

**UNE AFFAIRE DE SOUS-SOL.
L'ÉCRITURE CAMÉLÉON DANS *CLAUSTRIA* DE RÉGIS JAUFFRET**

MARINELLA TERMITE

Groupe de Recherche sur l'Extrême Contemporain (GREC)

Université de Bari (Italie)

Résumé : Le chantier artistique ouvert par la cave de l'affaire Fritzl met à l'épreuve les ressources et les limites scripturales du vivant. À travers l'analyse des enjeux d'une « écriture caméléon », notamment dans *Claustria* de Régis Jauffret, cette étude vise à interroger la complexité des relations que les médias entretiennent avec les faits divers et leurs effets littéraires en tenant compte du statut problématique du réseau « bio » impliqué (de la condition minérale à la condition animale en particulier).

Mots-clés : Affaire Fritzl, Cave, Jauffret, Sortino, Musique

Abstract: The artistic site occasioned by the premise on the Fritzl case examines the resources and the scriptural limits of the living world. Through the analysis of the issues “chameleon writing” occasions, notably in *Claustria* by Régis Jauffret, this study intends to reflect on the media's intricate relations with the news and their literary effects, taking into account the "bio" network's problematic status (from the mineral condition to the animal condition specifically).

Keywords: The Fritzl case, Cave, Jauffret, Sortino, Music

L'imaginaire souterrain explore les secrets de l'invisible en mettant en jeu les ressources et les limites de la matière. C'est ainsi que le règne minéral – à l'honneur notamment dans l'espace du sous-sol – interagit tant avec le règne animal qu'avec le règne végétal afin de s'approcher de l'humain et d'interroger la condition du vivant. Plusieurs configurations spatiales se prêtent ainsi pour constituer un « réseau bio » où les personnages agissent dans des conditions paradoxales, ce qui dévoile les bienfaits de l'obscurité et du manque d'air pour assurer toute survie.

Si la caverne de Platon incarne le mythe de la montée difficile vers la connaissance, le goût du minéral se charge de la descente vers des vérités fictionnelles capables de mettre à l'épreuve les trous et les tunnels de la narration et d'approcher le réel à l'envers, du haut vers le bas, du grand vers le petit. Dans cette perspective, même les conditions d'animalité et d'humanité qui apparaissent dans les pages de la prose française de l'extrême contemporain, s'emparent des formes de la minéralité pour détourner la tendance à la cristallisation et pour remettre en question la valeur de l'habitat des vides, tels que les terriers où vivent les taupes, les souris, les renards – comme dans le cas de *Mister Mouse ou La métaphysique du terrier* de Philippe Delerm (Éditions du Rocher, 1994) – ou des maisons sous terre qui abritent les mystères cachés de vies sans lumière – comme dans les exemples controversés de Chloe Delaume (*Dans ma maison sous terre*, Seuil, 2009) et notamment de Régis Jauffret (*Claustria*, Seuil, 2012).

Or c'est l'impact scriptural avec le fait divers qui, loin de partager les effets d'immobilité d'un sous-sol plongé dans le noir, fait émerger les nœuds d'une souplesse narrative. Comme le reconnaît Laetitia Gonon (Gonon, 2018), le caractère hétéroclite des informations brutes qui sont à la base de ce type de texte se prête à une constante mise en tension des données. L'ouverture au fictionnel qui en dérive prend tout de même des précautions pour garantir l'authenticité des propos. Mais si le regard critique exhibé – que Dominique Viart (Gonon, 2018) identifie comme un trait caractéristique de la gestion du fait divers dans la fiction contemporaine par rapport aux modèles du XIX^{ème} siècle – favorise la déconstruction des voix, l'exploration des ressources de la mise en spectacle oriente le récit vers un imaginaire fluctuant. Si les outils fictionnels « éclairent » les détournements face à toute contrainte due à la documentation prise en considération et à tout effet de réel recherché – de la relation ambiguë entre vrai et faux aux changements des postures d'énonciation –, l'hypothèse d'une « écriture caméléon », capable de rendre

