

Le fait-divers criminel au féminin à travers *Chanson douce* de Leïla Slimani et *العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء* ou *La voiture dorée ne monte pas au ciel* de Salwa Bakr^(*)

**Chaaban El Sayed Abdellatif Hassan
Maître de conférences à l'Université du Fayoum**

Résumé :

Dans la présente étude, nous allons essayer de briser le silence sur ce sujet tabou, longtemps délaissé et impensé, aussi bien en France qu'en Egypte à savoir la représentation des femmes criminelles dans le roman arabe et francophone. Des femmes transgressives qui font preuve de la cruauté la plus noire et la plus dégoûtante, mises en récit par des écrivaines et des romancières arabes ou francophones qui bouleversent la binarité homme/ femme par rapport à l'univers criminel. Des femmes qui ne sont plus des victimes d'actes de violence mais notamment des actrices généralement perverses et manipulatrices. Il s'agit de mener une réflexion sur la façon dont ces criminelles ont été perçues et représentées dans des œuvres fictives plus ou moins inspirées de crimes vrais. Celles-ci mettent diversement en scène des femmes impliquées dans des actes meurtriers, des délits, des parricides et des infanticides. Des prototypes solitaires qui ont un parcours spécifique et qui cherchent leurs manières et leurs raisons d'être. Les figures de femmes criminelles que nos auteures mettent en récit sont, en réalité, des femmes coupables, des opprimées et des prisonnières marginalisées. Dans *العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء* ou *La voiture dorée ne monte pas au ciel*, premier roman écrit par Salwa Bakret publié en 1991, il s'agit d'une œuvre purement fictionnelle qui relate l'histoire d'un amour tabou entre Aziza et son beau-père et qui finit par assassiner ce dernier. Aziza est emprisonnée dans la prison des femmes. Elle veut écraser la fenêtre de la cellule pour monter au ciel avec sa voiture dorée, vœu qui ne peut pas se réaliser. C'est à travers elle, qu'on voit la monstruosité d'autres prisonnières. Alors que dans *Chanson douce*, deuxième roman de Leïla Slimani publié en 2016, on a un infanticide commis par une baby-sitter meurtrière qui s'appelle Louise et qui travaille au service d'une famille parisienne dans le Xe arrondissement. Elle a tué les deux enfants dont elle avait garde. Un roman largement inspiré d'un double fait-divers américain survenu à New York en 2012. Ici, nous adopterons une approche critique et comparative qui permettrait de découvrir comment des œuvres appartenant à des contextes spatio-temporels bien différents, ont pu se connecter pour broser un tableau exhaustif de meurtrières aussi bien en France qu'en Egypte.

(*) **Le fait-divers criminel au féminin à travers *Chanson douce* de Leïla Slimani et ou *La voiture dorée ne monte pas au ciel* de Salwa Bakr**, Vol. 8, Issue No.2, April 2019, pp.137-170.

Mots clés :

Femmes criminelles- Fait divers- Chanson douce- La voiture dorée ne monte pas au ciel- Infanticide- Leila Slimani- Salwa Bakr.

المخلص:

سنحاول في هذه الدراسة البوح والخروج عن الصمت حول موضوع يعد من التابوهات التي تم إغفالها لوقت طويل وهو كيف تم تناول النساء المجرمات رمزاً للقسوة والبشاعة في الرواية العربية والفرانكفونية وكيف تم تصوير نماذج لنساء ارتكبن جرائم وحشية في السرد الروائي الذي لم يعد يقدمهن بوصفهن ضحايا للعنف ولكن بوصفهن مرتكبات لجرائم شتى. وتهدف الدراسة إلى تفكيك مفاهيم ثنائية الرجل/ المرأة في عالم الجريمة. ويتم ذلك من خلال تحليل مقارن ونقدي لروايتين إحداهن تم إستلهاً أحداثها من جريمة حقيقية ووقائع الحياة اليومية والأخرى تتسم بالخيال المفرط ولكنهما تتفقان في الطرح الذي تفرضة الدراسة في تحليلها لنماذج النساء القاتلات والسفاحات والسارقات والمغتصابات. في روايتها العربية الذهبية لا تصعد إلى السماء والتي نشرت في عام ١٩٩١ تتناول سلوي بكر قصة حب محرم جمعت بين عزيزة وزوج أمها الذي كان في الوقت ذاته عشيقها الذي قتلته حين فكر في الزواج بعد وفاة الأم. وتقضي عزيزة فترة طويلة من الزمن وراء القضبان وهي تحلم بعربتها الذهبية المتجهة إلى السماء وهي محملة بنساء السجن اللاتي يجمعهن البؤس والمعاناة. أما ليلي سليمان في روايتها أغنية هادئة والتي نشرت عام ٢٠١٦ التي تعرض لمأساة قتل طفلين على يد مربيتهما لويز التي اكتسبت بسرعة محبة الطفلين والأسرة الباريسية التي تقطن في الدائرة العشرة بالعاصمة الفرنسية وهذه الرواية مستلهمة من حادث وقع في نيويورك عام ٢٠١٢. وتتبع الدراسة المنهج النقدي والمقارن في توضيح نجاح النصين الروائيين في تقديم صورة شبه كاملة على الرغم من الاختلافات الجغرافية والثقافية والزمنية للنساء المجرمات سواء في مصر أو في فرنسا.

الكلمات الداله

عنف المرأة- أخبار الحوادث- المنهج المقارن- الرواية العربية- الرواية الفرانكفونية- العربية الذهبية لا تصعد إلى السماء- سلوي بكر- أغنية هادئة- ليلي سليمان.

Introduction

La violence féminine (faites sur et par les femmes) devient un phénomène ⁽¹⁾ constant que l'on observe dans presque toutes les sociétés et toutes les littératures. Un phénomène qui pourrait être qualifié d'invisible ou de subordonné vue la domination masculine qui se manifeste clairement

dans les faits divers criminels au moins du point de vue quantitatif. Dans la présente étude, nous allons essayer de briser le silence sur ce sujet tabou, longtemps délaissé et impensé, aussi bien en France qu'en Egypte à savoir la représentation des femmes criminelles dans le roman arabe et francophone. Des femmes transgressives qui font preuve de la cruauté la plus noire et la plus dégoûtante, mises en récit par des écrivaines et des romancières arabes ou francophones qui bouleversent la binarité homme/femme par rapport à l'univers criminel.

Nous nous proposons de partir du fait que la criminalité n'est plus l'apanage des hommes et que l'on assiste à une croissance rapide de sérial killeuses, de tueuses d'enfants et de veuves noires qui tuent avec préméditation leurs époux ou des membres de leurs familles. Des femmes qui ne sont plus des victimes d'actes de violence mais notamment des actrices généralement perverses et manipulatrices. Il est question ici d'avancer de nouvelles hypothèses quant à ce qui lie ces femmes au crime. Il s'agira plutôt de mener une réflexion sur la façon dont ces criminelles ont été perçues et représentées dans des œuvres fictives plus ou moins inspirées de crimes vrais. Celles-ci mettent diversement en scène des femmes impliquées dans des actes meurtriers, des délits, des parricides et des infanticides. Des prototypes solitaires qui ont un parcours spécifique et qui cherchent leurs manières et leurs raisons d'être. Les figures de femmes criminelles que nos auteures mettent en récit sont, en réalité, des femmes coupables, des opprimées et des prisonnières marginalisées. Pourtant, elles sont, le plus souvent, assimilées à des monstres : une monstruosité physique, sociale et morale. Nous allons assister à une image complètement différente d'une femme gardienne du foyer, traditionnellement assignée à la mère, le rôle qu'il est dangereux d'enfreindre.

Il est significatif à cet égard qu'on fait référence aux différentes œuvres qui ont directement abordé la figure de criminelles, telles que *Le jardin des supplices* d'Octave Mirbeau⁽²⁾ où Clara, une anglaise sadique, perverse et hystérique, le personnage énigmatique, qui représente une transgression impressionnante qui tend à redéfinir l'identité la plus intime d'une criminelle, reflétant un fort degré de violence exécutée dans un cadre idyllique d'un jardin chinois où le sang des condamnés nourrit des plantes luxuriantes. François Mauriac, dans *Thérèse Desqueyroux*⁽³⁾, s'est inspiré de l'histoire vraie d'une empoisonneuse bordelaise qui s'appelle Blanche

Canaby dont il a suivi l'affaire dans la presse écrite.

Ici, nous adopterons une approche critique et comparative qui permettrait de découvrir comment des œuvres appartenant à des contextes spatio-temporels bien différents, ont pu se connecter pour broser un tableau exhaustif de meurtrières aussi bien en France qu'en Egypte. Les deux romancières de notre corpus ont inventé leurs héroïnes: l'une s'est inspirée d'une criminelle réelle sans que le fait-divers premier n'apparaisse dans le roman ; l'autre descend dans les tréfonds de l'âme humaine de différentes femmes prisonnières essayant de les faire sortir de leur marginalité. Toutes les deux font de leurs criminelles des héroïnes, des énigmes, des actrices et des autrices de leur propre vie. Alors que les femmes sont le plus souvent perçues comme des victimes de violence, nos deux textes montrent qu'elles peuvent en être également des auteures. Les écrivaines mettent en scène des personnages de criminelles autour desquelles se cristallisent les trames narratives, qui servent de fil conducteur pour comprendre à la fois le caractère exceptionnel et banal de la monstruosité féminine.

Dans les deux romans choisis, les criminelles sont notamment assimilées à des monstres. Ce caractère particulièrement monstrueux des crimes est attesté diversement dans les deux œuvres. Dans *العربية الذهبية لا تصعد إلى السماء*⁽⁴⁾ ou *La voiture dorée ne monte pas au ciel*, premier roman écrit par Salwa Bakr⁽⁵⁾ et publié en 1991, il s'agit d'une œuvre purement fictionnelle qui relate l'histoire d'un amour tabou entre Aziza et son beau-père et qui finit par assassiner ce dernier. Aziza est emprisonnée dans la prison des femmes. Elle veut écraser la fenêtre de la cellule pour monter au ciel avec sa voiture dorée, vœu qui ne peut pas se réaliser. C'est à travers elle, qu'on voit la monstruosité d'autres prisonnières. Alors que dans *Chanson douce*, deuxième roman de Leïla Slimani⁽⁶⁾, on a un infanticide commis par une baby-sitter meurtrière qui s'appelle Louise et qui travaille au service d'une famille parisienne dans le Xe arrondissement. Elle a tué les deux enfants dont elle avait garde. Un roman largement inspiré d'un double fait-divers américain.

