

**DU FAIT DIVERS AU RÉCIT DE SOI :  
Écrire et filmer *Abus de faiblesse* de Catherine Breillat**

**ADRIENNE ANGELO**

Auburn University

ama0002@auburn.edu

**Résumé :** Cet article explore les continuités ainsi que les divergences dans deux projets de Catherine Breillat : son texte autobiographique de 2009 et son film autofictionnel de 2013, *Abus de faiblesse*. Le fait divers dont il est question dans ces deux projets—L’Affaire Rocancourt—se complique et rend plus aiguë l’expérience personnelle de Breillat en raison de son état physique compromis suite à une hémorragie cérébrale. Cet article prend en considération la manière dont Breillat reprend possession de son autonomie artistique et son agentivité ontologique en adaptant ce fait divers en mots et en images.

**Mots-clés :** Catherine Breillat, *Abus de faiblesse*, récit de soi, adaptation, handicap

**Abstract:** This article explores continuities and divergences in Catherine Breillat’s 2009 autobiographical text and 2013 autofictional film, *Abuse of Weakness*. The *fait divers* at the center of both projects—the “Rocancourt Affair”—is complicated by and rendered more egregious due to Breillat’s compromised physical status following a cerebral hemorrhage. This article considers the ways in which Breillat reclaims her artistic autonomy and ontological agency by adapting the *fait divers* in the medium of text and image.

**Keywords:** Catherine Breillat, *Abuse of Weakness*, life-writing, adaptation, disability

« Le drame contracte l'existence » (Breillat, 2009: 103).

La diversité des histoires étiquetées sous la rubrique du « fait divers » atteste de la multiplicité des événements singuliers qui peuvent sembler trop incroyables pour être vrais mais qui portent toutefois sur l'expérience humaine afin de refléter les peurs et l'anxiété de la société dans laquelle cette expérience est et a été vécue. Quoiqu'il soit impossible de dresser une liste complète de toutes les histoires représentatives du fait divers, il serait néanmoins utile de considérer la typologie du fait divers comme le fait la journaliste et la romancière Minh Tran Huy dans son ouvrage récent, *Les écrivains et le fait divers : Une autre histoire de la littérature*. Tran Huy y présente cette typologie, tirée du *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse, où se trouvent les trois catégories suivantes : les événements qui montrent « les traits d'humanité », ceux qui se fondent sur les transgressions, et ceux finalement qui « font intervenir la mort » (Tran Huy, 2017: 16-17). Tantôt anecdotiques, tantôt horribles, ces curieuses histoires hétérogènes se prêtent ainsi et bien évidemment à toute une gamme de productions artistiques dont les créateurs se servent pour explorer à *distance* les histoires dans lesquelles la banalité frôle le grotesque, voire l'inimaginable. D'où vient notre intérêt pour ces histoires extraordinaires de la vie quotidienne ? Comme le signale Jocelyn Létourneau, notre consommation du fait divers relève aussi de notre curiosité quant aux mobiles des criminels ainsi que d'« un prétexte pour s'interroger sur son propre vécu (pourquoi eux ? c'aurait pu être nous ! (...)) » ainsi que sur ses « propres certitudes (confiance en ses proches, confiance en son milieu) (...) » (Létourneau, 1992: 52). Pourquoi parler du fait divers sinon pour essayer de le représenter ou de l'imaginer du point de vue d'autrui ? Comme l'explique Annik Dubied, « le fait divers est un genre mal connu » dont la valeur se trouve, selon la définition que Dubied avance, dans sa « mise en scène sémiotique » (Dubied, 2004: 13). Pour Franck Evard, le fait divers, malgré la « mosaïque de faits » qu'il présente, tient néanmoins à une unité :

Il déroge toujours à une norme en transgressant le respect de la vie et des biens d'autrui, en brisant la régularité de l'existence quotidienne, en violant la morale sociale et familiale, en introduisant un désordre dans la sécurité du milieu naturel, en constituant un hiatus ou encore une exception (Evard, 1997:13).

Il est incontestable qu'une résurgence des œuvres fictionnelles inspirées par de tels exemples dans la production littéraire et filmique françaises du XXI<sup>e</sup> siècle correspond aux projets personnels des artistes contemporains, et ceci à des fins différentes, tout en remettant en question l'humanité à l'ère contemporaine par rapport aux événements hors-norme et incompréhensibles. La littérature française contemporaine, depuis les années 1980, se démarque en effet par un retour au réel dont le fait divers est emblématique. Selon Evrard, le fait divers « coupé de son origine journalistique [du XIX<sup>e</sup> siècle] (...) est amplifié, ennobli par la distance et l'esthétisation propres à la littérature » (Evrard, 1997: 6). Si, quand on en parle, ses histoires sont adaptées par les artistes qui n'ont pas été touchés personnellement par ces histoires, il serait aussi important d'explorer le fait divers et son appropriation dans le cadre de l'autobiographie. Il faut noter que l'écriture du fait divers reste à priori une écriture après coup ; tout écrivain, tout cinéaste qui choisit d'aborder ou d'adapter les circonstances du fait divers sait déjà comment il se termine. Ainsi, toute étude consacrée au fait divers doit-elle prendre en considération les questions reliées non seulement à la transposition de ces faits (leur mise en scène) mais aussi à leur réception afin d'établir le lien entre soi et l'autre. Quelles libertés artistiques se sont déployées afin de modifier l'intrigue ? Comment les individus impliqués dans ces cas sont-ils imaginés dans la version romancée ? Jusqu'à quel point les circonstances de ces affaires sont-elles reconstruites et dans quel but ? Quels recours ont les écrivains pour trouver un équilibre en romançant ces événements et en incorporant les éléments véridiques ? Comme Evrard le remarque, « (La) référence au fait divers dans une œuvre littéraire conduit à s'interroger sur les rapports entre la fiction romanesque et le réel effectif, à poser le problème de la vraisemblance et du réalisme » (Evrard, 1997: 8). Tout en prêtant la voix narrative à la victime impliquée dans ces cas médiatisés, la reconfiguration de l'histoire vécue directement et écrite à une distance temporelle de l'événement pourrait-elle rendre encore plus vraie, voire plus « réelle » (dans la version « romancée ») l'acuité du fait divers ?

