



**HAL**  
open science

**L'Effacement du réel dans la fiction policière  
contemporaine (Tonino Benacquista, Pascal Garnier,  
Marcus Malte, Fred Vargas et Tanguy Viel)**

Meryem Belkaïd

► **To cite this version:**

Meryem Belkaïd. L'Effacement du réel dans la fiction policière contemporaine (Tonino Benacquista, Pascal Garnier, Marcus Malte, Fred Vargas et Tanguy Viel). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030104 . tel-01129057

**HAL Id: tel-01129057**

**<https://theses.hal.science/tel-01129057>**

Submitted on 10 Mar 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITE PARIS III – SORBONNE NOUVELLE**  
**ED. 120. LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE**

**Doctorat**

**EA 4400. ÉCRITURES DE LA MODERNITÉ. LITTÉRATURE ET SCIENCES  
HUMAINES**

**Meryem BELKAÏD**

L'Effacement du réel dans la fiction policière contemporaine.

(Tonino Benacquista, Pascal Garnier, Marcus Malte, Fred Vargas et Tanguy Viel)

*Thèse dirigée par Alain Schaffner*

Soutenue le ..22/10/2012.....

**Jury :**

M. Bruno Blanckeman, Professeur à l'Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle.

Mme. Marie Dollé, Professeure à l'Université de Picardie Jules Verne.

M. Denis Mellier, Professeur à l'Université de Poitiers.

M. Alain Schaffner, Professeur à l'Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle.

## **Titre : L'effacement du réel dans la fiction policière contemporaine.**

### **Résumé.**

Cette thèse a choisi le roman policier français contemporain comme objet privilégié de recherche. Le genre se veut fondamentalement ludique et on lui reproche aussi souvent de se complaire dans les artifices de l'intrigue. En France, la fiction policière s'est distinguée en prenant en compte de manière singulière, et ce dès son apparition, le réel dans la construction des récits. Très tôt, son chemin a croisé celui du réalisme, nouant avec lui toute une connivence. C'est ce faisceau de relation entre réalisme et fiction policière qu'explore ce travail. Certes, les réalités contemporaines liées à la mondialisation irriguent et nourrissent la fiction policière. Mais elles ne sont pas mises en récit de manière mimétique. C'est bien le paradoxe d'une tendance qui continue à dire le réel, sans pour autant prétendre le dupliquer. Chez Fred Vargas, Marcus Malte, Pascal Garnier et Tanguy Viel, les caractéristiques de nos sociétés sont davantage figurés que décrites et transparaissent à travers le traitement de thèmes comme le sacré, le monde du travail, les constructions identitaires, les relations interindividuelles et la violence. Le monde sensible et matériel est mis en sourdine, les paysages sont insaisissables et cette modalité de la représentation dit à la fois vide et l'absence qui caractérisent nos sociétés. Nous ne parlerons pas pour autant de récits désenchantés ou mélancoliques. L'esthétique mise en œuvre dans ses romans est en effet à la fois déroutante et réconfortante. Nos fictions grâce à des narrations plurielles et très dynamiques parviennent à susciter chez le lecteur toute une gamme d'émotions productrices de plaisir. L'évasion par les émotions et sens du réel ne sont donc pas incompatibles.

**Mots clefs :** romans policiers, mondialisation, réalisme, émotions, récits instables.

## **Title : Fading Reality in French Modern Crime Fiction.**

### **Abstract.**

This work has chosen to study modern French crime fictions. Most of the time, detective novels are compared to a cerebral and artificial game. In France the situation is quite particular with what we call le "polar", a school of politicized crime fiction that appears after the protests in May 1968. At the core of the polar is the naturalist mode of the American hard-boiled crime story, adapted and used to express the particularly French experience of the twentieth century: war, occupation, colonization and decolonization and the possibility of a social and political revolution. The generation that follows "le polar", with authors such as Tonino Benacquista, Marcus Malte, Pascal Garnier, Fred Vargas shows a resolute willingness to write against the grain and the tradition of realism and political commitment. These qualities have allowed our authors to have a natural predisposition for adventure. There is also an exotic charm that reigns over their novels, and in a way there is no objective reality depicted. Reality is more figured than represented. The individuals are struggling in order to be less anonymous and to find new values and landmarks in a globalized society in which ideology, religion and traditional values continue to fall apart. Nevertheless by inviting the reader to share secrets and crack codes, by creating suspense, surprise and curiosity, the crime story brings into play the intellect and emotions of its readership and creates a real pleasure of reading.

**Key words:** Crime fiction, globalization, realism, emotions, unstable stories.

*A mes parents qui m'ont transmis le goût de la lecture et la curiosité qui mènent à la recherche.*

## *Remerciements*

Je remercie particulièrement Alain Schaffner pour sa grande disponibilité, sa compréhension et sa rigueur.

Merci à ceux qui m'ont aidé dans l'écriture de cette thèse : la famille, et en particulier mes parents pour leur soutien inconditionnel. Lamia, Akram et Yacine Belkaïd pour m'avoir écoutée, encouragée et fait rire dans les moments de doute. Mouni et Amin Belkaïd dont le sourire et l'affection m'ont constamment donné la force de poursuivre.

Pour le soutien quotidien et les encouragements : Isabelle Olivier, Leïla Zemni Ostachini, Charlotte et Gilles Corlu, Maïté Margueritte, Yasmine Belkaïd, Magali Servoir et Arielle Baudinière.

Un grand merci aux infatigables relecteurs qu'ont été Insaf Machta, Dominique Vidal, Luce Michel, Magali Servoir et Hajer Bouden.

Merci à la famille de cœur qui m'a encouragée à divers stades du travail, m'aidant parfois à trouver le mot juste ou la force de continuer à le chercher. Sans ordre particulier et avec toute mon affection : Beulah Birrd, Marie-Hélène Stambouli, la famille Vidal-Sepiha, la famille Benghazi, la famille Olivier, Angelica Trindade, Lucienne d'Alençon, Caroline Richard, Nina Kohlmeyer, Julien Kerhervé, Julien Pouard, Gabriel Ostachini, Karim Daoud, Mehdi Bouattour, Karim Ben Amor, Emmanuel Albert, Kate Vaissade, Malak Labib, Gabrielle Talon, Juan Ruiz Herrero, Gabriel Hugonnot, Sylvie et Eric de Rangot, Cécila Batauz, Emmanuel Fisher, Rafik Abdesslam, Amina Benhammou, Salah Abbas, Redouane Benamadi, Aménis et Driss Bererhi et Kebchou.

Un merci spécifique à Jean-Yves Tadié, Catherine Brun, Nancy Oddo, Aline Bergé et Myriam Sfar.

Toute ma reconnaissance au personnel de l'ETSL (lycée d'enseignement privé) pour son soutien et son aide.

Enfin, je remercie l'université de Paris III et son personnel pour l'accueil, la disponibilité et l'efficacité qui m'ont considérablement aidé durant ce travail.

## SOMMAIRE

RESUME .....	2
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCTION GENERALE.....</b>	<b>6</b>
<b>PREMIERE PARTIE : LES TECHNIQUES ROMANESQUES EMPRUNTEES AU GENRE POLICIER : SYNCRETISME DE LA FICTION POLICIERE CONTEMPORAINE.....</b>	<b>24</b>
CHAPITRE 1 : EMPRUNTS AUX CODES ROMANESQUES DU ROMAN POLICIER DES ORIGINES : ENTRE ABSTRACTION ET REALISME.....	29
1.1. <i>Persistance du chronotope du roman d'énigme.....</i>	<i>31</i>
1.1.1. Lieux clos et circonscrits : la scène du crime.....	31
1.1.2. Clôture et indétermination de la temporalité.....	37
1.2. <i>Le paradigme indiciaire .....</i>	<i>41</i>
1.2.1. Effet de réel et indices :.....	42
1.2.2. Formes hyperboliques et insolites du paradigme indiciaire : persistance d'un code .....	45
1.3. <i>L'influence du roman noir et l'évolution du système des personnages : réalisme en héritage .....</i>	<i>55</i>
1.3.1. Le fin limier.....	55
1.3.2. Le détective aventurier .....	60
1.4. <i>Dénouements ?.....</i>	<i>65</i>
1.4.1. Dénouements incertains.....	68
1.4.2. Mensonges et dénouements .....	69
1.4.3. Le dénouement indécidable.....	70
CHAPITRE 2 : POSITIONNEMENTS PAR RAPPORT A L'HERITAGE REALISTE CRITIQUE FRANÇAIS.....	74
2.1. <i>Malet et Simenon : deux figures tutélaires peu encombrantes.....</i>	<i>76</i>
2.2. <i>L'héritage « écrasant » du polar.....</i>	<i>80</i>
2.2.1. Critique du monde social.....	86
2.2.2. L'entrée de la banlieue dans la littérature policière .....	89
2.2.3. L'entrée de l'Histoire dans le roman policier français.....	92
2.3. <i>Une « génération politique » ?.....</i>	<i>95</i>
2.3.1. La génération de mai 68 .....	95
2.3.2. Des auteurs engagés ?.....	99
2.3.3. Les engagements de Fred Vargas.....	101
CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE .....	105
<b>DEUXIEME PARTIE : LE MONDE MIS EN SOURDINE.....</b>	<b>107</b>
CHAPITRE 3 : L'ERE DU VIDE.....	108
3.1. <i>Sens de la mise en fiction de la désacralisation de la société.....</i>	<i>110</i>
3.1.1. Le sacré parodié.....	111
3.1.2. Significations du sacré dans l'œuvre de Marcus Malte.....	113
3.2. <i>Apathie et fatigue d'être soi.....</i>	<i>119</i>
3.2.1. Inactions.....	119
3.2.2. Souffrance et dépréciation de soi.....	127
3.3. <i>L'impossibilité du lien.....</i>	<i>130</i>
3.3.1. Mépris, indifférence aux autres, et violence .....	130
3.3.2. Addictions et mélancolie.....	133
3.3.3. L'amour, source de désordre et de violence .....	139
<i>Conclusion du chapitre : Entre déclin réel et rhétorique du déclin.....</i>	<i>145</i>
CHAPITRE 4 : L'EFFACEMENT DU MONDE SENSIBLE.....	148
4.1. <i>Déplacements et indétermination des paysages.....</i>	<i>151</i>
4.1.1. Déplacements et impossibilité de la description.....	151
4.1.2. « Mondialisation » des récits .....	156
4.1.3. Les lieux fantasmés.....	158
4.2. <i>Des lieux sans avenir .....</i>	<i>160</i>
4.2.1. Lieu clos : de l'enfermement à la folie.....	161
4.2.2. Paysages en ruines .....	166
4.2.3. Les objets .....	168
4.2.4. Esthétique de l'incertitude et du vide.....	170

CHAPITRE 5: LA VIOLENCE ET LE JEU DES IMAGES IRREELLES.....	176
5.1. <i>Violence dans les romans policiers</i> .....	178
5.2. <i>La représentation cinématographique de la violence</i> .....	185
5.3. <i>Paradoxes de l'écran, ekphrasis et mises en abymes</i> .....	195
5.3.1. Paradoxes de l'écran.....	195
5.3.2. Ekphrasis .....	200
5.3.3. Mises en abymes.....	207
CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE.....	212
<b>TROISIEME PARTIE : UNE ESTHETIQUE DE L'INSTABILITE ET DU RECONFORT..</b>	<b>213</b>
CHAPITRE 6 : UNE ESTHETIQUE DE L'INSTABILITE.....	215
6.1. <i>Vertiges et brouillards de la narration policière contemporaine</i> .....	215
6.1.1. Brouillard temporel, dénégation et folie dans les récits homodiégétiques .....	216
6.1.2. Narrateurs et récits tragiques.....	226
6.1.3. Instabilité langagière.....	226
6.1.3.1. Epanorthoses.....	231
6.1.3.2. Registres de langue.....	236
6.2. <i>Récits complexes et vérité fuyante</i> .....	238
6.2.1. Romans chorals, visions stéréoscopiques et vertige de lecture.....	239
6.2.2. Vérité fuyante, l'exemple de Garden of Love de Marcus Malte.....	240
6.2.2.1. Les deux narrateurs de Garden of Love : Mathieu versus Astrid .....	240
6.2.2.2. Les cahiers et carnets .....	255
CHAPITRE 7 : PLAISIRS DE LECTURES .....	261
7.1. <i>Plaisirs du texte</i> .....	262
7.1.1. Plaisir et fictions policières .....	262
7.1.2. Plaisir et tension narrative.....	266
7.1.2.1. Lecture du soupçon.....	266
7.1.2.2. Curiosité, suspense et surprise.....	272
7.1.2.3. A bout de souffle : suspense dans la fiction policière.....	278
7.1.2.4. Surprendre le lecteur.....	284
7.2. <i>Le rire comme échappatoire</i> .....	288
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>297</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>301</b>

## INTRODUCTION GENERALE

Notre recherche se situe au carrefour de plusieurs lignes de réflexion: réflexion sur le roman français contemporain et ses mutations dans une société dite mondialisée, sur la théorie des genres, sur les frontières entre littérature et paralittérature, sur les relations entre roman et réalité, réflexion enfin sur la fiction et son attrait universel. C'est sans doute beaucoup pour une seule thèse, mais son objet même a dicté un ensemble de pistes à explorer. La fiction policière est en effet une catégorie paradoxale et problématique, elle soulève les passions, cultive souvent sa marginalité, provoque encore des polémiques<sup>1</sup> et plus récemment des procès<sup>2</sup>.

Pourquoi préférer à la notion de « roman » ou de « récit » celle de « fiction » et pourquoi garder au féminin l'adjectif de « policier » qui peut paraître vieilli ? Pour répondre à cette dernière question, il nous faudra évoquer brièvement l'histoire du roman policier. On s'accorde généralement pour situer la naissance du genre en 1841, à la parution de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, intitulée *Double assassinat dans la rue Morgue*<sup>3</sup>. En France, le récit policier naît un peu plus tard, en 1863, avec le roman d'Emile Gaboriau intitulé *L'Affaire Lerouge*, puis se développe à la Belle Epoque avec les romans de Gaston Leroux et de Maurice Leblanc. Uri Eisenzweig a bien montré le décalage entre l'apparition de ces premières œuvres en France - celles de Poe et de Gaboriau - et la prise en compte d'un genre autonome à la fois par la critique journalistique et littéraire, mais aussi par les auteurs eux-

---

<sup>1</sup> Apprenant la republication par les éditions Baleine de *Faut toutes les buter*, roman datant de 1949, écrit par l'un des fondateurs du Front national et ancien milicien: le journaliste François Brigneau, des auteurs de la série Le Poulpe ont demandé, au printemps 2010, que leurs noms soient effacés du catalogue de la maison d'édition. Figurent parmi eux des auteurs de renom, notamment Patrick Raynal et Maud Tabachnik, mais aussi Didier Daeninckx qui a adressé une lettre ouverte aux éditions Baleine avec lesquelles il rompt définitivement (<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1551>, lettre consultable à cette adresse au 25 avril 2010).

<sup>2</sup> Lalie Walker, auteure de roman policier se voit poursuivie pour diffamation et injure pour avoir situé l'intrigue de son dernier roman au Marché Saint-Pierre, dans le XVIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris. *Aux Malheurs des dames*, Noir 75, Parigramme, 2009, est un roman policier qui débute sur la disparition d'une caissière du marché. Les propriétaires de la marque « Marché Saint-Pierre » ont fait citer à comparaître, en mars 2010, le fondateur des éditions Parigramme, François Besse, ainsi que Lalie Walker. Ils ont réclamé l'arrêt de toute distribution de l'ouvrage, son retrait de chaque point de vente, et deux millions d'euros de dommages et intérêts. Jusque là, aucun auteur de roman policier n'avait été attaqué pour avoir situé son intrigue dans un lieu réel.

<sup>3</sup> Cette nouvelle paraît pour la première fois en 1841 dans le *Graham's Magazine* aux Etats Unis sous le titre *The Murders in the Rue Morgue*, devenu depuis la traduction qu'en a fait Charles Baudelaire en 1855, *Double assassinat dans la rue Morgue*. On y voit apparaître un détective, Auguste Dupin, qui trouve la solution de l'énigme par la seule force de son raisonnement, identifiant l'auteur d'un crime commis dans une chambre close. Cette nouvelle sera suivie en 1844, par une seconde intitulée *La Lettre volée*.

mêmes<sup>4</sup>. En France, c'est donc à la fin du XIXe siècle, autour des années 1890, que ce que l'on a d'abord appelé le « roman judiciaire<sup>5</sup> » devient « roman policier » sous la plume des journalistes<sup>6</sup>. Il faudra en réalité attendre les années 30 avant que critiques et auteurs aient pleinement conscience du développement d'une littérature policière. Mais la stabilité de l'expression « roman policier » ne suffit pas à justifier notre choix terminologique. Il nous faut passer par une réflexion sur la notion de genre et de paralittérature, d'autant que dans le champ de la théorie littéraire, l'expression est longtemps concurrencée par le vocable anglo-saxon<sup>7</sup>, puis par des termes journalistiques comme l'argotique « polar », ou des néologismes tels le malicieux « néopolar » créé par Jean-Patrick Manchette<sup>8</sup> ainsi que le mystérieux « rom pol » employé par Fred Vargas pour qualifier ses romans<sup>9</sup>. Aujourd'hui encore, la course aux néologismes reste ouverte dans le champ de la critique journalistique<sup>10</sup>. Mais la question du genre ne peut se limiter, pour la critique littéraire, à une tentative de désignation au sein de la littérature policière d'une nouvelle tendance ou sous-catégorie. Elle est depuis l'Antiquité occidentale une question cruciale de théorie littéraire ; nous avons pour notre part été plus attentive aux différentes conceptions du genre, développées durant le seul vingtième siècle.