compte de la complexité des relations que la minéralité, l'animalité, l'humanité entretiennent dans les pages de Régis Jauffret, met à l'épreuve la valeur littéraire des faits divers, comme porteurs d'un statut problématique du vivant. Comment les caractéristiques propres au caméléon – notamment la précarité, la variété, la fluctuation – s'insinuent-elles dans *Claustria* et se font-elles écriture ? Le fait divers peut-il engendrer une écopoétique ? Toujours attentif aux glissements identitaires, Régis Jauffret s'interroge sans cesse sur les moyens de recontextualiser les sujets dans les intrigues et, à la manière du caméléon, oriente ses regards vers le haut et vers le bas à la fois en explorant toute position improbable et, par conséquent, paradoxale. Les échos des médias attirés par l'affaire Fritzl constituent également un point de repère pour structurer *Claustria* de manière changeante et ainsi échapper à l'immobilité d'une histoire emmurée, sans issue. Que reste-t-il alors de la jeune fille séquestrée en août 1984 à Amstetten, en Autriche, par son père ? Enfermée dans le sous-sol de sa maison pendant vingt-quatre ans, violée sans cesse à tel point d'avoir sept enfants de cette relation incestueuse, Elisabeth – Angelika dans le roman de Jauffret – est au cœur d'une horreur incomparable dont la prise de distance ou l'anéantissement restent impossibles à atteindre. C'est là que l'impact médiatique et l'attention artistique – notamment dans le domaine littéraire et musical – s'imposent pour interroger quand même les détours possibles. Y a-t-il ainsi d'autres chemins pour creuser l'inévitable, l'impossible ? En s'emparant des armes de défense du caméléon, le roman de Régis Jauffret croise son regard avec celui du roman *Elisabeth* de Paolo Sortino (Einaudi, 2011) et de nombreux textes de rappeurs français, allemands et américains, ce qui pose la question des dissimulations, de l'inconstance, propre à l'esprit baroque incarné par le caméléon, et des modes à humer pour rendre l'adaptabilité de l'humain et reproduire ses faiblesses, telles qu'elles sont conçues par le recours aux ressources de cet animal mimétique. Cette étude vise ainsi à identifier et analyser les atouts de la condition animalière que l'écriture de Jauffret explore pour chercher à survivre à la terreur et la dire.

Cave d'échos

La découverte du peuple de la cave autrichienne et du monstre Josef Fritzl fait la une des journaux et des télévisions du monde entier. Mais l'attrait exercé par cet univers de l'impensable est tellement fort que les figures classiques du mal, tel que l'inceste et le

viol, reviennent pour se ramifier. Du roman à la musique, les voix étrangères constituent une surcharge émotionnelle qui témoigne davantage de la démarche cruelle pratiquée. Les échos qui se répandent dans le premier roman de l'italien Paolo Sortino ou dans les textes de groupes musicaux français, allemands, canadiens ou américains mettent à l'épreuve le mimétisme discursif et l'habileté des acrobaties linguistiques dans l'approche de caméléon au fait divers. *Elisabeth* de Paolo Sortino se construit autour d'une cage existentielle qui enveloppe les personnages et traverse l'écriture à tel point que tout semble destiné à un inévitable enfermement. D'ailleurs, les situations violentes empoisonnent l'intrigue jusqu'au moment où l'anéantissement rend souple toute barrière physique, du corps à la prison du sous-sol. Les murs ne sont plus impénétrables parce qu'à travers son corps, Elisabeth engendre une autre famille, le double de la famille du haut, celle de la vie réelle. C'est ainsi que Josef le bourreau devient la victime de sa victime et celle-ci son bourreau. Leurs rôles se renversent. La prison devient un espace fertile parce que Paolo Sortino insiste sur la reproduction douloureuse, en tant que miroir de deux situations parallèles, pour démolir la violence de cet acte. La famille du haut se compose de sept enfants comme celle d'en bas ; de plus, la suite des enfantements est la même. Les deux groupes sont tellement spéculaires que l'origine et son reflet sont interchangeables. Par conséquent, une réécriture du fait divers devient possible.

