nouvelles*, la concurrence pour la clientèle tend à prendre la forme d'une concurrence pour la priorité, c'est-à-dire pour les nouvelles les plus nouvelles (le *scoop*) ⁵³ ». Aujourd'hui, il ne suffit plus de trouver des renseignements nouveaux, mais de trouver des nouvelles interprétations de ce que nous connaissons déjà. On peut voir, dans ce que nous venons de lire, une radicalisation de l'aphorisme 22 de *Par-delà le bien et le mal* de Friedrich Nietzsche, souvent synthétisé en « il n'y a pas des faits, mais seulement des interprétations ⁵⁴ », qui, selon Franca D'Agostini, caractérise une version banalisée du postmoderne ⁵⁵. Autrement dit, Maurizio Ferraris appelle « postvérité » la popularisation du postmodernisme ⁵⁶, qu'il identifie, au contraire de D'Agostini, directement avec la radicalisation de la pensée de Nietzsche ⁵⁷.
- 28 Pour conclure, le travail du journaliste de faits divers est lié à l'*inventio*, laquelle « renvoie moins à une invention (des arguments) qu'à une découverte : tout existe déjà, il faut seulement le retrouver ⁵⁸ » : il cherche, donc, la caractérisation de ces personnages dans des « schemi narrativi base ⁵⁹ » (par exemple : « madre di famiglia scomparsa e forse uccisa, minore vittima di orco (familiare e non), giovani e belli strappati alla vita ⁶⁰ »). Ces caractérisations sont des sortes de « démons » qui possèdent les personnes réelles impliquées dans les crimes : on observe, alors, la naissance d'une figure chimérique similaire à la tête canard-lapin de Wittgenstein. Mais, vu la victoire des interprétations sur les faits, bientôt le démon remplace totalement la personne. D'ailleurs, Jean Baudrillard le montre très clairement : « nous vivons dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité, et de masquer en même temps cette disparition ⁶¹ ».

L'appauvrissement des mondes possibles

- 29 On l'a vu dans le dernier chapitre, les narrateurs de faits divers inscrivent des cas particuliers dans des structures génériques. Alors, plutôt que souligner la nature extraordinaire de l'événement, ils essaient de la domestiquer. Ainsi, ils rendent plus pauvres les possibilités existentielles de notre réalité : il y a des structures bien précises et, donc, pour comprendre le monde, il faut seulement reconnaître celles qui nous concernent dans une situation déterminée. Pour mieux comprendre ce passage du particulier au général, il faut introduire la notion de « monde possible » :

nous définissons comme monde possible un état de choses exprimé par un ensemble de propositions où, pour chaque proposition, soit p, soit non-p. Comme tel, un monde est constitué d'un ensemble d'individus pourvus de propriétés. Comme certaines de ces propriétés ou prédicats sont des actions, un monde possible peut être vu aussi comme un cours d'événements. Comme ce cours d'événements n'est pas actuel, mais possible justement, il doit dépendre des attitudes propositionnelles de quelqu'un qui l'affirme, le croit, le rêve, le désire, le prévoit, etc ⁶².

- 30 Or : il faut considérer « qu'il y a trois façons de référer pour une fiction [...] : la référence extra-fictionnelle (la dénotation), la référence inter-fictionnelle (par la citation, la transfictionnalité, l'intertextualité) et la référence intra-fictionnelle ». Et, cette dernière « revient à construire un monde par le langage [...], tandis que les deux autres opérations, facultatives, constituent des accès à d'autres mondes (réels ou fictionnels) ⁶³ ». Donc, on peut dire que dans les narrations analysées dans *TI* on confond la référence intra-fictionnelle avec la référence extra-fictionnelle : la fable noire se montre comme la réalité. Cette confusion empêche de comprendre la réelle nature du monde actuel de la narration du fait. Et, selon la pensée de David Lewis, « les termes « actuel » et ses dérivés [sont] analysés comme des *indexicaux* : des termes dont la référence varie en fonction des aspects contextuels pertinents de l'énonciation. L'aspect contextuel pertinent pour actuel est le monde où se produit une énonciation donnée ⁶⁴ ». Au contraire d'Umberto Eco, qui considère comme monde actuel seulement notre monde, dans lequel les êtres humains vivent, David Lewis définit actuel chaque monde dans lequel on produit une énonciation. Par exemple, Madame Bovary, quand elle parle, se réfère à son monde actuel, c'est-à-dire le monde dans lequel elle se meut, celui créé par Gustave Flaubert.