L'une des questions que s'est posée la théorie a été celle de l'existence même des genres littéraires<sup>11</sup>. Nous ne prétendons pas répondre à cette interrogation écrasante - que Jean-Marie Schaeffer qualifie très justement d'ontologique<sup>12</sup>. Il n'en demeure pas moins que

---

<sup>4</sup> Uri Eisenzweig, « Quand le policier devint genre », in *Autopsies du roman policier*, textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, 10-18, 1983, p. 7

<sup>5</sup> On doit cette appellation de « roman judiciaire » à l'éditeur Dentu qui crée une nouvelle collection pour des raisons essentiellement commerciales.

<sup>6</sup> Uri Eisenzweig, « Introduction. Quand le policier devint genre », *op. cit.*, p.11-12.

<sup>7</sup> On pense notamment à l'ouvrage de Régis Messac, *Le Detective-novel et l'influence de la pensée scientifique*, Champion, 1929.

<sup>8</sup> « J'ai formé le mot néopolar. [...] Une partie des journalistes et des fans a repris l'étiquette apologétiquement, sans y voir malice, c'est amusant. », Jean-Patrick Manchette, « Le matin 24 février 1981 », rééd. *Chroniques*, Rivages, écrits Noirs, Payot, 1996, p 200.

<sup>9</sup> Elle dit par exemple au sujet de *Pars vite et reviens tard*, Viviane Hamy, 2001 : « Celui-ci est mon dixième essai. Je les appelle «Rom Pol 1», «Rom Pol 2»... Et je dis «essai» parce que chaque fois, je vise une cible que je tente de définir de plus en plus précisément. Puis je tire et je vois que je suis encore à côté. Donc, j'espère toujours que dans le prochain roman, j'atteindrai ce que je cherche. Mais comme je rate systématiquement, je réécris un roman pour m'approcher plus près ». Fred Vargas interrogée par Christine Ferniot, *Lire*, octobre-novembre 2001.

<sup>10</sup> Dans un numéro récent du magazine *Lire*, le journaliste Baptiste Ligier, présente ce qui lui semble constituer la relève du polar engagé à la française qu'il appelle « avec un zeste de provocation », le NPN : le « Nouveau Polar Nihiliste ». « Nouveau », en ce qu'il témoigne d'un fort changement esthétique et politique; « Polar », car tous les codes du genre sont honorés ; « Nihiliste », parce que la vision du monde de tous ces auteurs correspondrait une négation des valeurs intellectuelles et morales communes. Ce courant comprendrait des auteurs comme DOA, Antoine Chainas ou Jérôme Leroy, tous publiés dans des collections policières. L'appellation fera peut-être date. Baptiste Ligier, « Sans vieux, ni maître », *Lire*, juin 2009, pp.32-35.

<sup>11</sup> Benedetto Croce, insiste sur la valeur conventionnelle des genres, dans *L'esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Giard-Brière, 1904.

<sup>12</sup> Jean-Marie Schaeffer montre bien que répondre à cette question n'incombe pas à la théorie littéraire mais à la philosophie: «Quant au "théoricien de la littérature", il est perdant d'avance, car que peut-il répondre à des

toute étude « générique », reste confrontée à une grande variété d'approches possibles. Le genre peut être envisagé selon différents aspects : typologique, dynamique, institutionnel et social qui se placent tout à la fois du point de vue de la création, de la réception et du commentaire<sup>13</sup>. Les réflexions ont été si nombreuses sur la question que cette variété même encourage tout chercheur à la prudence<sup>14</sup>. La manière dont nous aborderons notre corpus d'œuvres selon son appartenance générique dépendra donc avant tout de nos propres centres d'intérêts.

Les typologies génériques du roman policier, tout en s'efforçant d'éviter le piège d'un genre défini *a priori*, ne parviennent pas toujours à se libérer d'une conception figée du genre. L'une des études les plus anciennes est celle de Boileau et Narcejac<sup>15</sup> qui règlent en quelques pages la question de la naissance du roman policier, en recourant d'abord à une explication aux tonalités anthropologiques: le roman policier consacrerait le primat chez l'individu de la raison, enfin délivrée des procédés magiques qui entravaient son libre exercice<sup>16</sup>, puis à quelques éclaircissements historiques, liés à l'apparition d'une civilisation urbaine. Ces deux auteurs se contentent de présenter par la suite une typologie descriptive et peu dialectique des différentes tendances du roman policier. L'approche structuraliste du roman policier menée par Tzvetan Todorov considère pour sa part que les romans policiers appliquent invariablement une même recette et dès lors qu'ils s'en éloignent, quittent tout bonnement le domaine policier et accèdent au panthéon de la littérature<sup>17</sup>. D'autres auteurs ont également tenté d'établir une typologie rétrospective du roman policier à partir de critères plus ou moins précis et opérants. C'est le cas de l'ouvrage d'Yves Reuter qui livre une petite histoire du roman policier pour le moins sommaire<sup>18</sup>. Ces études, pour les plus anciennes d'entre elles, ont certes participé à l'émergence de la fiction policière dans le champ des études littéraires, mais leur démarche présente des limites certaines. Ces reconstitutions *ad hoc* proposent des découpages à la fois chronologiques et géographiques qui manquent souvent de profondeur

---

questions-massues telles que: «les genres existent-ils? Et, si oui, de quelle existence?», Jean-Marie Schaeffer, «Du texte au genre», in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (Dir.), *Théorie des genres*, Seuil, 1986 p.181.

<sup>13</sup> Karl Viëtor, «L'histoire des genres littéraires», in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (Dir.), *Théorie des genres, op. cit.*, p. 8.

<sup>14</sup> Ainsi que l'écrit Dominique Combe: «Dans le riche éventail des théories (rhétoriques, esthétiques, linguistiques, poéticiennes, phénoménologiques) des genres, [...] comment choisir des critères d'analyse? Le commentateur [...] est désorienté par la complexité infinie de son objet, redoublée par la diversité des méthodes possibles», Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Hachette, 1992, p.152.

<sup>15</sup> Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Petite Bibliothèque Payot, 1964.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>17</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Poétique, Seuil, 1971, p.56.

<sup>18</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, 128, Armand Colin, 2009. Cet ouvrage contraste avec la pertinence de la réflexion menée dans Yves Reuter (Dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, L'Imaginaire du Texte, 1989.

historique et ne sont pas exemptes de postures partisans<sup>19</sup> ou évaluatives<sup>20</sup> pour l'une ou l'autre des tendances ou «espèces» mises au jour.

Ce n'est pas tant la démarche didactique de certains de ces ouvrages qui est ici en cause, puisque d'autres travaux aboutissent à des sommes synthétiques sans perdre pour autant en pertinence et en profondeur. C'est le cas du petit livre d'André Vanoncini qui parvient à présenter un panorama du roman policier, sans se départir d'une analyse du genre à travers des caractéristiques historiques et littéraires.<sup>21</sup> Les remarques qui précèdent ne sont pas non plus animées par une quelconque défiance vis-à-vis de travaux éloignés de la démarche universitaire. On ne dira jamais assez l'apport des réflexions théoriques de Jean-Patrick Manchette, livrées au fil de chroniques et d'articles rédigés entre 1976 et 1995<sup>22</sup>. Les fulgurances de cet auteur, mais aussi ses jugements à l'emporte pièce poussent le chercheur à affermir ses positions et ses choix. Le nombre de sujets et d'auteurs abordés, d'époques citées, l'envergure et la pertinence de la réflexion de Manchette, constituent à notre sens une mine précieuse d'éléments de compréhension du genre policier<sup>23</sup>.

Ces deux démarches aussi différentes soient-elles s'inscrivent en réalité en complément de travaux plus académiques comme ceux de Jean-Paul Colin, Uri Eisenzweig et Jacques Dubois qui tentent d'associer aux facteurs strictement littéraires et artistiques des éléments historiques, sociaux, et économiques pour expliquer l'apparition du genre policier. A bien des égards, il s'agira pour nous de poursuivre cette histoire en tâchant d'être à la

---

<sup>19</sup> Boileau et Narcejac affichent d'emblée le peu d'estime dans laquelle ils tiennent le polar. Les études les plus récentes ont pour leur part tendance à dénigrer le roman policier archaïque jugé trop schématique et stéréotypé. De ce point de vue, il est intéressant de voir comment la critique du roman policier, intègre, même si elle s'en défend, le système de valeurs et d'évaluation du système dominant, à savoir la littérature dite noble. Les tenants du roman archaïque décrétant sa supériorité littéraire sur polar dont les tenants affirment l'avant-gardisme et la force d'innovation tant thématique que stylistique de ce dernier. Il faut y voir selon nous une forme de pensée systématiquement portée à la hiérarchisation et à la reproduction au sein du domaine policier du clivage entre littérature et paralittérature que nous aborderons plus loin.

<sup>20</sup> Todorov en admettant qu'il ne peut y avoir de chef d'œuvre policier que celui qui se plie parfaitement aux règles et stéréotypes du genre, sous-entend que le genre a des limites qui le tiennent irrémédiablement éloigné de la littérature légitime. « Le roman policier a ses normes ; faire mieux qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire moins bien : qui veut " embellir " le roman policier, fait de la " littérature ", non du roman policier » Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., 1971, p.56.

<sup>21</sup> André Vanoncini, *Le roman policier*, Que sais-je ?, PUF, 2002.

<sup>22</sup> L'ensemble de ces écrits : les chroniques tenues dans *Charlie Mensuel* de 1977 à 1981, ainsi que différents articles pour des journaux comme *Le Matin* ou des magazines littéraires ont été regroupé dans le précieux volume intitulé Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages, écrits Noirs, Payot, 1996. L'étude de ces écrits mériterait un travail à part entière pour en montrer la richesse, les spécificités formelles et de contenu ainsi que l'interaction avec les destinataires.

<sup>23</sup> Manchette en est conscient lorsqu'il dresse ce bilan aux tonalités universitaires: « [...] Parce qu'en réalité, il ne m'intéressait guère de vous indiquer ici mois après mois, quels sont, selon mon goût personnel les bons polars. Ce qui m'intéressait [...] c'était d'exposer, illustrées d'exemples, quelques idées générales sur le genre, sur les rapports qu'ils entretiennent avec la totalité. Cela a été fait, à peu près aussi bien que je le pouvais », Manchette, « Polars », *Charlie Mensuel*, n°111, avril 1978, rééd. in Jean Patrick Manchette, op. cit., p.37.

hauteur de ces études qui ont l'avantage d'inclure en filigrane une théorie à la fois dynamique, institutionnelle et sociale de la généricité.

Nous devons beaucoup, pour commencer, aux travaux généraux de Jean-Marie Schaeffer qui postule l'inutilité d'une extériorité transcendante du genre<sup>24</sup>. Pour Schaeffer, l'appartenance au genre se manifeste aussi bien par la *reprise* que par la *transformation* de ressemblances textuelles formelles et thématiques. Tout auteur de roman policier travaillerait donc les stéréotypes traditionnels de manière particulière<sup>25</sup> et l'appartenance générique des textes est alors fonction, non pas de la seule réduplication, mais aussi de la transformation des codes<sup>26</sup>. Cette conception très ouverte de la généricité permet de comprendre comment, au sein du genre policier plusieurs tendances – celles que les journalistes se plaisent à raison à identifier – peuvent cohabiter, sans pour autant créer à proprement parler un genre nouveau<sup>27</sup>.

Encore faut-il identifier ces stéréotypes<sup>28</sup> qui permettent de classer les récits policiers dans la littérature de genre, puis les confronter aux œuvres de notre corpus sans les dévaloriser pour autant<sup>29</sup>, ni en figer définitivement l'appartenance et les caractéristiques génériques. Les critères de définition à retenir doivent par ailleurs intervenir sur différents niveaux du récit : textuels mais aussi paratextuels ; thématiques et narratifs et il n'est pas nécessaire que l'ensemble de ces traits soit toujours présent dans un texte pour le qualifier de policier.

L'analyse du paratexte permet d'amorcer des éléments de définition qui renvoient en grande partie à la notion de paralittérature dont il est difficile de faire l'économie dans une réflexion générique. Ce que Gérard Genette appelle « péritexte éditorial » renvoie à

---

<sup>24</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, Seuil, 1986, p.186.

<sup>25</sup> « [...] Pour tout texte en gestation le modèle générique est un "matériel" parmi d'autres sur lequel il « travaille » », *Ibid.*, p.197.

<sup>26</sup> Cette transformation se fait selon Schaeffer en fonction de « cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit : soit qu'il disparaisse à son tour dans la trame, soit qu'il la distorde et la démonte, mais toujours soit s'y intégrant, soit se l'intégrant. », *Ibid.* p. 204.

<sup>27</sup> Uri Eisenzweig en adoptant une démarche sensiblement différente en arrive aux mêmes conclusions concernant la généricité des récits policiers, qu'il a qualifié dans un ouvrage majeur de « récits impossibles » montrant que la recette, nous dirons ici le stéréotype narratif du roman policier idéal est en réalité impossible à réaliser. Un récit qui exposerait à la fois un mystère réel puis une solution logique est en réalité un récit intenable. Uri Eisenzweig, *Le récit impossible, forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois, 1986.

<sup>28</sup> « Lorsqu'on établit une classification générique ou lorsqu'on étudie la productivité générique d'un texte donné, le problème se pose donc des traits de ressemblance qui seront à retenir comme pertinents pour la spécificité générique. », Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *Théorie des genres, op. cit.*, p.203.

<sup>29</sup> Anissa Belhadjin, auteure d'une thèse sur le roman policier contemporain, rappelle très justement dans un article qu'« Identifier des stéréotypes dans un roman aboutit donc à le classer dans un genre, c'est-à-dire dans le vaste domaine de la paralittérature, puisque les genres romanesques sont par définition paralittéraires pour la critique », Anissa Belhadjin, « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », paru dans *Cahiers de Narratologie*, n°17, mis en ligne le 16 décembre 2009, URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=1089>.

l'ensemble des caractéristiques d'un livre qui dépendent de l'éditeur<sup>30</sup> et qui l'identifieraient clairement comme appartenant à un genre particulier. Il s'agit pour commencer du *format* et il est certain que le roman policier est le plus souvent associé au format dit de poche qu'il a contribué à populariser tant en France qu'aux Etats-Unis. Il est le genre qui a permis également l'émergence de collections clairement identifiables par un nom qui renvoie au genre policier ou le désigne indirectement, le noir étant devenu au fil du temps la couleur emblématique du genre. On peut ajouter à cette convention chromatique, le recours fréquent à des illustrations pour la page de couverture, mais également dans le corps du texte qui n'est pas sans créer une parenté du genre policier avec la Bande Dessinée, mais aussi dans une certaine mesure avec le cinéma. Un récit policier est donc un roman qui apparaît souvent en format poche dans une collection qui l'identifie comme appartenant au genre policier. A cela, il faut ajouter une tendance forte à la reproduction sérielle, parfois mise en avant grâce à des formules du type « Les nouvelles aventures de...<sup>31</sup> », qui impliquent des retours identifiables et récurrents de personnages clefs, notamment la figure du détective dont le commissaire Maigret est le parfait exemple<sup>32</sup>.

Quant au périphrase auctorial, il faut noter à propos du nom de l'auteur que la tendance dans le genre policier au pseudonyme ne s'est affirmée que dans le courant du XXe siècle. L'effet du pseudonyme comme le rappelle Genette: « [...] n'est pas, en soi, différent de celui de n'importe quel nom [...] <sup>33</sup>», à cette nuance près que dans le genre policier, un auteur peut pour des raisons sociales reconnaître des œuvres dites sérieuses ou professionnelles, et recourir à un pseudonyme pour des œuvres policières dont il ne souhaite pas se revendiquer explicitement<sup>34</sup>. En ce qui concerne le titre, Genette lui prête trois fonctions traditionnelles: identifier l'ouvrage, résumer son contenu et le mettre en valeur, le titre peut par ailleurs se composer d'un « titre », d'un « sous titre » et d' « indication générique ». Dans le genre

---

<sup>30</sup> « J'appelle *péritexte éditorial* toute cette zone du périphrase qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de *l'édition*, c'est-à-dire du fait qu'un est livre édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses. », Gérard Genette, *Seuils*, Points, Editions du Seuil, 2002, p.21.

<sup>31</sup> C'est notamment une pratique courante dans la presse du début du XXe siècle. On peut ainsi lire ne couverture du magazine *Je sais tout*, n° 28, mai 1909 : « Les Nouvelles aventures d'Arsène Lupin par Maurice Leblanc », annonçant la parution de la nouvelle intitulée *Le Sept de cœur*.

<sup>32</sup> Poe déjà fait apparaître Dupin dans deux nouvelles différentes, Gaboriau, lui, met en scène M. Lecoq (qui apparaît dès *L'Affaire Lerouge* bien qu'au second plan), puis cela sera la série des Arsène Lupin et de Rouletabille, jusqu'à Maigret et au contemporain commissaire Adamsberg. Cette liste ne pouvant aucunement prétendre à l'exhaustivité tant le procédé est courant.