Nous allons nous interroger sur cette réappropriation du fait monstrueux qui remet en question leur position éthique par rapport aux faits relatés et la légitimité à s'en saisir pour en tirer une œuvre. S'agit-il d'une transposition fidèle au fait premier présenté dans la presse écrite dans le cas

de Leila Slimani? Selon quels procédés a lieu la transposition ou la création d'un fait divers dans leurs œuvres littéraires ? Les textes, adoptent-ils des tons journalistiques ou créent-ils des faits divers fictifs ?

Dans ces deux univers romanesques choisis, on peut observer une double vision du crime au féminin. Il ya d'abord le crime visible, celui du meurtre des deux enfants dans *Chanson douce* ou ceux commis par les femmes prisonnières dans *La voiture dorée ne monte pas au ciel*. Puis, il ya une autre face du crime qui se fait moins voir et peut même demeurer inaperçu. Il s'agit du crime moral, qui n'est pas moins grave que le crime physique. Si l'aboutissement du premier est la mort physique, le crime moral, ne laissant aucun cadavre, est d'autant plus grave qu'il produit des mort-vivants. Et nous pouvons dire que les criminelles dans le roman de Salwa Bakr sont largement touchées par ce double crime : le crime visible et le crime moral.

Les femmes à l'épreuve du crime.

La criminalité féminine était marginalisée⁽⁷⁾, délaissée et suscitait l'intérêt de peu de chercheurs. Ceux-ci s'intéressaient plutôt à la violence en général ; autrement dit à la violence masculine. Par ailleurs, la criminalité féminine a été l'objet de rares études historiques ou criminologiques dans le monde arabe. Elle a été abordée soit localement soit partiellement. A notre connaissance, deux études seulement ont été menées sur la criminalité de sérial kileuses égyptiennes de grande envergure Raya et Sakina. Il s'agit de l'essai écrit par Salah Issa et intitulé *رجال ريا وسكينة، سيرة سياسية واجتماعية*⁽⁸⁾ ou *Des hommes autour de Raya et Sakina, une biographie politique et sociale* et *كرداب المومسات*⁽⁹⁾ ou *Le crypte des prostituées* de Mohamed Abdel Wahab. Ce sont deux livres denses et fort documentés sur cette affaire et plus particulièrement celui de Salah Issa qui, grâce à ses sérieuses références, à la presse et à de nombreux autres documents, devient l'incontournable lecture pour quiconque veut s'instruire sur cette affaire.

Signalons que d'autres travaux ont été conduits, en France et ailleurs, sur l'imaginaire du crime féminin (colloque Criminelles organisé en avril 2015 à l'Université de la Haute-Alsace) ou d'autres travaux ont été réalisés selon une approche genrée de l'écriture narrative⁽¹⁰⁾. Mais, le premier livre, à notre connaissance, particulièrement consacré à la représentation des

femmes criminelles dans la littérature, fut publié en 2006 en Amérique du Nord et intitulé *Violence, Silence and the Female Imagination :Quebec's Women writers Reframe Gender in north american Culture*⁽¹¹⁾. L'auteur y pose de nombreuses questions troublantes relatives à la dimension sexuée de la violence: la femme criminelle est-elle plus monstrueuse que son homologue masculin, puisqu'elle transgresse les stéréotypes récurrents de la «nature féminine», partant du fait que la criminalité n'est pas compatible avec l'idée que l'on se fait de la féminité ? Pourquoi ne pas envisager une violence à soi, propre à la femme ?

La criminalité féminine et ses représentations romanesques.

Nombreux sont les écrivains qui ont donc choisi de faire de l'acte criminel féminin, réel ou fictif, individuel et volontaire, la matière de leur œuvre pour en proposer un autre traitement et faire de meurtrières les personnages de leurs ouvrages. Ceux-ci s'inscrivent en faux contre les stéréotypes qui accompagnent le genre féminin. Nous avons choisi de travailler sur deux récits qui sont également à même de rendre compte des traits communs de constructions des identités féminines, plurielles ou composites tout en rendant visibles ces criminelles avec toutes leurs physionomies. Ces deux textes problématisent le meurtre au féminin comme une démarche de protection identitaire et libératrice.

Là, il s'agit d'une tendance authentiquement féminine qui prend une forme toute particulière : des femmes écrivant sur d'autres femmes criminelles en France et en Egypte. En fait, la représentation de la criminalité féminine par nos deux auteures, appartenant à deux cultures et deux aires géolinguistiques différentes, soulève la question de l'universalité du crime au féminin à travers le temps et l'espace. Ces romans, quel que soit le nom que nous leur donnons, pourraient recouvrir plusieurs sous-catégories telles que : le roman noir, le roman d'énigme, le roman à suspense et le roman social ou «sociologique» ou un polar aux accents psychologiques.

Nous voudrions envisager les représentations de cette violence féminine dans deux types de récits fictionnels écrits par deux romancières défenseuses de la cause féministe : Leïla Slimani, une journaliste et romancière franco-marocaine née, le 3 octobre 1981 d'une mère franco-

algérienne et d'un père marocain ; et Salwa Bakr, une romancière et critique littéraire égyptienne née au Caire en 1949. Il s'agit respectivement de *Chanson douce*, le deuxième roman de Leïla Slimani, couronné du prix Goncourt en 2016 et publié après *Dans le jardin de l'Ogre*⁽¹²⁾. Dans son roman, Slimani s'est inspirée d'un double fait-divers infanticide réel aux Etats-Unis : le premier a eu lieu en 1997 et auquel notre romancière s'est référé pour forger le prénom de son héroïne Louise tout en faisant allusion à Louise Woodward, une jeune anglaise qui a tué un bébé en le secouant violemment ; le second fait divers survenu en 2012 et qui raconte le meurtre de deux enfants par leur nourrice tueuse de Manhattan Yoselyn Ortega qui a tué, à coups de couteaux de cuisine, les deux petits enfants Kim dont elle avait la garde. Elle les avait tués dans la salle de bains de l'appartement familial, situé dans le quartier de l'Upper West Side, alors que leur maman était partie chercher à un cours de danse son troisième enfant Nessie. *Chanson douce* relate, d'après ce double fait-divers l'histoire d'une baby-sitter meurtrière qui travaille au service d'une famille parisienne composée de Myriam, une mère avocate, Paul, un père ingénieur et de deux enfants : Mila et Adam. Ils habitent dans le Xe arrondissement. Ce texte commence et se termine par un drame affreux : la mort de deux enfants, Mila et Adam, tués par leur nounou qui a tenté de se suicider sans y arriver.

Le texte de Salwa Bakr, *العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء* ou *La voiture dorée ne monte pas au ciel*, est son premier roman écrit en 1991, appartient à ce que l'on pourrait appeler le récit carcéral au féminin. L'auteure a abordé la criminalité féminine à travers des femmes incarcérées et en a tiré des conclusions valables pour toutes les criminelles égyptiennes, voire toutes les femmes. Elle nous montre des portraits de femmes prisonnières d'un destin souvent désespérant qui leur était imparté par des hommes qu'elles ont croisés sur leur chemin. Elle y reconstruit le passé de seize prisonnières ; elle décrit avec poésie et humour les terribles conditions qui ont conduit ces femmes marginalisées à l'enfermement. Certaines d'entre elles sont, des victimes et d'autres sont des voleuses à la tire ou des meurtrières. Son héroïne-prisonnière Aziza veut écraser la fenêtre de sa cellule pour monter au ciel avec sa voiture dorée tout en sélectionnant de très bonnes accompagnatrices de ses co-prisonnières.

Ainsi, nous allons nous interroger non seulement sur les manières dont les criminelles se construisent dans les deux textes, mais également sur la

façon dont est imaginée, figurée et analysée cette violence. Celle-ci fait des femmes criminelles des monstres sortant de la douceur féminine attendue. Chaque texte va leur donner une place et des caractéristiques propres. Et donc bien que deux univers romanesques différents, les deux auteures osent bafouer les conventions établies et insèrent des personnages de femmes criminelles dans leurs œuvres en en faisant leurs héroïnes.

Toutes les deux brossent un portrait d'une féminité complexe, trouble et criminelle. Dans deux écritures complètement détachées des modèles masculins proposés ou imposés, donnent naissance à de nouvelles formes d'expression interrogeant les notions d'étrangeté, de dédoublement et de transgression féminine. Le roman devient, en quelque sorte, comme un laboratoire pour bien étudier les individus ; voire un outil littéraire puissant pour dépeindre la position des femmes au sein de la société française et égyptienne contemporaines. Des femmes qui commettent des actes de violence destructive envisagés quelquefois comme une action désespérée, une auto-défense ou une prise de pouvoir :

Aziza continuait, jusqu'à ses moments d'enfermement, à se rappeler de ses anciens souvenirs qui ne laissent jamais regretter ce qu'elle a fait [...] parce que celui qu'elle a tué n'était pas l'homme qu'elle a avait connu

ظلت عزيزة وحتى لحظات جلوسها هذه في السجن تجتر ذكرياتها القديمة، التي تجعلها لا تندم علي ما فعلته أبدا [...] لأن من قتلته، لم يكن الرجل الذي عرفته وخبرته⁽¹³⁾

Nous constatons qu'il n'y a pas de traces d'empathie chez Aziza pour sa victime, mais bien au contraire, on assiste à une absence totale de cette compassion. Celle-ci ne se manifeste jamais au niveau des détails. Ce manque de compréhension existe également chez les autres criminelles prisonnières comme Henna qui a tué son mari, après quarante cinq ans de mariage. Elle le tuait en riant à voix haute :

Henna a découvert, alors qu'elle dialoguait avec Aziza [...] une vérité qu'elle ne saisissait pas, durant les longues années de sa vie, c'est qu'elle devait se débarrasser de cet époux avec lequel elle a vécu à peu près quarante cinq ans.

