

Persuasion et purification: la traduction intersémiotique dans l'affaire d'Outreau

par *Roberto Addino*

Abstract

This paper aims to give importance to the inter-semiotic translation of the autobiographical book by Alain Marécaux, *Chronique de mon erreur judiciaire* (2005). This book was adapted into film language only a few years ago. The source text is the raw testimony of what transpired during the famous judicial *fiasco* called the *affaire d'Outreau* that shocked France at the beginning of the Third Millennium. The film *Présumé coupable* by Vincent Garenq (2010) has served as a form of “social repair” for this issue. It was an important contribution because it provided a genuine Aristotelian catharsis. Through the analysis of the translation from text to film, the article highlights the most effective target text, according to the principle of added value that the film gives the text.

Le sujet de notre enquête sera la place de tout premier plan qu'occupe, au niveau de l'intention et de l'efficacité, la traduction intersémiotique d'un récit écrit sur grand écran. Il s'agira de traiter la réception d'un événement réel, “le phénomène d'Outreau”, une célèbre affaire judiciaire qui a bouleversé la France au début du troisième millénaire pour se révéler comme le *fiasco* judiciaire de l'époque. De la réalité des faits se dégagent une série d'interprétations éthiques et de transpositions esthétiques qui interpelleraient le rapport entre les deux axes aristotéliens de la *Rhétorique*, comme art de la persuasion, et de la *Poétique*, comme art de la représentation¹.

La comparaison proposée ici entre le livre choquant *Chronique de mon erreur judiciaire* d'Alain Marécaux² et l'adaptation cinématographique de Vincent Garenq *Présumé coupable*³, montrera que le film se charge, d'une manière incisive, de la responsabilité de réparer aussi bien les fautes commises par l'institution judiciaire française que l'œuvre maladroite de persuasion des médias, en produisant ce que nous considérerons comme une *katharsis* aristotélienne, ou *purgation* des émotions de *crainte* et de *pitié* auprès de la population française. Nous souhaitons prouver qu'un tel résultat ne pouvait être atteint que par le biais du langage cinématographique qui, en termes de traduction intersémiotique, s'avère comme une véritable valeur ajoutée au texte de départ.

Présumé coupable répond d'une certaine manière à l'exigence la plus nette de l'enquête parlementaire survenue après un tel désastre judiciaire: la récupération de la valeur de l'oralité et de la parole publique avec ses implications interactionnelles. Il en ressortira donc qu'au cours de l'affaire d'Outreau et de sa narration fictionnelle plus tard, le *vrai* – comme ce qui s'occupe de ce qui est, et pour cela domaine de la Rhétorique – et le *vraisemblable* – intéressé

à ce qui n'est pas mais qui pourrait être, et donc domaine de la Poétique – se confrontent d'une manière éclatante, jusqu'à se mêler et se superposer l'un à l'autre dans un dispositif circulaire où le vraisemblable de la mimésis filmique, du fait de sa nature audio-visuelle, affirmera le vrai le plus crédible.

L'affaire en question voit comme protagonistes bon nombre de personnes déclarées à la fin innocentes et victimes de «la parole d'une femme fantasque, manipulatrice et perverse et sur celle d'enfants blessés, tourmentés que l'on avait sexuellement pervertis»⁴. Des enfants qui auraient été abusés sexuellement avec l'assentiment de leurs parents dans le quartier de la Tour du Renard, à Outreau, près de Boulogne-sur-Mer⁵. Alain Marécaux, l'auteur de *Chronique de mon erreur judiciaire. Victime de l'affaire d'Outreau*, est, comme le suggère le titre de son journal intime, l'un des accusés, l'huissier de justice catapulté bien malgré lui dans l'affaire et qui a tenté trois fois de se suicider en prison. Il serait alors «l'homme qui est dans le malheur sans l'avoir mérité»⁶, celui qui ne peut que susciter la pitié chez le lecteur, puis le spectateur. Le témoignage troublant qu'il consigne au public se veut alors comme une exigence thérapeutique, celle même que ressentira la population française.

Une prémisses capitale c'est que la parole est au centre de cette affaire: une parole judiciaire, écrite et orale, et donc d'une autorité indiscutable qui doit établir une vérité judiciaire, bien différente par rapport à d'autres vérités possibles, qu'elles soient historique, médiatique, scientifique et plus encore psychique. Mais, ce qui la distingue ce sont surtout «ses conditions de production» qui rendent «[l]es mots de chacune des parties, ceux prononcés et ceux qui sont tus», comme «des armes dans une stratégie judiciaire»⁷.