<sup>33</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p.53.

<sup>34</sup> On peut évoquer le cas de la romancière Fred Vargas, puisqu'elle emploie pour ses travaux universitaires d'archéologue et d'historienne son véritable patronyme : Frédérique Audoin-Rouezau. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

policier les indications génériques sont rares<sup>35</sup>, car les titres et les collections renvoient de manière plus au moins explicite au genre, en mentionnant la thématique criminelle. Il en va ainsi des «assassinats» (*murders*) de la nouvelle de Poe et de « L'affaire » du roman de Gaboriau. Une certaine catégorie de romans policiers a souvent ajouté à cette référence thématique au genre, une dose d'humour et de parodie à travers des jeux de mots plus ou moins heureux, tout en maintenant le clin d'œil au genre avec l'occurrence de termes comme meurtre, crime, affaire, sang, etc<sup>36</sup>. Nous verrons que dans une perspective dynamique du genre, l'ensemble des caractéristiques du paratexte policier, aussi stéréotypé et identifiable soit-il, va évoluer considérablement notamment dans la période contemporaine.

Du point de vue de la structure narrative, le roman policier est d'abord construit autour de ce qu'il ne dit pas, créant ainsi une tension narrative<sup>37</sup> très forte. En effet, un premier niveau de narration évoque un crime, mais avec suffisamment de mystère et d'omissions pour qu'un second niveau relate la recherche du coupable, c'est-à-dire l'évolution de l'enquête menée par le détective. Un crime est commis et trois questions se posent: qui est l'assassin ? Quel est son mobile ? Quel a été son mode opératoire ? Cette clôture narrative de départ sera bien évidemment plus ou moins appliquée, maintes fois transformée, au point que l'on puisse aujourd'hui en arriver à des définitions du genre qui s'éloignent sensiblement de ce schéma, tout en demeurant opérantes<sup>38</sup>.

Nous ajouterons un dernier élément de définition du genre: le «chronotope», notion que nous empruntons à Mikhaïl Bakhtine et qu'il définit comme suit: « [...] la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature<sup>39</sup> » et qui constitue en réalité la fusion des indices spatio-temporels en un tout intelligible et concret. Le chronotope est, dans un corpus romanesque donné, le ou les sites de prédilection où s'exprime un rapport singulier au temps donc au monde et à l'existence. Bakhtine a bien montré que les évolutions génériques au sein du roman passent souvent par un changement

---

<sup>35</sup> Une étude plus approfondie pourrait montrer que ces indications sont plus nombreuses à mesure que la critique journalistique et littéraire se sont efforcées d'identifier des sous-catégorie. On peut voir par exemple sur la couverture du dernier roman de Caryl Férey, *Zulu*, Folio Policier, 2008, la mention « thriller », en noir sur bandeau jaune, ce qui n'est pas sans poser problème selon nous.

<sup>36</sup> On peut à cet égard citer quelques titres, notamment extraits du catalogue des Editions de La Baleine : *Nazis dans le métro* de Didier Daeninckx, *Ouarzazate et mourir* d'Hervé Prudon, *La cantique des cantines* de Claude Mesplède.

<sup>37</sup> Trait fondamental de la narrativité, la tension narrative est définie par Raphaël Baroni comme « le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. », Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise, Poétique*, Seuil, 2007, p. 18.

<sup>38</sup> Otto Penzler, éditeur américain propose par exemple cette définition très large du récit policier : « toute histoire dans laquelle un crime ou la menace d'un crime est au centre de l'intrigue ou de la trame », in « Avant-propos de Otto Penzler », *Michael Connelly présente Moisson noire*, Rivages noir, 2006, p. 8.

<sup>39</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Tel, Gallimard, 2006, p. 237.

radical de chronotope<sup>40</sup>. Nous considérons que le roman policier explore de manière inédite deux figures spatiales fondamentales, jusque là peu exploitées dans le roman: la « scène du crime » et la « piste suivie par l'enquêteur ». Ces figures spatiales induisent bien évidemment un rapport particulier au temps. Elles sont, elles aussi, susceptibles d'aménagements et de modifications qui aboutissent à une multiplication des catégories de récit policier dans la période contemporaine<sup>41</sup>.

Certes plusieurs récits ont déjà eu recours à des criminels, à des détectives, à des scènes de crime, voir à des enquêtes policières<sup>42</sup>, mais il faut attendre la fin du XIXe et le début du XXe siècle pour qu'un nombre important d'ouvrages se plie, tout en les modifiant, aux mêmes procédés de présentation éditoriale, à un schéma narratif, à un chronotope et à des thématiques identiques. On comprend dès lors la nécessité de les mettre en perspective avec des écrits non-policiers, pour saisir à quel point les procédés utilisés sont à la fois spécifiques et inédits. C'est ainsi qu'une approche institutionnelle du genre policier est très utile pour montrer que la naissance du récit policier s'est faite par dérivation, à partir du roman populaire, mais aussi par opposition au roman artiste de la fin du XIXe siècle ; sur arrière fond de crise du roman<sup>43</sup>. Ce n'est pas le lieu ici de retracer cette histoire, d'autant qu'elle a été fort bien menée par d'autres<sup>44</sup>. Il importe davantage, dans la perspective qui est la nôtre, de rappeler que ces transformations littéraires ont bien évidemment été historiquement conditionnées. Aux facteurs proprement littéraires d'explication de l'émergence d'un genre, doivent s'ajouter des facteurs externes liés à la conjoncture sociale<sup>45</sup>. Les évolutions du roman policier accompagnent celles de la « modernité »<sup>46</sup>. En effet, cette dernière qui englobe tout à la fois le développement urbain, le procès d'industrialisation et l'apparition d'une classe

---

<sup>40</sup> Il note que « Dès l'Antiquité prirent naissance trois types romanesques essentiels, et partant, trois procédés correspondant qui permettent d'appréhender de façon littéraire le temps et l'espace dans le roman ou, disons plus simplement, trois chronotopes romanesques. », Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 239.

<sup>41</sup> Dans le roman policier archaïque la scène du crime est concrète et primordiale et la piste abstraite et purement logique tandis que dans le roman policier moderne, nous le verrons la scène importe moins que la piste qui envahit le récit et se fait très concrète et vivante.

<sup>42</sup> Nous avons déjà cité *Une Ténébreuse affaire* de Balzac, on peut y ajouter *Maitre Cornélius* du même auteur, *Les Misérables* de Hugo, mais aussi *La Bête humaine* de Zola, autant de récits cousins éloignés du roman policier.

<sup>43</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Le texte à l'œuvre, Armand Colin, 2006, p.15, mais aussi Uri Eisenzweig, *op. cit.* p. 23-24.

<sup>44</sup> « [...] L'apparition du genre nouveau relève d'un aménagement du champ des lettres, lui même requis par une mutation des conditions de productions (presse, public, etc.). Mais ce point de vue ne fournit pas une explication suffisante lorsqu'il s'agit de rendre compte de la spécificité la plus intime du genre » Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>45</sup> « Au-delà de ce qui détermine toute activité esthétique, le récit d'enquête paraît bien répondre, par ses conditions de production, sa thématique et son élaboration formelle, à une attente collective spécifique.», *Ibidem.*, p. 21.

<sup>46</sup> Dubois monte en effet en quoi la société du Second Empire « appelle » le récit policier, *Ibid.*, p. 22.

moyenne a participé de l'émergence du roman policier en s'insinuant dans ses thématiques. L'essor de la presse et du marché du livre et plus généralement de la société de consommation et de loisirs, mais aussi les progrès et innovations scientifiques et techniques ont par ailleurs favorisé la diffusion du roman policier, justifiant pour finir son succès. Avec l'apparition d'une société urbaine, de nouveaux lieux – ou chronotopes – envahissent ainsi le roman et la rue devient un lieu romanesque de prédilection. A l'industrialisation et aux débuts de la société de consommation, correspondent l'apparition d'un art de masse que conforte le fonctionnement de la presse, avec le développement du feuilleton dont va savoir tirer parti le récit policier. L'essor du marché du livre pousse aussi à une classification par genres et conforte les spécificités, évoquées plus haut, du péri-texte éditorial<sup>47</sup>. Les transports ferroviaires avec l'apparition de bibliothèques et de librairies de gare facilitent cette diffusion. Il en va de même pour des innovations techniques comme la photographie qui partage avec le roman policier la même vocation à la diffusion massive et à la reproduction sans fin<sup>48</sup>.

Il faut rappeler pour finir que le roman policier naît dans une conjoncture épistémologique particulière avec l'apparition conjointe, vers la fin du XIXe siècle, du récit policier, de la psychanalyse et de la méthode de Morelli en Histoire de l'art. Ces trois domaines semblent en effet mettre en application une même démarche et un même paradigme indiciaire<sup>49</sup>. Pour ce qui est du domaine littéraire, le raisonnement indiciaire, le rassemblement de traces éparses conduit de lui-même à l'invention d'un scénario ou d'un récit propre à leur conférer une signification<sup>50</sup>. Carlo Ginzburg attribue l'origine de la narration au chasseur à l'affût de sa proie et de ses traces<sup>51</sup>; le récit policier serait donc une parfaite illustration de ce modèle cynégétique : son enquêteur en fin limier met en marche un raisonnement inductif,

---

<sup>47</sup> « On pourrait parler en ce cas de division de la consommation telle que, pour chaque public particulier, soit désormais prévu un produit de lecture particulier », *Ibidem.*, p.17

<sup>48</sup> Jacques Dubois a très bien montré le lien qui unit la photographie à fiction policière, *Ibid.*, p.26.

<sup>49</sup> Carlo Ginzburg a montré que la méthode mise en pratique dans le roman policier est en réalité le reflet d'un paradigme propre à la pensée moderne. La théorie développée par Ginzburg érige le décryptage et l'herméneutique en système. Elle souligne l'apparition conjointe, vers la fin du XIXe siècle, du roman d'énigme, de la psychanalyse et de la méthode de Morelli en histoire de l'art. Dans chacun de ces trois domaines, les indices sont d'abord des signes indéterminés, des signes qu'il faut d'abord parvenir à identifier comme tels, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », Carlo Ginzburg, *Mythes traces, emblèmes. Morphologie et histoire*, Flammarion, 1989, pp. 139-180,

<sup>50</sup> C'est ainsi que l'ouvrage dirigé par Denis Thouard revient naturellement sur le lien privilégié entre l'attention aux traces et l'invention romanesque avec une partie intitulée « De l'indice au récit d'enquête », in Denis Thouard (Ed.), *L'interprétation des indices, Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Presses universitaires du Septentrion, 2007, pp. 225-252.

<sup>51</sup> « Aujourd'hui, je serais prêt à présenter de nouveau cette conjecture (qui avait tellement plu à Italo Calvino) qui attribuait aux chasseurs l'origine de la narration qui serait née comme description de la séquence des traces laissées par un animal, in « Réflexions sur une hypothèse 25 ans après », in Denis Thouard (Dir.), *L'interprétation des indices, Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, p.39.

recherche les traces qui se feront indices et remonte ainsi le cours des événements pour offrir au lecteur le récit complet du crime.

Il est donc possible, à la faveur d'une approche ouverte de la généralité, de mettre au jour des éléments de caractérisation du genre policier qui constituent des stéréotypes à la fois spécifiques et inédits. Stéréotypes formels, narratifs, thématiques, spatio-temporels, paradigmatiques dont le sens est à trouver dans une approche à la fois dynamique, institutionnelle, sociale et historique du genre. Il est donc évident que ces stéréotypes, que l'on a souvent cru à tort figés et immuables, sont par définition susceptibles de changements, d'aménagements et de renouvellement.

Mais le renouvellement n'implique pas qu'à chaque étape apparaisse un genre nouveau ou que meure un genre ancien. L'histoire du roman policier comme l'a bien montré Jacques Dubois s'est en réalité effectuée par « paliers » successifs<sup>52</sup>, et c'est, d'une certaine manière, un nouveau palier de cette histoire que nous nous proposons d'interroger. On l'aura donc compris, cette étude n'a pas pour ambition de mettre au jour une nouvelle tendance ou espèce du roman policier, mais bien de comprendre l'évolution du genre dans une conjoncture littéraire, historique et économique sensiblement différente de celle qui lui a donné naissance. Il faut d'ailleurs considérer que l'unité la plus large est le roman<sup>53</sup>, dont le roman policier ne serait après tout qu'une espèce, composée de plusieurs sous-catégories. Il est un fait que nous employons un peu rapidement et par commodité le terme de genre en ce qui concerne la fiction policière qui n'est *stricto sensu* qu'un sous-genre du roman.

Il n'en demeure pas moins, quels que soient les critères de définitions et les angles d'approche retenus, que réfléchir en termes de genre ou de sous-genre demeure souvent une action évaluative<sup>54</sup>, d'autant plus que certains critères de définition du roman policier renvoient explicitement, nous l'avons vu à la notion de paralittérature. En effet, ce terme relève, comme l'a montré Daniel Couégnas, du débat de la norme littéraire et de la hiérarchie des genres<sup>55</sup>. Notre propos ne sera pas de redéfinir la paralittérature, nous nous en tiendrons aux conclusions stimulantes de Daniel Couégnas qui s'efforce d'établir un modèle

---

<sup>52</sup> « [...] On dira plus justement que la naissance du roman policier se présente comme une formation par paliers, s'étageant sur trois quarts de siècles en plusieurs temps forts et progressant vers une définition et une autonomie de plus en plus accusées », Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p.14.

<sup>53</sup> Karl Viëtor, « L'Histoire des genres littéraires », *Théorie des genres*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>54</sup> Etudiant le roman à thèse, Susan Rubin Suleiman en arrive à des conclusions que l'on peut appliquer à tout genre ou sous-genre romanesque et au roman policier en particulier: « [...] la perception et la nomination du genre sont déjà des actes interprétatifs et évaluatifs, qui indiquent, avant tout commentaire, une attitude de la part du lecteur ou de l'analyste », Susan Rubin Suleiman, *Le roman à Thèse*, Coll. Ecriture, PUF, 1993, p.10.

<sup>55</sup> Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, 1992, p.11.

paralittéraire<sup>56</sup> à partir de critères dont la présence peut être plus ou moins massive dans un roman. La démarche de cet auteur nous a été précieuse car elle nous a permis de comprendre que considérer comme paralittérature toute production policière était davantage affaire de *perception*. Ce qui nous a mis en garde contre deux attitudes stériles : cantonner le roman policier à la paralittérature ou au contraire de le faire accéder au statut de genre noble qui le rehausserait ou ne verrait que lui au sein de la production littéraire actuelle.

C'est surtout de cette dernière attitude dont il est difficile de se départir dans une conjoncture qui voit se mettre en place des processus d'admission du roman policier dans le champ de la littérature dite légitime. Des phénomènes divers de réhabilitation s'évertuent à estomper une frontière, il est vrai autrefois bien plus rigide, entre littérature dite noble et littérature policière. Les rééditions successives, les prix littéraires, les congrès, les festivals, les interviews d'auteurs, les rencontres avec les lecteurs, la multiplication des revues, l'inscription de quelques romans dans des programmes de l'enseignement secondaire ou universitaire, le choix de textes dans quelques manuels, la constitution de bibliothèques spécialisées sont autant de signes révélateurs de cette tendance. Aussi existe-t-il aujourd'hui un corpus d'œuvres, autrefois considérés comme paralittéraires, en voie de légitimation et de consécration. Un nombre de plus en plus important d'écrivains – et nous ne pouvons que nous en réjouir – se voit doté d'un capital symbolique, à travers les thèses et les essais critiques qui leur sont de plus en plus consacrés<sup>57</sup>.

Mais, le chercheur doit-il, dès lors qu'il s'intéresse à la fiction policière, passer par une étape obligée de justification et de légitimation de son corpus? Depuis le précieux ouvrage de Gérard Genette intitulé *Fiction et diction*, il semblerait que non. Genette y mène une réflexion en des termes inverses (mais non opposés) à ceux de Couégnas, en posant moins la question de la définition de la paralittérature que celle des critères de la littérarité des textes. Est-on en réalité en droit – en dehors de critères qui relèvent de la perception - de désigner la littérature policière comme paralittérature, c'est-à-dire et ce, quel que soit le sens que l'on donne au préfixe « para », comme non littéraire ? Pour définir la littérarité, Genette tente de surmonter l'aporie à laquelle ont mené jusque là deux approches poétiques traditionnellement opposées de la littéralité. La première classique, essentialiste et thématique, nous la devons à Aristote qui considère que la littéralité est liée à la *mimésis*, c'est-à-dire à la fiction. C'est une

---

<sup>56</sup>Daniel Couégnas insiste sur le fait qu'aucune œuvre concrète *in praesentia* n'atteindra à l'achèvement exemplaire du modèle *in absentia* : « ce modèle servira à édifier sur des critères définissables une construction idéale, abstraite, rendant compte de ce que la doxa repousse à l'extérieur des limites de la « littérature ». », Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 22.

<sup>57</sup> Notamment avec Georges Simenon désormais publié en Pléiade et plus récemment avec Jean-Patrick Manchette qui fait l'objet de journées d'études et de nombreux essais.

poétique fermée qui n'inclut que les œuvres d'imagination et plus difficilement la poésie lyrique. La seconde approche est celle que Genette nomme *conditionaliste* et qui s'intéresse pour sa part aux conditions et circonstances dans lesquelles un texte, sans modification interne, devient une œuvre littéraire. Conception plus instinctive que théoricienne pour laquelle la fiction n'est pas un critère automatique de littérarité. C'est une poétique plus ouverte qui renvoie à des critères subjectifs de goût.