- 31 Alors, comment pouvons-nous distinguer le monde actuel dans lequel nous vivons de ceux qui sont formés par les œuvres de fiction ? À travers la vérification des données présentes dans la narration, parce que seulement le monde dans lequel nous vivons peut être vérifié au-delà des expressions qui le décrivent. Au contraire, la vérité du monde de Madame Bovary réside exclusivement dans les expressions présentes dans le roman.

- 32 Donc, s'il n'y a pas une vérification, il n'y a pas non plus la possibilité de distinguer le monde réel du monde construit par la narration des faits divers. C'est pour cela que naît la confusion entre les deux mondes, surtout parce que le monde décrit par les tabloïds est similaire à notre monde. Ce problème est illustré surtout par l'histoire du *carabiniere* Rocco Papaleo :

Nel corso degli anni Papaleo ha sviluppato un particolare intuito per le storie che fanno gola ai cronisti e si è specializzato nel pescare quelle con un risvolto hard, segnalandole alla stampa locale. [...] Alcuni colleghi accusano Papaleo di avere una

fervida immaginazione, ma non possono provare i loro sospetti. In provincia, nei casi in cui i carabinieri intervengono a sedare tensioni domestiche o piccole liti, non sempre viene stilato il verbale. Papaleo si limita a dire di aver appreso il « senso della notizia » lavorando a stretto contatto con i giornalisti. Non ha inventato quelle storie [...], ha solo saputo intercettare la variopinta grezzissima realtà che si spalancava dietro a banali chiamate di pronto intervento ⁶⁵.

33 Confondre, donc, le monde narré avec le monde réel signifie appauvrir ce dernier, parce que les mondes narratifs sont « *handicapés et petits*. En tant que handicapé, un monde narratif n'est pas un état de choses maximal et complet ⁶⁶ ». Cette clôture du monde dans quelques schémas narratifs nous ramène à la morale paranoïaque déjà rencontrée, qui rend notre monde plus petit.

34 Cette contraction des possibilités existentielles, par exemple, conditionne toujours la vie de qui vit en prison :

bombardato da una proliferazione di narrazioni che lo vedono come soggetto passivo, costruito dai media, dagli avvocati e dai giudici, il detenuto vive due volte dietro alle sbarre. Separato fisicamente dal resto del mondo ma anche virtualmente, attraverso il divieto di accedere ai social network – e quindi a una parte di sé – che lo insegue agli arresti domiciliari ⁶⁷.

35 Plusieurs condamnés sont forcés de vivre dans l'identité que les médias leur ont donnée, cependant Pascarella raconte l'histoire de Rudy Guede, lequel est aidé par un centre de recherche pour continuer à contrôler la narration de sa propre identité :

i suoi profili *social* sono gestiti da uno staff comunicativo che fa capo al Centro per gli studi criminologici di Viterbo [...]. Ogni giovedì incontrano Rudy al Mammagiolla, dalle 9.30 alle 14.00, per tracciare le linee di questo storytelling, che seriale, cioè si sviluppa sotto forma di post « a puntate », e cross mediale, perché passa anche attraverso la stesura di un libro di memorie ⁶⁸.

36 L'équipe du centre de recherche essaie donc d'exorciser le démon narratif qui a pris possession de l'identité de Guede, en restaurant son unicité.

La normalisation de l'exception

37 Dans la narration des faits divers dont *TI* nous parle, « il soggetto viene ridotto a una sintesi passiva di funzioni, la sola « cosa reale » che rimane è il discorso del potere, che ha per sua natura quella di proporsi come l'unica articolazione possibile tra il conoscere e l'agire ⁶⁹ ». Le pouvoir qui se cache derrière ces narrations est une « mise en scène », où « da un lato confin[a] l'eccezione *ai margini* della normalità, per ottenere il massimo della *sicurezza* ; dall'altro, [la dilata] fino a farne uno « stato » permanente, per verificare (e, alla lettera, rendere *vera*) la coincidenza fra l'ordine sovrano e l'ordine sociale ⁷⁰ ». En effet, ces narrations jettent les criminels dans le monde des fables (les mettent sur la scène, c'est-à-dire dans un lieu entre la réalité matérielle du jour en direct et la fiction du spectacle), afin de les éloigner du monde réel ; mais, en même temps, ils sont normalisés et mis dans des schémas qui éliminent toute forme d'exceptionnalité. Ce sont des personnages paradoxaux, qui changent leur « tête » selon le regard du spectateur : hommes extraordinaires et figures stéréotypés. Ces personnages sont l'incarnation de la normalisation de l'exception : ils sont des hommes de la « nécessité », laquelle « agit [...] comme justification di una trasgressione in un singolo caso specifico attraverso un'eccezione ⁷¹ ». On assiste à ce que Roland Barthes a appelé idéologie du « pouvoir infini des signes ⁷² » qui caractérise la narration du fait