On a consacré plus d'une étude à la circulation de cette parole dans l'affaire d'Outreau car, comme le dit Christiane Besnier, c'est «[l]'incapacité pour les accusés, puis acquittés, à faire entendre leur innocence qui soulève, devant la commission d'enquête prédisposée, la question de la restitution de l'oralité et de son utilisation dans le processus d'élaboration de la vérité judiciaire à tous les stades de la procédure»⁸. L'auteur souligne aussi que sur le plan linguistique c'est la *parole de l'audience* opposée à la *parole transcrite* de l'instruction qui est en question. Elle met en relief une image qui semblerait excessive au premier abord, le fameux «miracle de l'audience»:

La distribution de la parole, alternativement donnée et reprise par le Président, élabore le récit d'une construction judiciaire au travers de laquelle chaque intervenant exprime sa propre vérité. Par ce récit les auditions sont l'expression orale d'une réalité vécue qui utilise le mode narratif. Cette restitution orale témoigne de la présence d'au moins deux protagonistes en décrivant une scène qui se déroule dans un lieu circonscrit de l'instruction: les locaux de la police judiciaire, le cabinet du juge d'instruction, le bureau du juge des libertés et de la détention, la chambre de l'instruction, le cabinet de l'expert ou encore le prétoire des assises⁹.

Cette image exprime pourtant le caractère salutaire de cette oralité et de sa circulation au sein du face à face entre les acteurs et les membres de la commission:

La parole des personnes auditionnées manifeste une oralité à deux niveaux: le verbal et le para-verbal. Le *verbal*: les énoncés. Le *para-verbal*: les intonations de voix, les modulations du rythme vocal, la mélodie, l'accentuation, les silences, les mimiques faciales, la gestuelle, les postures du corps et enfin la distance physique entre les acteurs¹⁰.

Tout cela nous prépare à assister à une mise en scène, à la reproduction de la situation créée par le mode narratif du film consacré à l'affaire qui, en tant que décodification audio-visuelle du livre, se fonde sur l'expression narrative orale et, par conséquent, sur le verbal et le para-verbal à la fois. Avant d'y arriver, nous nous attarderons sur l'œuvre maladroite de la persuasion exercée par la presse et les médias. Cette persuasion se manifeste au début par une ressemblance troublante des noms *Outreau/Dutroux*:

La presse s'approprié au cours de l'instruction le dossier *Delay* qu'elle qualifie "d'affaire d'Outreau" en faisant écho à l'ampleur que prend le dossier par l'inflation des dénonciations. Les journalistes déplacent l'affaire de la sphère familiale à la sphère plus large d'un quartier, d'une ville et enfin d'un réseau international. Le choix de cette formulation "l'affaire d'Outreau" n'est pas sans lien, au moins de manière inconsciente, avec une autre affaire de pédophilie en Belgique présente dans tous les esprits, "l'affaire Dutroux". La ressemblance troublante des consonances *Outreau/Dutroux* présage le lien inexorable qui unira les deux affaires¹¹.

À partir de cette méprise, la presse fait une utilisation d'un langage technique, le langage juridique, qui résulte souvent obscur dans son sens le plus spécifique. Il ne faut pas aller trop loin pour vérifier que le terme apparemment le plus simple, *victimes*, a été utilisé d'une manière inappropriée pour les techniciens. Bien qu'il soit «paré d'évidence» et d'«appartenance non exclusive», et par conséquent très intelligible pour l'homme de la rue¹², le terme *victime* cache un sens technique capital, comme le confirme le juriste Jean Danet:

En début de procès, du point de vue judiciaire, ce n'est pas une victime que les jurés ont en face d'eux mais une ou un plaignant, ou une partie civile. C'est la décision à venir qui lui reconnaîtra la qualité de victime. Parler à ce stade de victime peut être compris comme une anticipation sur la culpabilité. Et il est difficile de croire que cette qualité de victime prématurément invoquée ne modifie pas quelque peu le statut de la parole de la partie civile. Dans le même genre de glissement sémantique, les médias ont depuis longtemps adopté l'expression *auteur présumé* qui est soit dénuée de sens, soit une atteinte à la présomption d'innocence. Il serait pourtant plus simple et plus clair de parler de personne mise en cause, d'accusé ou de personne soupçonnée¹³.

Il fait ainsi mention expressément à l'*affaire d'Outreau*, pendant laquelle «les mêmes médias ont ajouté en belle symétrie, la notion de *victime présumée* qui semble désigner la victime dont la parole leur est devenue sujette à caution et cette dénomination est aussi extravagante que la première»¹⁴.

Il va sans dire qu'une telle pression parvient à une véritable identification du peuple français aux victimes des pédophiles et plus tard aux victimes du système judiciaire. Le climat émotionnel autour de l'affaire s'intensifie à tel point qu'il produit un bouleversement total des consciences.