Genette réussit à montrer que le tort de ces deux poétiques est d'avoir érigé au statut de littérature par excellence, chacun des domaines auxquels elle prétendait s'appliquer. La fiction et la poésie pour la poétique *classique*, la bonne et belle littérature d'un point de vue formel pour la poétique *conditionnaliste*. Et pour résoudre cette aporie, il en arrive à une conception plus élargie et pluraliste de la littérarité en distinguant la fiction de ce qu'il baptise *diction*: « est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose par ses caractéristiques formelles – encore une fois sans préjudice d'amalgame et de mixité [...] »<sup>58</sup>. La conclusion de Genette est la suivante: tandis que la diction peut être soumise à des critères de conditionnalité (bien ou mal écrit), la fiction pour sa part « est toujours constitutivement littéraire »<sup>59</sup>. Aussi, adopterons-nous la poétique élargie de la littérarité développée par Genette : ce sont bien des œuvres de fiction qui sont au centre de notre étude et elles ne sont policières que « par surcroît » de leur littérarité originelle<sup>60</sup>.

C'est à la faveur de l'ensemble des réflexions qui précèdent que nous avons donc décidé de parler des « fictions policières de l'extrême contemporain » et que le choix des œuvres étudiées s'est fait selon plusieurs critères. Ce sont avant des œuvres publiées depuis le début des années 1990 jusqu'aux années 2010<sup>61</sup>, deux décennies qui correspondent à l'essor spectaculaire de phénomènes liés à la mondialisation et à des mutations économiques, sociales et politiques fortes, notamment au recul des idéologies et des systèmes religieux.

Ces œuvres sont représentatives des différents courants du récit policier contemporain. Il est évident que des qualités littéraires ou critères de diction ont prévalu dans nos choix puisque nous nous sommes efforcée de privilégier des textes au style dense<sup>62</sup> et à l'univers romanesque riche. Nous avons par ailleurs pris en compte le succès public des auteurs et la position particulière et dynamique qu'ils occupent dans le champ de la littérature policière.

---

<sup>58</sup> Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Poétique, Seuil., p. 31.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>61</sup> La date la plus récente de publication étant 2010, avec un roman de Pascal Garnier intitulé *Le Grand Loin*, Zulma, 2010.

<sup>62</sup> Lire « style et signification » de Gérard Genette, in *Fiction et Diction*.

Identifiables comme auteurs de fictions policières, certains n'en ont pas moins fait le choix de maintenir explicitement un flou générique. C'est ainsi que l'établissement d'un corpus primaire a été dicté à la fois par des critères objectifs, par des préférences personnelles et des intuitions littéraires. Nous avons fait le choix de cinq auteurs : Tonino Benacquista, Pascal Garnier, Marcus Malte, Fred Vargas et Tanguy Viel et la présente étude mêlera volontairement deux types de récits, les uns clairement identifiés par le périphrase éditorial comme des récits policiers, les autres que nous avons choisi de désigner comme tels à partir de l'un ou de plusieurs critères génériques évoqués plus haut.

Nous nous pencherons donc sur un nombre important d'œuvres au sein de deux corpus : le corpus primaire d'œuvres que nous étudierons en détail, et le corpus secondaire, qui fournira des compléments d'analyse. Notre corpus primaire comporte des œuvres réparties sur l'ensemble de la période que nous avons choisie. Il s'agit, par ordre chronologique pour chaque auteur, de quatre romans de Tonino Benacquista intitulés *La Maldonne des sleepings* (1989), *Trois carrés rouges sur fond noir* (1990), *La Commedia des ratés* (1991) et *Les morsures de l'aube* (1992), du roman intitulé *Saga*, du recueil de nouvelles intitulé *Tout à l'ego* (1999), ainsi que du diptyque romanesque *Malavita* (2004) et *Malavita encore* (2008). Nous avons choisi au sein de l'œuvre de Pascal Garnier, mort en février 2010, les romans suivants : *La Solution Esquimau* (1996) *L'A26* (1999), *Les Hauts du Bas* (2003), *Comment va la douleur ?* (2006), *Lune captive dans un œil mort* (2009) et *Le Grand loin* (2010). En ce qui concerne Marcus Malte nous avons retenu les œuvres suivantes : *Le doigt d'Horace* (1996), *Carnage Constellation* (1998), *La Part des chiens* (2003), *Garden of Love* (2007) et le recueil de nouvelles intitulé *Toute la nuit devant nous* (2008). De Fred Vargas nous analyserons plus précisément les romans suivants : *Un peu plus loin sur la droite* (1996), *Pars vite et reviens tard* (2001), *Sous les vents de Neptune* (2004) et *Un lieu incertain* (2008). Pour finir, l'ensemble de la production romanesque de Tanguy Viel – *Le Black Note* (1998), *Cinéma* (1999), *L'absolue perfection du crime* (2001) et *Insoupçonnable* (2006) - a retenu notre attention, à l'exception de son roman le plus récent intitulé *Paris-Brest* (2009).

L'ensemble de ses œuvres porte selon nous une attention particulière au monde contemporain, tout en ayant recours ici et là aux codes traditionnels du roman policier. Nous avons en effet choisi des romans dont la facture est souvent classique en apparence, mais dont le propos prend en considération les nouvelles réalités contemporaines liées à la mondialisation. C'est ainsi par exemple que nous avons mis de côté certaines œuvres de Marcus Malte, Pascal Garnier ou de Fred Vargas, considérant en effet que ces romans étaient surtout préoccupés par la mise en place d'une intrigue policière efficace. Concernant l'œuvre

de Tonino Benacquista notre choix tente d'illustrer la trajectoire de cet écrivain dont la position dans le champ de la fiction policière nous a semblé des plus intéressantes. En passant de la littérature policière à une littérature dite blanche, cet auteur montre ce que la fiction policière a apporté à sa pratique scripturale. Il existe incontestablement un lien entre ses premiers romans noirs et les romans qui ont suivi, notamment dans la manière de représenter le monde à travers des récits rythmés et plein de rebondissements. Pour finir, il nous a semblé que l'ensemble des œuvres de Tanguy Viel permettait d'élargir nos analyses à une partie de la production littéraire contemporaine non policière. Les romans de cet auteur, publiés dans une maison d'édition prestigieuse, permettent de montrer la fécondité du genre policier et de ces codes. L'emprunt à la fiction policière est le moyen qu'a choisi Viel pour conter des histoires tout en essayant de saisir le monde contemporain.

Il s'agira donc de porter notre attention sur la relation dynamique qu'entretiennent ces fictions avec la période qui les porte, poursuivant ainsi une histoire déjà écrite sur le «roman policier archaïque» et le «roman policier moderne». C'est à partir d'un travail sur les stéréotypes du genre, que nous tâcherons de comprendre la manière dont la fiction policière a évolué et s'inscrit désormais dans ce que nous appellerons la période de l'extrême contemporain.

Pour commencer à saisir au mieux cette période, nous considérerons aux côtés d'un auteur comme Marc Augé qu'elle est l'incarnation d'une modernité extrême, faite de changements spectaculaires d'échelle et de l'abolissement des distances entre les grandes métropoles grâce aux moyens de transports rapides. Marc Augé parle ainsi des «effets d'accélération, de trop-plein, d'excès qui, loin d'abolir ou de dépasser la modernité telle qu'on la concevait au XIX<sup>ème</sup> siècle, la surdéterminent et la rendent du même coup moins lisible et plus problématique<sup>63</sup>. » Au trop plein de la période postmoderne, correspond paradoxalement un vide lié au recul des idéologies - notamment depuis 1989 et la chute du bloc communiste – et à la perte des repères religieux qui permettaient aux individus de s'identifier à un système et de se projeter vers un avenir politique rassurant ou eschatologique radieux. L'individu doit désormais affronter cette *fatigue d'être soi* qui marque «l'impuissance même de vivre» et cette difficulté et à se projeter dans l'avenir<sup>64</sup>. *Ere du*

---

<sup>63</sup> In « Sport, médias, société », *Sport*, n°150, 1995, p.8.

<sup>64</sup> « Fatigués et vides, agités et violents, bref, nerveux, nous mesurons dans nos corps le poids de la souveraineté individuelle. Déplacement décisif de la lourde tâche à bien se porter qui, selon Freud, est le lot du civilisé. » écrit Alain Ehrenberg dans *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Poches, Odile Jacob, 2000, p.17. Cet ouvrage est le troisième volet d'une recherche consacrée à dessiner les figures de l'individu contemporain.

*Vide*<sup>65</sup> qui rend bien ardue la tâche de l'individu contemporain, sommé d'initier par lui-même ses actions.

Comment les changements externes liés à la période contemporaine et à la mondialisation travaillent-ils des textes que l'on croit souvent figés ? Comment les auteurs contemporains de fictions policières, tout en recourant aux mêmes recettes, aux mêmes combinaisons et aux mêmes structures narratives, prennent-ils en considération des réalités nouvelles liées à la mondialisation ? Comment leurs œuvres parviennent-elles à figurer le recul des grandes idéologies, les marginalisations socio-économiques, la vie des cités de banlieues, l'émergence des non-lieux, la disparition de la classe ouvrière, l'exode rural, les brouillages identitaires et les rituels inédits de sociabilité rendus possibles par le développement de nouveaux médias tel qu'Internet? Que nous disent ces différentes fictions policières de la société qui à la fois les accueille et les produit?

Notre hypothèse de départ considérait que l'étude des fictions policières contemporaines devait permettre de révéler les mutations historiques, sociales et économiques qui touchent la société française contemporaine. Ces fictions constituaient selon nous une réponse intéressante aux évolutions que connaissent la société et la littérature française contemporaine. Face aux évolutions sociales, face à la consommation de masse, à une société du loisir dans laquelle le livre serait en recul, à l'individualisme grandissant, aux questionnements identitaires, aux différents passés à expier, mais aussi au désespoir et difficultés induits par cette nouvelle *ère du vide*, nous avons l'intuition que la fiction policière représentait une forme féconde, capable, à côté d'autres types de fictions et non en concurrence avec elles, de mettre en texte cette réalité d'une manière originale et sans cesse renouvelée.

C'est à la faveur de plusieurs clarifications notionnelles que cette hypothèse s'est davantage imposée à nous. Dès lors que nous considérons que de la fiction peuvent et doivent découler « nos manières de représenter le monde et *d'interagir avec lui*.<sup>66</sup> », dès lors que nous comprenons tour à tour la part du sens sociologique, de l'imagination et du romanesque dans la création fictionnelle et que nous interrogeons pour finir la portée anthropologique de la fiction; nous saisissons la place de choix qu'occupe aujourd'hui la fiction policière auprès d'un lectorat de plus en plus important. La fiction policière se reconnaît en effet à un surplus

---

<sup>65</sup> Nous empruntons l'expression au titre d'un ouvrage de Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Folio essais, Gallimard, 1983 et 1993 pour la postface.

<sup>66</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Poétique, Seuil, 1999, p.15, c'est nous qui soulignons. Dans cet ouvrage capital Jean-Marie Schaeffer souligne qu'«il faut d'une manière ou d'une autre arriver à intégrer le point de vue platonicien (l'imitation comme feintise) dans le modèle aristotélicien (l'imitation comme modélisation cognitive)», Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, *op. cit.*, p 59.

d'imaginaire et il nous revient de mettre au jour la mise en fiction de la réalité et ce travail de l'imagination chez nos auteurs qui se soumettent volontairement, car ils semblent leur convenir, aux codes et stéréotypes d'un genre. Les fictions policières empruntent selon nous la voie d'une représentation immatérielle, irréaliste et intangible du monde. Cette mise en fiction s'incarne dans la conjonction paradoxale entre la volonté d'une présentation fidèle des réalités contemporaines et le souci d'une vision romanesque du monde.

On sait la polysémie de l'adjectif romanesque que nous emploierons dans un sens que nous empruntons aux travaux de Jean-Marie Schaeffer<sup>67</sup>. Nous adopterons donc une acception contemporaine non ironique du terme qui renvoie tant au caractère extravagant et chimérique de certaines fictions qu'à la dualité et à la distance originelles entre la réalité et les fictions<sup>68</sup>. Nous serons ainsi amenée à nous interroger sur la relation complexe du monde fictionnel à son modèle tangible et réel, cette relation oscillant selon nous entre deux pôles opposés – de l'enchantement au cauchemar – qui relèvent tout deux d'une vision irrémédiablement fantasmée voire hallucinée de la réalité. Et la distance entre vie et roman, entre fiction policière et réalité contemporaine tend de plus en plus à être accentuée, contrairement à une tradition très ancrée dans la fiction policière française qui a cherché plutôt à la masquer ou à l'atténuer à travers un souci de réel et ce que l'on a aussi appelé un réalisme critique<sup>69</sup>. Mais la dimension critique n'ayant pas pour autant disparu de la fiction policière, on s'autorisera ici à reprendre l'expression de « romanesque critique »<sup>70</sup>.

C'est donc dans une nouvelle situation que se trouve la littérature policière contemporaine. Toujours soucieuse de dire le monde, elle doit trouver des moyens nouveaux pour dire combien la réalité contemporaine devient fuyante et insaisissable. Les fictions policières font la part belle, notamment en ce qui concerne la composition du roman et le rapport au réel à la situation romanesque archétypique de la fiction policière, tout en la dépassant par des techniques narratives et descriptives inédites, par des points de vue et des regards (ceux des personnages et des narrateurs) renouvelés et bien souvent emprunté dans une logique d'intertextualité à d'autres formes telles que la fable et le conte.

---

<sup>67</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *Le romanesque*, Gilles Declercq et Michel Murat (Ed.), Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 291-302.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 291-302.

<sup>69</sup> L'expression est de Jean-Patrick Manchette qui déclare dans un entretien pour la revue *Polar* : « Comme j'étais totalement nourri de polars américains, il me paraissait tout naturel, automatique, de suivre la voie des « réalistes-critiques ». Le polar, pour moi, c'était – c'est toujours – le roman d'intervention sociale très violent. Je suis donc parti dans cette direction, où me poussait aussi mon expérience de gauchiste. », Jean-Patrick Manchette, « Extraits d'un entretien avec Jean-Patrick Manchette paru dans la revue *Polar* », rééd. in *Chroniques*, *op. cit.*, p.12.

<sup>70</sup> Notion évoquée par Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », Gilles Declercq et Michel Murat (Ed.), *op. cit.* p. 291- 302.

C'est cette propension à associer tradition et innovation qui selon nous explique dans une vaste mesure le succès durable de la fiction policière qui associe tension narrative, sens romanesque et sens sociologique, autant d'éléments qui fonctionnent comme des embrayeurs culturels poussant à la lecture et à la satisfaction des attentes du lecteur<sup>71</sup>. Il s'y exprime avant tout un effacement du réel, à travers une esthétique de l'instabilité, c'est-à-dire de la dérive et du tâtonnement langagier qui révèle et souligne inlassablement un manque dans la langue, une incomplétude pour désigner une réalité nouvelle impossible à saisir complètement tant elle place les sujets et notamment le personnage focal dans des situations inédites et déroutantes. Mais comme s'il fallait aussi ménager le lecteur, la fiction policière contemporaine offre à ce dernier de véritables plaisirs de lecture à travers une esthétique de la fabulation<sup>72</sup> qui compense la première. Les intrigues suscitent en effet des émotions durables et fortes qui vont de la tension au suspense en passant par la curiosité, le soupçon et le rire. Deux esthétiques qui fonctionnent de concert pour figurer à la fois le constat d'un monde réel sans repères, et la mise en intrigue d'un monde fictionnel passionnant.

Il nous reviendra dans une première partie d'interroger la relation au réel induite par l'univers fictionnel policier, nos auteurs s'inscrivant de manière dynamique et novatrice dans une tradition herméneutique et critique de traitement du réel. Ce premier mouvement s'efforcera de préciser les effets de mise en texte du réel et le réseau de relations objectives et de réfraction entre nos fictions policières et d'autres plus anciennes.

Il n'en demeure pas moins que des antagonismes peuvent apparaître entre ces différentes incarnations de la fiction policière. C'est pourquoi nous tenterons dans une deuxième partie de montrer que la mise en texte de la réalité ne va pas sans une affirmation forte de la subjectivité des auteurs qui par des procédés d'écriture et de narration s'éloignent radicalement de la veine réaliste. Nous verrons comment le sens sociologique continue à s'exprimer à travers des techniques d'écriture nouvelles.

Puisqu'on ne peut, à l'aune de ces deux constats aller jusqu'à une négation radicale du réalisme des fictions policières contemporaines, ni à une négation de leur fonction critique et cognitive, il sera pour finir intéressant de décrire l'esthétique de l'instabilité et la poétique de la fabulation qu'elles mettent en œuvre. Nos fictions policières se situant entre un

---

<sup>71</sup>Le romanesque est défini par Alain Schaffner comme processus de création qui correspond aux besoins du lecteur, à son attente forte et son désir de fiction : « La synthèse de ce qui s'est déjà fait dans le domaine du roman et le refus de l'ancien au profit du nouveau », Alain Schaffner, « Le romanesque idéal du roman », Gilles Declercq et Michel Murat (Ed.), *op. cit.*, p. 267-282.