اكتشفت حنة، وهي تحكي حكايتها لعزيزة [...] حقيقة لم تظن إليها طوال سنوات عمرها الطويلة، وهي أنها كان يجب عليها التخلص من ذلك الزوج الذي عاشرتة حوالي خمس واربعون عاما⁽¹⁴⁾

Une écriture différente et qui pourrait exercer un attrait irrésistible et

une curiosité chez les lecteurs : *«Ce serait peut-être ce que nous attendons de la littérature, qu'elle transforme l'extrême singularité de faits (...) en quelque chose visant l'universel ou du moins capable de rejoindre l'autre dans sa propre singularité⁽¹⁵⁾».*

Une monstruosité littéraire.

Les zones d'ombres féminines qui persistent, les excès meurtriers, les angoisses et les fantasmes des criminelles sont à l'image de cette inquiétante monstruosité littéraire. *Le Trésor de la langue française* définit la monstruosité comme : *«ce qui est contraire aux normes habituelles, un acte, comportement ou fait qui suscite la réprobation, l'indignation [...] ce qui choque la raison, le goût, les bienséances⁽¹⁶⁾».* Régis Bertrand et Anne Carol proposent une autre définition dans leur ouvrage intitulé *Le monstre humain, imaginaire et société*. Ils définissent le monstre comme : *«celui qui a poussé la violence jusqu'à un point de non-retour, absolument excessif et dramatique. C'est aussi celui qui rompt avec l'ordre du monde et transgresse les lois sociales et morales⁽¹⁷⁾».* Nous constatons, dans les deux définitions précédentes, que l'accent est mis, non seulement sur les côtés physiques et tangibles, mais également sur la moralité. Ces deux éléments seront largement sondés dans l'analyse des criminelles dans les deux romans choisis.

Nos deux romancières concentrent ces traits de la monstruosité et projettent à travers les différentes représentations des criminelles qui peuplent leurs univers romanesques des craintes face aux outrances meurtrières féminines qui échappent aux normes. Des «monstres» qui ne pensent jamais au meurtre en tant que tel. Elles sont généralement mises en récit en tant que femmes exceptionnelles et «hors du commun», dépourvues d'affectivité, cruelles mais dotées de caractéristiques extraordinaires.

Physionomies de criminelles

Les criminelles, dans notre corpus, ne portent pas les strates du meurtre en elles et sur elles. Dans les deux romans, les criminelles se présentent sous une apparence tout à fait banale, en refusant le conventionnel effet miroir qui voit que l'extérieur n'est que le reflet de l'intérieur. Sylvie Chales-Courtine a ajouté que la monstruosité se déplace vers la banalité : *«d'exceptionnel et singulier, le crime est désormais envisagé comme susceptible de prendre racine dans l'homme ordinaire [...] ce qui enflamme*

l'imagination, ce sont surtout les personnages ordinaires que leurs actes rendent fascinants⁽¹⁸⁾»

Dès le début des deux textes, nous constatons que les criminelles représentées sont munies d'un physique attrayant, d'une beauté ravissante et d'un potentiel de séduction qui les rajeunissent. Elles n'ont aucune allure virile. Myriam dit de Louise : *«la nounou ressemble à une petite poupée⁽¹⁹⁾»* et Paul ajoute un peu plus loin : *«Elle est si parfaite, si délicate, que je ressens parfois une forme d'écœurement, a-t-il avoué à Myriam⁽²⁰⁾»*. Ces criminelles peuvent avoir même un physique assez chétif qui n'est pas du tout révélateur de leur intérieur. Leïla Slimani décrit son héroïne Louise minutieusement en tant que jeune femme munie d'un corps chétif, elle dit : *«elle dont la silhouette est si frêle, si menue, que de loin on lui donnerait à peine vingt ans. Elle a pourtant plus du double⁽²¹⁾»*. Derrière ce physique fragile d'apparence, Louise cache une force colossale : *«Puis elle (Myriam) se souvient qu'elle a déjà remarqué l'étonnante force de Louise. Une ou deux fois, elle a été impressionnée par la façon dont elle se saisissait de paquets lourds et encombrants, tout en tenant Adam dans ses bras⁽²²⁾»*.

Louise exploite bien ses apparences pour rassurer ses patrons. Elle tisse sa toile à leur insu et se rend indispensable. Les parents, qui travaillent tout le temps et sont peu disponibles, sont tous les deux éblouis de son physique et admirent sa bonté extraordinaire : *«Paul et Myriam sont séduits par Louise, par ses traits lisses, son sourire franc, ses lèvres qui ne tremblent pas. Elle semble imperturbable. Elle a le regard d'une femme qui peut tout entendre et tout pardonner. Son visage est comme une mer paisible, dont personne ne pourrait soupçonner les abysses⁽²³⁾»*. Paul, le père est sous le charme de son corps : *« Louise a des fesses⁽²⁴⁾»*. Nous constatons que cette séduction est intelligemment méditée par Louise pour impressionner la famille à travers l'emprise séductrice. Elle les séduit tout en s'appropriant de leur appartement : *«Louise fait de cet appartement brouillon un parfait intérieur bourgeois. Elle impose ses manières désuètes, son goût pour la perfection⁽²⁵⁾»*. Elle se permet de tout faire dans cet appartement, d'abuser des chambres en l'absence des maîtres : *«Tous les jours, elle prend une douche dans l'appartement de Paul et Myriam [...] Elle enfonce ses doigts dans les pots de crème que Myriam accumule⁽²⁶⁾»*. L'appropriation spatiale

prend la forme d'un vol. Tout ceci se passe sans aucune résistance du couple : «*réagissent comme des enfants gâtés, des chats domestiques*⁽²⁷⁾».

Salwa Bakr a, elle aussi, mis l'accent sur la beauté captivante d'Aziza, son personnage principal, dans sa jeunesse:

Il lui a dit (le beau père à Aziza), alors qu'elle était encore dans ses bras, qu'il l'aime énormément parce qu'elle jeune et jolie. Elle ressemble aux sirènes de mer qui n'apparaissent que secrètement pendant la nuit.

قال لها (زوج الأم لعزيزة) عندما كانت ما تزال في حضنه، إنه يحبها حبا شديدا لأنها صغيرة وجميلة، وكأنها حورية من حوريات البحر اللواتي لا يظهرن إلا أثناء الليل سرا⁽²⁸⁾

Elle est d'une beauté parfaite :

... et jusqu'à ce qu'elle devienne une jolie jeune fille d'une beauté et forme parfaites

... وحتى صارت شابة جميلة مكتملة الجمال والتكوين⁽²⁹⁾

Toute sa beauté corporelle ravive sa jeunesse révolue :

Ainsi, elle s'est rendue compte que c'était cet autre, qui ressemble à son amoureux, qui a violé son beau corps.

وهكذا أيقنت أن ذلك الآخر الشبيه، هو المعتصب لجسدها الجميل⁽³⁰⁾

Aziza sourit d'un large sourire satisfait faisant voir ses dents qui étaient belles et dans le passé

ابتسمت عزيزة ابتسامة عريضة راضية، بانث معها أسنانها التي كانت لؤلؤية جميلة في زمن غابر⁽³¹⁾

Ces descriptions corporelles jouent des rôles variés, soit qu'elles contrastent dans leur banalité avec l'atrocité des crimes commis dans les deux romans, soit qu'elles se construisent en écho d'un psychisme déviant tout en réfutant l'effet miroir. On pourrait même dire qu'il s'agit de belles criminelles.

Figures emblématiques de criminelles

Les auteures du corpus nous font part également de quelques caractéristiques paranormales auxquelles il s'avère clairement que nos protagonistes sont des criminelles à dimensions symboliques. Elles les rendent extraordinaires, hors du commun, dotées de pouvoirs surnaturels. Nous assistons à une atmosphère horrifiante grâce à l'hybridité de monstruosité représentée par les criminelles. Leila Slimani, assimile Louise, tout au long de *Chanson douce* à des figures mythiques : une fée, Marry Poppins, un fantôme, une divinité hindoue, une ombre et une figure

animalière. Elle la compare à une fée, ce qui pourrait donner l'impression d'appartenir à un monde merveilleux dans : «*Ma nounou est une fée. C'est ce que dit Myriam quand elle raconte l'irruption de Louise dans leur quotidien*⁽³²⁾». Elle l'assimile également, dans une autre image mythique à Mary Poppins⁽³³⁾ : «*qu'elle a des airs de Marry Poppins*⁽³⁴⁾». De même, Slimani compare Louise à une divinité hindoue dans : «*Elle est Vishnou, divinité nourricière, jalouse et protectrice*⁽³⁵⁾». Elle ajoute d'autres pouvoirs surnaturels à son héroïne, en l'assimilant une fois à un spectre, un fantôme : «*Louise ressemble à une petite vieille, à un fantôme troublant dans le matin pâle. Ses cheveux, sa peau se sont vidés de toute couleur*⁽³⁶⁾» et une autre fois à une ombre, un double de corps mouvant :

La nounou est comme ces silhouettes qui, au théâtre, déplacent dans le noir le décor sur la scène. Elles déplacent dans le noir le décor sur la scène. Elles soulèvent un divan, poussent d'une main une colonne en carton, un pan de mur. Louise s'agite en coulisse, discrète et puissante⁽³⁷⁾.