Pensò che aveva fatto di quest'altra famiglia una copia diversa e uguale alla precedente, una falsificazione e pure qualcosa di straordinario. Come la copia carbone di una scrittura, per cui la famiglia del sottosuolo era degradazione dell'originale, e al tempo stesso il suo superamento. Aveva reso possibile l'esistenza di un altro originale, ma era anche qualcosa di sbiadito, soggetto al rapido sbiancamento che il tempo reca alla false copie, alle derive, ai tentativi di simulazione del reale. Tentò di consolarsi dicendosi che tutte le generazioni umane sono derive, sopra o sotto la terra. Tutte le vite sono degenerate. Si disse che se avesse continuato quella vita assurda, sdoppiata in due parti ma così prossime tra loro, alla fine non avrebbe più capito quale fosse l'immagine primaria e quale un riflesso. (Sortino, 2011: 178-179)

Les contradictions des réactions primaires sont aussi à l'honneur puisque l'amour et la haine existent à la fois et agissent l'un comme miroir de l'autre. De cette manière, le texte n'a pas peur de la réalité et peut interagir avec elle. Loin du reportage narratif, c'est l'oxymore lumière-ténèbres qui creuse la frontière entre invention et reconstruction d'une

réalité historique. Le risque que prend l'artiste est là, accéder à la réflexion sur la souffrance et sur la mort des êtres humains et envisager la possibilité de le dire.

L'avertissement souligne la quête d'une expérience universelle qui s'appuie sur une réalité définie, puisque celle-ci permet de fournir un schéma pour la raconter. Les mécanismes mimétiques employés transforment toute limite physique en limite mentale à travers le mouvement imprimé par l'imagination qui dématérialise les endroits et les objets en gardant tout simplement la forme. C'est ainsi qu'Elisabeth gère son rapport à la cave : « Per entrare in certi angoli della casa a Elisabeth occorre prendere una rincorsa di immaginazione : uscì da se stessa, come una camera d'aria che estratta dal guscio ne conserva la forma » (Sortino, 2011: 8). Cette démarche concerne également le repli intérieur vers une petite pièce que la jeune fille avait creusée dans son cœur : « Suo padre da sempre, e poi sua madre, erano entrati nella stanzetta che si era scavata dietro il cuore con fatica, un chilo per volta sottratti al corso come terra tolta alla terra » (*idem*: 11). Les obstacles physiques se transforment en obstacles mentaux. Le démantèlement du personnage féminin s'accomplit par fusion minérale avec les murs de la prison. Elisabeth et la cave sont faites de la même matière à cause de la coïncidence des opposés : « Del mondo sotterraneo lei era diventata il principio e l'infinito » (*idem*: 81). Si Elisabeth s'empare des codes des minéraux en se cristallisant, la prison s'humanise en assumant la douleur et l'esprit de révolte sous-jacent. La colère de la cave finit par faire peur à Josef.

Il bunker si stava ribellando come una creatura da lui troppo nutrita, che aveva preso il sopravvento e stava per divorarlo, ma non lo divorava ancora, e quel passare di istanti lo terrorizzò. [...] L'ellisse di luce proiettata non smetteva di dire sé, di dire no, come un grosso muso giallo che leccava il buio. Si ammucchiò sgomento nel gomito delle pareti. Ora che Elisabeth era diventata pietra, il mostro fu messo di fronte alla sua paura [...] Elisabeth aveva toccato il fondo, mimetizzandosi. Aveva assunto le sembianze del suo dolore. (*idem*: 70)

Les lois de la nature se renversent au sous-sol puisque la matière se transforme en particules et vibrations. Même la réflexion qui relie la totalité des images joue sur la métaphore des jeux de lumière des minéraux. En effet, comme des objets rangent la réalité en lui assurant son existence, le bijou que Joseph donne à Elisabeth rend explicite ce

phénomène puisque la pierre est toujours placée de manière oblique, repliée sur le côté quand la jeune fille la met. Par conséquent, l'effet lumineux produit une double fonction, celle de rassurer en tant qu'expression tangible d'un sentiment et de garder intacte la lumière et le sens de tout ce qui s'était passé. Ce cristal métaphorise ainsi le sens et la lumière de la vie dans des endroits secrets (*idem*: 216).