divers : tous les signes conduisent à un final déterminé, lequel devient ainsi nécessaire. On l'a vu avec le récit de Bossetti. Donc, ces personnages font des choses extraordinaires (c'est-à-dire au-delà de l'ordinaire) parce qu'ils suivent une nécessité qui les conduit à commettre des délits. Leur nature exceptionnelle suit une nécessité qui est comme une loi de la nature, donc quelque chose d'ordinaire, qui se répète. D'ailleurs, la création de ces narrations est cohérente avec la tentative de « depotenzia[re gli eventi straordinari] dalla loro forza traumatica attraverso una sistematica opera di pre-esperienza televisiva, cinematografica, o, comunque, immaginifica ⁷³ ».

38 Aussi l'autrice est impliquée dans cette dédoublement :

a farmi male davvero era lo scollamento tra le aspettative coltivate su me stessa, che avevo sempre collocato dalla parte dei « buoni », e l'innegabile mostruosità di una maschera professionale che mi calzava troppo bene per essere condivisa ⁷⁴.

39 Seulement grâce à l'écriture de *TI* l'autrice réalise, finalement, « l'exorcisme du double, qui met obstacle à l'existence de l'unique et exige que ce dernier ne soit pas seulement lui-même, et rien d'autre ⁷⁵ », opération qui, selon Clément Rosset, est à la base de la reconnaissance de soi.

40 Mais, alors, qu'est-ce que *TI* ? C'est une non-fiction qui analyse une forme particulière de fiction : la mystification. *TI* est une œuvre de critique littéraire, si on considère le terme « littérature » dans son sens le plus vaste, qui accueille toutes les formes de production textuelle. Mais, c'est aussi une étrange forme de critique, parce qu'elle renonce à tout désir de distance avec l'objet d'étude. On a une critique intra-diégétique : Pascarella raconte sa formation des récits sur les faits divers, où pour « former » on entend « faire » en inventant en même temps la « manière de faire » ⁷⁶ ; Pascarella raconte sa réception des récits sur les faits divers, en montrant comment son faire a conditionné sa vie ; Pascarella, enfin, raconte sa reconnaissance d'elle-même qui lui a permis d'abandonner son ancienne vie. C'est l'histoire de l'acquisition d'une technique, ou bien d'un savoir-faire. Après, cette histoire se transforme en une critique sur ce savoir-faire, jusqu'au point de devenir un regard sur le monde contemporain. On assiste au passage de la responsabilité liée à la paternité de ce dont on est fait à une nouvelle sorte de responsabilité où le sujet peut dire : « je me sens donc responsable non en premier lieu de mon comportement et de ses conséquences, mais de la chose qui revendique mon agir ⁷⁷ ». On commence à observer une forme de critique qui ne se pose plus le problème autour du « comment » il faut analyser le texte, mais qui commence par le « pourquoi » le texte est analysé. D'une critique des moyens à une critique des fins, ainsi que Cesare Segre l'avait imaginé, à la fin de sa carrière :

invece di porre il problema di etica e letteratura in forma teoretica, è forse il momento di richiedere alla letteratura quell'interesse etico che è fondamentale non solo per il nostro interesse letterario, ma per la sopravvivenza della civiltà ⁷⁸.