L'auteur va jusqu'à assimiler son personnage à une figure animalière mythique qui allaite et abrite : «*Elle est louve à la mamelle de qui ils viennent boire, la source infaillible de leur bonheur familial*⁽³⁸⁾». De plus, un autre rapprochement se fait entre Louise et la figure mythique de l'infanticide Médée⁽³⁹⁾ quand Louise met son pouvoir magique au service de ses maîtres et de leurs enfants : «*Il faut qu'elle ait des pouvoirs magiques pour avoir transformé cet appartement étouffant, exigü, en un lieu paisible et clair*⁽⁴⁰⁾». En effet, Louise cherche tout le temps à impressionner ses patrons par ses forces surnaturelles :

Myriam sort discrètement de la chambre et elle observe les petits agglutinés autour de la nounou. Ils tournent autour d'elle, totalement captivés. Elle a préparé des chansons et des tours de magie. Elle se déguise sous leurs yeux stupéfaits et les enfants, qui ne sont pourtant pas faciles à berner, savent qu'elle est des leurs⁽⁴¹⁾.

Dans toutes ces comparaisons et assimilations, on se trouve dans un univers tout à fait extraordinaire, mythique et irréel qui démontre l'appartenance de Louise à un monde surhumain. Ce qui pourrait provoquer chez le lecteur à la fois une peur et une fascination.

Par contre, la présence de ce monde merveilleux se manifeste, dans *La voiture dorée ne monte pas au ciel*, à travers le monde onirique dans lequel vit notre protagoniste Aziza. Elle se trouve seule dans sa cellule, accrochée à

sa fenêtre contemplant toujours les étoiles, préparant son voyage céleste avec d'autres prisonnières dans sa voiture dorée :

Ainsi, les nuits passent et elle (Aziza) pense à toutes celles qu'elle accompagnera dans sa belle voiture dorée, tirée par des chevaux blancs ailés pour son voyage vers le ciel.

وها هي تمضي الليالي، تفكر بصفاء ودقة في كل، أولئك اللواتي سوف تأخذهن معها، في عربتها الذهبية الجميلة، ذات الأفراس البيضاء المجنحة الصاعدة إلى السماء⁽⁴²⁾

Essence psychologique des criminelles.

Si nos auteures décrivent pertinemment la profondeur psychologique de leurs personnages, c'est pour montrer à la fois le caractère hors normes des crimes commis et ausculter les sociétés égyptienne et française dans leurs contradictions. Les deux romancières s'interrogent sur le rapport autant professionnel qu'intime entre des personnes appartenant à des classes sociales différentes. Elles questionnent également la place de la femme active au sein des deux sociétés, tiraillée entre leur carrière professionnelle et l'éducation de leurs enfants ou entre leurs sentiments amoureux et les tabous qui leur sont liés. Les deux textes regroupent donc diverses problématiques actuelles relatives au rythme infernal que nous imposent nos quotidiens contemporains.

Les écrivaines réussissent particulièrement à expliciter l'essence psychologique de leurs personnages: leur tempérament, leur complexe d'infériorité, leur repliement sur eux-mêmes et leur solitude. Elles ont également l'intérêt de glisser dans les méandres psychologiques de leurs personnages tout en leur accordant un statut assez complexe et en les assimilant à des figures faisant partie des mondes merveilleux. Ces personnages éprouvent à la fois un conflit psychique interne, entre leurs attentes affectives et les exigences et les apparences de la vie sociale : des personnages déséquilibrés et fous. La solitude conduit Aziza à la folie dans *La voiture dorée ne monte pas au ciel* :

Au bout de quelques années, après son entrée en prison, les symptômes de la démence commencent à apparaître peu à peu chez Aziza. Au début, on la voyait se parler de temps en temps.

كانت أعراض الجنون قد أخذت في الظهور علي عزيزة، شيئاً فشيئاً بعد سنوات قليلة من دخولها السجن، ففي بداية الأمر، شوهدت وهي تحادث نفسها بين الحين والحين⁽⁴³⁾

Leïla Slimani, elle, met en scène une baby-sitter perfectionniste qui entretient avec ses maîtres (le jeune couple parisien) une relation ambiguë, autant affective qu'agressive. Elle est déchirée entre un amour profond pour les enfants qu'elle garde et ses propres traumatismes : " *Louise ne néglige jamais rien. Louise est scrupuleuse*⁽⁴⁴⁾», obsédée d'une apparence de perfection émanant du complexe d'infériorité dont elle souffre: «*Louise fait de cet appartement brouillon un parfait intérieur bourgeois. Elle impose ses manières désuètes, son goût pour la perfection*⁽⁴⁵⁾». Cette obsession forte se traduit par sa recherche soignée d'accéder à une classe sociale plus supérieure. C'est pour cela qu'elle fait preuve de dévouement et ses maîtres témoignent d'une nounou parfaite: «*Ils ont le sentiment d'avoir trouvé la perle rare, d'être bénis*⁽⁴⁶⁾». Myriam, la mère est sous le charme des capacités ménagères de sa bonne : «*c'est ma nounou qui a tout fait*⁽⁴⁷⁾». C'est ainsi qu'elle devient indispensable pour cette famille : «*Impossible, pensent-ils de se passer d'elle*⁽⁴⁸⁾». *Louise a pu s'approprier totalement de ce jeune couple grâce à ses stratégies adoptées. «Louise est au courant des goûts de chacun*⁽⁴⁹⁾». Ils sont tous éblouis de ses capacités culinaires : «*la nounou prépare des plats que Paul juge extraordinaires et que les enfants dévorent sans un mot et sans que jamais on ait besoin de leur ordonner de finir leur assiette*⁽⁵⁰⁾» et les enfants sont fascinés de sa tendresse : «*Dans les bras de sa mère, Adam se débat. Il a entendu la voix de Louise, [...]. Il pousse de ses petites mains le torse de sa mère qui [...] offre son enfant à la tendresse de Louise*⁽⁵¹⁾».

De même, nos criminelles souffrent d'un complexe d'infériorité qui les conduisent quelquefois à la haine de tout le monde et à transformer les petits soucis en graves problèmes :

L'échec d'Oum Ragab à réaliser ses humbles vœux (mettre au monde un enfant auquel il donne le nom de Ragab); des vœux qu'elle voit des dizaines de personnes réaliser tous les jours. Ceci la ferait sentir d'un complexe de manque permanent, rester déçue et avoir une habilité extraordinaire à transformer les entraves simples en gros désastres.

ولعل فشل أم رجب في تحقيق أمنيتها البسيطة المتواضعة (في انجاب طفل تسميه رجب) التي تري عشرات الناس يحققونها كل يوم، هو الذي جعلها تشعر بعقدة نقص دائمة في داخلها، وأن تظل، دائماً، مكسورة الخاطر، وذات قدرة فذة علي تحويل أبسط العقبات إلي مصائب كبري⁽⁵²⁾

Elles sont toutes sous le joug d'une solitude insoutenable. Louise se trouve complètement seule : abandonnée après la mort de son mari qui n'a laissé que des dettes et la disparition de sa fille : *«La solitude, qui collait à sa chair, à ses vêtements, a commencé à modeler ses traits et lui a donné des gestes de petits vieille. La solitude lui sautait au visage au crépuscule [...] la solitude agissait comme une drogue dont elle n'était pas sûre de vouloir se passer⁽⁵³⁾»*. Et un peu plus tard on trouve : *«Louise est seule, comme une idiote [...] Elle est seule, elle a oublié. Elle se tape le front paniquée⁽⁵⁴⁾»*. Elle a toujours l'impression d'être harcelée et exploitée au profit de ses patrons : *«Ils la repousseront et elle reviendra. Ils feront leurs adieux et elle cognera contre la porte, elle rentrera quand même, elle sera menaçante, comme un amant blessé⁽⁵⁵⁾»*. Louise éprouvait également de la haine et d'animosité envers ses patrons et naissait en elle un désir fou de se venger d'eux :

Son insomnie est habitée de pensées accusatrices puis de culpabilité. Elle commence par torturer Louise. Elle se dit qu'elle est folle. Dangereuse peut-être. Qu'elle nourrit contre ses patrons une haine sordide, un appétit de vengeance. Myriam se reproche de n'avoir pas mesuré la violence dont Louise est capable⁽⁵⁶⁾.

Ainsi, se manifeste la brutalité de Louise qui pour se guérir de ses douleurs et ses souffrances, réussit à égorger les deux enfants :

Là, elle se laissera engloutir dans une vague de dégoût, dans la détestation de tout. Elle sera Louise, Louise qui enfonce ses doigts et ses oreilles pour faire cesser les cris et les pleurs. Louise qui revient et puis qui recommence, Louise qui se baisse et se met sur la pointe des pieds. Louise qui saisit un couteau dans un placard. Louise qui boit un verre de vin, la fenêtre ouverte, un pied sur le petit balcon [...] Les enfants, venez. Vous allez prendre un bain⁽⁵⁷⁾.

Louise est submergée de haine : *«Une haine monte en elle. Une haine qui vient contrarier ses élans serviles et son optimisme enfantin. Une haine qui brouille tout⁽⁵⁸⁾»*. Pourtant, on constate que les parents ne cherchent jamais à la blesser ou à susciter sa jalousie ou sa peine. Myriam lui fait souvent des cadeaux pour lui faire plaisir et Paul la félicite de faire preuve de tant de délicatesse : *«Myriam fait tout pour ne pas blesser Louise, pour ne pas susciter sa jalousie ou sa peine. Quand elle fait les magasins, pour elle ou pour ses enfants, elle cache les nouveaux vêtements dans un vieux sac en tissu et ne les déballe qu'une fois Louise partie⁽⁵⁹⁾»*.

Par ailleurs, l'apparence physique peut être source de souffrances psychologiques très dures. Celles-ci peuvent quelquefois conduire les personnages au suicide, comme c'est le cas d'Azima qui avait un corps tellement gigantesque qu'elle devenait sujet d'ironie :

Quand Azima avait seize ans, sa taille était d'une grandeur qui la rend plus grande que toute autre personne dans son entourage. Elle était le sujet de tas de moqueries. Elle souffrait psychologiquement [...] Ce traumatisme la poussait à se suicider.