Les seules références extérieures qui pénètrent dans la cave avancent au fil du son, comme marque d'une présence dépourvue de matière. C'est le cas de *The Man in Me* de Bob Dylan qui se répand en agglutinant l'espace et les personnages: « Ballarono tenendosi stretti in mezzo alla musica che aveva preso la forma della stanza tutti e tre » (*idem*: 18). La télévision aussi partage cette condition ; celle-ci rend l'immédiateté des effets visuels et les concrétise par leur nouvelle mise en forme. À travers leurs échos, les médias construisent un autre espace: « (...) quando usciva dal televisore dava corpo a una scia di effetti visivi troppo reali per non prestarvi attenzione » (*idem*: 135). La fiction et la réalité ne s'opposent pas mais, au contraire, elles travaillent ensemble à la quête de la vérité.

L'aveva dipinta bene, perché la finzione sembrasse vera. Ma la finzione non è il contrario della verità, è solo il giro più lungo per arrivarvi. Nella finzione spesso è necessario desiderare ciò che non si è, per essere completi. Chi finge contiene una quantità contagiosa di vita e di voglia di esistere. (*idem*: 192)

L'écriture d'*Élisabeth* exploite ainsi tout oxymore pour aborder la monstruosité de ce fait divers et échappe aux effets d'immobilité dérivés par la cristallisation du mal en jouant tout de même sur le caractère oblique du minéral. L'affaire Fritzl est une affaire de lumière, de changement de couleurs qui saisit le parcours le plus pervers de l'esprit humain en vidant tout corps et tout objet de leur poids.

Les sollicitations musicales qui ont à faire à l'histoire de la famille Fritzl reprennent cette démarche minéralisante puisque, d'une part, elles contribuent à fixer l'événement sans issue et, de l'autre, elles construisent une configuration rythmique qui déploie un mouvement capable de mettre en mémoire le corps et de faire flotter la forme. C'est le cas des raps de Kerry James et d'Alpha Wann ou des chansons des groupes Rammstein, Caliban, Percubaba, Benighted, Die Mannequin, The Boy Will Drown, Dreamshade, Death Metal Cerebral Bore. Or, l'outil chanson développe une stratégie

discursive qui, par sa brièveté, sa concision, sa répétition, entame ce processus. Les jeux de sens, l'instabilité et les trous des mots aident cette démarche. Comme le soutient Stéphane Hirschi, si la chanson est un « air fixé par des paroles », le rap se caractérise par la déclamation, une forme d'accès direct, scandé, à l'intimité. Le rap élabore des formules choc qui surchargent le texte en jouant sur la densité de la brièveté pour en saisir au vif le sens. Comme *Scandale dans la famille* est la « chanson revenante » qui structure *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume (cfr. Jean-Bernard Vray, in Blanckeman B., Loucif S., 2012), le choix du rap pour parler de l'affaire Fritzl donne une impression de mouvement à une situation vouée à l'immobilisme. L'effet d'accélération et de ralentissement favorise une vigueur combative alors que les refrains multiplient les impacts tout en laissant qu'ils s'alimentent d'eux-mêmes. La répétition à l'identique alimente un sentiment d'agressivité et configure un phénomène d'autoengendrement textuel. L'accentuation des syllabes renforce l'impression de discontinuité, d'altération progressive, selon des mouvements qui, sans être réguliers, sont cycliques ou en spirales et qui agissent sous forme d'altération.