Nous essayerons de répondre à ces questions dans cet article qui prend en considération la mise en scène textuelle et filmique de « L'Affaire Rocancourt », une qui en fait a apparue à des moments différents dans la presse française, en 2009, en 2012, en 2014 et en 2017 pour les différents projets d'escroquerie du surnommé « escrocs des stars », Christophe Rocancourt. Dans le cadre de ce projet, nous considérerons les

implications personnelles d'une de ses victimes, la romancière et la cinéaste Catherine Breillat, qui a porté plainte contre Rocancourt en se déclarant victime d'un abus de faiblesse. Après avoir atteint une certaine renommée, surtout pour ses films effrontés – on n'a qu'à penser à *Anatomie de l'enfer*, la soi-disant « apogée » de sa propre œuvre de l'extrême contemporain – elle s'est tournée vers les adaptations littéraires : *Une vieille maîtresse* de Barbey d'Aurevilly en 2007 et des contes de fée (*Barbe bleue* en 2009 et *La Belle endormie* en 2010). En 2005, la réalisatrice a subi une hémorragie cérébrale suite à laquelle elle est devenue moitié paralysée et a dû faire une rééducation ardue. Pendant cette même période, elle s'est mise à communiquer avec Rocancourt, l'« orphelin, play-boy et taulard » autoproclamé, pour un projet de film qu'elle allait réaliser basé sur un de ses propres romans, *Bad Love*. En 2009 a éclaté dans la presse française l'Affaire Rocancourt quand Breillat déclare s'être fait avoir par cet homme qui lui aurait volé une importante somme d'argent tout en profitant de son handicap et de sa vulnérabilité. Cette histoire a eu des effets profonds sur l'identité de Breillat : la coïncidence et le hasard étranges et troublants suggèrent que sa réalité (son expérience personnelle) a dépassé la fiction ; autrement dit, la fiction qu'elle avait auparavant écrite et filmée lui est advenue dans sa vraie vie. Elle est revenue à ce fait divers dans un récit autobiographique, publié en 2009, ainsi qu'un film, sorti en 2013, du même titre : *Abus de faiblesse*. Depuis ce projet, elle n'a pas fait d'autre film.

Dans le *Dictionnaire juridique du droit français*, cette infraction titulaire, « abus de faiblesse » est définie ainsi : « Exploitation de l'état d'ignorance, de vulnérabilité ou de sujétion psychologique ou physique d'une personne pour l'obliger à prendre des engagements, des décisions dont elle est incapable de mesurer la portée. » Les victimes d'un tel crime, déjà vulnérables en raison de leur statut ontologique et de leurs déficiences intellectuelles et/ou physiques, – infirmes, mineurs, plus âgés, isolés et solitaires – font face à une double injustice : déjà spoliés de leurs biens, ils doivent prouver leur « faiblesse » (donc se proclamer en état de déficience) afin d'être remboursés ou justifiés aux yeux de la loi. Or, si cette exploitation porte à priori sur le plan juridique, l'expérience de ce fait divers racontée par Catherine Breillat, la victime de ce crime, est compliquée davantage par une déficience physique qu'elle aurait développé après une autre injustice ou bouleversement de sa propre vie quotidienne : une hémorragie cérébrale.

Dans cet article nous allons considérer les enjeux d'écrire et d'adapter au cinéma ce fait divers en nous interrogeant sur deux domaines théoriques : d'une part, le fait divers et l'autobiographie (spécifiquement en quoi certains thèmes importants tout au long du corpus filmiques et littéraires de Breillat semblent « annoncer » de manière étrange et troublante le fait divers qu'elle vivra pour de vrai plus tard) et d'autre part, l'autobiographie et le handicap (qui aura des effets importants sur son identité dans sa famille, dans ce fait divers, et dans sa carrière). Loin d'entamer une réécriture du fait divers à travers un ton journalistique ou neutre, ce qui est parfois le cas dans les textes où apparaissent les documents juridiques, Breillat s'approprie la parole (textuelle est visuelle) afin de réclamer sa place dans cette affaire—non sans se faire certains reproches. Et ce faisant, Breillat semble donner raison à Michelle Perrot qui explique que l'intérêt persistant des faits divers dans les médias ainsi que dans les sciences sociales reflète « [la] valorisation du privé, [la] recherche de l'intime, [la] fascination du secret, [le] goût pour l'autobiographie, le détail, [le] triomphe du sujet » (Perrot, 1983: 917). Cet article propose ainsi de comparer les modalités filmiques et scripturales dans l'adaptation de ce fait divers. On analysera en quoi le choix d'acteurs et la mise en scène reflètent par exemple non seulement son style bien reconnu mais aussi se prêtent à une considération des enjeux de « performer » sa propre vie. On considérera aussi les divergences et les continuités dans ces deux récits qui nuancent l'expression des émotions chez Breillat telles que la peur, la vulnérabilité, la victimisation et la colère.

Quel est donc le lien potentiel entre le fait divers et les récits de soi ? L'une des qualités intrinsèques des faits divers se trouve dans leur véracité : ces histoires – aussi incroyables soient-elles – sont néanmoins toujours tirées d'expériences personnelles vécues réellement. Pour qu'une fusion entre ces deux « genres » littéraires soit possible, il faudrait conceptualiser en quoi ces épisodes singuliers et sensationnalistes de la vie quotidienne, diffusés par la presse, et consommés comme objet de commérages par les membres d'une communauté pourraient se référer à ce qui est profondément personnel dans les projets du dévoilement de soi. En ce sens, Dominique Viart et Bruno Vercier offrent de nombreux exemples du fait divers dans le domaine de la littérature française contemporaine qui abordent tous des « questions de représentation et d'appropriation du réel » (Viart et Vercier, 2008: 235). Pour Viart et Vercier, ces œuvres reflètent, comme au XIX<sup>e</sup> siècle, un commentaire socioculturel de la société contemporaine mais aussi, et

ceci spécifiquement à l'ère contemporaine dans la mesure où l'appropriation du fait divers démarque « la posture singulière de la littérature de notre temps » (*idem*: 236). À la différence de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle où les vraies « Affaires » n'ont pas été nommées explicitement dans le texte, les auteurs contemporains ne reculent point devant les révélations des détails réels. « Loin d'exacerber la fiction narrative, ces textes maintiennent la dimension factuelle de façon aussi explicitement que possible » (*idem*: 237). Ils poursuivent :

Tous procèdent plutôt par fragments de narration enchâssés dans d'autres modalités textuelles, et par approches diffractées, non linéaires, de la matière du récit. Le 'récit' enfin est incertain, resté le plus souvent dans l'ordre de la tentative de restitution (...), de l'approximation (...), du rassemblement d'éléments vraisemblables ou supposés. [...] C'est qu'en fait les *discours* que l'on tient à son endroit comptent plus que l'événement. Ce qui importe, c'est ce qu'on en dit, l'espace de parole qui exprime comment les faits se disposent dans une conscience, expose leur résonance subjective. [...] Tous mettent en évidence chez les divers protagonistes du drame un manque à dire, une impossible parole, laquelle n'est pas seulement le produit de l'événement, dont elle ne parviendrait pas à prendre la mesure, mais d'une certaine façon aussi, origine de l'événement, qui la délivre dans sa violence et son embarras mêmes (*idem*: 237-239).