وعندما بلغ عمرها (عظيمة) السادسة عشرة، كان طولها قد وصل الي حد تبدو معه اطول من أي انسان موجود بالمكان الذي هي فيه بفارق كبير، مما ادي الي تعرضها لكميات هائلة من السخرية [...] فباتت تعاني معاناة نفسية فظيعة [...] وقد وصلت تلك المرارة النفسية بها الي حد الإقدام علي محاولة إنتحار⁽⁶⁰⁾

De tout ce qui précède, nous constatons dans la représentation de femmes criminelles, qu'elles sont dotées, d'un côté, des caractéristiques humaines : des personnages qui font allusion à des femmes qui ont des portraits physique, psychique et social, et de l'autre côté, des caractéristiques surhumaines : des personnages se référant métaphoriquement à des figures magiques et des personnages mythiques.

Armes de crimes :

Le choix des armes de crimes dans les deux textes est très significatif car il donne la réalité aux crimes commis par nos héroïnes et montre qu'elles ne sont que des meurtrières amatrices. Elles utilisent ce qui leur tombe sous la main. Elles se servent d'objets dont la destination première est suffisamment éloignée de leur détournement final. Leurs armes ne sont pas des corps étrangers mais généralement des instruments de maison qu'elles utilisent d'une manière tout à fait banale. Les armes blanches ou les couteaux de cuisine représentent des instruments communs pour les criminelles du corpus. Ces instruments ne sont certainement pas les vrais coupables des crimes qui leur sont imputés. Pour qu'ils donnent la mort, ces armes sont actionnées par une force humaine supérieure ; elles sont certainement actionnées par les mains de nos criminelles. Le couteau apparaît comme une arme commune utilisée par Aziza, Henna et Azima dans le texte de Salwa Bakr et de Louise dans *Chanson douce* :

Aziza, une fille alexandrine, était entrée en prison avant qu'elle atteigne ses

كانت عزيزة بنت الاسكندرية، قد دخلت سجن النساء، قبل أن تبلغ الأربعين من عمرها كمحكومة

quarante ans accusée de vingt cinq ans de prison après avoir tué son beau-père [...] Elle l'a poignardé d'un couteau tranchant de cuisine alors qu'il dormait. بالـسـجـن المؤبد، بعد أن قتلت زوج أمها [...] بينما كان نائما في سريره ذات ليلة، بأن أغمدت سكين مطبخ حادة في صدره⁽⁶¹⁾

Louise, la nounou «blanche», pauvre veuve et mère abandonnique sans âge, assassine Mila et son frère cadet Adam au mois de mai. Nous l'apprenons dès les premières lignes du roman : «*La nuit s'est abattue sur cette journée de mai [...] Elle n'a pas su mourir. La mort, elle n'a su que la donner. Elle s'est sectionné les deux poignets et s'est planté le couteau dans la gorge*⁽⁶²⁾».

Le choix de l'arme appropriée prend quelquefois du temps ; l'héroïne passe par tant d'hésitations et d'indécision comme dans :

Elle (Aziza) a pensé à plusieurs moyens pour le tuer d'une manière opportune qui convient à la dignité de l'homme qu'elle a tant aimé. لقد فكرت قبل إغتياله في طرق عديدة مبتكرة، لتميته المنيّة المناسبة التي تليق بكرامة ذلك الآخر- الأصل الذي طالما أحبته⁽⁶³⁾

Aziza voulait tuer son ex amoureux d'une manière plus originale et plus sentimentale qui allait avec son grand amour pour lui.

Criminelles et problématique identitaire et sociale

Les criminologues et les intéressés à la criminalité féminine considèrent l'influence de l'éducation et des meurs sociales sur la criminalité féminine. Camille Garnier estime, dans son ouvrage intitulé *La femme criminelle* que : «*La criminalité féminine reflète la condition sociale*⁽⁶⁴⁾». La plupart de criminelles présentées dans les deux textes étaient prisonnières du rôle ou du destin assez désespérant qui leur était imposés par les hommes. Leurs crimes soit des crimes maternels ou autres semblent une réponse normale à des conditions identitaires, sociales, et matérielles très dures. Le rapport dominant/dominé, trompeur/trompé et employeur/employé se voient clairement tout au long des deux textes. Louise, qui a cru faire partie de la famille bourgeoise du jeune couple parisien, est humblement renvoyée à sa condition d'employée. La réussite de ses maîtres dans leur vie professionnelle perturbait énormément Louise. Myriam, la maman à plein temps qui souhaite reprendre sa carrière d'avocate et s'épanouir en tant que femme active, écartelée entre son envie de réussir sa vie professionnelle et sa maternité :

Elle avait toujours refusé l'idée que ses enfants puissent être une entrave à sa

réussite, à sa liberté. Comme une ancre qui entraîne vers le fond, qui tire le visage du noyé dans la boue. Cette prise de conscience l'a plongée au début dans une profonde tristesse. Elle trouvait cela injuste, terriblement frustrant⁽⁶⁵⁾.

Myriam a fait des études de droit, mais n'a jamais exercé, semble comme un obstacle à la réussite de Louise. Celle-ci est la nounou, d'une présence, une efficacité et une douceur incomparables ; elle n'arrive pas à supporter sa précarité. Elle a aidé toute la famille à se décharger de tout au point de devenir elle-même une charge. Dès l'incipit du roman, on observe la vie de Louise marquée de dettes, d'humiliations, de solitude et de déceptions. Lorsqu'elle n'est pas chez la famille Massé, Louise vit seule dans un minuscule appartement en périphérie de la ville. Paul et Myriam commencent à la regarder de travers. Tous ses comportements les troublent de plus en plus.

Par ailleurs, plusieurs problèmes d'ordre identitaire se posent tout au long du roman tel que le problème des immigrés. Myriam refusait catégoriquement de choisir une nounou maghrébine qui parle arabe ; elle se méfie d'une complicité entre elles ou de ce qu'elle appelle la solidarité d'immigrés :

Myriam a été très claire. Elle ne veut pas engager une Maghrébine pour garder les petits [...] Elle craint que ne s'installe une complicité tacite, une familiarité entre elles deux ; que l'autre se mette à lui faire des remarques en arabe à lui raconter sa vie et, bientôt, à lui demander milles choses au nom de leur langue et leur religion communes. Elle s'est toujours méfiée de ce qu'elle appelle la solidarité d'immigrés⁽⁶⁶⁾.

De son côté, le texte de Salwa Bakr présente des critiques acerbes contre nombreuses mauvaises habitudes à savoir celle de vendettas ou «Al- Tar» en Haute Egypte et les groupes qui y participent. C'est en tuant un membre de la famille de l'assassin qu'un clan peut pleurer son défunt en défendant son honneur comme on dit, sachant que la vengeance ne se fait pas contre une femme. On ne peut jamais mettre fin au bain de sang qui pourrait couler sauf que le tueur dépose à la famille de victime un linceul et leur demande pardon. Salwa Bakr met l'accent sur ce phénomène grave à travers l'histoire d'Aïda qui s'est marié avec homme qui était très agressif et très violent avec elle dès les premiers jours de mariage. Son mari la grondait d'être stérile. Elle a consulté les médecins qui lui ont confirmé qu'elle est en bonne santé et qu'elle peut mettre au monde un enfant et que c'est son époux qui a des

problèmes qui l'empêchent d'être un futur papa. Un jour, alors qu'elle se disputait avec son mari, le ton monta vite et la réconciliation n'était plus possible. Son frère est arrivé ; son corps et ses habits étaient tachés de sang. Son frère était dans une rage folle ; il avait poignardé l'époux de sa sœur avec un couteau. La maman d'Aïda insistait sur le fait que c'était Aïda la responsable puisque son frère a tué son époux pour elle. Aïda, sous pression énorme de sa famille, avoua que c'était elle la tueuse. Elle a été condamnée à 25 ans de prison pour le meurtre de son mari. Donc elle a été emprisonnée à la place de son frère faisant croire à sa maman qu'elle lui avait sauvé la vie et avait mis fin au bain de sang qui coulerait.

Bakr a également critiqué les conditions sociales et éducatives en Egypte sous les Régimes de Nasser et Sadate :

Le gouvernement paralysait complètement à résoudre le problème de circulation soit à cause de manque de planification administrative ou de surpeuplement des villes.

الحكومة عجزت عجز شبيه تام، عن حل مشكلة المواصلات، بسبب سوء التخطيط الإداري، وتكدس المدينة بسكانها الوافدين إليها (67)

Le gouvernement égyptien a échoué également à élaborer un système médical qui assure des services aux pauvres sans attendre des mois et des mois. Les gens vont à la pharmacie pour chercher un médicament pas cher sans passer forcément par le médecin car ils sont incapables :

Ce n'était pas facile de se soigner puisqu'il est si difficile de se faire de l'argent pour faire face à ces terribles champignons pathogènes avec une crème qu'elle peut acheter d'une petite pharmacie

لم يكن من السهل علاجها لو تمكنت أم رجب، من ذلك، وسنحت لها الظروف التي كانت تضن عليها بأي فائض مالي بسيط، يجعلها تواجه هذه الفطريات اللعينة بأمرهم أو عقار طبي يمكن شراؤه من أي صيدلية صغيرة (68)

Originalité de la structure narrative

Ce qui détermine l'originalité dans les deux œuvres choisies est donc la structure et l'organisation. L'originalité structurelle dans les deux romans choisis réside dans l'habileté d'instaurer un état de suspense fascinant chez le lecteur. Deux écritures talentueuses qui reflètent deux parcours narratifs distinctifs mais assez spécifiques. Les deux écrivaines nous posent le sujet dès les premières pages et elles se livrent à une autopsie de crimes, essayant de reconstituer tous les rouages, tous les motifs qui poussent les

personnages à les commettre dans un processus relationnel dans une imbrication de genres : policier, psychologique, polar aux accents psychologiques, conte et narration rétrospective. Cette dernière se manifeste à travers l'utilisation de l'analepse qui annonce, comme c'est le cas dans l'incipit de *Chanson douce*, la fin dramatique des deux enfants Mila et Adam et la tentative vouée à l'échec de Louise pour le suicide. De plus, ce roman chevauche entre le style journaliste et le style purement romanesque à travers l'utilisation des phrases courtes et simples d'un ton plutôt sec et tranchant. Leïla Slimani est bien évidemment influencée par son travail dans le domaine de la presse écrite en tant que journaliste. Et ce ton journalistique qui apparaît au fur et à mesure favorise la compréhension de la construction des personnages et de l'histoire inspirée d'un fait-divers réel.