Le rappeur français Kery James cite l'affaire Fritzl dans son album *Réel* (2009), notamment dans *Paro*. « Paro » est un mot passe-partout, conçu pour engendrer un rythme. C'est un mot-caméléon parce qu'il associe des opposés : les conditions de misère de certains étudiants et le départ en vacances des autres, le fait de sommeiller et d'agir, de faire semblant, de juxtaposer des tombes et des piscines. Le mot « paro » est sans fin et pour arrêter la suite, le rappeur est obligé d'évoquer la fin du refrain. « Être paro » implique tant une condition individuelle que sociale et politique. C'est dans ce cadre que le rappeur cite l'histoire de la jeune fille séquestrée et mise enceinte par son père.

C'est comme insulter ses parents c'est sal-salement paro
Séquestrer sa fille et la mettre enceinte c'est paro
On trouve ça tellement paro
Que chez nous on dit c'est parox

C'est la seule fois où le rappeur souligne la situation paradoxale en transformant « paro » en « parox ».

Dans *Fait maison* (2013), le refrain d'Alpha Wann reprend l'affaire Fritzl comme un projet de vie à suivre :

Vu qu'j'rosse les beats, j'ai un projet d'vie
Je veux faire mes trucs à la maison comme Joseph Fritzl
Pour faire des albums platiniums, charbonne comme Cosette

La comparaison insiste sur les actions possibles à l'intérieur d'une maison, « endroit clos, claustro » pour le dire avec Walter (rappeur du couplet 2). La familiarité du contexte ne néglige pas la déclaration d'autonomie qui se fonde sur l'autoengendrement : « Et j't'avoue qu'on est pas tous des phénomènes // Mais qu'est-ce que j'suis fier de dire qu'moi et mes gars on s'est fait nous-même » (rappeur Georgio, couplet 3).

La chanson *Wiener Blut*, présente dans l'album *Liebe ist für alle da* (2009) du groupe allemand Rammstein, s'empare de la famille Fritzl pour en faire une fable. La maison devient un château, l'amusement est dans le sous-sol là où l'obscurité, la tristesse et la solitude sont les bienvenues comme s'il s'agissait de trois fées capables d'éclairer le récit. Le sous-sol est comparé au paradis, à un nid d'amour où l'on savoure la vie, même à travers ses paradoxes. La réalité vit dans l'obscurité ; l'existence est sans lumière. En effet, dans ce contexte à l'envers, les suites généalogiques sont altérées ; l'inceste enfante non une fille/un fils mais une sœur.

Keiner kann hier unten stören
Niemand, niemand darf uns hören
Nein man wird uns nicht entdecken
Wir lassen uns das Leben schmecken
Und bist du manchmal auch allein
Ich pflanze dir ein Schwesterlein
Die Haut so jung, das Fleisch so fest
Unter dem Haus, ein Liebesnest

Toujours en 2009, dans l'album *Say Hello To Tragedy*, le groupe allemand Caliban consacre deux chansons – *24 Years* et *The Denegation of Humanity* – à cette histoire de monstres. *24 Years* souligne la période de séquestration d'Elisabeth Fritzl et

reparcourt d'un ton ironique la violence sombre de son père. *Cry/Why ?* est le refrain qui accompagne cette négation aveugle de l'humanité tombée dans le noir. Rien ne peut être oublié. Les couplets avancent ici par amplification autour du pilier *I will never forget these* (1-2) et *never* est la garantie qu'on ne pourra jamais oublier. C'est un élément corrosif qui répand la haine et assure un rythme métallique. Les frictions oxymoriques roulent autour de l'obscurité, en tant qu'expression de mort et de vie à la fois, à savoir que l'horreur et le désespoir constituent la seule issue possible.

Tell me
How will I ever forget these
24 years of isolation
24 years of black?
I will never forget these
24 years of seperation
24 years of pain
[...]
I will never forget these
24 years of trepidation
24 years of lies
How will I ever forget
You stole my innocence
And gave me living death?

Loin d'être une reconstruction d'un fait divers, l'ensemble de ces textes met en musique les perversités les plus sombres et tortueuses afin de saisir l'effet de l'inhumain. La tendance à accentuer ces données permet de reproduire à l'identique une situation. La scansion devient ainsi une sorte d'autoengendrement, forme incestueuse qui est aussi au cœur de l'intrigue romanesque. Tant le roman de Paolo Sortino que ces variations rythmiques s'emparent du caractère du caméléon, de ses ressources changeantes, pour creuser les références au fait divers et entamer un mouvement narratif là où il n'existerait pas.