Viart et Vercier constatent que ces exemples traduisent un certain malaise de la part de l'auteur (et dans plusieurs cas de la part des narrateurs) à écrire de telles histoires, car par ce geste ces auteurs abordent "[l'] intériorité psychique et la façon dont elle est affectée par le fait divers (*idem*: 238). » À cet égard, tout engagement littéraire avec le fait divers relève d'un projet concerné par la réception (du lecteur) et l'interprétation (de l'écrivain) des événements qui aboutissent à une enquête du soi et des limites de la représentation concernant l'identification. Comme Viart et Vercier l'écrivent, « Le fait divers est prétexte à un questionnement de soi au moins autant et sinon plus que des enchaînements de causes qui l'ont permis ou produit » (*idem*: 242). Ils citent à titre d'exemple *L'Adversaire* (2000) d'Emmanuel Carrère dans lequel Carrère explore l'histoire de Jean-Claude Romand, un imposteur et un escroc, qui pendant 18 ans a réussi à vivre une double vie à l'insu de sa famille et de ses amis qui, eux, croyaient qu'il menait une carrière réussie en tant que médecin. En 1993, sur le point d'être découvert, Roman a tué sa femme, ses enfants et ses parents. Et si l'on évoque l'ouvrage d'Emmanuel

Carrère dans cet article, c'est afin de donner un exemple contemporain qui nous mènera à considérer les enjeux d'écrire sur un événement bouleversant qui bouleverse à son tour tout projet d'écriture. Dans *L'Adversaire*, Carrère n'a pas seulement tissé sa propre vie – à travers l'articulation de la première personne narrative – dans le récit de Romand, il a greffé aussi sa vie à celle de cette personne qu'on ne pourra (ni ne voudra peut-être) ni vraiment comprendre ni vraiment connaître. Quelles que soient les raisons pour lesquelles Carrère aurait entrepris ce projet – sa fascination pour cette imposture ? son anxiété paternelle ? – il est toutefois vrai que tout son projet littéraire a changé depuis son écriture de ce fait divers.

L'un des éléments de base dans la mise en roman du fait divers, toujours selon Viart et Vercier, est la déstabilisation de la voix narrative. Celle-ci reflète la problématique de l'auteur et du narrateur qui ont du mal à assimiler et à élucider la nature irrationnelle même du fait divers. Comme l'explique Émilie Brière, en parlant de la subjectivité narrative dans le cas d'Emmanuel Carrère, « (...) Il s'agit avant tout du récit de l'effet qu'a eu ce fait divers dans la vie de l'auteur, et, conséquemment, de celui des démarches entreprises pour l'écriture du roman » (Brière, 2009: 166). Comme Viart et Vercier le remarquent :

Ces flexions vers l'introspection permettent de distinguer ce qui se joue dans l'interrogation littéraire du fait divers par opposition à la saisie qu'en propose le travail des sociologues, plus extérieur et distant. [...] Le fait divers est prétexte à un questionnement de soi au moins autant et sinon plus que des enchaînements de causes qui l'ont permis ou produit. [...] La littérature contemporaine tente (...) d'(ouvrir les faits divers) sur les interrogations *présentes* du sujet et sur une actualité de la critique sociale (...) (Viart et Vercier, 2008: 240-249).

Enfin dans sa considération de *L'Adversaire* ainsi que du film *L'Emploi du temps* (2001), réalisé par Laurent Cantet qui s'inspire aussi de ce fait divers, Tran Huy souligne le fait que Carrère et Cantet explorent non pas l'horreur des crimes de Romand ; ils tentent plutôt de percer l'imperceptible afin de « poser des mots sur le silence »

Pour Cantet, Carrère et bien d'autres, l'irreprésentable ne tient plus seulement dans l'horreur et le spectaculaire d'un indicible qui dépasse l'imaginable; mais aussi dans le

mineur, le discret, le silencieux, voisin de cet infra-ordinaire sur quoi l'on ne met pas de mot faute d'y avoir prêté attention (Tran Huy, 2017: 270).

Dans le cas de Catherine Breillat, la question d'autonomie reste au centre de sa carrière artistique. Depuis ses débuts dans le cinéma français elle a forgé sa propre voie en racontant ses propres histoires avec un style qui ne vient que d'elle. Le crime dont elle a été victime, « l'indicible qui dépasse l'imaginable » comme le dit Tran Huy ci-dessus, aggravé par son infirmité, se révèle d'autant plus indicible pour une femme qui s'est toujours montrée forte contre ses nombreux critiques. Christophe Rocancourt s'est immiscé dans sa vie privée quand c'est elle qui l'avait recherché pour un projet de film. Cette affaire comporte ainsi des implications pour le brouillement des limites entre la vie privée et la vie publique en mettant en scène dans la vraie vie des rapports de force dans le couple—le topos de son corpus artistique. L'indépendance scripturale accordée par la pratique du récit de soi ouvre l'espace narratif à un lieu où elle pourra trouver un balme cathartique après tant d'années de silence et de la paralysie, ce dernier au sens figuré et littéral. Or, c'est précisément la dépendance des autres que son nouveau statut ontologique souligne. *Abus de faiblesse* sensibilise le lecteur et le spectateur à l'expérience réellement vécue par l'artiste en même temps que sa production littéraire et filmique permet à Breillat de manipuler les diverses formes de la projection et de l'introjection dans son texte biographique et dans son film autofictionnel. Dans un entretien accordé à Kath Dooley, Breillat explique l'unicité de ce projet de film qui vient avant tout de sa propre expérience d'avoir vécu un état de faiblesse :

Je crois que c'est un sujet [l'abus de faiblesse] qu'aucun auteur ne connaît, sauf moi. Alors, je vais en profiter pour en parler. [...] Cela m'est arrivé à moi. Alors, je sais de quoi il s'agit. Ce que c'est, même la qualification, est très compliqué. C'est quelque chose de très flou, de très étrange parce qu'on y participe complètement. Dans un viol, on sait où est la victime et où est le bourreau. L'abus de faiblesse, c'est beaucoup plus mêlé. C'est quand même une manipulation dont on devient 'addicted'. C'est une manipulation parce qu'on a un état de faiblesse. [...] L'abus de faiblesse, c'est cela où la limite n'est pas claire. Donc il y a la faiblesse physique d'un côté, et de l'autre, l'abus de faiblesse émotionnelle. Et cela, c'est du cinéma. Le premier, c'est effectivement juridique, et le second, c'est du cinéma parce que c'est de l'émotion (Dooley, 2013: 192-193).