On arrive ainsi à la purification au sens d'intention réparatrice pour établir la vérité, et pas seulement celle judiciaire. Elle se réalise par certaines formes où la dimension éthique et la dimension esthétique se superposent, d'où le mélange entre vrai et vraisemblable. Nous assistons tout d'abord à une première tentative réalisée à travers l'ouvrage *La méprise. L'affaire d'Outreau*, de Florence Aubenas, publié en 2005¹⁵, dont le but est sans aucun doute la réhabilitation des véritables victimes, mais qui revêt encore les traits du journalisme et de sa

fabulation des événements. Il suffit de lire la préface où l'on trouve les éléments que Florence Aubenas utilise:

C'était une histoire qui fait peur: dans le nord de la France, des ogres et des ogresses avaient abusé de petits enfants pendant des années, et en avait même tué certains. Ils étaient dix-sept en tout cas, ceux qui avaient été capturés.

C'était une histoire simple: elle avait commencé par des parents qui violaient leurs quatre fils au cinquième étage sans ascenseur de l'immeuble des Merles, à Outreau. Des voisins, puis des commerçants, puis des notables, puis des gérants de sex-shop avaient fini – disait-on – par transformer le huis clos familial en réseau international¹⁶.

L'auteur raconte l'histoire complète bien documentée, avec tous ses personnages présentés d'une façon ironique à la seule fin de dénoncer les circonstances paradoxales:

À Outreau, des pauvres ont été arrêtés parce qu'ils étaient pauvres, des notables parce qu'ils étaient des notables, un chauffeur de taxi parce qu'il avait un taxi, un curé parce qu'il était curé, une boulangère parce qu'elle vendait des baguettes. On a cru des enfants parce que c'étaient des enfants. On a cru des coupables parce qu'ils se disaient coupables. En revanche, on n'a pas cru des gens qu'on accusait de pédophilie parce qu'ils étaient accusés de pédophilie. On n'a pas fait confiance à l'enquête d'un policier belge parce qu'il était un policier belge. Des mis en examen ont été lynchés parce qu'ils étaient mis en examen, la presse parce que c'est la presse puis plus tard un jeune juge parce que c'est un jeune juge.

De façon effrayante, cette affaire a sommé chacun d'entre nous de justifier qui il était. Outreau a ce pouvoir des histoires simples et qui font peur: chacun s'y retrouve et chacun s'y perd¹⁷.

Malgré la crédibilité évidente des sources utilisées, elle semble bâtir, en définitive, un récit suggestif de l'affaire mais fort dramatisé, plus près de la fiction que de la réalité.

En ce qui concerne l'enquête parlementaire, elle s'est présentée comme indispensable pour répondre aux attentes de l'opinion publique par le biais d'une autorité légitime: l'institution parlementaire. La commission prédisposée a entendu 221 personnes pendant plus de 200 heures, de janvier à avril 2006. C'est encore Christiane Besnier qui résume le poids de ce travail:

La commission a consacré trois mois aux auditions et deux mois aux propositions de réformes et à leur rédaction. La commission d'enquête s'intéresse aux rouages de l'affaire en interrogeant les acteurs de la procédure et, plus généralement, au système judiciaire français en convoquant des spécialistes. Tous les acteurs de la procédure ont été entendus à l'exception de l'ensemble des magistrats de la chambre de l'instruction, des quatre accusés reconnus coupables, des victimes et des jurés¹⁸.

Quant aux résultats de cette intervention institutionnelle, les deux linguistes Evelyne Serverin et Sylvie Bruxelles font des considérations légitimes, tirées de la linguistique interactionnelle, autour des « productions observables en situation d'échange entre les acteurs sociaux »¹⁹. Elles analysent les conditions dans lesquelles les énoncés oraux sont recueillis pendant les auditions de la commission dite *d'Outreau*. Elles constatent qu'il y a en général un écart considérable entre les procès-verbaux d'audition effectués au cours de la procédure judiciaire et la réalité des échanges verbaux, un écart dû à l'impossibilité matérielle de noter leur développement exhaustif. De tels propos oraux font l'objet d'une opération de résumé

où prime la synthèse. Cette procédure obligée comporte le fait que la « vérité du procès-verbal s'attache aux faits qui y sont rapportés, mais non aux échanges, dont aucune réglementation ne prévoit la restitution »²⁰. À ce qu'il nous semble donc le souci de la commission était même d'éviter un tel obstacle :

Devant la Commission, l'oral s'est trouvé placé au contraire au centre des préoccupations. La commission a privilégié l'expression orale, en plaidant vivement pour le recours aux enregistrements dans le déroulement de la procédure judiciaire, et en procédant à la diffusion télévisuelle en direct de ses propres travaux et à leur diffusion différée par écrit²¹.

Malgré ce propos, les deux spécialistes ont procédé à l'écoute des auditions tout en lisant le fichier-texte pour s'apercevoir très tôt que l'écrit diffère de l'oral :

Les traces les plus marquantes de cette catégorie d'écarts sont à rechercher du côté de l'absence de notation du para-verbal : intonation, rythme, intensité... Certes, les conventions graphiques ont tenté de rendre compte – grossièrement – de ces modulations vocales à l'aide des signes de ponctuation. À cet égard, on observera dans le rapport des auditions que seul le point d'interrogation est utilisé ; le point d'exclamation, susceptible de noter des variations vocales signes d'états émotionnels (amusement, irritation, surprise, doute etc.), y est quasiment absent²².