On est donc face à un incipit tout à fait original qui accroche le lecteur et où le narrateur à la troisième personne du singulier commence à raconter l'histoire par un double infanticide tout en dévoilant l'issue tragique, source de curiosité et suspense continues chez le lecteur. Cet incipit nous fait largement penser à celui de *l'Étranger* d'Albert Camus où le narrateur annonce la mort de sa mère en disant : «Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas». Ce genre de début aide à déconcerter le lecteur tout en attaquant, dès la première page, l'état d'âme des personnages et surtout celui du protagoniste et montrer les motifs qui l'ont poussé à commettre son crime.

Au niveau de l'organisation des indices fictionnels, l'auteure a pu dévoiler la construction des autres personnages en mettant en scène le jeune couple parisien de la bourgeoisie moderne Myriam l'avocate et Paul, l'ingénieur de son qui ont décidé, vu leurs conditions de vie professionnelles à engager une nourrice pour prendre garde de leurs enfants. Ils entretenaient une relation très ambiguë avec leur nounou. La mère dissimule une solitude intense, après la maternité tout en étant angoissée d'un déséquilibre entre sa vie conjugale et sa vie professionnelle. Il s'agit d'un personnage troublé qui souffre de l'obsession de nombreuses idées refoulées dans ses rêves telles que : la mort de ses enfants, l'abandon de ses enfants et le fait de laisser vivre avec une nourrice qu'elle qualifie toutefois de sauveur : «*cette nounou, elle l'attend comme le Sauveur, même si elle terrorisée à l'idée de laisser ses enfants*⁽⁷⁰⁾».

La terreur règne sur l'atmosphère du roman dès le début en flash-back et en passant par la montée progressive de la trame narrative qui montre graduellement les raisons de cette atmosphère horrifiante chez tous les personnages. Cette atmosphère se consolide grâce à la prédominance du détail pertinent et de description précise à travers lesquels, Leila Slimani nous révèle la société française moderne en brossant une image édifiante du rapport de forces entre les différents personnages : le jeune couple, la famille, les ami(e)s, les collègues et les relations paradoxales entre maîtres et nourrices. Cette œuvre a eu beaucoup de succès et a fait couler beaucoup d'ancre ; pourtant, certains critiques n'ont pas beaucoup apprécié le roman de Leila Slimani : les uns ont trouvé qu'il est dépourvu de « *l'ampleur que l'on attend d'un Goncourt⁽⁷¹⁾* » ; les autres l'ont qualifié de « *soft et dépourvu d'une mécanique romanesque transparente, inodore et sans saveur⁽⁷²⁾* »

De l'autre côté, *La voiture dorée ne monte pas au ciel*, présente une lecture critique de l'écriture féminine dans le monde arabe en règle générale. L'auteure utilise la prison comme un microcosme de toute la société égyptienne : des femmes se rassemblent dans un seul endroit et qui appartiennent à plusieurs arrières fonds culturels et sociaux. Chaque prisonnière a un statut différent : divorcées, veuves, vieilles filles, mariées mais abandonnées par leurs époux. Toutes ces femmes faisaient de leur mieux pour survivre et aider leurs familles dans une société incapable de leur donner la moindre protection. La plupart de crimes commis par ces femmes montrent qu'il ya un rapport étroit entre crime et pauvreté : les crimes ne sont que les répercussions de conditions sociales et économiques insupportables.

Le texte commence avec un narrateur omniscient qui relate l'histoire de toutes les prisonnières que rencontre Aziza en prison. Et l'idée de sélectionner celles qui vont l'accompagner dans son voyage céleste, avec sa voiture dorée, nous permettra de connaître tous les détails et les motifs qui les ont conduites à commettre leurs crimes. La romancière n'a pas décrit les événements d'une façon linéaire et elle préfère une narration circulaire. Et cela se voit quand Salwa Bakr a recours au passé, au présent et au futur sans respecter l'ordre chronologique des événements. Elle évoque également quelques événements historiques pour bien contextualiser les faits relatés et renforcer l'authenticité. Cela se manifeste clairement quand elle discute, au chapitre cinq du système d'enseignement gratuit sous Nasser qui permettait

à des femmes pauvres comme Safeyya de rêver d'un avenir brillant pour ses enfants. Dans le chapitre suivant, elle fait allusion aux grèves de faim de 1977 ; mais elle revient vite à l'époque de Nasser une fois encore en parlant de sa machine de propagande qui cherche, à tort et à travers, à convaincre le peuple égyptien qu'il est capable de vaincre Les Etats-Unis et d'aller jusqu'au cœur de Tel Aviv. Cette propagande a mené par la suite à la défaite de 1967 contre Israël.

En gros, elle y reconstruit le passé de seize prisonnières ; elle décrit avec poésie et humour les terribles conditions qui ont conduit ces femmes marginalisées à l'enfermement. Certaines d'entre elles sont, des victimes et d'autres sont des voleuses à la tire ou des meurtrières. Mais toujours est-il qu'on est face à des héroïnes illustres et éminentes qui veulent rétablir ce qu'elles croient être juste, elles ne regrettent jamais leurs crimes. Parmi ces criminelles, on cite premièrement Aziza, qui était par la force des choses la maîtresse de son beau père qu'elle a tué parce qu'il voulait l'abandonner suite au décès de sa maman aveugle. Celle-ci, ne pense jamais qu'Aziza l'a trahie et vice versa. Ce sentiment pourrait être interprété par l'absence de culpabilité chez Aziza.

Deuxièmement, Henna, la femme âgée qui ne supportait plus son mari qui avait un trop grand appétit sexuel et qu'elle a poignardé en fin de compte pour surmonter cette relation toxique et pour recréer une vie calme, sereine et conviviale. Quant à Azima, une femme à la fois pleureuse et flatteuse qui a trouvé l'amour après tant de frustrations. Elle a fini par couper le pénis à son amoureux parce qu'il refusait de se marier avec elle. Zeinab Mansour, elle, était une bonne épouse. Elle avait une personnalité forte, belle et dominante soit dans son domicile conjugal soit avec les autres. Elle dirigeait chaque aspect de sa maison et de son mari et elle le faisait toujours avec passion. Elle a tué son beau frère qui a pu avoir le verdict d'un juge du tribunal de famille et selon lequel il devient le gardien légal et le tuteur des enfants de son frère défunt.

Salwa Bakr a eu recours à la narration populaire qui laisse entendre la voix d'un conteur populaire. Elle construit son roman en huit chapitres dont chacun porte un titre significatif. Les titres choisis par la romancière sont respectivement : passion pour la mer *صبا البحر*, car Aziza est née à Alexandrie ; le dernier mot en ce qui concerne le rapprochement des

antagonistes الاضداد; فصل الخطاب في تأخي البقرة حثور Hathour ; c'est beaucoup mieux dans la voiture dorée في العربية الذهبية ذلك أفضل جدا; de la pitié au dessus de la justice الرحمة فوق العدل; il était une fois, Zenoubia كانت ذات مرة; la tristesse des oiseaux حزن العصافير la musique de l'ascension céleste لحن الصعود السماوي. Dans chaque chapitre, on a deux personnages, à l'exception d'Aziza qui apparaît dans le premier et le dernier chapitre du roman. Aziza intervenait aussi dans presque tous les autres chapitres tout en portant un jugement de valeur sur les autres personnages féminins. Aziza, atteinte d'un dilemme à cause de son emprisonnement, imaginait qu'elle monterait au ciel dans une voiture dorée et elle choisissait les prisonnières qui allaient l'accompagner. Elle se voit, dans presque tous les chapitres, comme celle qui choisit et qui exclut, même si elle est condamnée à un amour tabou interdite par la société et les religions avec son beau-père car c'est de l'inceste pur.

Conclusion

La représentation du fait-divers criminel au féminin, dans les deux romans du corpus, offre une galerie diversifiée de criminelles d'un large éventail et d'une diversité remarquable. De vraies et de fausses criminelles, des criminelles de circonstances, des criminelles-victimes et d'autres criminelles malgré elles sont largement incarnées dans deux univers hétérogènes. Une hétérogénéité qui apparaît à travers deux types de représentations romanesques se situant sur le versant plutôt psychologique du roman criminel au féminin : l'un s'inspire effectivement d'un double fait divers réel en ce que ce dernier donne à lire une réalité fragmentaire, cette réalité est celle des femmes actives et des nounous en France et cela se fait sans que les deux faits divers originaux n'apparaissent dans l'œuvre fictive ; l'autre esquisse les portraits de prisonnières trop marginalisées, faisant voir l'influence tacite du fait-divers journalistique à travers la dramatisation et les hyperboles.

Ainsi, la réappropriation du fait monstrueux de criminalité féminine et la position éthique des romancières par rapport aux faits relatés ont été mises dans les romans. Et il s'est avéré qu'il ne s'agit, en aucun cas, d'une transposition fidèle du premier fait présenté dans la presse écrite même si les deux textes adoptent des tons autant journalistiques que romanesques. Toujours est-il que les œuvres rendent compte des traits relativement communs de constructions des identités criminelles, plurielles ou

composites. Nos romancières, appartenant à deux cultures et deux aires géolinguistiques différentes, ont à la fois problématisé le meurtre au féminin comme démarche de protection identitaire et libératrice et soulevé la question de l'universalité de criminalité féminine à travers le temps et l'espace.

A cet égard, nos deux auteures ont réussi, non seulement, à présenter les spécificités narratives et stylistiques du récit criminel au féminin, mais également à esquisser une image totale des conditions sociales, plus ou moins communes, très contradictoires des femmes en général et celles de criminelles en particulier dans les deux pays. Elles ont notamment brisé le silence sur un monde régit de clichés, de tabous et d'interdictions à savoir: la criminalité dans sa dimension sexuée, les crimes maternels et la passion incestueuse. Deux tentatives d'écriture romanesque sont loin d'être des commencements des deux écrivaines. Elles portent toutes les caractéristiques de deux œuvres de valeur esthétique.