41 *TI* est un dire-vrai sur un savoir-faire, afin de comprendre et faire comprendre ce savoir-faire. L'histoire d'une formation « artistique » et intime et, de plus, de sa critique. En outre, cette critique n'est plus selon les règles d'un jeu métalittéraire du goût postmoderne, mais selon une prise de conscience qui implique, avec l'esprit et le corps, l'individu, dans son activité formatrice (en tant que formation de soi et formation d'une œuvre). Il faut commencer à se demander si une critique de la narration peut être aussi elle-même une narration, jusqu'au point de ne plus voir la

critique comme le résultat d'une réception, mais comme l'histoire (une autobiographie) d'une réception.

NOTES

1. Selene Pascarella, *Tabloid Inferno. Confessioni di una cronista di nera*, Rome, Edizioni Alegre, 2016.
2.
Wu Ming 1 est le pseudonyme de Roberto Bui, membre du collectif d'écrivains italiens Wu Ming.
3.
Wu Ming 1, « #QuintoTipo. Una collana diretta da Wu Ming 1 per le Edizioni Alegre », Giap, 11 Novembre 2014 [En ligne]
<https://www.wumingfoundation.com/giap/2014/11/quintotipo-una-collana-diretta-da-wu-ming-1-per-le-edizioni-alegre/>
(consulté le 14 Septembre 2018).
4. « Chacun de ces objets est un, qui ne peut être réduit aux catégories préexistantes » [Wu Ming, *New Italian Epic*, Turin, Einaudi, 2009, p. 12, c'est moi qui traduis].
5. Wu Ming 1, « #QuintoTipo. Una collana diretta da Wu Ming 1 per le Edizioni Alegre », op. cit.
6.
« Ce livre est une sorte de journal intime » [Selene Pascarella, op. cit., p. 251, c'est moi qui traduis].
7. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975), Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 23.
8.
« Je m'appelle Selene. Pendant quatre ans j'ai écrit des histoires très sombres sur des revues populaires d'un niveau inférieur » [Selene Pascarella, op. cit., p. 9, c'est moi qui traduis].
9.
« Pendant presque cinq ans de ma vie, quand j'avais à peine dépassé la trentaine, celle-ci a été ma réalité quotidienne, mon travail : produire des contenus pour les pires tabloïds de faits divers et similaires existants sur le marché de l'édition italienne. Polars pour l'été, chronique sexy, mystères du paranormal, miracles de toutes les sortes, exploits à quatre pattes – rien me manque » [Id., « Ho passato cinque anni a scrivere per i peggiori tabloid di nera italiani », *Vice*, 19 Ottobre 2016, c'est moi qui traduis [En ligne]
<https://www.vice.com/it/article/av559k/com-e-lavorare-per-tabloid-italiani-cronaca-nera>
(consulté le 14 Septembre 2018).
10.
« Transmédiale, qui tire l'énergie de différents langages et de différentes narrations (télévisées, journalistiques, des réseaux sociaux) avec pour conséquence, un effet multiplicateur » [Gianluigi Simonetti, « Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni », in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 154, c'est moi qui traduis].
11. Gérard Genette, *Seuils* [1987], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 346.
12. Marion Renauld, *Philosophie de la fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 31.
13. « Récit fidèle » [Selene Pascarella, op. cit., p. 9, c'est moi qui traduis].
14. Marion Renauld, *Philosophie de la fiction*, op. cit., p. 32.

15.

« Pour raconter ce qui signifie faire partie de la sous-classe culturelle au service du polar, j'ai dû déranger des souvenirs personnels, des chers amis et des autres mercenaires de la guerre pour obtenir le dernier scoop. Certains ont donné leur accord, les autres – je le crains – ne m'adresseront plus la parole » [Selene Pascarella, op. cit., p. 9-10, c'est moi qui traduis].

16. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

17.

« [Il] a été dans la tête [de l'autrice], chargé dans le pistolet, pour longtemps » [Selene Pascarella, op. cit., p. 248, c'est moi qui traduis].

18.

« La classification comme fiction ou non-fiction, comme la classification en autres genres ou catégories de l'art, influence notre façon d'expérimenter, de comprendre et de juger une œuvre » [Stacie Friend, « Fiction as a genre », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 112, 2012, p. 188, c'est moi qui traduis].

19.

« La prise de parole individuelle est un des phénomènes typhiques [...], fomenté et dévalué au même temps par le web. Le « moi » paraît chargé de responsabilité et d'espérance qui le réhabilite, et, au même temps, finissent par le rendre plus fragile » [Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologne, il Mulino, 2014, p. 129, c'est moi qui traduis].

20.

Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, 1994, p. 82-83.

21.

« Avant tout, [écrire le livre] m'a été utile. J'ai fait face à un métier exercé en apnée, entre la juste réprobation de qui m'aimait et l'obsession d'une vocation suivie seulement par des routes secondaires » [Selene Pascarella, op. cit., p. 9, c'est moi qui traduis].

22. Jérôme Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris, Retz, 2010, p. 74.

23. Saint Augustin, *Les confessions*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 39.

24.

« J'espère que [ce livre] pourra vous être utile, pour comprendre les mécanismes qui gèrent l'univers de l'information des faits divers, de la justice et des scandales, afin de flairer les pièges et d'éviter de tomber dans sa narration toxique » [Selene Pascarella, op. cit., p. 9, c'est moi qui traduis].

25.

« Nous sommes intoxiqués par l'adoption de points de vue "normaux", prescrits, mises au point pour nous par l'idéologie des dominants. C'est impératif de se purifier, d'essayer de voir le monde d'autres façons » [Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit., p. 81, c'est moi qui traduis].

26.

« Je vie dans un pays qui confine à moitié avec le désespoir et à moitié avec la mer et qui croit aux légendes qu'il crée pour oublier. Pour cela, très souvent je ne crois pas à ce que j'écris et vous devriez faire la même chose » [Selene Pascarella, op. cit., p. 209, c'est moi qui traduis]. Il faut souligner que cette citation est extraite d'une page écrite en italique, comme si la narratrice voulait faire parler l'ancienne Pascarella.

27.

« J'ai prédit des horoscopes factices sans avoir aucune connaissance d'astrologie, j'ai rendu hommage aux boy band les plus inutiles du monde, j'ai sondé les insondables mystères de l'univers dans des revues spécialisées en « ovni & monstres », j'ai emmené à un tout autre niveau la narration sur les statues en larmes de la Madone et sur les sanctuaires miraculeux » [Ivi, p. 22, c'est moi qui traduis].

28. Michel Foucault, *Le courage de la vérité*, Paris, Gallimard, 2009, p. 302.

29. Ibidem.

30.

« En un moment semblable il est importante de soutenir et de renforcer la valeur de l'engagement personnel dans le langage au travers les dispositifs que nous avons pour le faire, c'est-à-dire nos prénoms et nos noms (et, éventuellement, si et quand ils sont utiles, nos visages et voix et images, et nos corps en dehors du web, dans les autres médias et dans le medium de la communication en présence, en direct, en tête-en-tête), même en étant conscients de toutes les limites, les défauts et les pièges que ces dispositifs contiennent » [Tiziano Scarpa, « L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia », *Il primo amore*, p. 14, c'est moi qui traduis] [En ligne] http://www.ilprimoamore.com/old/testi/TizScarpa_WuMing1_Epica.pdf (consulté le 15 Septembre 2018).

31. Cf. Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta*, Rome, Manifestolibri, 2010, p. 12.

32.

« Mon petit, à ce moment-là, aurait pu être dans le coffre, en criant désespéré : “Maman !”, pendant que son tortionnaire dépassait la barrière de l'entrée [du camping]. Ou tenu par la main, avec la promesse d'une poignée de figurines, afin de franchir le passage piétons, ouvert jour et nuit et jamais surveillé par quelqu'un » [Selene Pascarella, op. cit., p. 194, c'est moi qui traduis].

33.

« Depuis lors, chez nous sont déclenchés les protocoles de sécurité en vacances style Guantanamo et j'ai obligé les enfants à chanter et à battre des mains derrière la porte pendant que je battais le record mondial du pipi le plus rapide » [Ibidem, p. 196, c'est moi qui traduis].

34.

« Un engrenage rhétorique qui, pendant qu'il donne du sens et de la forme à une certaine portion de l'expérience, en même temps donne naissance à son utilisateur, en délimitant sa possibilité d'action » [Daniele Giglioli, *Stato di minorità*, Rome-Bari, Laterza, 2015, p. 25, c'est moi qui traduis].

35.

« La morale finissait par être toujours : “Reste chez toi, fais tes affaires et ne donnes pas raison aux inconnus” » [Selene Pascarella, op. cit., p. 103, c'est moi qui traduis].

36.

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* [2006], Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014, p. 40.

37. Michel Bernard, *Le corps* [1972], Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 163.

38. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* [1990], Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 133.