Evelyne Serverin et Sylvie Bruxelles donnent ainsi leur conclusion lapidaire : « il est utopique de prétendre procéder parfaitement à une transposition intersémiotique entre l'image et l'écrit »²³.

En nous appuyant surtout sur l'expression des états émotionnels, nous vérifions encore que c'est seulement la version filmique de Vincent Garenq qui pouvait, par sa nature, rendre compte d'une adhérence effective à la réalité en récupérant la dimension orale et para-verbale. Le transfert intersémiotique dans le film *Présumé coupable. Pour la justice, il n'y avait pas d'innocents* aura le pouvoir de déclarer la vérité par la représentation vraisemblable, au sens strict du terme, des événements.

Voyons comment tout cela s'est produit.

Nous allons nous arrêter tout d'abord sur le titre qui en général doit attirer le spectateur à l'aide de procédés rhétoriques et renvoyer ainsi au contenu du film en produisant un effet esthétique avec le moins de mots possibles²⁴. Comme le dit Francis Vanoye, le titre « programme » la vision du film chez le spectateur et rend compte du « lancement du produit »²⁵. Dans notre cas spécifique, chez Vincent Garenq le choix était très difficile : la fonction référentielle du titre, apportant des informations sur le contenu du film, était compromise à cause des connaissances sur le sujet que le public français possédait déjà. Il a suivi de tout près l'affaire, ses protagonistes et leurs vicissitudes, y compris l'épopée d'Alain Marécaux. Le réalisateur ne pouvait s'orienter que sur une provocation exprimée par *Présumé coupable*, un simple syntagme nominal emprunté au vocabulaire juridique avec une extension, comme sous-titre, qui explique le paradoxe des circonstances. De fait, au cours de l'affaire d'Outreau le principe capital de la *présomption d'innocence* a été bouleversé, inversé, en faveur d'une orientation vers l'exception et non la règle, c'est-à-dire la *présomption de culpabilité*. Cela revient à dire ce que le sous-titre approfondit et clarifie : *pour la justice il n'y avait pas d'innocents*, et, à ce qu'il semble, dès le début de l'enquête. L'intention inconsciente chez le juge

Burgaud était celle de condamner, de trouver à tout prix un bouc-émissaire à l'horreur de la pédophilie de plus en plus répandue et sur laquelle tant de journaux ont joué par le moyen d'un langage métaphorique d'extrême suggestion. La sollicitation livrée au public français serait alors:

Présomption d'innocence → Présomption de culpabilité

d'où

Présumé innocent → Présumé coupable

Mais, tout citoyen serait censé savoir que la *Présomption d'innocence* est un principe selon lequel «en matière pénale, toute personne poursuivie est considérée comme innocente des faits qui lui sont reprochés, tant qu'elle n'a pas été déclarée coupable par la juridiction compétente»²⁶. C'est l'article 9 de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* qui garantit à tous la présomption d'innocence, ainsi que le paragraphe 2 de l'article 6 de la *Convention européenne des droits de l'homme* qui prévoit que, répétons-le, «Toute personne accusée d'une infraction est présumée innocente jusqu'à ce que sa culpabilité ait été légalement établie».

Peu avant l'affaire d'Outreau Luc Ferry parlait, à juste titre, de deux types d'atteintes possibles au principe, «celles qui proviennent de la presse dont on fait grand cas, et celles qui proviennent de notre système judiciaire lui-même, et qu'on passe trop souvent sous silence!»²⁷. Il a fait, en un mot, un portrait très convaincant de ce qui est arrivé à Outreau.

Passons à la marque de *fidèle adaptation* que le réalisateur prend soin de faire paraître en début de film et qui devrait, du moins en apparence, rassurer le spectateur sur la vérité des faits d'Outreau. De fait, cet appellatif résulterait trompeur du moment où une fidélité totale du texte audiovisuel à celui écrit n'est jamais possible²⁸. Il est vrai que lorsque Vincent Garrenq a accepté le souhait d'Alain Marécaux de participer à l'écriture du scénario²⁹ il a fondé son adaptation sur un réalisme extrême: une reprise scrupuleuse des procès-verbaux des interrogatoires pour écrire les dialogues, une gémellité impressionnante entre Alain Marécaux et l'acteur Philippe Torreton, une utilisation de locaux existants comme décor. Du reste, il était très ardu de reproduire la narration d'Alain Marécaux qui a rapporté son expérience en 59 chapitres titrés l'un après l'autre afin d'annoncer au lecteur le déroulement des faits qui le concernent suivis d'une maxime moralisatrice. Il y décrit soigneusement, au présent de l'indicatif, tous les états de son cauchemar, un récit «minutieux, étonné parfois, nécessairement répétitif, terrifiant à bien des égards, mais riche en humanité»³⁰, pendant lequel il ne cède jamais la parole à d'autres personnages. À titre d'exemple, lisons un passage de ce monologue intérieur tiré du chapitre «Un suicide dans la cage ou *En finir avec l'injustice*»:

À mesure que le temps s'écoule, mon humeur retombe. Et la déprimé remonte. Je broie du noir, des envies de vengeance s'emparent de moi, je cherche des tentatives d'explication à cette persécution irrationnelle. Je songe à une machination d'accusateurs connus et inconnus, qui ont voulu me faire plier, me détruire et attendent ma mort pour se servir. [...] Traversé de pensées morbides, je me mets à transformer mes cauchemars en prémonitions et à voir partout des signes funestes³¹.