Tout au long de sa carrière artistique en tant qu'écrivaine et réalisatrice, Catherine Breillat a forgé un corpus provocateur dans ses considérations sur les désirs extrêmes, transgressifs et polarisants de ses protagonistes féminines. Elle s'intéresse notamment au joug de la virginité qui pèse sur les femmes adolescentes et aux rapports de forces dans le couple (parfois dans l'érotisme sadomasochiste) et surtout de la dichotomie corps/cerveau. Son cinéma est d'incarnation ; on doit franchir des tabous sociaux et moraux, où le physique et le sensuel atteignent souvent leur apogée dans la violence. Son intérêt pour la transgression date de son enfance, durant laquelle elle a ressenti une certaine honte par rapport à son corps changeant et ceci en raison de l'autorité réclamée par ses parents qui ont interdit la jeune Breillat à sortir. Elle a trouvé refuge dans la lecture et a été particulièrement attirée par les histoires macabres – celles de Sade et de Lautrémont notamment. Ce n'est qu'un peu plus tard qu'elle se dit appelée par le cinéma. Si tout dans l'ordre d'imaginaire chez Breillat se présente comme l'opposition et la juxtaposition, une telle vision binaire peut aussi suggérer une veine archétypique sur les plans formels et thématiques de ces histoires, souvent des « contes moraux » contemporains. La violence qui éclot au sein du couple fait que, en effet, les sujets de ses films auparavant peuvent être considérés déjà comme les interprétations des faits divers. Par exemple, *Parfait amour !* commence avec la reconstitution d'une scène de crime qui a lieu à la fin du film quand l'amant sodomise sa compagne ; *À ma sœur* se termine avec le meurtre d'une mère et d'une de ces filles à une aire de repos avant que l'autre fille ne soit violée par l'assassin dans un dénouement qui a ouvert tout un débat autour du consentement et de la victimisation; et *Romance* se termine avec ce qui pourrait figurer à la une des journaux : Marie fait exploser sa maison (où dort son compagnon Paul, saoul) afin de commencer sa nouvelle vie de mère célibataire. Et enfin, dans le roman *Bad Love*, un film qu'elle allait tourner en adaptation de son propre roman du même titre, dans lequel Rocancourt allait apparaître, un homme agresse son amante et elle est morte le lendemain. Comme ces exemples nous le suggèrent, la force présumée « masculine » est souvent détournée par la force des femmes victimes, une position « féministe », selon ses propres termes. Dans son entretien avec Claire Vassé, Breillat formule cette idée ainsi et l'on remarquera la métaphore étrange que Breillat y évoque relative à l'expérience racontée dans *Abus de faiblesse*, notamment le fauteuil roulant :

Parfois, l'être aimé devient le fauteuil roulant du grand handicapé de vie dans lequel on se met et dans lequel l'amour nous met. [...] Parce qu'effectivement on bascule presque toujours dans le fait que l'amour devient un handicap de vie, un assujettissement où l'on rend l'autre si important dans sa vie qu'on le fait prisonnier. C'est la force des victimes en quelque sorte. La force des faibles est d'assujettir l'autre (Breillat, 2006: 99).

*Bad Love*, le roman qu'elle avait dédié à Christophe Rocancourt avant que n'éclate l'Affaire, s'ouvre avec cette citation, mise en exergue par son italique et qui n'est pas attribuée aux personnages :

Il est des amours parfaits, il est des amours mauvais – mais dans le fond c'est toujours la même chose qui arrive ... Un déni total de soi fait de l'appropriation de l'autre, il est normal que le chemin inverse se fasse, mais parfois la réappropriation de soi-même ne peut passer que par l'élimination de l'autre... (Breillat, 2007: 9).

Dans son texte *Abus de faiblesse*, Breillat explique l'idée du projet de *Bad Love* à Rocancourt ainsi : « La plupart des femmes sont auteurs de leur propre meurtre dans un drame passionnel, parce qu'elles peuvent être les plus fortes en devenant les victimes. » (Breillat, 2009: 22). Juxtaposées avec la première citation dans laquelle Breillat assimile la position vulnérable de la personne aimante à la force des victimes, ces deux autres citations sont également importantes à considérer pour l'expérience du déni de soi qui cache en effet le pouvoir potentiel de se réapproprier l'autre autrement, de détourner la force assumée et de reprendre possession de soi.

En tant que texte autobiographique, *Abus de faiblesse* prime sur les deux événements majeurs qui ont déstabilisé la vie de l'auteure : son hémorragie cérébrale (et son affaiblissement) et l'Affaire Rocancourt. Dans les deux cas, Breillat semble réduite au statut de victime, voire individu « minoritaire » dans ces événements en dépit du rôle central qu'elle occupe en tant qu'auteure et narratrice. Si son état de déficience la rend dépendante de ses proches, la complicité qui s'installe entre Breillat et Rocancourt crée une rupture au sein de son entourage. Pour des raisons qu'elle a du mal à (s') expliquer, elle laisse passer sous silence le fait que Rocancourt lui a fait signer des chèques, parfois en la menaçant, parfois apparemment à son insu, un mutisme qui l'isole de plus en plus de son réseau de soutien. Ce crime dont elle a été victime est rendu ainsi plus effrayant

en raison de son isolement complet dû à son infirmité : « L'hémiplégie : au bout d'un moment, tout le monde s'en va » (Breillat, 2009: 109).

Comme nous le démontrent les études des récits de soi écrits par les écrivains avec une infirmité, l'une des questions principales auxquelles ces auteurs se sentent obligés de répondre – Qu'est-ce qui vous est arrivé ? – transforme leurs projets respectifs en contre-récits. Selon G. Thomas Couser, l'un des critiques pionniers dans les études des autobiographies d'infirmité, « Disability Studies » (un champ d'études relativement nouveau, qui a émergé aux années 1980 aux Etats-Unis, qui s'est poursuivi en Angleterre et au Canada et qui s'applique à plusieurs disciplines), l'espace littéraire s'ouvre à une revendication d'une représentation de soi. Selon Couser :

Des personnes handicapées viennent à l'écriture de soi d'une position préinscrite : ils sont déjà 'connus' comme déficients et sont interpellés en tant que fondamentalement étrangers. Dans l'écriture du soi, leur charge est de défaire et/ou écrire autrement leur représentation antérieure. Leur tâche est d'offrir une contre-représentation irréfutable (Couser, 2018: 200).<sup>1</sup>

Couser appelle ces projets d'écriture personnels, écrits à la première personne et portant sur l'expérience vécue d'une maladie ou d'une infirmité, des exemples de l'autosomatographie. Toutefois Couser avertit ses lecteurs (et la critique) qu'il ne faudrait pas regrouper les expériences des personnes « malades » avec celles des personnes « infirmes » :