39.

« Vincenzo Verzeni, le vampire de Bergamo, Gino Girolimoni, l'orque de Rome, Leonarda Cianciulli, la sorcière de Correggio, Domenico Semeraro, le nain de la Gare Termini, les monstres de Florence et de Foligno, Pietro Pacciani e Luigi Chiatti, une armée de mantes, de Gigliola Guerrinoni à Rosa Della Corte, en passant pour Katharina Miroslawa (et sans déranger les cas les plus récents). En Italie la narration du fait divers a toujours préféré le langage de la fable » [Selene Pascarella, op. cit., p. 175, c'est moi qui traduis].

40.

« Les formats de cette histoire ont été déjà préparés, avant vous, par plusieurs investigateurs et journalistes, principalement, experts qui ont choisi avec conscience ou moins que sortes d'histoire narrer et comment » [Ibidem, p. 89, c'est moi qui traduis].

41.

Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » en *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 158.

42. Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, p. 98.

43.

« Un exemple entre tous est la célèbre photo de Bossetti chez lui sur le canapé avec dans ses bras le chat et les petits chiens de famille. Une photo naïve et un peu maladroite, que nous tous avons partagé sur nos panneaux 2.0 une fois dans la vie. Après l'emprisonnement pour l'homicide de Yara Gambirasio cette image apparemment inoffensive est devenue le manifeste du « monstre d'à côté », le maçon à la double vie qui travaillait et pensait à la famille le jour et qui la nuit se transformait en chasseur des jeunes filles. Même le coupleur de Bossetti finissait par être une épreuve de culpabilité. La presse s'interrogeait sur pourquoi un maçon consacre du temps et des ressources pour le solarium, en y identifiant le signe d'un trouble narcissique, d'une duplicité à peine cachée sous la patine de normal père de famille » [Selene Pascarella, op. cit., p. 64, c'est moi qui traduis].

44. Vladimir Propp, *Morphologie du conte* [1928], Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 30.

45. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* [1953], Paris, Gallimard, 2004, p. 275.

46.

Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 139.

47. Marvin Minsky, *La société de l'esprit* [1985], Paris, Inter Éditions, 1988, p. 510.

48.

« Laquelle se fonde sur la conviction que toutes nos nouvelles expériences sont comprises sur la base d'une confrontation avec un modèle stéréotypé, dérivé des expériences similaires enregistrées dans la mémoire : chaque nouvelle expérience est évaluée sur la base de sa conformité ou sa difformité à une schéma antérieure » [Stefano Calabrese, *Retorica e scienze neurocognitive*, Rome, Carocci, 2013, p. 29, c'est moi qui traduis].

49.

« Rien comme la confirmation des attentes suscite [...] du plaisir » [Stefano Calabrese, *La suspense*, Rome, Carocci, 2016, p. 66, c'est moi qui traduis].

50.

« La perception fixe le présent en tant que réel, accompli, réglé en univoques évidences : le souvenir le retient, au contraire, dans le cadre de la simple potentialité, le garde comme une chose virtuelle. [...] Dans le déjà vu les deux modalités, au lieu de s'élider ou de s'alterner, se combinent et agissent ensemble : on a, alors, la paradoxale coexistence du réel et du possible à propos du même événement » [Paolo Virno, *Il ricordo del presente*, Turin, Bollati-Boringhieri, 1999, p. 18, c'est moi qui traduis].

51.

« Comme les éditeurs pour vendre les romans forcent le texte d'un auteur, en l'insérant de force dans une catégorie commerciale, ainsi le journaliste de faits divers doit comprendre toute suite quel format adhère mieux à l'histoire qu'il veut raconter et le structurer en conséquence, s'il veut qu'elle soit choisie pour être publiée » [Selene Pascarella, op. cit., p. 90, c'est moi qui traduis].

52.

« Le commettant ne prétendait pas que je trouvais sur place des nouvelles curieuses ni que je produisais éclatantes nouveautés sur les enquêtes que j'avais le devoir de suivre. Pour chaque reportage qu'il me chargé, il joindrait une fiche des données de soutien, c'est-à-dire des liens à des articles d'autres collaborateurs sur le même sujet. Je n'aurais pas dû copier, plutôt suivre le flux. Il fallait comprendre où se concentrait l'attention des lecteurs et la satisfaire, sans trouver des nouveaux, mais en pressant à la limite les vieux faits, afin d'obtenir une interprétation capable de se mériter un scoop sur la couverture » [Ibidem, p. 25, c'est moi qui traduis].