À la lumière de ce procédé narratif, il conviendrait que le réalisateur explique lui-même ses choix:

C'est le récit d'Alain qui détermine le style et le rythme du film. Son livre est un journal tenu en prison. Ce n'est pas un livre qu'il a écrit après toute cette histoire. Le livre s'appuie sur ses propres notes rédigées sur le tas. Par nature, le récit est donc vrai. Toute cette histoire est vraie. Coller au personnage caméra à l'épaule fut d'abord une intuition pour moi, puis une évidence, justement pour avoir un rendu brut, qui ne soit pas travaillé, léché. La lumière et les décors ont été choisis au plus proche du réel. Les geôles que vous voyez à l'écran sont des vraies cellules de commissariat; il était inconcevable de créer des décors. Ce besoin de réel, c'est le livre d'Alain qui génère ça. Le petit message qui est présenté en tout début de film exprime bien son idée: tout ce que le spectateur va voir s'est réellement passé. Il n'était pas question de réaliser une fiction. La dramaturgie du film est collée à la dramaturgie d'un homme³².

Nous estimons que l'intuition la plus géniale est l'effet de la caméra qui ne filme jamais le protagoniste à plus d'une dizaine de mètres en traduisant ainsi la pression exercée sur lui par l'institution judiciaire et les médias. Toutefois, il y aurait une première trahison à la fidélité au texte de départ: la caméra substitue le récit à la première personne de la *Chronique* d'Alain Marécaux et change la focalisation d'interne à externe. D'ailleurs, Vincent Garenq devait se mesurer non seulement à la version des faits rapportée par Alain Marécaux comme l'un des protagonistes, mais à la réalité la plus digne de foi. Le point de vue extérieur généralise et universalise alors ce qui est survenu, permettant ainsi au spectateur de participer de près à l'aventure du protagoniste, tout en ayant en même temps l'impression de neutralité.

C'est Alain Marécaux qui témoigne peu de confiance envers un transfert intersémiotique de son ouvrage. Il soulève, en un mot, un problème longuement débattu par les spécialistes, à savoir la trahison du texte de départ, une question qu'il traite de manière réductive à nos yeux:

C'était justement ma crainte que le cinéma vienne dénaturer le livre, vienne à rajouter sur ce qui c'était passé à Outreau. Je ne suis pas un professionnel du cinéma. Je m'imagine qu'il est très facile d'extrapoler avec les effets spéciaux, les cadrages, plus globalement les techniques cinématographiques. Comme je l'ai dit, la condition sine qua non à la réalisation de ce film était que je participe au scénario, justement pour que l'on reste fidèle à mon histoire. Même si j'ai eu peur au début, je me rend compte au final que le film est un bon complément au livre. En définitive, l'image permet de montrer plus rapidement les choses, alors qu'il m'aurait fallu sans doute des pages pour exprimer un détail, une idée. Je pense notamment à la promiscuité vécue dans la prison. Dans le film, lorsque le personnage rentre dans la cellule, l'expression de Philippe Torreton détermine de suite le sentiment d'exigüité, d'horreur et de déchéance vécues³³.

Or, si Alain Marécaux a raison de dire que l'image est plus rapide et valorise les modalités d'expression non-verbales dont il est plus difficile de rendre compte à l'écrit, ce qui nous procure de l'hésitation est la marque de *bon complément* au livre qu'il donne au film. Une telle définition se heurte, en effet, aux théories de la traduction intersémiotique et du transfert au cinéma notamment. Francis Vanoye aborde cette question épineuse et parle d'un double aspect de l'adaptation au cinéma:

L'adaptation est à la fois valorisante, valorisée (puisqu'elle est censée bénéficier des qualités de l'œuvre source et lui rendre hommage) et dévalorisante, dévalorisée (parce qu'elle ne constitue pas une œuvre originale et fait un usage utilitaire d'une œuvre qui lui préexiste). Elle garantit a priori la qualité de

l'œuvre, constitue une sorte de sécurité économique et esthétique mais manifeste l'assujettissement du film au texte, du cinéma à la littérature³⁴.