<sup>72</sup> Le terme nous semble intéressant puisqu'il renvoie par sa proximité phonétique au terme de fable, mais aussi avec celui plus péjoratif d'affabulation. Ce dernier renvoie également au « romanesque » qui peut désigner le caractère chimérique et mensonger d'un propos.

enchantement et un désenchantement critique du monde, se font ainsi l'écho d'une quête de sens, au sein d'une société de plus en plus anémique.

**PREMIERE PARTIE : Les techniques romanesques empruntées au genre policier : syncrétisme de la fiction policière contemporaine.**

Les romans policiers de l'extrême contemporain que nous avons choisi d'étudier contiennent tant dans leur propos que dans leur forme des changements suffisamment inédits pour parler d'un véritable courant novateur au sein de la littérature contemporaine. Ils constituent une nouvelle étape dans l'histoire de l'évolution du roman policier français, confirmant si besoin est la fécondité et la longévité de ce genre, évolution intimement liée à celle que connaît la littérature contemporaine. Pour comprendre la spécificité de cette étape et ses interactions avec l'évolution de la littérature contemporaine en général, il a semblé nécessaire de donner à notre corpus une assise historique. Celle-ci pourrait être multiple : géographique, temporelle, voire générique si l'on considère la totalité des sous-ensembles que la littérature policière a généré, et la tâche serait donc immense. Nous souhaitons en réalité interroger non seulement l'héritage immédiat légué par les auteurs français de polar ou néopolars de la génération qui précède celle des auteurs de notre corpus, mais également le legs du roman classique d'énigme et du roman noir américain et ce que l'on appellera le roman noir réaliste à la Simenon. Il s'agira en effet de montrer comment la fiction policière de l'extrême contemporain, forte d'un héritage « réaliste-critique » s'en est très sensiblement affranchi, passant dans sa pratique scripturale et descriptive à ce que nous appellerons une déréalisation du monde.

Cette perspective historique doit également à terme permettre de mettre en évidence l'horizon d'attente d'un lecteur de romans policier français ou estampillé tel par les maisons d'éditions. Nous montrerons ensuite la manière dont les auteurs de l'extrême contemporain vont jouer des codes et des stéréotypes, déroutant le lecteur, tant assidu qu'occasionnel, par un traitement du réel et du fait social quelque peu déconcertant, ou du moins significativement éloigné de ce à quoi nous a habitué le roman policier français jusque-là. Nous poserons donc dans un premier temps l'hypothèse que les romans de notre corpus doivent se situer par rapport à l'attitude critique des romanciers qui les ont précédé, mais cette influence a pris une

forme nouvelle, plus apaisée plus nuancée en raison même des changements qui ont touché le champ social et littéraire.

Notre propos sera donc de montrer l'aspect intrinsèquement changeant de cet héritage laissé par la génération du polar et par les générations qui l'ont précédé, en ce sens que nos auteurs, en en prenant possession, vont lui faire adopter une forme nouvelle. Comme tout héritage, il se dérobe à toute prise et son évolution reste déterminée par les changements qui touchent à la fois le champ social et le champ des lettres. Cela revient à construire des systèmes de relations intelligibles entre plusieurs générations d'écrivains qui se chevauchent et une tradition plus ancienne afin de rendre raison des changements que connaît la littérature policière. Pour paraphraser Pierre Bourdieu et faire une analogie avec son travail sur la constitution d'un champ littéraire autonome<sup>73</sup>, il s'agira donc d'achever la reconstruction de l'espace dans lequel nos auteurs se trouvent englobés et compris comme acteurs nouveaux qui ont eux-mêmes un point de vue singulier sur cet espace ; afin de comprendre et de rendre compte de la genèse de ce nouveau courant, de la croyance qui le soutient, du jeu de langage qui s'y joue, et de ses intérêts et enjeux tant matériels que symboliques.

Pour comprendre et retracer l'histoire de la naissance du roman policier, la majorité des auteurs privilégient une approche qui retrace une série de transformations accidentelles. Jacques Dubois pour sa part met en avant la notion de palier qui nous semble très pertinente. Ainsi peut-on lire dans son ouvrage intitulé *Le roman policier ou la modernité*<sup>74</sup> que « [...] La naissance du roman policier se présente comme une formation par paliers, s'étageant sur trois quarts de siècle en plusieurs temps forts et progressant vers une définition et une autonomie de plus en plus accusées<sup>75</sup> ». Cette notion permet en effet de retracer la réalité de l'évolution du genre qui s'est faite par paliers progressifs : « deux aspects du phénomène donnent un relief singulier à cette élaboration progressive : la scansion des temps forts en intervalles de 20 ans et l'oscillation de la courbe entre un pôle anglo-saxon et un pôle français. Au total nous sommes devant un procès complexe, étalé dans le temps et l'espace et faisant interférer plusieurs littératures nationales selon un principe d'alternance. A tous égards, l'idée d'une origine unique et circonscrite ne résiste pas à l'examen<sup>76</sup> ».

Il existerait donc une spécificité française (voire francophone si l'on songe aux auteurs belges que sont Simenon, Steeman pour ne citer qu'eux) à côté d'un pôle anglo-saxon lui-même hétéroclite. L'histoire de l'évolution du roman policier amène par ailleurs souvent les

---

<sup>73</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Points Essais, Seuil, 1998.

<sup>74</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Armand Colin, 2006.

<sup>75</sup> Jacques Dubois, *Ibid.*, p14.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p 14.

auteurs à une distinction souvent radicale et qui autorise peu de perméabilité entre roman noir, parfois aussi appelé polar, et roman d'énigme dit aussi roman policier classique. Cette distinction recouvre en partie un découpage géographique et reste davantage commode que parfaitement conforme à la réalité des pratiques. Nous aurions d'un côté la Grande-Bretagne<sup>77</sup> et une tradition du roman d'énigme qui met en récit des crimes souvent en huis clos et dont on doit la résolution à une forme implacable de déduction, et de l'autre côté les Etats-Unis avec un crime qui descend dans les rues de la ville et n'est résolu que si l'enquêteur est capable de le suivre dans ce changement de décor ; le domaine français restant dans cette configuration à définir dans sa spécificité<sup>78</sup>.

Plusieurs auteurs de roman policier ont contribué à instaurer cette dichotomie entre ce qu'on l'on appelle le roman d'énigme et le roman noir en tentant d'écrire des arts poétiques. Le plus célèbre reste certainement S.S Van Dine<sup>79</sup>, qui en 1928 dans *The American Magazine*, publie ce qu'il appelle « Les vingt règles du genre policier<sup>80</sup> ». Elles feront dès leur apparition l'objet de vives discussions et ont eu le tort de réduire durablement le genre policier à une pure forme ludique sans attrait littéraire aucun. L'existence d'un « Detection club » a également renforcé cette perception d'une tendance codifiée dont les tenants respectent strictement les règles. Ce club est d'une certaine manière l'académie du roman policier. Exclusivement réservé aux anglo-saxons, il est créé en 1928 par Anthony Berkeley. Conan Doyle et Agatha Christie pour ne nommer qu'eux en ont été les membres et plus récemment dans les années 1970 des auteurs comme Patricia Highsmith, Ruth Randell et Reginald Hill y ont été accueilli. Ce club s'est rendu célèbre en publiant en 1931, un ouvrage collectif intitulé *L'Amiral flottant*. L'histoire est commencée par Chesterton et chaque auteur qui suit (dont Christie et Berkeley) reprend l'intrigue là où l'a laissé le dernier auteur.

A côté de ce roman d'énigme classique s'est développée à partir des années 1920, sous les cieux américains et dans un contexte social et politique particulier une autre littérature

---

<sup>77</sup> Cette perception, que le roman policier britannique est majoritairement, pour ne pas dire exclusivement un roman à énigme, perdure aujourd'hui encore, où des auteurs comme Ruth Randell occupent le haut du pavé de cette littérature très codifiée, aux mystères résolus grâce à une logique implacable, fortement imprégnées de connaissances scientifiques de plus en plus précises, du moins en apparence.

<sup>78</sup> Jean-Patrick Manchette dans ses *Chroniques* signale et c'est là un point qui mériterait analyse que le polar - mais on pourrait étendre l'analyse à l'ensemble de la littérature policière française - a une position excentrique, le centre étant les Etats Unis pour le polar et la Grande-Bretagne pour le roman à énigme. La relation entre la périphérie et le centre étant faite à la fois d'allégeance, de soumission mais aussi de velléité d'indépendance et d'affirmation de spécificités intrinsèques.

<sup>79</sup> On voit bien que la séparation géographique n'est pas toujours pertinente, puisque c'est là un auteur américain qui codifie ce que l'on perçoit comme des romans policiers à l'anglaise. D'autres auteurs ont également théorisé le roman d'énigme notamment Knox Ronald (1888-1957), auteur anglais, en préface à *The Best Detective stories of the Year 1928*, de Henry Harrington.

<sup>80</sup> Ces règles sont publiées notamment en annexe de l'ouvrage d'André Vanoncini, *Le roman policier*, Que sais-je ?, PUF, 2002, p120-124 et dans le *Dictionnaire du roman policier* de Jean Tulard à l'entrée Van Dine.

policrière, que l'on a coutume d'appeler « roman noir », « polar » ou encore « hard-boiled »<sup>81</sup>. Cette tendance regroupe en son sein des auteurs, devenus des classiques: Dashiell Hammett, David Goodis, puis plus tard Raymond Chandler et Chester Himes. C'est également dans cette tradition que s'inscrivent des écrivains plus contemporains comme Crumley, Lehane ou Ellroy. C'est dans la perception commune la tendance qui aurait le plus influencé la littérature policière en France, selon des modalités que nous serons amenée à définir et à interroger dans notre premier chapitre. Mais cela ne signifie par autant que le roman à énigme n'ait aucune prise sur la littérature policière française notamment contemporaine, comme nous le verrons dans le même chapitre.

Il faudra par ailleurs se garder des définitions figées et définitives, car si des distinctions existent indéniablement entre les différentes tendances du roman policier, elles n'empêchent pas souvent que celles-ci se rejoignent dans certains procédés mis en œuvre. En pratique, les différences et les oppositions ne sont jamais définitivement tranchées. Ces deux types de narration, autour d'un même événement central – un crime, ou l'imminence de ce dernier – sont en effet apparues, contrairement aux idées reçues, à des périodes relativement proches et ont, selon nous, davantage en commun qu'on ne le pense habituellement. Le plus souvent, les théoriciens qui retracent l'histoire de leur naissance s'efforcent de les distinguer. Certains reconstituent avec plus ou moins de brio une histoire rigoureusement spatio-chronologiques<sup>82</sup>, d'autres insèrent une petite histoire du roman policier au sein d'études davantage thématiques<sup>83</sup>, d'autres encore se concentrent sur une distinction qui repose exclusivement sur une poétique des textes policiers<sup>84</sup>, d'autres démarches restent enfin moins universitaires mais non moins précieuses<sup>85</sup>. Ces études découlent souvent de postures partisans<sup>86</sup> pour l'un ou l'autre des deux tendances, comme s'il restait difficile de penser leur différence sans verser dans une forme de pensée systématiquement portée à la hiérarchisation<sup>87</sup>.

---

<sup>81</sup> Qui signifie littéralement « Dur à cuire ».

<sup>82</sup> Boileau Narcejac, *Le roman policier*, Quadriga, PUF, 1994, (1<sup>ère</sup> édition 1975), André Vanoncini *op. cit.*, etc. D'autres ouvrages sont cités dans notre bibliographie.

<sup>83</sup> Benoit Tadié, *Le polar américain. La modernité et le mal*, PUF, 2006.

<sup>84</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Poétique, Seuil, 1971, chapitre 4 « Typologie du roman policier ».

<sup>85</sup> Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages, Ecrits noirs, Editions Payot et Rivages, 1996.

<sup>86</sup> C'est bien évidemment le cas pour Manchette, puisque le genre même de la Chronique implique une prise de position personnelle, non dénuée d'arbitraire et de mauvaise foi, ce qui reste stimulant pour l'universitaire désireux de nuancer les propos ou de renforcer leur valeur argumentative. De leur côté des auteurs comme Boileau et Narcejac ne cachent pas pour leur part leur aversion pour le roman noir.

<sup>87</sup> De ce point de vue, il est intéressant de voir comment le roman policier, genre marginal en soi, intègre malgré lui le système de valeur et d'évaluation du système dominant, à savoir la littérature dite noble, même s'il s'en défend. Les tenants du roman à énigme décrétant la supériorité littéraire sur le roman noir qui pour sa part n'a de cesse d'affirmer son avant-gardisme et sa force d'innovation tant thématique que stylistique.

Nous souhaitons ici mener une exploration de l'héritage sous l'angle particulier du réalisme dont serait complètement exempt le roman d'énigme et que développera avec brio le roman dit noir. Notre hypothèse est que les deux tendances ont un rapport singulier aux espaces et aux lieux, mais aussi à la réalité tant matérielle que sociale mise en fiction. Il en ressort des visions du monde différentes : *a priori* abstraite dans le roman d'énigme et généralement plus explicite et vivante dans le roman noir. Il s'agira de comprendre, dans notre premier chapitre, l'évolution des formes contemporaines et des contenus romanesques notamment en France, vis-à-vis de cet héritage.

Dans le deuxième chapitre de cette partie nous interrogerons plus spécifiquement le positionnement de nos auteurs face à l'héritage français et francophone. Généralement considéré comme réaliste et critique, la littérature policière française laisse aux auteurs contemporains un héritage spécifique et parfois pesant. Nous verrons que nos auteurs en nouveaux entrants tâchent le plus souvent de se démarquer – du moins dans leurs discours – de ce legs.

## Chapitre 1 : Emprunts aux codes romanesques du roman policier des origines : entre abstraction et réalisme.

L'une des premières appellations apparues en France concernant le domaine policier a été « roman judiciaire », nous retiendrons pour désigner les premières formes du genre l'expression de roman d'énigme<sup>88</sup>. Ce dernier apparaît selon toute vraisemblance à la fin du second Empire sous la plume d'Emile Gaboriau et se veut au départ ludique en ayant recours aux artifices formels de l'intrigue policière. En 1866 *L'Affaire Lerouge* paraît en feuilleton dans *Le Soleil*. Dans ce roman, le crime a lieu dans un lieu clos : la maison isolée de la veuve Lerouge. Le détective Tabaret surnommé Tirauclore annonce Sherlock Holmes puisqu'il procède par déduction. En 1927, Albert Pigasse crée Le Masque dont la ligne éditoriale est de publier des romans d'énigme. Le succès est mitigé, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie se vend à 3000 exemplaires seulement en trois ans. Faute d'auteurs français d'envergure capables de prendre la relève de Leroux ou de Leblanc père d'Arsène Lupin, la collection publie principalement des auteurs anglo-saxons : Christie, Doyle. Puis quelques français ou francophones : Véry, Steeman, Boileau, Narcejac, etc. Mais d'emblée des dissidences se font jour et la concurrence de la série noire est telle, que la collection est obligé de s'élargir au Western et au roman d'aventures.

Une définition simple du roman classique d'énigme peut le décrire comme un roman narratif une enquête, menée par un policier, un enquêteur professionnel ou amateur: le «détective», à la recherche d'un coupable, au moyen d'indices. Un crime est commis et trois questions se posent invariablement : qui est l'assassin ? Quel est son mobile ? Quel a été son mode opératoire ? La narration dans le roman d'énigme est strictement linéaire, du crime à sa résolution. C'est vrai pour l'enquête, moins pour le crime, par essence elliptique, sur lequel on revient et que l'on clarifie par étapes successives et parfois contradictoires. Cela peut impliquer des *analepses* et plus rarement des *prolepses*<sup>89</sup>, mais toujours dans une continuité

---

<sup>88</sup> Nous avons déjà discuté ces choix terminologiques en introduction, roman d'énigme ou roman à énigme qu'utilise aussi Todorov, étant de notre point de vue plus à même de désigner tous les romans qui relèvent d'un jeu de déductions ou d'inductions à partir d'un mystère initial. L'expression de roman judiciaire bien que pertinente à certains points de vue reste trop restrictive.

<sup>89</sup> Nous verrons dans notre troisième partie que certains romanciers en structurant leurs récits autour de ces distorsions temporelles finissent d'une certaine manière par le déstructurer complètement.

narrative qui va du crime à sa résolution. En réalité la narration dans le roman d'énigme suit une double structure. Un premier niveau de narration décrit le résultat du crime, mais avec suffisamment de mystère et d'omissions pour qu'un second niveau relate la recherche du coupable, c'est-à-dire l'évolution l'enquête menée par le détective, selon une logique déductive qui se doit d'être implacable.

Il nous semble que les romanciers contemporains retravaillent les stéréotypes traditionnels du genre policier<sup>90</sup> et l'appartenance générique des textes est alors fonction, non pas de la seule réduplication, mais aussi de la transformation des codes<sup>91</sup>. Au sein du roman policier contemporain, certains romans reproduisent quelques un des stéréotypes du roman d'énigme, les renouvellent et les transforment, sans s'interdire de recourir comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre aux stéréotypes du roman noir<sup>92</sup>, rendant leur appartenance générique complexe et passionnante à définir pour le chercheur.