Cave d'écrans

Comme *Elisabeth*, *Claustria* – titre moins caméléon que le premier mais plus suggestif pour le jeu de mots – s'ouvre avec un avertissement de l'écrivain qui s'approprie du texte en le rangeant du côté de la fiction. « Fruit de la création de son auteur » (Jauffret, 2013: 7), l'œuvre se place dès le début sous l'égide d'une fonction auctorielle qui règle de l'extérieur la question de l'authenticité du fait divers. Mais comme l'air libre est « une émanation délétère » (*idem*: 11) puisqu'il tue le petit peuple de la cave, le point de vue finit par s'installer dans la structure narrative avec toutes ses couleurs en agissant aux rythmes des médias pour mettre en lumière toutes les obscurités. La perspective plurielle qui en dérive et qui fait – entre autres – de l'auteur un personnage ou qui visualise tout objet bâtit un récit décalé. Les témoins ne sont plus les composants de la famille Fritzl dont *Claustria* reconstruit l'histoire après la déflagration de leur maison juste dans l'incipit. La prise de distance temporelle du couple est confirmée par la seule présence de Roman, le fils survivant qui porte un nom allusif aussi au genre qui qualifie le texte dans l'avertissement, un nom « bifrons ». Il ancre ainsi le récit avant son éparpillement astucieux, selon les temps de consommation rapide de la presse et de la télévision. Toute référence spatiale et temporelle est déplacée par rapport aux événements dont l'existence est soutenue par la lecture médiatique. D'où la connotation de roman caméléon pour *Claustria* puisque la reprise du fait divers s'appuie sur des témoins paradoxaux, des interfaces qui filtrent et démantèlent la reconstruction possible des secrets de la cave en s'emparant d'une fonction qui ne leur appartient pas. Le renversement de leurs rôles épuise les effets de la claustration et configure le zapping narratif. Cette technique met à l'épreuve l'hétérogénéité des moyens de l'enquête (du reportage à l'interview, aux nombreux articles cités, parfois aussi aux photos qui les accompagnent) et se fait porteuse de traces de vie quotidienne. Expression de variabilité, d'inconstance, elle devient garantie de doute et, par conséquent, d'authenticité. Comme dans le choix du conditionnel – cher à l'imaginaire de Jauffret – qui diffracte les images du sujet, la cave – un « cocon » (*idem*: 89), un « coffre à jouets » (*idem*: 209), un « jardin secret » (*idem*: 211) – est certes un espace enfermé, privé où l'horreur et la joie sont exploitées en même temps mais c'est la télévision qui règle son existence.

Platon, le mythe de la caverne, *the myth of the cave*. Des prisonniers qui ne verront jamais de la réalité que des ombres d'humains projetées sur la paroi de la grotte où ils sont enchaînés. Dans le souterrain les enfants n'ont vu de l'extérieur que les images tombées du ciel qui leur parvenaient par le câble de l'antenne. Le mythe a traversé vingt-quatre siècles avant de s'incarner dans cette petite ville d'Autriche avec la complicité d'un ingénieur en béton et celle involontaire de l'Écossais John Baird qui inventa le premier téléviseur en 1926. (*idem*: 14)

Le dehors s'impose sur le dedans avec sa doxa et ses points de repères. C'est l'extérieur qui organise la vie de l'intérieur, selon les programmes télévisés, comme dans le cas des « gyrophares qui lui rappelaient les séries de la télé » (*idem*: 34). Tout est aplati puisque c'est la forme de l'écran qui caractérise les personnages provenant du haut : « Des posters collés aux mêmes endroits que du temps de sa mère. D'autres visages avaient remplacé celui de Julio Iglesias, comme des écrans qui auraient changé d'idées. (...) Il l'avait vue sur les photos que Fritzl descendait dans la cave pour leur montrer la vie merveilleuse des enfants du haut. (*idem*: 33). La télévision toujours évoquée comme élément du décor (*idem*: 172) est associée à des émissions incongrues, comme, par exemple, celles des animaux (*idem*: 144), dans un contexte d'adaptation animalière, celle sur l'alimentation au moment où les habitants du sous-sol connaissent la famine ou le dessin animé de Tex Avery avec la vie en plein air des cowboys.