Dans son analyse il établit donc un inter-change de la *valeur ajoutée* que le texte littéraire confère au film et celle provenant des *transformations* que le film fait subir au texte³⁵. Mais en ce qui nous concerne à propos de la traduction intersémiotique, nous affirmons sans cesse le principe d'une sorte d'accroissement du sens qu'Umberto Eco met en relief dans le « processus d'interprétation » d'un signe dans un autre, pendant lequel l'interprétant est appelé à dévoiler plus profondément l'interprété³⁶.

Nous sommes convaincus que le passage au système sémiotique du cinéma de la *Chronique* d'Alain Marécaux confère un sens nouveau aux événements dont il s'inspire, surtout en vue de la katharsis qu'à notre avis ce passage peut réaliser. La mise en scène de Vincent Garenq insiste sur les expressions faciales et la gestualité, comme le *regard* sur lequel l'acteur Philippe Torreton a fixé son habileté. Il nous donne la mesure de la complexité de l'interprétation et d'une certaine différence entre la parole écrite et celle mise en scène. Par conséquent, il nous permet de rappeler les éléments de linguistique interactionnelle que nous venons d'analyser comme étant centraux dans l'efficacité du film:

Le spectateur retiendra sans doute le travail physique de l'acteur, notamment la perte de poids etc. Mais l'important n'était pas là... Beaucoup de plans ont été très difficiles à jouer dans ce film... Comment on regarde un jury après une délibération? Quel regard on a quand sa vie dépend d'un huis clos. Quel regard on a quand on voit ses enfants partir dans une voiture et que l'on sait qu'on ne les reverra peut-être jamais? Quel regard on a quand on vous accuse d'une horreur que vous n'avait pas commise? Voilà ce qui a été difficile pour moi, voilà ce qui m'inquiétait. J'avais peur de ne pas être juste, de ne pas être à la hauteur de ces instants terribles qui ne sont pas, pardonnez-moi l'expression, spectaculaires pour le public. Perdre du poids, crier, c'est spectaculaire. Mais la difficulté n'est pas nécessairement là³⁷.

Nous sommes arrivés au sens et à la différence du transfert, à la majeure efficacité du film pour qu'il puisse réaliser la purgation du public. Celle-ci prend appui sur l'état du spectateur qui est bien différent par rapport à l'état du lecteur. En d'autres termes, le « déploiement perceptif » du spectateur, placé en « état hypnotique »³⁸, serait bien plus profond par rapport à la lecture du livre. Francis Vanoye affirme:

Le spectateur de cinéma est éveillé, mais sa vigilance est endormie par les conditions mêmes de projection des films. D'ailleurs le spectateur s'abandonne volontiers au film, il accepte tacitement de se conduire en spectateur (passif). [...] Le spectateur peut alors s'identifier émotionnellement à tel ou tel acteur (et ce n'est pas forcément le même pour un même film) et, simultanément, s'identifier au rôle de spectateur (l'émotion se vit dans la sécurité...)³⁹.

Nous venons de spécifier par là l'accroissement de sens au cinéma auquel nous tendons. L'image permet de condenser l'histoire à l'aide des techniques cinématographiques, elle permet de rejoindre ainsi la plupart du public pour le plonger, dans les limites de la durée du film, dans le cauchemar du protagoniste. La participation sensorielle à la narration est beaucoup plus intime et elle donne une efficacité majeure à ce qu'on raconte puisqu'elle permet de revivre la réalité des événements. C'est un détail à ne pas négliger dans le cas de la réparation à atteindre dans le phénomène d'Outreau.

Pour revenir sur la question de la katharsis, mettons en parallèle le passage cité plus haut avec ce qu'Aristote écrivait. Il souligne que, pour qu'une tragédie puisse réaliser sa nature :

Il faut agencer les histoires et grâce à l'expression leur donner leur forme achevée en se mettant le plus possible les situations sous les yeux; car en les voyant ainsi clairement, comme si l'on était sur les lieux mêmes de l'action, on pourra trouver ce qui convient et éviter la moindre contradiction interne...⁴⁰.

Chez le spectateur de *Présumé coupable*, la tonalité, le climat émotionnel, l'atmosphère surréelle, l'hésitation qui monte dans son esprit, le conduit à se demander si ce qu'il voit ne pourrait pas arriver à lui aussi. Nous pouvons affirmer en conclusion que contrairement à l'instruction et au procès qui ont eu la prétention d'établir le vrai en termes d'autorité et donc selon la loi, la vraisemblance de la fiction a redécrit, réécrit et affirmé la vérité. Elle a ainsi produit la katharsis nécessaire à la communauté. En un mot, de l'inspiration aux faits réels, la traduction dans le texte filmique d'arrivée, langage audio-visuel de la caméra, a établi sa valeur ajoutée esthétique et éthique à la fois, en conférant une crédibilité ultérieure au texte de départ.