53.

Pierre Bourdieu, « L'emprise du journalisme » dans Id., *Sur la télévision*, Paris, Éditions Raisons d'Agir, 2008, p. 85.

54.

L'aphorisme, en réalité, dit « qu'on pardonne à un vieux philosophe de ne pouvoir se refuser le malin plaisir de mettre le doigt sur des explications erronées, qui sont autant de tours d'adresse manqués, mais ce « règne des lois de la nature » dont vous parlez avec tant de fierté, messieurs les physiciens, « tout se passant comme si... », n'existe que grâce à votre interprétation et à votre mauvaise philologie ; ce n'est pas un fait, un « texte », mais plutôt un simple arrangement naïf et humanitaire des faits, une entorse faite au sens, une prévenance obséquieuse envers les instincts démocratiques de l'âme moderne » [Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* (1886), Paris, Hachette Littérature, 2004, p. 51].

55. Cf. Franca D'Agostini, *Realismo*, Turin, Bollati-Boringhieri, 2013, p. 34 et ss.

56. Cf. Maurizio Ferraris, *Postverità e altri enigmi*, Bologne, il Mulino, 2017, p. 21.

57.

Pour cette querelle, je renvoie au livre de D'Agostini déjà cité, où on peut lire : « il principale artefice dell'operazione di gonfiamento della tesi nietzscheana (senza precisazione) fino a farle inghiottire, per così dire, ermeneutica, pensiero debole, poststrutturalismo, è stato Ferraris » [« Le principal acteur de l'opération de gonflement de la thèse de Nietzsche (sans précision) jusqu'au point de le faire englober, pourrait-on dire, l'herméneutique, la pensée faible, le poststructuralisme, a été Ferraris ». Franca D'Agostini, *Realismo?*, op. cit., p. 36, c'est moi qui traduis].

58.

Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », dans Id., *L'aventure sémiologique* [1985], Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 125.

59. Schémas narratifs de base [Selene Pascarella, op. cit., p. 90, c'est moi qui traduis].

60.

Une mère de famille disparue et peut-être tuée, un mineur victime d'un orque (familial ou pas), des beaux jeunes arrachés à la vie [Ibidem, c'est moi qui traduis].

61. Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995, p. 20.

62. Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], Paris, Grasset & Fasquelle, 1989, p. 165.

63. Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 390.

64. David Lewis, *De la pluralité des mondes* [1986], Paris Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2007, p. 150.

65.

Au cours des années Papaleo a développé une certaine intuition pour les histoires qui intéressent aux journalistes et il s'est spécialisé dans la recherche de celles avec un aspect hard, en les signalant à la presse locale. [...] Certains collègues accusent Papaleo d'avoir une débordante imagination, mais ils ne peuvent pas prouver leurs soupçons. En province, dans le cas où les policiers interviennent pour calmer les tensions domestiques ou les petits litiges, le procès-verbal n'est pas toujours rédigé. Papaleo se limite à dire qu'il a appris le « sens de la nouvelle » en travaillant à côté des journalistes. Il n'a pas inventé cette histoire [...], il a su seulement intercepter la multiforme brute réalité qui s'ouvrait derrière de simples appels d'intervention rapide » [Selene Pascarella, op. cit., p. 109, c'est moi qui traduis].

66. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation* [1990], Paris, Grasset & Fasquelle, 1992, p. 224.

67.

« Bombardé par une prolifération de narrations qui le montrent comme un sujet passif, fabriqué par les médias, les avocats et les juges, le prisonnier vit deux fois derrière les barreaux. Séparé physiquement du reste du monde, mais aussi virtuellement, à cause de l'interdiction d'accéder aux réseaux sociaux – et donc à une partie de lui-même – qui le suit à l'assignation à résidence » [Selene Pascarella, op. cit., p. 236, c'est moi qui traduis].

68.

« Ses profils des réseaux sociaux sont gérés par une équipe communicationnelle dirigée par le Centre pour l'études criminologiques de Viterbe [...]. Chaque jeudi ils rencontrent Rudy au Mammagiàlla, de 9.30 à 14.00, pour tracer les lignes ce storytelling, qui est sériel, puisqu'il se développe sous la forme des « post-feuilleton », et cross-médial, car il deviendra aussi un livre de mémoires » [Ibidem, p. 237, c'est moi qui traduis].