Notes:

- (1) Marie- Andrée Bertrand voit dans la criminalité féminine un non-phénomène. Après avoir repris les principales études menées sur ce sujet, elle les avait considérées comme «peu fructueuses» et elle en conclut qu'elles étaient «l'empreinte tantôt de biologisme, tantôt de sociologisme, tantôt de psychologisme» (*La femme et le crime*, Montréal, 1971, p. 1)
- (2) Octave Mirbeau, *Le jardin des supplices*, Charpentier- Fasquelle, 1899
- (3) François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, Grasset, 1927.
- (٤) سلوي بكر، العربية الذهبية لا تصعد إلى السماء، نسخة إلكترونية متاحة علي موقع https://www.books4arab.org/2016/01/pdf_277.html?m=0
- (5) Romancière et nouvelliste égyptienne, fondatrice de la revue féminine « Hajar», née au Caire en 1949. En 1985, elle a publié son premier recueil de nouvelles intitulé « Zinat fi Janasat ar-Ra'is» ou *Zinat aux obsèques du président*, puis en 1993, elle a écrit son premier roman appelé «Wassf al-bulbul» ou *Description du rossignol*. Ses livres ont été traduits en plusieurs langues, y compris le français.
- (6) Journaliste et romancière franco-marocaine. Elle a reçu le Prix Goncourt pour son deuxième roman *Chanson douce* qu'on est en train d'analyser. Elle se consacre entièrement à l'écriture littéraire après avoir démissionné de la rédaction de *Jeune Afrique* en 2012. En 2017, elle devient la représentative personnelle du président français pour la francophonie.
- (7) En 2014, Catherine Ménabé partait, dans son étude intitulée *La criminalité féminine*, L'Harmattan, Paris, 2010, du fait que cette criminalité est « marginale et atypique» et elle en conclut en affirmant que cette criminalité «fait l'objet de plusieurs stéréotypes qui induisent une conception fautive et une analyse éloignée de la réalité atypique».
- (٨) صلاح عيسى، رجال ريا وسكينة، سيرة سياسية وإجتماعية، دار الأحمدي للنشر، القاهرة، ٢٠٠٢.
- (٩) محمد عبد الوهاب، سرداب المومسات، أوسكار للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠.
- (10) Voir *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, sous la direction de Frédérique Chevillot et Colette Trout, Rodopi B.V, Amsterdam- New York, NY 2013.
- (11) Paula Ruth Gilbert, *Violence, Silence and the Female Imagination :Quebec's Women writers Reframe Gender in north american Culture*, Montréal: McGill-Queen's U.P., 2006.
- (12) Leila Slimani, *Dans le jardin de l'Ogre*, Gallimard, 2014.
- (١٣) سلوي بكر، العربية الذهبية لا تصعد إلى السماء، ص. 13.
- (١٤) المرجع السابق، ص ٧٢.
- (15) Jean-Bertrand Pontalis., *Un jour, le crime*, Paris, Gallimard, 2011.
- (16) Le Trésor de la langue française informatisé, disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm:java=no>, entrée monstrosité
- (17) Régis Bertrand, et Anne Carol, «Le monstre» *humain, imaginaire et société*, Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, «Le temps de l'histoire», 2005, p.7.

- (18) Sylvie CHALES- COURTINE, «La fascination des figures criminelles dans les faits divers du XIXème et XXème siècles», dans *Fictions et figures du monstre*, n° 18, p. 55, consulté le 18 décembre 2017.
- (19) Leïla Slimani, op. cit., p. 62.
- (20) Ibid., p. 104.
- (21) Ibid., p. 22.
- (22) Ibid. 37.
- (23) Ibid., p. 20.
- (24) Ibid., p. 62.
- (25) Ibid., p.25.
- (26) Ibid., p. 168-169.
- (27) Ibid., p. 115.
- (28) سلوي بكر، ص. ٢٠.
- (29) المصدر السابق، ص. ١٣.
- (30) المصدر السابق، ص. ١٤.
- (31) المصدر السابق، ص. ١٠.
- (32) L. Slimani, op. cit., p. 25.
- (33) L’auteure fait allusion au roman d’enfance *l’œuvre Marry Popins* de l’australienne Pamela Lyndon Travers, publié en 1934 et qui met en récit une magicienne de quatre enfants, munie d’une force magique. Elle flotte dans l’air avec son parapluie pour ramener ces enfants au monde de merveilles.
- (34) L. Slimani, op. cit., p. 27.
- (35) Ibid., p. 48.
- (36) Ibid., p. 151.
- (37) Ibid., p. 48.
- (38) Ibid.
- (39) Médée, la fille d’Eétès, roi de Colchide, est une mère qui souffre de l’obsession de la passion pour Jason, elle éprouve aussi des angoisses de ses trahisons. Elle exerça ses dons magiques pour aider son amoureux à récupérer la précieuse Toison d’or.
- (40) Leïla Slimani, op. cit., p. 25.
- (41) Ibid., p. 38.
- (42) سلوي بكر، العربية الذهبية لا تصعد إلى السماء ، ص. ٤٨-٤٩.
- (43) سلوي بكر، ص. ٤٦.
- (44) Leïla Slimani, op. cit., p. 26
- (45) Ibid., p. 25.
- (46) Ibid., p. 26.
- (47) Ibid., p. 27.
- (48) Ibid., p. 116.
- (49) Ibid., p. 51.
- (50) Ibid. p. 27.
- (51) Ibid., pp. 137-138.
- (52) سلوي بكر، ص. ٥٤.
- (53) Ibid., pp. 86-87.

(54) Ibid., p. 118.

(55) Ibid., pp. 154-155.

(56) Ibid., p. 150.

(57) Ibid., pp. 199-200.

(58) Ibid., p. 137.

(59) Ibid., p. 50.

(٦٠) سلوي بكر، ص. ١٠٦.

(٦١) سلوي بكر، ص. ١٢.

(62) L. Slimani, op. cit. p. 6.

(٦٣) سلوي بكر، ص. ١٤-١٧.

(64) Camille Garnier, *La femme criminelle*, Paris, 1906, p. 2.

(65) L. Slimani, op. cit. p. 34.

(66) Ibid., p. 19.

(٦٧) سلوي بكر، ص. ٥٢.

(٦٨) المصدر السابق، ص. ٦١.

(69) Ibid., p. 17.

(70) Thierry Gandillot, «Le prix Goncourt decerné à Leila Slimani pour *Chanson douce*, [www. lesechos.fr](http://www.lesechos.fr), 31 Octobre 2016.

(71) Christine Marcandier, «Leila Slimani, *Chanson douce* : Goncourt 2016», [www. diacritik.com](http://www.diacritik.com), 3 Novembre 2016.

Bibliographie :

I- Le corpus

- Slimani(Leïla), *Chanson douce*, version électronique réalisée par Gallimard : <https://www.fichier-pdf.fr/2016/11/12/chanson-douce-leela-slimani-goncourt-2016-pdf/>, 205 pages.
- بكر(سلوي) ، العربية الذهبية لا تصعد إلي السماء ، نسخة إلكترونية متاحة علي موقع https://www.books4arab.org/2016/01/pdf_277.html?m=0

II-Le fait-divers et les médias

- Dubied (Annik). *Les dits et les scènes du fait divers*. Genève-Paris : Droz, 2004.
- Bernard (Oudin). *Le crime, entre horreur et fascination*. Paris : Gallimard,«Découvertes Gallimard», 2010.

III- Le fait divers et la littérature

- Agnès Grossmann. *L'enfance des criminels*. Préface de Christophe Hondelatte. Paris : Hors Collection, 2012.
- Alain Bauer. *Dictionnaire amoureux du crime*. Paris, Plon, «Dictionnaire amoureux», 2013.
- Annik Dubied. «S'inspirer du fait divers : comment et pourquoi?», dans Jacques Migozzi et Philippe Le Guern (dir.), *Production(s) du populaire*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, «Médiatextes», 2004, p. 379-387.
- Annik Houel, Patricia MERCADER et Helga Sobota. *Crime passionnel, crime ordinaire*. Paris : PUF, «Sociologie d'aujourd'hui», 2003.
- Arlette Farge. *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil, «Points», 1989.
- Bruno Thibault. «Du stéréotype au mythe: l'écriture du fait divers dans les nouvelles de J.M.G. Le Clézio», *The French Review*, vol. LXVIII, n°6, 1995, p. 121-134.
- Didier Daeninckx. *Petit éloge des faits divers*. Paris : Gallimard, «Folio», 2008.
- Didier Decoin, *Dictionnaire amoureux des faits divers*, Plon, 2014.
- Dominique Viart. «Fiction et fait divers» dans Dominique Viart et Bruno Vercier. *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, «La Bibliothèque Bordas», 2008, p. 235-251.
- Elizabeth Badinter, *Le conflit, la femme et la mère*, Paris,

- Flammarion, 2010
- Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (dir.). *Tout contre le réel, Miroirs du fait divers. Littérature, théâtre, cinéma*. Paris : Le Manuscrit, «L'Esprit des Lettres», 2008.
 - Franck Evrard. *Fait divers et littérature*. Paris: Nathan, «128», 1997.
 - François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, Grasset, 1927.
 - Frédérique Chevillot et Colette trout (dir.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Rodopi B.V, Amsterdam-New York, NY 2013.
 - Gilbert, Paula Ruth, *Violence, Silence and the Female Imagination :Quebec's Women writers Reframe Gender in north american Culture*, Montréal: McGill-Queen's U.P., 2006.
 - Henri Lacaze., *De la criminalité féminine en France, étude statistique et médico-légale*, Lyon, 1910.
 - Jean-Marie Gustave Le Clézio *La Ronde et autres faits divers*. Paris, Gallimard, «
 - Lacaze H., *De la criminalité féminine en France, étude statistique et médico-légale*, Lyon, 1910.
 - Mara Goyet, *Sous le charme du fait-divers*, éd. Stock, 2016.
 - Marcel Jouhandeau. *Trois crimes rituels*. Paris : Gallimard, NRF, 1962.
 - Octave Mirbeau, *Le jardin des supplices*, Charpentier- Fasquelle, 1899.
 - Paula Ruth Gilbert, *Violence, Silence and the Female Imagination :Quebec's Women writers Reframe Gender in north american Culture*, Montréal: McGill-Queen's U.P., 2006.
 - Patrick Modiano. *Dora Bruder*. Paris : Gallimard, «Folio», 1999.
 - Pierre Bourdieu. *Sur la télévision*. Paris : Liber, «Raisons d'agir», 1996.
 - Régis Bertrand et Anne Carol. *Le «monstre» humain, imaginaire et société*. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence, «Le temps de l'histoire», 2005.
 - Roland Barthes. «Structure du fait divers», dans *Essais critiques*. Paris Seuil, «Points», 1981. [1964]
 - Sylvie Jopeck. *Le fait divers dans la littérature*. Paris : Gallimard, «Gallimard éducation», 2009.