De fortes contraintes existent dans le roman d'énigme et peuvent former l'ossature des romans policiers contemporains. Il nous revient de relever les stéréotypes qui permettent de classer le roman d'énigme dans la littérature de genre, puis de confronter notre corpus à ces mêmes stéréotypes sans le dévaloriser<sup>93</sup> ni en figer l'appartenance générique. Le roman d'énigme est certainement l'un des genres littéraires dont les règles ont été le plus rigoureusement fixées<sup>94</sup>. Puisqu'il s'agit dans cette étude d'interroger avant tout l'intention réaliste des romans policiers contemporains, nous avons été amenée à retenir deux caractéristiques fondamentales du roman d'énigme qui peuvent renvoyer à une écriture réaliste. La première relevant de la technique romanesque est ce que Bakhtine appelle le

---

<sup>90</sup> « [...] Pour tout texte en gestation le modèle générique est un « matériel » parmi d'autres sur lequel il « travaille » », Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, *op. cit.*, p.197.

<sup>91</sup> Cette transformation se fait selon Schaeffer en fonction de « cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit : soit qu'il disparaisse à son tour dans la trame, soit qu'il la distorde et la démonte, mais toujours soit s'y intégrant, soit se l'intégrant. », *Ibid.* p. 204.

<sup>92</sup> Nous avons déjà évoqué en introduction, la naissance en Amérique dans les années 1920 de ce sous genre.

<sup>93</sup> Anissa Belhadjin, auteure d'une thèse précieuse sur le roman policier contemporain, rappelle très justement qu'« Identifier des stéréotypes dans un roman aboutit donc à le classer dans un genre, c'est-à-dire dans le vaste domaine de la paralittérature, puisque les genres romanesques sont par définition paralittéraires pour la critique », Anissa Belhadjin, « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », paru dans *Cahiers de Narratologie*, N°17, mis en ligne le 16 décembre 2009, URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=1089>. Cette dévalorisation du roman d'énigme est assez fréquente en effet, Malraux, pour ne citer que cet exemple, dans sa préface à sanctuaire de William Faulkner écrit que l'intrigue policière limitée à elle-même est de l'ordre du jeu d'échecs et donc *artistiquement nulle*. In William Faulkner, *Sanctuaire*, préface d'André Malraux, Folio, Gallimard, 2009, p 8.

<sup>94</sup> Notamment par l'auteur américain S. S. Van Dine dans ses célèbres « Vingt règles du roman policier », publiées pour la première fois dans *American Magazine*, vol. 106, 3 septembre 1928, traduites en français dans *Mystère-Magazine*, n°38, mars 1951 et qu'André Vanoncini retranscrit à la fin de son ouvrage intitulé, *Le roman policier*, Que sais-je ?, PUF, 2002 (1983), pp.120-124.

chronotope qui est, rappelons-le, une notion décisive dans l'analyse des genres<sup>95</sup>. Elle permet par ailleurs de comprendre, à travers les catégories de l'espace et du temps, la manière dont le roman d'énigme appréhende le monde sensible et concret. La seconde caractéristique découle logiquement de l'analyse de l'espace et du temps et concerne la structure narrative particulière des romans d'énigme. Ces deux traits fondamentaux<sup>96</sup> participant en toute hypothèse à faire du roman d'énigme et par voie de conséquence des fictions policières contemporaines qui s'en inspirent, des écrits où se manifeste nous allons le voir une forte tendance à l'abstraction.

## 1.1. Persistance du chronotope du roman d'énigme

### 1.1.1. Lieux clos et circonscrits : la scène du crime

Le lieu de prédilection du roman d'énigme est souvent un lieu délimité qui n'excède pas l'échelle d'un village, d'une petite ville ou le quartier d'une grande agglomération. Cette stricte délimitation géographique renforce l'impression d'enfermement temporel et narratif du roman d'énigme qui oscille invariablement entre deux pôles : le crime et sa résolution. Cette dernière importe plus que tout et tout élément de la narration doit éclairer d'une manière ou d'une autre le mystère initial. Cela ne signifie pas que les personnages du roman d'énigme soient continuellement dans le même endroit, ou obligatoirement condamnés à la sédentarité. Mais c'est la scène du crime qui fait office d'arrière-fond, d'endroit auquel on revient invariablement, c'est elle qui constitue le décor et commande aux lieux du roman. Cette hypothèse est confirmée par l'une des tendances du roman d'énigme qui pousse la logique de l'enfermement spatial à son extrême, en plaçant l'intrigue dans des manoirs reculés, des demeures isolées et jusques à des chambres closes.

Walter Benjamin a insisté dès la parution des premiers romans policiers, le lien qui existe entre ce qu'il appelle *le roman de déduction* et les intérieurs d'appartement. Dans son ouvrage intitulé *Sens unique*<sup>97</sup> il met en avant le rapport entre le roman policier et l'intérieur bourgeois car l'appartement est à son avis le lieu rêvé pour constituer un champ de traces et

---

<sup>95</sup> « En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les genres. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope ; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires. », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p.238.

<sup>96</sup> On aurait pu bien évidemment y ajouter l'analyse d'un personnel romanesque stable composé d'un enquêteur de talent d'une victime, d'un coupable et d'un ou plusieurs suspects, mais nous avons préféré laisser pour l'instant l'analyse du système des personnages que nous aborderons lorsqu'il s'agira d'analyser la manière dont nos auteurs s'inspirent non seulement des du roman d'énigme, mais aussi du roman noir.

<sup>97</sup> Walter Benjamin, *Sens Unique. Précédé de Enfance Berlinoise*, 10/18, domaine étranger, 2000.

de pièces à conviction. Ce n'est donc pas étonnant qu'Edgar Allan Poe pionnier du genre<sup>98</sup> soit aussi l'auteur d'une philosophie du mobilier<sup>99</sup>. L'appartement bourgeois surchargé d'objets est ainsi le cadre prédestiné du roman policier. Benjamin va plus loin encore affirmant que « la seule analyse qui présente de manière satisfaisante le style du mobilier de la deuxième moitié du XIXe siècle se trouve dans une certaine espèce de romans policiers, au centre dynamique desquels se trouve la terreur de l'appartement. La disposition des meubles est aussi la topographie des pièges mortels et l'enfilade des pièces impose à la victime le trajet de sa fuite<sup>100</sup>. »

Ainsi, dans les romans de chambre close – version paroxystique du dispositif spatial du roman d'énigme – si le crime a lieu dans un local clos sans passage secret et s'il y a bien eu crime et non accident ou suicide maquillé en crime, les solutions envisageables et la logique mise en œuvre par l'enquêteur sont circonscrites tant du point de vue de l'espace que du temps : le crime a été commis à l'intérieur du local, pendant le laps de temps correspondant à l'enfermement. Le temps et l'espace du crime sont donc strictement délimités comme le seront ceux de l'enquête. Déjà Poe avait compris l'intérêt narratif de situer l'action de *The murders in the rue Morgue* dans un appartement parisien clos<sup>101</sup>. La méthode de déduction du détective amateur Dupin pouvant se déployer ainsi sans encombre face à un crime mystérieux<sup>102</sup>. C'est plus tard Gaston Leroux qui donnera ses lettres de noblesses à cette pratique d'écriture, en mettant en récit après Poe, des crimes commis dans un local clos d'où n'a pu s'échapper le meurtrier, avec notamment son célèbre roman, *Le Mystère de la chambre jaune*, paru en 1907. Agatha Christie, davantage habituée à situer ses intrigues dans des demeures, s'est elle-même essayé au mystère de la chambre close dans

---

<sup>98</sup> Les critiques s'accordent en général pour lui attribuer la paternité du roman policier d'énigme ou de déduction. Rares sont les genres littéraires qui peuvent être précisément datés, mais c'est le cas du roman policier d'énigme dont la date de naissance est généralement fixée à 1841, avec la nouvelle d'Edgar Allan Poe intitulée en anglais *The murders in the rue Morgue* et depuis la traduction qu'en a fait Charles Baudelaire en 1855, *Double assassinat dans la rue Morgue*. On y voit apparaître un détective de fiction, Auguste Dupin, qui trouve la solution de l'énigme par la seule force de son raisonnement, identifiant l'auteur d'un crime commis dans un lieu clos.

<sup>99</sup> Edgar Alan Poe, *L'ange du bizarre, Le mystère de Marie Roget, Philosophie de l'ameublement*, trad. de Charles Baudelaire, Le livre club du libraire, 1966.

<sup>100</sup> Walter Benjamin, *Sens Unique. Précédé de Enfance Berlinoise*, op. cit., 2000, p 114. Benjamin ajoute dans ce chapitre intitulé « Luxueux appartements meublés de dix pièces » que : « l'intérieur bourgeois des années soixante à quatre-vingt-dix (...) ne peut abriter convenablement que le cadavre ». Il termine sur un hommage à Conan Doyle, A.K. Green, mais aussi à Gustave Leroux qui selon lui a fait parvenir, le genre policier à l'apothéose.

<sup>101</sup> Notons le fait que Poe situe l'action de sa nouvelle à Paris, lieu lointain donc abstrait pour le lecteur américain de l'époque. Ce choix contribuant selon nous à la déréalisation des lieux et du monde décrits, nous reviendrons là-dessus dans la deuxième partie de ce travail avec le chapitre consacré plus précisément à l'effacement du réel dans la fiction policière.

<sup>102</sup> On notera également que Poe avait d'emblée mis en avant la nécessité que l'intensité de ce mystère soit grande puisqu'on le sait, c'est contre toute attente un animal qui a commis le crime.

*Curtains*, roman dans lequel le crime est commis par Hercule Poirot lui-même pour faire justice. Le recours au procédé perdu aujourd'hui encore dans la littérature policière contemporaine, avec la création en 1987 de la collection policière « Les lieux du crimes », publiée chez Calmann-Lévy et qui met en *récit des énigmes* se déroulant dans des lieux célèbres ou à la mode comme l'Ecole Nationale d'Administration, le TGV, Le Louvre et dont la majorité des titres commencent par « Meurtres à ...<sup>103</sup> ». Ces romans sont dans une démarche de pure reproduction de l'un des stéréotypes majeurs du genre et c'est en partie pour cela que nous les avons écartés de notre étude : ils n'autorisaient pas une approche dynamique de l'évolution du roman policier français

Nos fictions policières pour leur part reprennent le procédé tout en le renouvelant. Elles inscrivent leur récit dans une forme d'unité de lieu qui concorde parfaitement avec l'unité d'action et de temps auxquelles se plie le roman d'énigme. Certains romanciers privilégient donc des décors clos et strictement délimités géographiquement : demeure, village, quartier, ou petite ville de province. Autant de lieux propices au crime puisque l'enfermement favorise la mise en récit d'une tension narrative<sup>104</sup>. Par ailleurs, dans un décor unique, les motivations qui amènent tel ou tel personnage à commettre un forfait sont plus aisément éclaircies. C'est ainsi que l'un des romans de Tonino Benacquista rend un hommage appuyé à une tradition de roman d'énigme dans un lieu clos particulier : le train<sup>105</sup>. *La Maldonne des sleeping* a pour héros un couchettiste qui dans le cadre de son travail et au cours d'un trajet entre Paris et Venise doit protéger un voyageur clandestin sur lequel plane une menace de meurtre. Il est frappant de constater que ce roman, pourtant estampillé noir par la maison d'édition qui le publie, emprunte au roman d'énigme l'un de ses procédés majeurs. Preuve s'il en est que la sacro-sainte distinction entre roman noir et roman à énigme doit être nuancée et n'est pas toujours pertinente pour cerner la spécificité du domaine policier

---

<sup>103</sup> C'est dans ces termes que Jean Tular présente cette collection : « Si la chambre close est le lieu privilégié, depuis Gaston Leroux, du crime dans le roman d'énigme, suivi du manoir perdu dans la lande, les lieux célèbres attirent aussi les criminels et assurent au meurtre une plus grande publicité. C'est ce qu'a compris la collection « lieux du crime » chez Calmann-Lévy, qui va de l'Elysée au TGV. Leroux avait déjà su utiliser l'Opéra (Le Fantôme de l'Opéra) et l'Académie française (Le Fauteuil hanté). », in *Dictionnaire du roman policier*, Fayard, 2005, p.427. Plus récemment, l'homme politique Jean-Louis Debré a publié un roman qui ne bouleversera pas le domaine policier, mais qui situe le crime à l'Assemblée nationale : Jean Louis Debré, *Meurtre à l'Assemblée*, Fayard Noir, 2009.

<sup>104</sup> Nous reviendrons dans notre troisième partie sur cette notion que nous empruntons à Raphaël Baroni depuis son ouvrage intitulé Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense curiosité et surprise*, Poétique, Seuil, 2007. Nous nous contenterons pour le moment de la définir comme un jeu sur le mystère et une volonté de susciter des émotions chez le lecteur liées à l'ignorance des faits teintée de peur et d'angoisse.

<sup>105</sup> L'un des premiers romans d'Agatha Christie dans lequel apparaît Hercule Poirot, *Le Train bleu* (1928), met en récit un crime commis dans un train, on pense bien évidemment au célèbre *Crime de l'Orient-Express*, publié en 1934 et porté à l'écran en 1974 par Sidney Lumet. Dans le domaine français on songe au *Compartiment tueurs* de Sébastien Japrisot, publié en 1962 et porté à l'écran par Costa-Gavras en 1965.

français, nous y reviendrons<sup>106</sup>. Certes, le recours à une unité de lieu n'est pas systématique chez Benacquista dont le personnage principal est amené à se déplacer pour résoudre l'énigme qui se pose à lui, la majorité de ces romans alterne même déplacements fréquents et séjours dans des lieux différents pour résoudre le mystère. C'est le cas notamment de la *Commedia des ratés*<sup>107</sup> qui voit le personnage quitter Paris, sa ville d'adoption, se rendre ponctuellement dans la banlieue parisienne où il a grandi, pour finir par séjourner longuement dans un village d'Italie pour résoudre l'assassinat de l'un de ses amis d'enfance et venger sa mémoire. Mais, à plusieurs reprises Benacquista choisit de situer une large part de l'action de ses romans dans un endroit particulier, favorisant une tension dramatique propre au roman d'énigme et un enfermement propice tant au crime qu'à sa résolution.

De facture plus classique, les romans de Fred Vargas ont souvent Paris comme décor et scène du crime. Dans *L'homme aux cercles bleus*, une phrase : « Victor, mauvais sort, que fais-tu dehors ? » est inscrite à côté de cercles bleus dessinés à la craie sur les trottoirs de Paris. Elle inquiète le commissaire Adamsberg qui pressent que ces cercles qui contiennent pour commencer des objets hétéroclites, finiront par contenir des corps<sup>108</sup>. C'est dans le quartier de la place Edgar Quinet que se concentre l'action et les efforts d'investigation du commissaire Adamsberg dans *Pars vite et reviens tard*, où des crimes sont toutefois commis dans différents quartiers de la capitale, mais aussi à Marseille. Vargas multiplie par ailleurs la mise en récit de lieux de sociabilités clos, comme des bars ou des pensions<sup>109</sup>, voire des sortes de phalanstères modernes<sup>110</sup> aux règles de vie très codifiées.

A un moment ou un autre, l'enquête et donc le récit se limitent à un lieu circonscrit, propice à l'analyse des personnages qui l'habitent ou le fréquentent, à la mise au jour de leurs motivations et de leur implication éventuelle dans le crime : variations contemporaines du « suspect est parmi nous » cher à Agatha Christie et à ses enquêteurs. Les romans de Marcus Malte et de Pascal Garnier ne dérogent pas à la règle. Chez Malte, l'emprunt aux codes du roman d'énigme est explicite dans ses premières œuvres qui mettent en scène un duo d'enquêteurs amateurs, amenés à résoudre un crime dans des *topos* - au double sens de lieu et de stéréotype - du roman d'énigme. Une demeure isolée dans *Le Doigt d'Horace*<sup>111</sup>, un

---

<sup>106</sup> Nous tenterons en effet en conclusion de cette première partie sur la manière dont il nous semble plus pertinent de caractériser le domaine français.

<sup>107</sup> Tonino Benacquista, *La commedia des ratés*, in *Quatre romans noirs*, Folio policier, Gallimard, 2004, (1991).

<sup>108</sup> Avec ce cercle l'enferment de la scène du crime dont il faudra exploiter les indices est renforcé.

<sup>109</sup> La pension Decambrais de *Pars vite et reviens tard*, *op. cit.*, accueille plusieurs locataires qui doivent se plier aux règles de la maisonnée : repas pris en commun, horaires, discrétion, etc.

<sup>110</sup> C'est ainsi que des historiens, personnages récurrents de Fred Vargas, vivent dans une même demeure, selon des règles de vie qui leur sont propres : partage des tâches, mise en commun des efforts, etc.

<sup>111</sup> Marcus Malte, *Le doigt d'Horace*, Folio policier, Gallimard, 2009, (1996).

Casino d'une petite ville de province dans *Le Lac des singes*<sup>112</sup>. Les œuvres de Pascal Garnier qui entretiennent pourtant des relations plus lâches avec le roman d'énigme<sup>113</sup>, ont néanmoins en commun avec ce dernier de recourir à une unité de lieu et à des figures spatiales de l'enfermement : résidence pour séniors dans *Lune captive dans un œil mort*<sup>114</sup>, petite ville de la côte normande dans laquelle se réfugie un écrivain solitaire dans *La Solution Esquimau*, demeure cloisonnée enfin, dans laquelle vit Yolande personnage de *L'A26*, sans l'avoir quittée une seule fois depuis la Libération : autant de lieux reculés, isolés ou fermés qui deviennent à la fois scène de crime et lieu d'enquête, microcosmes d'une tragédie annoncée.