69.

« Le sujet est réduit à être une synthèse passive de fonctions, la seule « chose réelle » qui reste est le discours du pouvoir, qui a pour signature celle de se proposer comme la seule articulation du possible entre la connaissance et l'action » [Daniele Giglioli, Senza trauma, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 107, c'est moi qui traduis].

70.

« D'un côté il confine l'exception aux bords de la normalité, pour obtenir le maximum de sécurité ; de l'autre côté, il [l'élargit] jusqu'à en faire un "état" permanent, pour vérifier (littéralement, rendre vrai) la coïncidence entre l'ordre souverain et l'ordre social » [Massimo De Carolis, Il rovescio della libertà, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 109, c'est moi qui traduis].

71.

« Laquelle agit [...] comme une justification d'une transgression dans un simple cas particulier à travers une exception » [Giorgio Agamben, Stato di eccezione, Turin, Bollati-Boringhieri, 2003, p. 35, c'est moi qui traduis].

72.

Roland Barthes, « Structure du fait divers » dans Id., Œuvres complètes. Tome II 1962-1967, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 447.

73.

« Diminuer la leur [des événements extraordinaires] force traumatique à travers une systématique œuvre de pré-expérience télévisée, cinématographique, ou, de toute manière, fantastique » [Antonio Scurati, Dal tragico all'osceno [2012], Milan, Bompiani, 2016, p. 53, c'est moi qui traduis].

74.

« À me faire du mal vraiment c'était le décollement entre les attentes mûries sur moi-même, que j'avais toujours rangé du côté des "bons", et l'indéniable monstruosité d'un masque professionnel qui je portais trop bien pour le partager » [Selene Pascarella, op. cit., p. 247-248, c'est moi qui traduis].

75. Clément Rosset, *Le réel et son double* [1976], Paris, Gallimard, 2014, p. 97.76. Luigi Pareyson, *Esthétique* [1954], Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2007, p. 24.77. Hans Jonas, *Le Principe responsabilité* [1979], Paris, Flammarion, 2013, p. 182.

78.

« Au lieu de poser le problème de l'éthique et de la littérature en forme théorique, est peut-être arrivé le moment de demander à la littérature de s'intéresser à l'éthique, laquelle est fondamentale non seulement pour notre intérêt littéraire, mais aussi pour la survie de la civilisation » [Cesare Segre, « Etica e letteratura » dans id., *Tempo di bilanci*, Turin, Einaudi, 2005, p. 216, c'est moi qui traduis].

RÉSUMÉS

L'article analyse *Tabloid Inferno* de Selene Pascarella. Dans la première partie, il analyse le genre du texte : il s'agit d'une forme particulière de non fiction, c'est-à-dire une autobiographie sous forme d'aveu, ce qui permet à l'autrice de décrire son ancien travail de journaliste : elle couvrait les faits divers dans des revues de piètre qualité. En analysant sa vie, elle observe ainsi les différentes façons de représenter les délits qui sont souvent mystifiés. Ainsi la deuxième partie de cet article a pour objectif de montrer que le texte est aussi un essai de critique textuelle sous forme de narration.

L'articolo analizza *Tabloid Inferno* di Selene Pascarella. Nella prima parte, l'articolo analizza il genere del testo, il quale è una particolare forma di non fiction, nello specifico un'autobiografia sotto forma di confessione. La forma della confessione è necessaria poiché l'autrice vuole descrivere il suo vecchio lavoro, dove si occupava di scrivere articoli su riviste di cronaca nera di bassa qualità. Analizzando la sua vita, l'autrice analizza anche i metodi di scrittura dei delitti, che spesso vengono mistificati: quindi, nella seconda parte, l'articolo cerca di mostrare che questo testo è anche un saggio di critica testuale sotto forma di narrazione.

INDEX

Parole chiave : non fiction, autobiografia, diario, cronaca nera, Pascarella (Selene)

Mots-clés : non fiction, autobiographie, journal intime, faits divers, Pascarella (Selene)

Index géographique : Italie

Index chronologique : XXe

AUTEUR

GERARDO IANDOLI

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France