Même si la télévision « dixit » et surveille tout en surface, la mémoire de la cave est tellement profonde qu'Angelika est atteinte du paradoxe de l'enfermement : elle refuse de « finir enfermée dans un cercueil » (*idem*: 41). De plus, un autre paradoxe est lié à l'amour filial qui lie Roman à son père et qui traduit le bonheur de la cave. Là, la nostalgie et l'horreur coexistent. Les opposés s'identifient dans l'image de l'œuf, symbole de la cave : « Cette conque, cette coquille qu'ils remplissaient tout entière comme jaune et blanc d'un œuf » (*idem*: 27). Cette tendance propre au caméléon concerne aussi la transformation réciproque de victime en bourreau (*idem*: 185), l'aplatissement temporel qui nie tant le passé que l'avenir et qui propose une vision idyllique tout à fait anachronique. Dans cette vie de cave, les bruits s'amplifient et résistent (*idem*: 131), en attirant l'attention comme les images télévisées. Si l'attrait pour les images oriente la réception vers l'intérieur, les odeurs agissent comme traits de répulsion vers l'extérieur et se veulent expression de la réaction nauséabonde – notamment de l'auteur-je.

Certes, la télévision est le moteur-caméléon de l'intrigue avec la présence même de ses équipes de tournage puisque Jauffret en explore toutes les applications possibles (d'objet à sujet narratif), mais les journaux – de tous les Pays – approfondissent aussi le côté réceptif de manière détaillée en privilégiant l'élaboration des plans du crime. Ces outils de médiation – qui concernent tant les médias que les cinq sens – deviennent ainsi des instances de médiation et c'est leur caractère interchangeable, fluctuant du haut en bas, du dedans vers le dehors, d'un règne naturel à l'autre, qui fait de l'écriture de Jauffret une écriture caméléon.

Capable de faire d'un réservoir documentaire fascinant un réseau d'échos et d'écrans à géométrie variable, adaptable à l'environnement scriptural, *Claustria* suit les acrobaties du mimétisme narratif pour rendre l'authenticité de l'inhumain et échapper aux pièges tant des complexes symboliques que de l'aplatissement communicatif des discours médiatiques.

Enfin, en considérant les modalités du vivant que l'affaire Fritzl interroge dans le sous-sol des textes analysés, la stratégie du caméléon – adoptée à différents titres – insiste sur la capacité de réaction de l'écriture par rapport à la perméabilité et à l'intensité des changements, pour continuer à en voir et à en faire voir de toutes les couleurs. C'est là qu'une écopoétique peut se franchir un chemin : en explorant les atouts esthétiques des voix du vivant.

Bibliographie

BLANCKEMAN, Bruno, LOUCIF, Sabine (éds) (2012). *Chanson/Fiction*, in « Revue critique de Fixxion Française Contemporaine », n. 5.

GONON, Laetitia, ROUX, Pascal (éds) (2018). *Le fait divers dans la fiction contemporaine*, in « Recherches et travaux », n. 92.

JAMES, Alison (2017), *Dans la caverne de Platon ou de la fiction comme « réalité augmentée »*, in REIG, Christophe, *Régis Jauffret. Éclats de la fiction*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, coll. Écrivains aujourd'hui, p. 101-118.

JAUFFRET, Régis [2012¹] (2013), *Claustria*. Paris: Éditions du Seuil.

LAVOREL, Guy, LACHET Claude et FÜG-PIERREVILLE, Corinne (éds) (2016), *Dictionnaire des animaux de la littérature. Hôtes de la terre*. Paris: Honoré Champion, p. 79-82.

SORTINO, Paolo (2011), *Elisabeth*. Torino: Einaudi.