Plus encore que les romans de Garnier, une littérature contemporaine ne se définissant absolument pas comme policière<sup>115</sup>, emprunte également au roman d'énigme son chronotope. Les romans de Tanguy Viel intitulés *Le Black Note*, *Insoupçonnable* et *L'absolue perfection du crime* entrent volontiers en intertextualité avec le genre policier, alors même que l'auteur nuance l'importance de cette influence. Il admet néanmoins que l'unité de lieu, propre au roman policier (et encore veut-il désigner plus précisément le roman d'énigme) convient parfaitement à son projet romanesque. Parlant des raisons qui le poussent à puiser dans les codes du genre il finit ainsi son explication : « Dernier avantage du policier : il permet de travailler sur de petits espaces, et moi je crois que je me sens mieux dans une unité de lieu<sup>116</sup> ». C'est ainsi que *L'absolue perfection du crime* semble s'offrir au lecteur, dès son titre, comme un roman policier bâti sur une intrigue qui met en scène un « crime ». Le titre renvoie à une formule lancée par l'un des personnages et désigne le cambriolage d'un casino projeté par une bande de truands. Il nous importe moins d'insister pour le moment sur l'utilisation distanciée des codes du roman policier par Tanguy Viel, que de constater la tournure intimiste que prennent généralement les récits de cet auteur. En effet, l'intrigue se déplace progressivement de la préparation du crime au conflit fratricide entre les deux personnages principaux que sont Marin et Pierre. Ce déplacement est paradoxalement rendu possible par l'utilisation d'un procédé romanesque essentiel au roman d'énigme: le lieu clos et la temporalité resserrée. L'espace déployé est en effet circonscrit à une ville de bord de mer aux accents de Bretagne et renvoie à cette unité de lieu du roman d'énigme, d'autant plus que

---

<sup>112</sup> Marcus Malte, *Le Lac des singes*, Folio policier, Gallimard, 2009. Première édition aux éditions du Fleuve noir, 1997.

<sup>113</sup> Il n'y a pas d'enquête chez Garnier et parfois même aucun crime.

<sup>114</sup> Pascal Garnier, *Lune captive dans un œil mort*, Zulma, 2009.

<sup>115</sup> Viel récuse souvent l'appellation de roman policier stricto sensu dès qu'on la lui propose.

<sup>116</sup> Roger-Michel Allemand, «Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier contemporain», in *@nalyses, Propos d'écrivains*, Tanguy Viel, (<http://www.revueanalyses.org/document.php?id=1217>)

le décor est celui d'une « rade<sup>117</sup> ». Cet espace symbolise parfaitement la clôture et la restriction du champ d'action et de déplacement des personnages. La ville emprisonne les personnages du roman « On ne vient pas ici, on y passe ou on y est.<sup>118</sup> ». Autant dire que les personnages du roman y sont et y resteront<sup>119</sup>.

L'enfermement spatial se démultiplie avec les différents niveaux de récits du roman intitulé *Le Black note*. Les quatre protagonistes, musiciens de jazz, décident de vivre en reclus dans une demeure baptisée « Le Black Note », pour s'adonner à leur passion et jouer des heures durant. L'isolement est double puisque la demeure se situe sur une île. C'est cette demeure qui constituera la scène du crime. Accident ou crime, le lecteur ne le saura qu'au terme du récit du narrateur-personnage qui se retrouve pour sa part enfermé dans une clinique. On voit là combien Tanguy Viel joue avec les codes du roman d'énigme et les figures spatiales de l'enfermement, et le lecteur peut avoir la sensation, en apparence du moins, de lire un mystère de chambre close avec ce crime commis dans une demeure isolée. Il existe donc dans le choix des lieux où se concentrent l'action et le mystère une intertextualité certaine entre nos fictions policières contemporaines et les romans d'énigme. Cette unité de lieu dans les fictions policières ne relève pas selon nous d'une intention réaliste de représentation des lieux et du monde. C'est en effet l'enquête, la nécessité de créer *une* tension narrative qui préside au lieu et à leur description. Le lecteur est placé dans cet univers nos pas pour qu'il en ait une vision claire, mais davantage pour que son attention puisse se concentrer sur le crime et sa résolution. Nous tenterons dans la deuxième partie de ce travail une analyse des conséquences que ce choix ainsi que les techniques de description mises en œuvres par nos auteurs ont sur le monde ainsi mis en récit. Retenons pour le moment que lieux clos et isolés, sont propices à la mise en œuvre d'une tension narrative et non à une représentation réaliste du monde. Et poursuivons notre analyse du chronotope des fictions policière en abordant désormais la compréhension et la saisie du temps et de la temporalité.

---

<sup>117</sup> Le terme est employé avec insistance par l'un des protagonistes : « Mais nous, on ne disait pas la baie, jamais, plutôt la rade, parce que c'était le mot qui convenait, parce que dans cette région pour tous ça s'appelait la rade. La rade, c'est-à-dire non pas la mer si fatalement contenue, non pas le pont ni l'aperçu du large, mais la masse compacte, industrielle, rouillée, de la ville portuaire en face, cela qui pour nous pour toujours serait la rade, ou la couleur de fond. », Tanguy Viel, *L'absolue perfection du crime*, *op. cit.*, pp.26-27.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p128-129.

<sup>119</sup> Nous reviendrons dans notre deuxième partie sur la manière dont la restriction spatiale a également des conséquences sur la vision du monde des protagonistes qui ont beaucoup de mal à se projeter dans des endroits différents et dans le futur plus généralement.

### 1.1.2. Clôture et indétermination de la temporalité

L'appréhension du temps dans le roman d'énigme part du moment fondateur qu'est le crime, la chronologie mise en place est donc toute relative et se situe par rapport à ce repère. Il est par ailleurs important que la résolution de l'enquête survienne dans une temporalité assez brève, comme en écho à la spatialité du crime évoquée plus haut. Rares sont les romans d'énigme dont le mystère n'est résolu que quelques années après les faits<sup>120</sup>, il est plus fréquent en effet que le dénouement ait lieu dans les jours qui suivent le crime même. Le resserrement spatial et temporel renvoie ainsi à la tension narrative propre au roman d'énigme qui ne peut et ne doit pas se permettre des digressions temporelles et factuelles trop longues, sans prendre le risque de détourner l'attention du lecteur. Que l'on songe à cette règle édictée par Van Dine : « Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel<sup>121</sup>. » En réalité Van Dine proscrit toute digression narrative, qu'elle soit amoureuse ou autre, n'ayant aucun lien avec l'intrigue criminelle.

Rien ne doit donc en théorie retarder l'enquête à proprement parler – même si celle-ci peut être hésitante et connaître des attermoissements - et chaque élément du récit doit concourir à maintenir une certaine tension. Cette dernière deviendra pur suspense dans des romans qui renouvelleront le code et ne seront plus considérés comme de stricts romans d'énigme. La tension et le suspense concerneront alors la période qui précède le crime et la question posée ne sera plus celle de savoir qui a commis le forfait mais : le crime sera-t-il commis et comment<sup>122</sup>? C'est dans ce sens que Tanguy Viel emploie dans *L'absolue perfection du crime* l'un des codes temporels du roman de suspense, narrant dans la première partie de son roman la préparation d'un crime par une bande de criminels.

---

<sup>120</sup> Toujours dans la logique de transformation des codes évoquée certains romans policiers contemporains s'autorisent cette originalité. Dans *L'été meurtrier* de Sébastien Japrisot, l'héroïne souhaite retrouver 20 ans après les faits, les responsables du viol de sa mère. Plus récemment, le premier volume de la trilogie à succès de Stieg Larsson intitulé *Les hommes qui n'aimaient pas les femmes*, a pour héros un journaliste Mikael Blomkvist chargé de résoudre un crime vieux de plusieurs années.

<sup>121</sup> S. S. Van Dine « Les vingt règles du roman policier », in André Vanoncini, *Le roman policier*, op. cit., p 120.

<sup>122</sup> Boileau et Narcejac, critiques et eux-mêmes auteurs de roman de suspens en ont bien expliqué le principe : « Nous sentions qu'il était possible de renouveler le roman-problème, à condition d'en chasser les policiers, les suspects, les indices, tout le contenu traditionnel. Le suspense était à ce prix. A partir de là nous comprenions mieux que, pour unir indissolublement le mystère et l'explication, pour faire du roman policier un roman envoûtant, il fallait écrire le roman de la victime. », Cités par Jean Tulard, *Dictionnaire du roman policier*, op. cit., p.679. Nous verrons que cette définition du suspense est loin d'être totalement opérante mais elle a le mérite de tenter de distinguer différentes catégories de romans policiers, entreprise vaine selon nous mais qui a le mérite de clarifier les tendances et de tenter une classification même imparfaite.

Pour sa part, le roman d'énigme repose sur l'intelligence du détective et le temps du récit est donc le plus souvent limité à quelques jours qui correspondent souvent à la durée d'un séjour bref de l'enquêteur dans l'endroit où le crime est commis. La temporalité du roman policier contemporain est tout aussi resserrée et à l'enferment spatial évoqué plus haut correspond une célérité dans la manière de mener à bien l'enquête. C'est ainsi que le récit de *La maldonne des sleeping* de Benacquista se concentre sur quelques heures qui correspondent au trajet en train entre Paris et Venise. L'enquêteur est par ailleurs souvent soumis à des contraintes de temps pour endiguer la menace de nouveaux crimes, dans le cas de meurtres en série, et pour empêcher la fuite et la disparition définitive du criminel. Le commissaire Adamsberg comprend très vite dans *Pars et reviens tard* que le criminel a en réalité le projet de commettre une série de meurtres et il se doit de résoudre le mystère, pour éviter l'accumulation de cadavres. Antoine, l'accrocheur de tableaux de *Trois carrés rouges sur fond noir* est dans une situation similaire: le nombre de morts liés au vol d'un tableau augmente en même temps qu'augmentent les chances du meurtrier d'échapper définitivement à ses poursuivants. Cette temporalité resserrée, cette urgence du récit induit une prise en compte impressionniste du monde matériel, du décor de l'enquête et annonce l'absence de description. Comment décrire en effet alors même que le regard ne peut pas prendre le temps de se poser ailleurs que sur les lieux du crime, que le regard est sans cesse renvoyé aux suspects, aux témoins et rarement au monde et à la société qui les entourent. Nous reviendrons plus avant sur cette mise en récit du monde sensible dans notre deuxième partie qui insistera davantage sur les procédés littéraires et les significations sociologiques de cet effacement du réel.

Avant d'aboutir au dénouement, la progression du récit des romans d'énigme est donc construite sur d'incessants allers-retours entre le temps du crime et le temps de l'enquête. Cette composition en miroir accentue l'effet de détachement des faits relatés des contingences matérielles et événementielles et la clôture tant spatiale que temporelle donne ainsi l'impression que les personnages évoluent dans un monde abstrait dont la temporalité se dépolie dans deux dimensions uniques coupés du réel: celle du crime et celle de l'enquête. Le roman policier contemporain perpétue le procédé, tout en le rendant plus riche et plus efficace. Deux récits enchâssés constituent la trame de *La Part des chiens* de Marcus Malte, roman qui alterne la narration de temps reculés qui se sont déroulés avant la disparition de la victime et d'un temps présent qui est celui de la quête. La superposition de différents niveaux

de narration devient plus complexe encore dans *Garden of Love*, du même auteur<sup>123</sup>. Le lecteur se retrouve au milieu d'une multiplicité de récits revenant sur les mêmes événements par des changements de focalisation. Cohabitent ainsi dans le même romans, des extraits anonymes de carnets, les souvenirs d'un policier déchu, et les passages d'un mystérieux manuscrit reçu par ce même policier et qui contredisent sa version des faits. Cette technique narrative renforce la focalisation sur une série d'évènements précis et rend moins cruciales les réalités tant matérielles et sensibles. D'autant plus que l'alternance des récits ne permet pas la mise en parallèle de deux temporalités déterminées, mais bien de deux temporalités doublement indéterminées puisque l'une, celle du crime, que l'on ne date pas et ne situe pas, détermine l'autre, celle de l'enquête<sup>124</sup>. Tanguy Viel pousse le procédé à son paroxysme dès son premier roman *Le Black Note*, où le narrateur commence par exposer les faits qui ont abouti à l'incendie de la demeure qu'il partageait avec ses amis musiciens. L'un d'entre eux meurt brûlé vif. Très vite rattrapé et hanté par ce fantôme, le narrateur va devoir corriger son récit: deux niveaux de narration se font ainsi concurrence dans une indétermination temporelle totale, renforcée par la situation spatiale du narrateur qui est enfermé dans une clinique et donc coupé du monde. En réalité, plusieurs récits de Tanguy Viel sont narrés à la première personne et reprennent le même procédé de construction en miroir, avec un narrateur qui tente au mieux de reconstituer mentalement et donc abstraitement, la vérité de faits appartenant au passé<sup>125</sup>.

C'est ainsi que les romans policiers contemporains que nous avons choisi d'étudier, à partir du moment où ils s'astreignent à une clôture spatiale en arrivent à un récit délimité dans le temps qui va jusqu'à l'indétermination par rapport à une temporalité que nous appellerons cosmologique. Très peu de dates apparaissent en effet dans les romans policiers contemporains de notre corpus, pour permettre au lecteur voire même aux personnages de se situer dans l'échelle du temps. Très peu d'événements suffisamment connus sont cités pour situer le temps de l'action par rapport au calendrier. C'est que le repère de référence n'est plus

---

<sup>123</sup> Nous analyserons plus en détail ces caractéristiques narratives dans notre troisième partie.

<sup>124</sup> D'autres romans policiers de veine plus réaliste situent de manière plus précise leur récit dans le temps. Ainsi Didier Daeninckx qui a souvent recours aux récits enchâssés, va-t-il également avoir à une composition en miroir, mais la portée historique des événements met fin à toute indétermination. Dans *Meurtres pour mémoire*, Folio policier, Gallimard, 1998, (1984), le récit débute avec la description de la manifestation du 17 octobre 1961, d'immigrés algériens contre le couvre-feu imposé à la population musulmane de Paris. Un européen, Roger Thiraud aurait été tué pendant ces manifestations et vingt ans plus tard son fils est assassiné à son tour. L'enquêteur va progressivement comprendre les liens qui rattachent ces meurtres aux déportations de juifs sous Vichy et au massacre de 1961. Le caractère historique des événements empêche ainsi toute indétermination temporelle.

<sup>125</sup> Dans *Insoupçonnable*, *op. cit.*, Sam le narrateur revient sur une tentative de kidnapping présentée au départ comme voulue par lui et sa compagne Lise, pour ensuite finir par admettre la trahison de cette dernière.

un événement humain fondateur - comme la naissance du Christ ou l'Hégire - mais bien le moment du crime. Marcus Malte pousse à l'extrême l'indétermination de la temporalité cosmologique en prenant comme point de repère pour les personnages de *La Part des chiens*, la date de la disparition du personnage de Sonia. Son mari et son frère sont les enquêteurs et plus rien n'importe pour eux que leur quête dont on apprend à la fin du roman qu'elle a débuté neuf cent quarante-sept jours plus tôt<sup>126</sup>. Tout comme la date de référence de *Pars vite et reviens tard* de Fred Vargas, certes plus précise<sup>127</sup>, est celle où des menaces tangibles de crime sont apparues.

Il faut noter par ailleurs l'absence de mention de faits divers ou à d'épisodes historiques pour identifier la conjoncture des événements fictifs narrés. Les auteurs se contentent de broser rapidement un cadre avec suffisamment « d'indices contemporains » pour être identifié : moyens de transport et architectures modernes, détails vestimentaires et *habitus* contemporains, mais point de repères comme un fait divers marquant ou un événement politique, économique ou social identifiable sans hésitation. Pascal Garnier va jusqu'à faire perdre toute notion du temps à certains de ses personnages, coupés du reste du monde et de ses réalités. En effet, Edouard Lavenant, héros du roman *Les Hauts du Bas*, se trompe lorsqu'il reproche à son voisin de faire du bruit un dimanche : « Ce n'était pas dimanche ... le temps ne lui appartenait plus et il n'appartenait plus au temps<sup>128</sup>. » Certes, le personnage est âgé de 75 ans et la sénilité pourrait être tenue pour responsable, mais Pascal Garnier poursuit : « Cette confusion des jours qui l'avait tant bouleversé s'expliquait par l'incommensurable monotonie de cette retraite en marge du monde et de ses réalités<sup>129</sup>. » Gageons que le roman policier lorsqu'il emprunte au roman d'énigme sa spatialité et sa temporalité, souhaite lui aussi – monotonie mise à part - mettre en scène un univers similaire. Il reste bien évidemment à interroger le sens profond de ses emprunts à la spatialité et à la temporalité propres au roman d'énigme. Pour l'instant nous nous efforçons de considérer le chronotope uniquement en référence aux codes du roman d'énigme et le constat de l'existence de similitudes entre une tradition classique et une pratique d'écriture plus contemporaine, ne devra pas faire l'économie d'une véritable analyse sociologie des lieux et de la temporalité dans le roman policier français contemporain, analyse que nous mènerons dans la deuxième

---

<sup>126</sup> « Neuf cent quarante-sept jours s'étaient écoulés depuis qu'ils avaient pris la route. Depuis le début de leur quête. », Marcus Malte, *La Part des chiens*, *op. cit.*, p.300.