[...] car la maladie appartient au modèle « médical » qui interpelle les sujets comme « patients » leur attribuant ainsi le rôle d'une personne malade qui dépend des soins bénéfiques de l'intervention médicale. En revanche il se peut que l'infirmité ne réponde pas au traitement biomédical. Les études d'infirmité [« Disability Studies »] font ainsi la distinction entre la déficience (une dysfonction corporelle, qui pourrait éventuellement répondre au *cure*, à la rééducation ou aux modifications prosthétiques) et le handicap (les particularités environnementales qui excluent ou entravent ceux qui ont des handicaps [...]). Quoique distinct l'un de l'autre dans la pensée, la maladie et la déficience coexistent souvent dans les mêmes individus. En effet, en pratique la maladie et la

---

<sup>1</sup> “Thus, disabled people come to life writing from a position of preinscription: they are already ‘known’ as defective, deficient, interpellated as fundamentally alien. In life writing, their charge is to undo, and/or overwrite, their prior representation: to offer compelling counterrepresentation” (Couser, 2018: 200).

déficience partagent une relation réciproque : chacune pourrait causer l'autre. De plus, tout comme le handicap, quelques maladies—surtout celles qui sont chroniques ou terminales—portent des marques d'infamie (Couser, 2016: 5).<sup>2</sup>

Nous avons déjà vu que les récits et les réécritures récentes des faits divers correspondent très peu au ton journalistique ; de même, la chronologie de ces expériences reste bien différente quand il s'agit de la mettre en scène. Comme Franck Evrard l'explique, la grande différence dans l'écriture du fait divers dans la littérature se résume ainsi :

Tandis que le fait divers se construit souvent selon la stricte linéarité temporelle en suivant chronologiquement les événements, la nouvelle fonctionne en sens inverse, à la recherche d'indices (Evrard, 1997: 42).

C'est sous cette optique que nous aborderons une discussion du récit – la version textuelle – de cette affaire. Breillat y retrace les événements majeurs de cette époque : son accident, son « coup de foudre » unilatéral quand elle a vu Rocancourt à la télévision, leurs premières rencontres, la manière dont Rocancourt se comporte en ami, en amant platonique, ou même en fils avant de la trahir. Elle décrit la dynamique familiale tendue : une famille qui semble trop préoccupée par ses propres vies à mener pour s'occuper d'elle. On lui parle comme à une enfant, ce qui la pousse dans les bras d'un Rocancourt qui tient le rôle du confident. Elle raconte les épisodes où il réussit à lui faire endosser des chèques pour ses projets en cours (qui ne se matérialiseront jamais), son déménagement dans un nouvel appartement et le moment où elle, à cause de l'escroquerie de Rocancourt, est appelée par les huissiers pour un défaut de provision. Mais au lieu de présenter les faits de manière strictement chronologique, le texte se démarque par des moments introspectifs où l'auteur se pose des questions en faisant ainsi référence à une

---

<sup>2</sup> “Illness is properly addressed by the ‘medical model’, which interpellates subjects as ‘patients’, assigning them the ‘sick role’ and, ideally, bringing medical intervention to bear in a beneficial way. But disability often does not require or respond to biomedical treatment. Central to Disability Studies is a distinction pertinent here, between impairment (a dysfunction in the body, which may be amenable to cure, rehabilitation, or prosthetic modification) and disability (environmental features that exclude or impede those with impairments [...]) And yet, though distinct in concept, illness and impairment often coexist in the same individuals. Indeed, in practice illness and impairment have a reciprocal relation: each may cause the other. Moreover, like disability, some illnesses—especially chronic or terminal ones—carry powerful stigmas” (Couser, 2016: 5).

enquête de son expérience. En effet, la première chose que le lecteur remarquera, hormis la dédicace à sa famille, à certains membres de son entourage ainsi qu'à l'ancienne compagne de Rocancourt, ce qui confirme la véracité de ce récit de soi, est l'insistance de Breillat sur le passage du temps qui s'est écoulé entre le vécu de ces événements et son écriture. Le récit annonce, dès la première phrase, l'événementialité : « Cette nuit, quelque chose est arrivé. Un événement naturel, finalement. » (Breillat, 2009: 9) Notamment absent de ses premiers constats, le « je » apparaît dans le paragraphe suivant au moment où Breillat s'interroge :

Pourquoi cette nuit ? Si j'avais vécu différemment les jours précédents, si j'avais dormi ailleurs ou avec un homme, cela aurait-il eu lieu ? N'a-t-il fallu que quelques secondes ou cela a-t-il duré un moment, lent et silencieux ? On ne sait pas (*ibidem*).

Personne ne peut expliquer ce qui lui est arrivé et cette incompréhension, cette incapacité de trouver une raison pour cet événement et ce qu'elle est devenue ensuite, ouvre un chasme lié à la subjectivité. Cette première scène, dans laquelle l'auteure réfléchit au hasard des circonstances concernant son hémorragie cérébrale est interrompue quand elle suit le fil de sa pensée : sa manière de choisir ses acteurs et la première fois qu'elle a vu Christophe Rocancourt. De plus, on constatera une réflexion double liée à ses tentatives de naviguer entre sa faiblesse (physique) et sa force (intellectuelle et artistique) ; faire un film reste sa manière de dominer ces acteurs et de comprendre sa faiblesse. En tant que réalisatrice elle choisit ses acteurs pour les « jeter dans la boîte magique du film » en les transformant ensuite en sa « proie » (*idem*: 10).

Un soir, elle voit Rocancourt à la télé et est immédiatement frappée par ses qualités sordides. « Un type, un escroc, un voyou. (...) Son arrogance m'a plu » (*idem*: 11). Cette scène apparaît également dans le film, avec les mêmes commentaires, et il est clair que Breillat entre en jeu avec sa « proie » parfaite, l'archétype de l'escroc que Rocancourt incarne. Breillat remarque son « *authentique* statut d'escroc-usurpateur-d'identités » (Massat, 2013: 22).

Si le film offre ce récit sous l'optique de l'autofiction, une mise-en-scène à distance de sa propre vie romancée, le texte accorde une place privilégiée au « je » infirme. Curieusement Breillat elle-même dira que c'est le cinéma qui lui apporte le

pouvoir de parler – « Il n’y a que le cinéma que je puisse parler et comprendre » (Breillat, 2009: 116) – mais c’est précisément l’absence de ses pensées intimes et de ses réflexions que l’on voit dans le film. Cette voix intime et textuelle laisse apparaître des commentaires personnels sur son expérience ainsi que sur certaines explications de comment elle voulait au début aider Rocancourt à devenir quelqu’un, lui qui s’est dit orphelin. « J’ai voulu partager avec lui un art, pour renverser la férocité de sa vie passée » (*idem*: 180). » C’est aussi dans le texte que Breillat fait de nombreux commentaires sur son état physique différent, son isolement, et l’étrange couple qu’elle et Rocancourt font—ce qui peut expliquer en filigrane son implication dans cette affaire.