Notes

1. Nous trouvons tout à fait convenable de rapporter la synthèse brillante que Paul Ricœur fait de l'enseignement d'Aristote dans *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 2005, p. 18: «La dualité de la rhétorique et de la poétique reflète une dualité dans l'usage du discours aussi bien que dans les situations du discours. La rhétorique, on l'a dit, fut d'abord une technique de l'éloquence; sa visée est celle même de l'éloquence, à savoir engendrer la persuasion. Or cette fonction, si vaste qu'en soit la portée, ne couvre pas tous les usages du discours. La poétique, art de composer des poèmes, tragiques principalement, ne dépend, ni quant à sa fonction, ni quant à la situation du discours, de la rhétorique, art de la défense, de la délibération, du blâme et de l'éloge. La poésie n'est pas l'éloquence. Elle ne vise pas la persuasion, mais elle produit la purification des passions de terreur et de pitié. Poésie et éloquence dessinent ainsi deux univers de discours distincts. [...] À son tour cette dualité de fonction, où s'exprime la différence entre le monde politique de l'éloquence et le monde poétique de la tragédie, traduit une différence plus fondamentale encore au niveau de l'intention. Cette opposition nous est en grande partie dissimulée parce que la rhétorique, telle que nous la connaissons par les derniers traités modernes, est amputée de sa partie majeure, le traité de l'Argumentation. Aristote le définit l'art d'inventer ou de trouver des preuves. Or la poésie ne veut rien prouver du tout; son projet est mimétique; entendons, comme nous le dirons amplement plus loin, que sa visée est de composer une représentation essentielle des actions humaines; son mode propre est de dire la vérité par le moyen de la fiction, de la fable, du *mythos* tragique. La triade *poiësis* – *mimësis* – *catharsis* dépeint de manière exclusive le monde de la poésie, sans confusion possible avec la triade *rhétorique* – *preuve* – *persuasion*».

2. A. Marécaux, *Chronique de mon erreur judiciaire. Victime de l'affaire d'Outreau*, Flammarion, Paris 2005.

3. *Présumé coupable. Pour la justice il n'y avait pas d'innocents*, un film de Vincent Garenq, avec Philippe Torreton, Nord-Ouest Films – France 3 Cinéma, 2010.

4. H. Delarue, *Préface* in Marécaux, *Chronique de mon erreur judiciaire*, cit., p. 21.

5. Afin de saisir la portée légendaire de l'affaire, une chronologie sommaire sur le déroulement des faits s'avère nécessaire:

Février 2001: Début de l'instruction (ouverte pour viols, agressions sexuelles, corruption de mineurs et proxénétisme) confiée au juge Fabrice Burgaud, 30 ans. Elle aboutit à la mise en examen de 18 accusés qui seront par la suite écroués en détention provisoire tandis que leurs enfants seront placés en famille d'accueil. Parmi eux Alain Marécaux et son épouse.

Juin 2002: François Mourmand, un ferrailleur de 33 ans, suspect dans l'affaire, meurt en prison d'une surdose de médicament (probablement un suicide).

Mai 2004: Après une enquête de plus de trois ans, s'ouvre au palais de justice de Saint-Omer (Pas-de-Calais), le procès, nommé *procès d'Outreau*, du nom de la ville où se sont déroulés les faits jugés. Les dix-sept accusés se

retrouvent aux assises, soupçonnés d'appartenir à un vaste réseau international de proxénétisme, mais cette théorie du réseau pédophile s'écroule rapidement.

2 Juillet 2004: Premiers acquittements. La Cour d'assises acquitte sept des dix-sept accusés. Le ministre de la justice, Dominique Perben, leur exprime ses regrets. Six des dix condamnés font appel.

Avril 2005: Le procès en appel des six personnes condamnées en première instance se tient à la Cour d'assises de Paris.

Novembre 2005: Dans un courrier remis à la cour d'assises, Thierry Delay proclame que les six accusés « sont tous innocents ». Le 16 novembre, les accusations de viols qui pesaient depuis plus de quatre ans contre l'abbé Dominique Wiel s'effondrent avec la rétractation des deux enfants qui le mettaient en cause. Enfin, le 18 novembre, l'accusation s'effondre suite aux aveux de Myriam Badaoui, la principale accusatrice.

Décembre 2005: Verdict d'acquittement général pour l'ensemble des accusés. Quelques heures après le rendu du verdict, le ministre de la Justice Pascal Clément présente ses excuses aux acquittés au nom de l'institution judiciaire. Le Président de la République Jacques Chirac publie un communiqué indiquant qu'il souhaite écrire à chacun des "acquittés d'Outreau" pour leur exprimer, à titre personnel, toute son émotion et son soulagement, et leur présenter ses regrets et ses excuses. La commission d'enquête parlementaire officiellement appelée *Commission d'enquête chargée de rechercher les causes des dysfonctionnements de la justice dans l'affaire dite d'Outreau et de formuler des propositions pour éviter leur renouvellement*, commence ses travaux.

8 février 2008: L'audition du juge d'instruction Fabrice Burgaud est retransmise en direct sur les chaînes de télévision, dans le cadre de la Commission d'enquête parlementaire.