- محمد عبد الوهاب، سرداب المومسات، أوسكار للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠.

IV- Ouvrages critiques

- Carine Capone. *L'événement et la voix. Poétique de l'onde de choc dans l'oeuvre de Laurent Mauvignier*. Mémoire de Master 2 sous la direction de Dominique Viart. Lille 3, ALITHILA, juin 2010.
- Cornelius Crowley. «À l'épreuve du fait divers : des choses trop accessibles». *L'allusion et l'accès, Papers from the GRAAT Conference*, l'Université François Rabelais de Tours, 6-7, September 2002, Ed. Vernon, Peter. Tours : Presses universitaires François Rabelais, 2005, p. 27-39.
- Dominique Rabaté. «Portrait du solitaire en serial killer», dans Dominique Rabaté (dir.), *Modernités 19, L'invention du solitaire*, Presses Universitaires de Bordeaux: 2003, p. 379-394.
- Dominique Viart et Bruno Vercier. *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, «La Bibliothèque Bordas», 2008.
- Gérard Genette. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, «Points», 1982.
- Gérard Genette *Figures III*, Paris : Seuil, «Poétique», 1972.
- Jean-Bertrand Pontalis., *Un jour, le crime, Paris, Gallimard, 2011*.
- Jean Jacques Rousseau, Emile ou de l'éducation, La Haye, 1762.
- Paul Aron, Denis Saint Jacques, et Alain Viala. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002, entrée «fait divers», p. 223-224.
- Roland Barthes. «L'effet de réel», dans *OEuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968-1971*. Paris : Seuil, 2002. [1968]

V- Revues et périodiques :

- Alexis Brocas. (coordinateur dossier) «Le polar aujourd'hui», *Le Magazine Littéraire*, n°519, mai 2012, p. 48-85.
- André Petitjean. «Les faits divers : polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle», *Langue française*, n°74, 1987, p. 73-96.
- Anne Barrère et Danilo Martuccelli. «Le roman, laboratoire sociologique», *Sciences humaines*, n° 218, dossier «La littérature, fenêtre sur le monde», août septembre 2010, p. 50-53.
- Catherine Dessinges et Martine Vila-Raimondi (dir.). *Médias & Culture*, n° spécial, mars 2008, *Fictions et figures du monstre*. Paris : L'Harmattan, 2008.

- Catherine Douzou. «Naissance d'un fantôme: *Dora Bruder* de Patrick Modiano». *Protée*, vol. XXXV, n°3, 2007, p. 23-32.
- Dominique Viart. «Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine», *Spirale: Arts. Lettres. Sciences humaines*, n°201, 2005, p. 10-11.
- Émilie Brière. «Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis», *Études littéraires*, vol. XL, n°3, 2009, p. 157-171.
- Jean-François Marmion (coord). *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines n°25: Affaires criminelles*, décembre 2011/janvier-février 2012, p. 24-78.
- NRF», 1982.
- Joëlle Cauville. «L'affaire Villemin: quand la littérature s'empare du fait divers», *Nouvelles Études Francophones*, vol. XXV, n°2, 2010, p. 115-127.
- Marc Lits. «Le fait divers : une notion intraduisible», *Hermès* n°49, 2007, p. 107-113.
- Martine Boyer -Weinmann. «Les noces renouvelées du fait divers et de la littérature», *Le Monde des livres*, n°20 827, 6 janvier 2012, p.2.
- Meta Lah. «Le fait divers : une narration défaillante ?», *Linguistica*, vol. XLVIII, 2008, p. 59-72.
- Nathalie Heinich. «le roman par la sociologie», entretien par Émilie Brière, dans Émilie Brière et Mélanie Lamarre (dir.), *Le roman parle du monde, Revue des Sciences Humaines*, n°299, 2010, p. 31-41.
- Philippe Artières. «L'exceptionnel ordinaire. L'historien à l'épreuve des écrits de criminels et vice-versa», *Sociologie et sociétés*, vol. XV, n°2, 2008, p. 35-49.
- Philippe Hamon et Isabelle Tournier (dir.). *Romantisme, Le fait divers*, Paris: S.E.D.E.S., n°97, 1997.
- Philippe Lançon. «Quand les romanciers s'abreuvent au réel. Le crime, sur le fil de l'inspiration», *Libération* n° 9 535, 7-8 janvier 2012, p. 3.
- Thomas Schurch. «Un rideau fermé sur le chagrin», *Le Nouveau Détective*, n°1 457, 18 août 2010, p. 10-11.

VI- Sitographie :

- Alban Bensa et Eric Fassin. «Les sciences sociales face à l'événement», *Terrain*, 38, 2002, non paginé, consulté le 6 mars 2017. Disponible sur : <http://terrain.revues.org/1888>
- Émilie Brière. «Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ?», *Temps Zéro*, n°1, 2007, consulté le 8 juillet 2017. Disponible sur : <http://tempszero.contemporain.info/document78>
- Jacques Pradel. «Hélène Jegado, l'empoisonneuse». *L'heure du crime*, 7 mars 2013. Présentation du podcast consultée le 18 mai 2018. Disponible sur : <http://www.rtl.fr/emission/1-heure-du-crime/billet/jeudi-7-mars-helene-jegado-lempoisonneuse-7758927331>
- Marc Lits. «Le fait divers : un genre strictement francophone ?», *Semen* n°13, 2001, non paginé, consulté le 8 juillet 2010. Disponible sur : <http://semen.revues.org/2628>
- Catherine Argand. «A-t-on encore le droit de s'inspirer des faits divers ?», *Lire*, 5 mai 2000, non paginé, consulté le 16 novembre 2017. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/a-t-on-encore-le-droit-de-s-inspirer-des-faitsdivers_805644.html
- Christophe Chambost. «Journalisme et littérature: *In Cold Blood* ou l'association paradoxale du fait divers et du «Nonfiction Novel», *E-rea*, 2006, non paginé, consulté le 12 juillet 2012. Disponible sur : <http://ereva.revues.org/263>
- Emily Barnett. «Littérature et fait divers : quand le réel nous fascine», *Les Inrocks*, 13 juin 2011, non paginé, consulté le 12 octobre 2017. Disponible sur : <http://www.lesinrocks.com/livresartsscenes/livresartsscenesarticle/t/66281/date/2011-06-13/article/chaire-a-fiction/>
- Frances Fortier et Francis Langevin, «Le réel dans les fictions contemporaines», *@analyses*, Dossier «Fiction et réel», mars 2009, p. 2-9, consulté le 22 novembre 2017. Disponible sur : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1354>
- Hubert Artus. «Le fait divers reste de la chair à fiction», *Rue 89*, 23 juillet 2007, consulté le 10 octobre 2017, non paginé. Disponiblesur : <http://blogs.rue89.com/cabinet-de-lecture/le-fait-divers-reste-de-la->

chairafiction

- Jean-François Chassay. «Marie-Pascale Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant*», *Études littéraires* vol. XXX, n°2, 1998, p. 143-147, consulté le 22 novembre 2017. Disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1998/v30/n2/501208ar.pdf>
- Laurence Coté-Fournier. «Journalisme littéraire: l'écrivain sur le terrain» [appel à contributions], *Salon Double*, 15 avril 2018, consulté le 12 mars 2013. Disponible sur : <http://figura.uqam.ca/actualite/appel-contribution-dossier-salondouble-journalisme-litt-raire-l-crivain-sur-le-terrain>
- Marie-Hélène Larochelle. Présentation du dossier «Les éclats de la violence», *@naleses*, Vol. VIII, n°1, hiver 2013, consulté le 23 février 2018. Disponible sur : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/831/723>
- Maurice Cusson. «Le crime, un choix rationnel ?», entretien par Gilles Marchand , *Sciences Humaines* n°47, *Violences*, décembre 2004, janvier-février 2005, non paginé, consulté le 4 avril 2018. Disponible sur : http://www.scienceshumaines.com/rencontre-avec-maurice-cusson-lecrime-un-choix-rationnel_fr_13762.html
- Patrick Kechichian. «*Un fait divers* de François Bon» [Critique], Les Éditions de Minuit, consulté le 2 juillet 2017. Disponible sur : http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1544
- Patrick Pécherot. «Le polar, miroir du social», *Sciences Humaines* n°134, «La littérature, une science humaine?», janvier 2003, non paginé, article consulté le 4 avril 2012. Disponible sur : http://www.scienceshumaines.com/sciencessocialeslitteraturelafinde-shostilites_fr_2834.html
- Pierre Lassave. «Sciences sociales/littérature: la fin des hostilités ?», *Sciences Humaines* n°134, «La littérature, une science humaine?», janvier 2003, non paginé, article consulté le 4 avril 2012. Disponible sur : http://www.scienceshumaines.com/sciencessocialeslitteraturelafinde-shostilites_fr_2834.html
- Shereen Kakish. *L'écriture « indécidable » de Régis Jauffet : entre saturation, accumulation, minimalisme et maximalisme*. Thèse

soumise à l'université de Laval, 2010, consultée le 10 décembre 2010. Disponible sur : www.theses.ulaval.ca/2010/27304/27304.pdf

VII- Dictionnaires

- *Le Trésor de la langue française informatisé*. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;>
- *Larousse* Disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>