Notre amitié ne concernait que nous, ma famille et mes amis l’ignoraient ou s’en écartaient. Je ne les sollicitais pas. Lui et moi évoluions, quasiment seuls au monde, sans témoin, dans un mystérieux langage commun (*idem*: 87).

L’on comprend aussi à travers les citations suivantes que la conscience de soi articulée à travers le « je » narratif (absent du film) a pour but de s’adresser aux lecteurs en offrant des analyses rétrospectives suite à cette histoire tout en offrant un dévoilement du soi infirme. « Finalement rien ne s’est passé, je me suis couchée comme vous et je me suis réveillée comme moi. [...] Maintenant, je le saurai aussi, et vous, vous ne le sentez pas. Être normal, c’est ressentir peu » (*idem*: 15-16) « Je ne voyais plus personne, je comprenais que je resterais infirme et en sursis. Que j’entraîrais dans une fin de vie, à l’état de demi-cadavre » (*idem*: 30). « J’étais seule à cette époque » (*idem*: 38). « Comme la faiblesse m’est une honte, que je ne veux jamais avouer, plier ou reculer, comme je ne laisserai jamais victorieux un ordre voulant me détruire, j’ai recommencé à rire (*idem*: 65). »

Comme le récit se développe, on peut ressentir la montée de sa haine envers Rocancourt, qu’elle appelle dans le texte « la Rauque » et « Face de rat ». Leur relation mimique celle explorée déjà dans ses films dans laquelle l’homme, par ses jalousies, ses insécurités et son comportement lunatique sinon possessif, essaie de maîtriser (sinon annihiler) la femme. Pourtant dans la citation suivante nous constaterons que toute paralysée ou « réduite » que soit Breillat, elle reprend le contrôle son regard en faisant référence à son pouvoir en tant que réalisatrice :

Il pourrait me buter. Faire faire ça par un sbire, un petit contrat. Mais je ne suis plus avec Christophe Rocancourt, je le dévore des yeux, rivée à son âme et revenue à ma place, face à lui, désormais seul sur l'écran de mon film, et moi, assise sur mot lit, comme le spectateur dans un fauteuil de cinéma (*idem*: 250).

Adapter un texte au cinéma implique toute une gamme de choix relatifs à leurs matières respectives. Robert Stam constate qu'il est assez rare qu'une adaptation filmique respecte ce qu'il nomme « la fidélité » du texte original et ceci en raison des images, des sons, et de la performance des acteurs ainsi que les éventualités du budget, de la production et de la collaboration de l'équipe qui travaillent ensemble sur le projet du film (Stam, 2000: 56). Or, le film de Breillat respecte presque toutes les scènes décrites dans le texte et c'est dans le cinéma que son style d'auteur brille, résultat d'un travail avec la même équipe qui connaît bien le style de la réalisatrice. Les différences majeures que le texte semble offrir sont celles reliées à la perspective du « je », une articulation de soi absente dans le film car elle y projette son histoire dans le cadre de l'autofiction. De plus, pour son film, Breillat aurait laissé passer un peu de temps avant de mettre en scène ce fait divers. Elle, comme nous les spectateurs, sait déjà les circonstances et le dénouement de ce fait divers. La version filmique se prête ainsi aux considérations autofictionnelles, surtout comment Breillat voit son corps et ses gestes à travers son double. Breillat explique dans un entretien qu'elle ne s'intéresse pas aux projets autobiographiques (un commentaire qui pourrait sonner faux si l'on considère certains parallèles entre sa propre vie et la vie de ses protagonistes), mais revient à cette idée : « Faire un autoportrait, c'est faire quelque chose qui sort de soi, qui évidemment vous représente mais qu'on ne connaît pas » (Frappat et Lalanne, 2002: 36). Tout en faisant son autoportrait filmique, Breillat n'évite pas de montrer son corps autofictionnel et infirme, un corps qui pourrait apparaître « hors-norme », transgressif ou honteux.

Dans le film, les vrais individus impliqués dans l'histoire ont été rebaptisés y compris Breillat qui devient l'écrivaine et la réalisatrice Maude Shainberg (jouée par Isabelle Huppert). Le rappeur français Kool Shen joue le rôle de Rocancourt, renommé dans le film Vilko Piran. Les relations conflictuelles sinon orageuses que Breillat entretient avec ses acteurs et ses actrices sont bien connues et suffisamment trouvables dans de nombreux entretiens que Breillat aurait accordés tout au long de sa carrière. Il est

néanmoins important de rappeler que la plupart du temps, Breillat préfère « découvrir » des acteurs pas ou relativement peu connus ou encore, comme c'est le cas pour Rocco Siffredi, connu dans un autre contexte, le cinéma pornographique. Or, le choix d'Isabelle Huppert peut sembler incongru selon cette logique ; après tout, Huppert, une grande icône du cinéma français, a sa propre notoriété pour avoir déjà et depuis longtemps joué des rôles de femmes malades, masochistes et en pleine crise de folie. Pour citer Robert Stam, l'acteur du cinéma vient à son rôle et y apporte « une sorte de bagage, un intertexte de comédien formé par la totalité de ses rôles précédents » (Stam, 2000: 60).<sup>3</sup> Or, comme l'explique Kath Dooley, la quête et le choix des acteurs est un travail que Breillat mène seule, sans avoir recours à un tiers pour la distribution des rôles. Ainsi, ces acteurs inconnus et trouvés par Breillat lui appartiennent-ils. Selon Dooley, « Sans une histoire des rôles dans d'autres films, Breillat considère ces acteurs inconnus comme sa propriété » (Dooley, 2014: 112).<sup>4</sup> Mais le décalage entre ces deux acteurs reflète aussi les circonstances peu probables du couple incongru Breillat/Rocancourt : Breillat, comme Huppert, représente le côté intellectuel et bourgeois tandis que Shen, comme Rocancourt, est connu par un autre public—la foule « glamour » et populaire.