6. Aristote, *Poétique*, Le livre de poche, Paris 1990, p. 103.

7. J. Danet, *Le traitement processuel de la "parole" dans le procès d'agressions sexuelles*, in "Droit et Cultures", 1 (*Parole(s): l'affaire d'Outreau*, sous la direction de C. Besnier), 2008, p. 139.

8. C. Besnier, *Présentation. Le phénomène Outreau*, in "Droit et Cultures", 1, 2008, p. 21.

9. *Ivi*, pp. 15-1

10. *Ibid.*

11. C. Besnier, D. Salas, *La crise d'Outreau: de l'emprise de l'émotion à l'ambiguïté de la réforme*, in "Droit et Cultures", 1, 2008, p. 87.

12. G. Cornu, *Linguistique juridique*, Montchrestien, Paris 2005, pp. 71-2.

13. Danet, *Le traitement processuel de la "parole" dans le procès d'agressions sexuelles*, cit., pp. 142-3 (l'italique est de l'auteur).

14. *Ivi*, p. 143 (l'italique est de l'auteur).

15. F. Aubenas, *La méprise. L'affaire d'Outreau*, Éditions du Seuil, Paris 2005.

16. *Ivi*, p. 9.

17. *Ivi*, p. 10.

18. Besnier, *Présentation. Le phénomène Outreau*, cit., p. 13.

19. E. Serverin, S. Bruxelles, *Enregistrements, procès-verbaux, transcription devant la Commission d'enquête: le traitement de l'oral en questions*, in "Droit et Cultures", 1, 2008, p. 170.

20. *Ivi*, p. 171.

21. *Ibid.*

22. *Ivi*, p. 173.

23. *Ivi*, p. 176.

24. En ce qui concerne la question du choix des titres pour un film, je renvoie aussi à l'essai du Groupe μ , *Titres de films*, in "Communications", 16, 1970, pp. 94-5: « Utilisant la langue française, le titre de film se soumet à l'usage commun des formes, des relations syntaxiques et du vocabulaire propres à la langue. Mais d'autres normes se font jour, sanctionnées par les habitudes de l'exploitation et fondées sur les conditions matérielles et commerciales de sa présentation: place qu'il occupera dans un support déterminé (affiche, presse, devanture), impact mnémotique (il est fait pour être retenu). Ces normes se situent à plusieurs niveaux: au niveau métrique, dans le nombre d'unités mises en jeu; au niveau syntaxique, dans le choix privilégié de certaines formes; au niveau sémantique, dans le choix préférentiel de quelques champs sémantiques ».

25. F. Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Armand Colin, Paris 2005, p. 14.

26. R. Guillien, J. Vincent (éds.), *Lexique des termes juridiques*, Dalloz, Paris 2001, *ad vocem*.

27. L. Ferry, *Présomption d'innocence... ou de culpabilité?*, in "Le Point", 12 septembre 1998.

28. L'un des théoriciens qui traitent de la question de la fidélité est l'italien Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino 2003, pp. 13-31. Dans son essai il fait une mise au point de la question de l'adaptation en soulignant l'ambiguïté de "l'équivalence" dans le domaine de l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma.

29. À l'égard du film, Alain Marécaux s'exprime ainsi: «Devenir, bien malgré moi qui n'en voulais pas au départ, le héros d'un film, fut une autre énorme surprise. Se voir "joué" par un acteur de génie, Philippe Torreton, un Marécaux si vrai que je pleure en le voyant être devenu moi par le miracle d'une gémellité sidérante, a quelque chose d'à la fois impressionnant et effrayant». Cf. Marécaux, *Chronique de mon erreur judiciaire*, cit., p. 16.

30. Delarue, *Préface*, cit., p. 23.

31. Marécaux, *Chronique de mon erreur judiciaire*, cit., p. 153.

32. *Présumé coupable: les protagonistes du film se racontent*, interview réalisée par Reynald Dal Barco durant le Festival du Film Francophone d'Angoulême (édition 2011), in <http://www.cinemovies.fr>, 6 septembre 2011.

33. *Ibid.*

34. F. Vanoye, *L'adaptation littéraire au cinéma*, Armand Colin, Paris 2011, p. 14.

35. *Ivi*, p. 33.

36. U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 107-8: «Non c'è modo, nel processo di semiosi illimitata che Peirce descrive a fondo, di stabilire il significato di una espressione, e cioè di interpretare quella espressione, se non traducendola in altri segni (appartengano essi o no allo stesso sistema semiotico) e in modo che l'interpretante non solo renda ragione dell'interpretato sotto qualche aspetto, ma dell'interpretato faccia conoscere qualcosa in più».

37. *Présumé coupable: les protagonistes du film se racontent*, cit.

38. Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, cit., pp. 20-1.

39. *Ivi*, p. 22.

40. Aristote, *Poétique*, cit., p. 111.