Sur le plan narratif, le film et le texte se correspondent à plusieurs égards sauf en ce qui concerne l'interprétation de ce rôle par Isabelle Huppert qui semble garder son sang-froid et n'exprime pas (ou pas autant) les sentiments de vulnérabilité comme Breillat aurait fait dans son texte. Maude se déplace en public et prend des mesures pour rentrer dans le monde et pour recommencer son travail et semble passer moins de temps aux côtés de Vilko. Une autre différence majeure concerne le dénouement de chaque œuvre. À la fin du roman nous avons déjà vu que la voix de l'auteure insiste sur le pouvoir de son regard et surtout sur son pouvoir en tant que réalisatrice. La fin du récit annonce que sa vengeance viendra dans le projet du film où elle, réalisatrice et spectatrice, peut adapter cette histoire afin de reprendre le dessus et usurper l'identité même de Rocancourt—en le transformant (comme c'est le cas du film) à un simple personnage d'(auto)fiction. En revanche, à la fin du film, Maude se trouve assise —seule - devant les membres de sa famille. Chacun lui pose des questions que nous, les spectateurs, pourrions poser aussi en

---

<sup>3</sup> “In the cinema the performer also brings along a kind of baggage, a thespian intertext formed by the totality of antecedent roles” (Stam, 2000: 60).

<sup>4</sup> “Without a history of roles in other films, Breillat then considers these unknown actors to belong to her” (Dooley, 2014: 112).



questionnant ses raisons de ne pas avoir averti quelqu'un avant qu'il ne soit trop tard (avant de lui avoir donné tant d'argent) et pourquoi elle aurait accepté (sinon cherché) à travailler avec un repris de justice. Maude se trouve en face de sa famille et lui fait face. L'on voit son isolement et sa mise à l'écart par ses proches. Breillat tourne cette scène en insistant sur la protagoniste exclue afin de montrer visuellement la barrière qui s'est dressée entre elle et ses proches. C'est à ce moment du film que Maude répète six fois « C'était moi et ce n'était pas moi », une phrase tellement simple mais aussi une phrase qui reflète le dilemme dichotomique que Maude vit et tente de résoudre, sans succès. Kath Dooley considère cette dernière scène comme une tentative de Breillat "d'attirer l'attention sur le défi à surmonter des stéréotypes associés à un corps infirme qu'elle a interrogés et remis en question tout au long du film » (Dooley, 2018: en ligne).<sup>5</sup>

Dans la décennie précédant l'éclat dans les médias de l'histoire de Breillat, Rocancourt s'était déjà vanté partout de ses capacités à dérober de l'argent à de nombreuses célébrités au Hollywood. Il semblait avoir pris un plaisir malin à adopter le surnom qui lui a été conféré d'« escroc des stars. » Il a même profité de son infamie pour collaborer avec des biographes et des producteurs du cinéma qui voulaient adapter son histoire au cinéma. En raison du fait qu'il est au cœur de plusieurs « affaires » auxquelles son nom se prête, Rocancourt reste un récidiviste impénitent et un sujet d'intérêt en lui-même, comme le constate la série *Vanity Fair* dédiée à sa vie d'imposture. Rocancourt se définit par sa propre pathologie psychologique comme menteur, séducteur et faussaire. Comme l'explique Alice Massat, de tels individus tiennent « à *se faire bien voir* » (Massat, 2013: 24) ; « les imposteurs ne sont guère insensibles aux effets de la notoriété. Bonne ou mauvaise, il s'agit de réputation, et d'être reconnu » (Massat, 2013: 20). Rocancourt cible les gens célèbres, souvent affaiblis, afin de mettre en valeur son amour-propre par la valeur-même de sa proie. Breillat n'était pas dupe de la nature maline de Rocancourt et elle raconte dans son livre et dans son film que ce sont précisément ses traits de caractère qui l'ont attirée vers sa personne.

Les intervenants dans cette affaire racontée par Breillat s'étendent à la famille de Breillat (ses enfants et leurs familles) à la famille de Rocancourt, ainsi que les médecins,

---

<sup>5</sup> “[...] calls further attention to the challenge of overcoming stereotypes associated with the disabled body, which she has interrogated and challenged through the film” (Dooley, 2018: on-line source).

les avocats et les huissiers. Ces derniers individus, les agents officiels des institutions sociales pour qui Breillat est faible et manipulée, figurent moins directement dans le fait divers lui-même, sauf s'il en est pour renforcer les sentiments intériorisés de la honte et de silence chez Breillat. Comme le disent si bien Viart et Vercier, « Ce que le fait divers révèle, c'est l'état douloureux du réel commun, susceptible de se fracturer à tout moment sous les pressions sociales et psychiques que chacun subit » (Viart et Vercier, 2008: 251).

Comme nous l'avons dit, puisque le fait divers inspire de nombreux romans et films, mais certainement avec une certaine distance par rapport à ceux qui le racontent et ceux qui l'ont vécu, nous avons vu dans cet article comment le regard intime et autobiographique offert par le cinéma et la littérature ont permis à Breillat d'articuler cet événement en mots et en images. *Abus de faiblesse* n'est certainement pas la première adaptation filmique que Breillat aurait faite. Déjà, son premier film, *Une vraie jeune fille* (1976) est la version de son premier roman *Le Soupirlail* et elle a aussi écrit les romans *Tapage nocturne* et *Pornocratie* avant de réaliser leurs adaptations filmiques (*Tapage nocturne* et *Anatomie de l'enfer* respectivement). *Abus de faiblesse* n'est pas non plus le premier exemple du film auto-réflexif dans son corpus. Déjà dans *Sex is Comedy*, « un va-et-vient vampirique » elle revisite le tournage du film *A ma sœur* en mettant en scène sa propre vie en tant que réalisatrice et les rapports de force qu'elle entretient avec son équipe de tournage et notamment avec ses acteurs et actrices (Frappat et Lalanne, 2002 : 34). Comme le remarque Franck Evrard, qui décrit l'importance de l'appropriation littéraire du fait divers, « il revient à l'écriture de conserver les traces des existences humiliées et de donner une voix à des êtres écrasés par la fatalité » (Evrard, 1997: 9).

Ni dénouement satisfaisant, ni énigme résolue, car nous savons tout comme Breillat ce qui adviendra de cette affaire, le texte ainsi que le film ne cessent de se questionner sur le rôle qu'a joué Breillat dans cette tragédie personnelle. Le lecteur et le spectateur ne sauront pas non plus pourquoi exactement Christophe Rocancourt aurait ciblé Breillat. Mais l'absence d'explications et de motivations pour expliquer le comportement de Rocancourt semble en fin de compte moins essentielle que de considérer ce que Breillat met en scène et pourquoi elle aurait exploité à son tour le fait divers qui a déstabilisé sa vie. Le texte, quoique plus « confiné » que le film, offre un aperçu aigu de l'expérience vécue par Breillat à un moment plus proche de cet épisode personnel. C'est avec le recul de temps et dans le domaine du cinéma que Breillat parvient

à s'approprier de manière fictive le réel. Du texte au film, l'on observe une lente réalisation et acceptation des faits. Elle ne cherche pas à redevenir qui elle a été (dans un corps « normatif » et sans avoir été victime) mais elle accepte (non sans une certaine autodérision qui fait partie de son sens de l'humour) et se sert de ce fait divers afin de régler ses comptes avec l'imposteur. « Les victimes d'abus de faiblesse sont muettes parce qu'elles sont risibles. Et cette femme, cette grosse poupée ballotée que je suis devenue à ses côtés, je ne me le pardonnerai jamais » (Breillat, 2009: 166).

Comme nous le rappelle Julie Nack Ngue, tous les écrivains qui écrivent sur et depuis leurs maladies ou leurs infirmités « cherchent à rétablir leur subjectivité » (Ngue, 2012: 15).<sup>6</sup> Et si la question de la subjectivité féminine figure déjà comme le topos de son œuvre artistique, *Abus de faiblesse*, le texte et le film, raconte l'expérience du sujet vulnérable et les limites physiques et discursive imposées par deux événements « paralysants » et bouleversants dans sa vie personnelle. Si le premier, une hémorragie cérébrale provoque une hémiplégie et donc des contraintes physiques réelles, le deuxième, l'Affaire Rocancourt, aggrave et mène aux sentiments de la honte et de l'impuissance. Breillat se concentre moins sur le rétablissement de son corps mais plutôt sur la revendication de son pouvoir d'artiste. En le faisant, en transposant son nouvel état physique et en racontant son expérience, ce fait divers adapté nous oblige à voir ces deux épisodes de son point de vue, et d'occuper ainsi la position de l'infirmes. Comme le remarque Susan Wendell, un tel projet « nous aide à voir que les personnes infirmes ne sont pas 'autre' ; ils sont vraiment 'nous' » (Wendell, 1989: 108).<sup>7</sup>

*Abus de faiblesse* peut être considéré ainsi comme l'adaptation du fait divers au récit de soi. Comme le remarque Tran Huy :

(pour) les romanciers, le fait divers est en définitive une invitation à écrire. Écrire ce que les journaux et le tribunal n'ont pas dit, ce qu'ils ont négligé, omis, refusé de dire, et l'écrire autrement, en inventant des approches et des techniques à même de rendre le réel dans toutes ses nuances et ses contradictions (Tran Huy, 2017: 285).

---

<sup>6</sup> “In the wake of all this, the writer of an illness or disability narrative seeks to (re)establish her subjectivity” (Ngue, 2012: 15).

<sup>7</sup> “[...] helps us to see that disabled people are not ‘other’, that they are really ‘us’” (Wendell, 1989: 108).

Le fait divers partage ainsi avec les autobiographies des sujets handicapés leur nature bouleversante et relationnelle en présentant un soi face aux autres. Dans le cas de Breillat, l'auteur et la cinéaste semble se sentir obligée d'une part de raconter son expérience en tant que victime et d'autre part d'expliquer sa duperie et de se disculper (aux yeux de la loi mais surtout aux yeux de sa famille) de s'être fait avoir par Rocancourt. *Abus de faiblesse*, est-il un avertissement, une plainte, un acte de vengeance, un pas vers l'indépendance retrouvée par l'auteure et la cinéaste doublement vulnérable ? Dans tous les cas, Breillat a recours à sa voix – littéraire et cinématographique – afin de réclamer son agentivité en mettant en mots et en images un contre-récit du discours normatif des sujets infirmes et dépendants.

### **Bibliographie**

- BREILLAT, Catherine (2009). *Abus de faiblesse*. Paris: Fayard.
- BREILLAT, Catherine (2013) (Réalisatrice). *Abus de faiblesse*. Strand Releasing. DVD.
- BREILLAT, Catherine (2007). *Bad Love*. Paris: Léo Scheer.
- BREILLAT, Catherine (2006). *Corps amoureux. Entretiens avec Claire Vassé*. Paris: Denoël, 2006.
- BRIÈRE, Émilie (2009). «Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, vol. 20, n° 3, pp. 157-171.
- COUSER, G. Thomas (2016). « Body Language: Illness, Disability, and Life Writing », *Life Writing*, vol. 13, n° 1, pp. 3-10.
- COUSER, G. Thomas (2018). « Signifying Selves: Disability and Life Writing » dans *The Cambridge Companion to Literature and Disability*, sous la direction de Clare Barker et Stuart Murray. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 199-211.
- DICTIONNAIRE JURIDIQUE DU DROIT FRANÇAIS. « Abus de faiblesse » <URL : <http://dictionnaire-juridique.jurimodel.com/Abus%20de%20faiblesse.html> [Consulté le 20/09/2018]
- DOOLEY, Kath (2018). « 'C'était moi mais ce n'était pas moi' : Portrayal of the Disabled Body in Catherine Breillat's *Abus de faiblesse* », *Studies in French Cinema*, publié en ligne <URL : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14715880.2017.1389426>> [Consulté le 25/X/2018].
- DOOLEY, Kath (2013). « Performance, intimité et *Abus de faiblesse* : un entretien avec Catherine Breillat », *The French Review*, vol. 82, n° 2, pp. 185-194.

DOOLEY, Kath (2014). “‘When you have your back to the wall, everything becomes easy’: Performance and Direction in the Films of Catherine Breillat”, *Studies in French Cinema*, vol. 14, n° 2, pp. 108-118.

DUBIED, Annik (2004). *Les dits et les scènes du fait divers*. Genève et Paris: Droz

ÉVRARD, Franck (1997). *Fait divers et littérature*. Paris: Nathan.

FRAPPAT, Hélène et LALANNE, Jean-Marc (2002). « Breillat Parillaud : Auto-frictions », *Cahiers du cinéma*, n° 5, pp. 34-37.

LÉTOURNEAU, Jocelyn (1992). « Les contextes de signification d’un fait divers », *Tangence*, n° 37, pp. 46-55.

MASSAT, Alice (2013). *Le succès de l’imposteur*. Paris: Odile Jacob.

NGUE, Julie Nack (2012). *Critical Conditions: Illness and Disability in Francophone African and Caribbean Women’s Writing*. Lanham: Lexington Books.

PERROT, Michelle (1983). « Fait-divers et histoire au XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales ESC*, vol. 38, n° 4, pp. 911-919.

STAM, Robert (2000). “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation” dans *Film Adaptation*, sous la direction de James Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press. pp. 54-76.

TRAN HUY, Minh (2017). *Les écrivains et le fait divers. Une autre histoire de la littérature*. Paris: Flammarion.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno (2008). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.

WENDELL, Susan (1989). “Toward a Feminist Theory of Disability,” *Hypatia*, vol. 4, n° 2, pp. 104-124.