<sup>127</sup> Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, *op. cit.*, p. 104. La date est donnée comme étant celle du 17 août, sans mention de l'année et ce tout au long du roman, car au fond, la date importe moins que la découverte d'une menace de crime.

<sup>128</sup> Pascal Garnier, *Les Hauts du Bas*, Le livre de poche 2009, (2003), p.32.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.32.

partie de ce travail, lorsqu'il s'agira – afin de continuer à interroger la portée réaliste de notre corpus - de rendre compte de la manière dont le monde sensible apparaît dans les récits contemporains. Il est néanmoins possible à ce stade de notre réflexion de mettre au jour les conséquences de ce choix de chronotope que partagent romans d'énigme et romans policiers contemporains sur le plan narratif. Car la clôture du lieu du crime est accentuée par l'autre figure spatiale et diégétique capitale du roman à énigme : la piste suivie par l'enquêteur. Ce seront là autant d'éléments clefs de compréhension de ce que nous appelons la tendance à l'abstraction de la fiction policière contemporaine.

## 1.2. Le paradigme indiciaire

Dans le roman d'énigme: un crime est commis et l'on doit démasquer le tueur. Le principe est simple, au point que l'on a également appelé ce type de roman des « *whodunit* » pour « *who has done it ?* », équivalent en anglais de « qui a fait le coup ? ». L'enquêteur doit résoudre le mystère en partant de la scène du crime. C'est l'exploitation de cette scène, sa fouille minutieuse, sa connaissance en profondeur qui doivent permettre la résolution du crime<sup>130</sup>. Le roman d'énigme tout comme le roman policier contemporain peuvent également recourir à d'autres moyens, notamment l'interrogation de témoins<sup>131</sup>, mais il le fait toujours pour confronter leurs dires à la scène, l'enquêteur se pose continuellement la question de savoir si le propos des personnes interrogées, si les détails concrets des témoignages coïncident avec la scène du crime telle qu'elle a été découverte. S'il décèle une contradiction des dires avec la scène du crime, il se doit de la lever ou de l'expliquer. La piste ne s'éloigne que très rarement de la scène, autant dire qu'elle y revient inexorablement.

---

<sup>130</sup> Au contraire du roman noir, nous y reviendrons, qui privilégie de suivre des pistes extérieures à la scène du crime et qui plus est des pistes concrètes et non point toujours logiques. D'autres romans contemporains passent par la recherche de traces pour résoudre une énigme qui n'est pas obligatoirement policière. Nous renvoyons à ce sujet à l'excellent numéro de la Revue *Trans*, n°12, *La Trace* « Poétique de la trace pour une représentation spectrale de l'Histoire » qui comprend des articles sur des auteurs comme Modiano, Perec. Dans *Rue des boutiques obscures* par exemple de Patrick Modiano, le narrateur, atteint d'amnésie pendant la Seconde Guerre mondiale, cherche les traces de son passé, sans compter *Quartier perdu* dont le titre pourrait servir de devise pour la fiction policière contemporaine et dont l'un des personnages comme en hommage est auteur de roman policier. Il faut aussi y lire une allusion au récit de Georges Perec intitulé *La Boutique obscure*, récits de rêves qui met l'accent sur la dimension onirique des enquêtes mises en récit.

<sup>131</sup> L'enquêteur de *Garden of Love* réussit à prouver la culpabilité de son suspect grâce à : « un bon vieux truc de la bonne vieille école : l'enquête de proximité. Fureter, interroger le voisinage... ». Il n'obtient pas une preuve comme lui en aurait fourni la scène du crime, mais comme il le déclare lui-même : « ce n'est peut-être pas une preuve, mais les présomptions me semblent assez lourdes pour envoyer Edouard Dayms au trou jusqu'à la fin de ses jours ! », in Marcus Malte, *Garden of Love*, op. cit., p.277.

### 1.2.1. Effet de réel et indices :

C'est donc d'une connaissance qui se veut exhaustive de la scène du crime que dépend la bonne conduite de l'enquête. En effet, le lieu du crime contient les indices qui doivent permettre de remonter la piste du tueur et cela suffit en grande partie à justifier la délimitation de la scène à un lieu qu'il est vraisemblable d'explorer de fond en comble. C'est tout le travail de l'enquêteur de découvrir ce qui fait office d'indice à côté de ce qui fera office d'objet insignifiant pour l'intrigue autrement dit « d'effet de réel »<sup>132</sup>. L'indice est une preuve en devenir, un signe qui désigne le criminel sans possibilité d'erreur ou de confusion. Mais dans le même temps, face à la scène du crime, l'enquêteur comme le lecteur ignorent ce qui dans ce lieu clos fera office de signe à interpréter<sup>133</sup>. Ils se doivent d'abord d'observer minutieusement la scène.

Dans son ouvrage intitulé *Les Romanciers du réel*, Jacques Dubois revient sur la notion d'indice qui constitue selon lui une « empreinte menue qu'un événement plus considérable a laissé sur le sable mais sans que l'on sache qui l'a imprimée.<sup>134</sup> ». Il insiste plus loin sur le caractère arbitraire de l'indice: «Ainsi l'indice est un signe matériel connecté à un fait antérieur et/ou extérieur qui nous échappe. La connexion est d'ordre causal mais sans que la relation soit directe et purement logique; une part d'arbitraire peut l'habiter. Donc les conditions d'un mystère sont réunis<sup>135</sup>.» On a bien là, résumée en quelques lignes, la méthode même de l'enquêteur du roman policier d'énigme : la piste qu'il suit inmanquablement, part de l'indice particulier découvert comme par inadvertance, pour parvenir au phénomène plus large que constitue le déroulement du crime commis. Rappelons à cet égard que la sixième règle du roman policier de Van Dine insiste sur la tâche qui incombe à l'enquêteur et qui consiste à « réunir les indices qui nous mèneront à l'individu qui a fait le mauvais coup (...). Si le détective n'arrive pas à une conclusion satisfaisante par l'analyse des indices qu'il a réunis, il n'a pas résolu la question.<sup>136</sup> »

---

<sup>132</sup> L'effet de réel tel que l'a défini Roland Barthes, renvoie à tout objet, tout élément du récit qui ne possède aucune autre fonction que référentielle, dont l'apparition textuelle n'a aucune incidence sur l'action : « Même s'ils ne sont pas nombreux, les « détails inutiles » semblent donc inévitables : tout récit, du moins tout récit occidental de type courant, en possède quelques-uns », Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p.82.

<sup>133</sup> Paul Ricoeur souligne cet aspect paradoxal de la trace qui dit sans toutefois dire explicitement, il en fait un connecteur : elle dit le passage tout en demeurant, elle « indique *ici*, donc dans l'espace, et *maintenant*, donc dans le présent, le passage passé des vivants ; elle oriente la chasse, la quête, l'enquête, la recherche. » in Ricoeur, Paul, *Temps et récit 3*, Seuil, « Points essais », 1991, p. 219.

<sup>134</sup> Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, op. cit., p.107.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>136</sup> S. S. Van Dine « Les vingt règles du roman policier », in André Vanoncini, op. cit., p 120.

Il en découle un fait majeur sur le plan de la représentation puisqu'il s'agit moins de décrire les lieux en général de manière mimétique que d'émailler la scène du crime, et elle seule, d'indices concluants au milieu d'objets qui se révéleront insignifiants. C'est donc naturellement que Van Dine exclut la description détaillée des lieux dans le roman d'énigme: « il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs, pas plus que d'analyses subtiles ou de préoccupations « atmosphériques ». De telles matières ne peuvent qu'encombrer lorsqu'il s'agit d'exposer clairement un crime et de rechercher le coupable<sup>137</sup>. » Dans le roman d'énigme, les enquêteurs les plus différents passent invariablement par une observation stricte et minutieuse de la scène du crime et plus celle-ci se fait circonscrite et close et plus leurs capacités de décryptage se font plus efficaces pour résoudre le mystère. Carlo Ginzburg a montré que la méthode mise en pratique dans le roman policier d'énigme est en réalité le reflet d'un paradigme propre à la pensée moderne<sup>138</sup>. La théorie développée par Ginzburg érige le décryptage et l'herméneutique en système<sup>139</sup>. Elle souligne l'apparition conjointe, vers la fin du XIXe siècle, du roman d'énigme, de la psychanalyse et de la méthode de Morelli en histoire de l'art. Dans chacun de ces trois domaines, les indices sont d'abord des signes indéterminés, des signes qu'il faut d'abord parvenir à identifier comme tels. Selon l'auteur il y a une forme de désarroi dans la méthode et dans le procédé indiciaire, car pour faire d'un signe un indice, un savoir encyclopédique<sup>140</sup> préalable est nécessaire. Il en tire une conséquence capitale : « il est nécessaire de partir de détails apparemment marginaux pour saisir le sens global d'une réalité obscurcie par les brouillards de l'idéologie»<sup>141</sup>. C'est de la saisie d'indices marginaux que l'on peut appréhender une réalité plus vaste.

---

<sup>137</sup> *Ibidem.*, p.120.

<sup>138</sup> Tout comme R. Messac dans son ouvrage intitulé, *Le « détective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, paru en 1929, Ginzburg associe le succès du roman policier au fait qu'il repose sur un modèle cognitif à la fois très ancien et moderne.

<sup>139</sup> « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in Carlo Ginzburg, *Mythes traces, emblèmes. Morphologie et histoire*, Flammarion, 1989, pp. 139-180, et également Carlo Ginzburg, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », in Denis Thouard (Dir.), *L'interprétation des indices, Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 37-48.

<sup>140</sup> L'expression est d'Umberto Eco dans son ouvrage intitulé *Lector in Fabula* et désigne un savoir acquis par le biais d'un processus de socialisation, qui fournit à l'interprète le moyen de participer adéquatement à l'échange conversationnel ou à la coopération interprétative que requiert un texte.

<sup>141</sup> Denis Thouard (Dir.), *L'interprétation des indices, Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, *op. cit.*, p.42. Jacques Dubois cite et rappelle la théorie de Carlo Ginzburg : « Information latérale et comme insignifiante, la trace ou l'indice permet de remonter plus sûrement vers l'identité effective d'un phénomène, d'un acte, d'une personne que ne le font les méthodes plus frontales et plus massives. Ginzburg y voit une mutation épistémologique essentielle dans la pensée occidentale. Mutation sémiologique tout au moins : un signe jusque-là peu reconnu accède à un statut inédit et décisif, en raison sans doute de cette complexification des relations en société moderne que relevait déjà Balzac.», in Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, *op. cit.*, p.107.

Pour ce qui est du domaine littéraire, le raisonnement indiciaire, le rassemblement de traces éparses conduit de lui-même à l'invention d'un scénario ou d'un récit propre à leur conférer une signification<sup>142</sup>. Carlo Ginzburg avance d'ailleurs l'hypothèse qui attribuerait aux chasseurs à l'affût de leurs proies et de ses traces l'origine de la narration<sup>143</sup>. Le savoir relatif à la chasse est caractérisé par « [...] la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable<sup>144</sup>. » Les observations du chasseur donnent donc lieu à une sorte de séquence narrative du type : « quelqu'un est passé par là<sup>145</sup>. » Le roman d'énigme est une parfaite illustration de ce modèle cynégétique : l'enquêteur du roman policier en fin limier met en marche un raisonnement inductif, recherche les traces qui se feront indice et remonte ainsi le cours des événements pour offrir au lecteur le récit complet du crime. C'est ainsi que scène du crime et piste se rejoignent et se confondent spatialement dans le roman d'énigme. L'espace du roman est circonscrit, car il n'est pas simple décor, mais avant tout acteur de l'intrigue, il ne peut être surchargé, changeant ou multiple.

Certes, ce type de romans peut offrir à son lecteur des descriptions détaillées, d'aucuns diraient réalistes, où l'amoncellement d'éléments contribuerait à un certain effet de réel. Mais, dans un récit qui tend irrémédiablement vers la résolution de l'enquête, tout objet apparaissant dans la narration fait davantage office d'indice potentiel que d'élément contribuant à la concrétisation du monde décrit, impliquant de surcroît un type de lecture particulière que nous appellerons à la suite de Jacques Dubois une « lecture du soupçon »<sup>146</sup>. En effet, tout détail dans le roman policier peut dans l'esprit du lecteur acquérir une forme de nécessité, dans le cadre d'un récit herméneutique<sup>147</sup>. Et c'est cette fonctionnalité potentielle, qui contribue à

---

<sup>142</sup> C'est ainsi que l'ouvrage dirigé par Denis Thouard revient naturellement sur le lien privilégié entre l'attention aux traces et l'invention romanesque avec une partie intitulée « De l'indice au récit d'enquête », in Denis Thouard (Dir.), *L'interprétation des indices, Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg, op. cit.*, pp. 225-252.

<sup>143</sup> Carlo Ginzburg avance cette hypothèse en ces termes : « Peut-être l'idée même de narration (distincte de l'enchantement, de la conjuration ou de l'invocation) est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement d'indices minimes », in Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces, Morphologie et histoire*, Flammarion, 1989, p. 149. Quelques années plus tard il réaffirme la validité de cette hypothèse : « Aujourd'hui, je serais prêt à présenter de nouveau cette conjecture (qui avait tellement plu à Italo Calvino) qui attribuait aux chasseurs l'origine de la narration qui serait née comme description de la séquence des traces laissées par un animal, in « Réflexions sur une hypothèse 25 ans après », in Denis Thouard (Dir.), *L'interprétation des indices, Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg, op. cit.*, p.39.

<sup>144</sup> Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces, op. cit.*, p.148.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>146</sup> Jacques Dubois rappelle en effet que le lecteur exerce sur le roman policier sa propre faculté de soupçon : « Le texte et sa lecture entrent de la sorte dans une dialectique retorse, inséparable de la tension fébrile dans laquelle on parcourt un roman d'énigme. Indices et effets de réels s'y font interchangeables à volonté jusqu'à devenir indistincts. », in Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité, op. cit.*, pp.132-133.

<sup>147</sup> Que cela soit dans la technique d'attribution des tableaux de Morelli, en psychanalyse ou dans le roman policier « (...) des traces même infinitésimales permettent de saisir une réalité plus profonde, impossible à

l'abstraction du monde décrit dans le roman d'énigme, ou du moins qui atténue toute possibilité de multiplier à l'envi les effets de réel. Puisque tout objet peut être lesté d'une valeur indicielle, l'auteur ne peut se laisser aller à une description réaliste sans risquer de s'éloigner du projet initial qui est de narrer la résolution d'un crime. Inutile donc de décrire avec détail les lieux, il vaut mieux les camper sommairement pour obtenir un peu de vraisemblance. C'est déjà assez de concessions à une technique purement littéraire voire réaliste. Ainsi, si le roman d'énigme part d'une conception mimétique de la représentation de la scène du crime, il s'en éloigne par ce qui fait l'essence de son récit: la nécessité de résoudre l'enquête selon une méthode qui relève à bien des égards de l'herméneutique, comme nous allons le voir<sup>148</sup>.

### *1.2.2. Formes hyperboliques et insolites du paradigme indiciaire : persistance d'un code*

C'est une convention propre au roman d'énigme que de transformer l'univers matériel du récit et plus précisément de la scène du crime en un univers composé d'indices qu'il faudra trouver puis décrypter et elle sera, comme l'ensemble des conventions du genre, plus ou moins manifeste et plus ou moins visible dans l'évolution du roman policier<sup>149</sup>.

Tanguy Viel est ainsi dans une démarche à la fois mécanique et distanciée du code. Un simple objet laissé sur la scène du crime condamne le criminel. C'est le cas dans le roman intitulé *Insoupçonnable*, où le couple qui fomenta un kidnapping oublie dans la voiture de la victime un objet fatal, le panama du narrateur<sup>150</sup>. C'est cet objet qui va permettre au frère de la victime d'identifier le coupable. Mais dans le roman policier contemporain, c'est Fred Vargas qui fait l'usage le plus systématique du paradigme indiciaire dans ses récits. L'indice précède même dans plusieurs romans, l'apparition d'un quelconque cadavre ou le constat d'un crime. C'est ainsi que dans *Pars vite et reviens tard*, d'étranges inscriptions représentant le chiffre quatre à rebours, sont dessinés sur les portes d'appartements d'immeubles parisiens. Lorsqu'on lui signale les faits, alors même qu'aucun crime ni forfait n'a été commis, le

---

atteindre autrement. Des traces : plus précisément des symptômes (dans le cas de Freud), des indices (dans le cas de Sherlock Holmes), des signes picturaux (dans le cas de Morelli) » in Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces, op. cit.*, p. 147.

<sup>148</sup> On verra comment dans le roman noir le projet descriptif prendra le dessus sur la démarche herméneutique, renouant avec un réalisme et une conception fortement mimétique de la représentation dont s'éloigne le roman d'énigme.

<sup>149</sup> Maigret par exemple n'a que du dédain pour les indices matériels, mais il met en œuvre une symptomatologie mentale et psychologique des suspects qui s'apparente par le mode opératoire à une sémiologie indiciaire.

<sup>150</sup> On notera l'aspect très expressionniste de l'objet aisément identifiable par le lecteur.

commissaire Adamsberg interprète ces signes comme un mauvais présage, et va s'efforcer d'en connaître la signification en ayant recours à des spécialistes, ceux-là mêmes qui détiennent le savoir encyclopédique que Ginzburg juge nécessaire à la mise en œuvre du paradigme indiciaire.

Dans le même temps, une criée quotidienne - cérémonial propre à la place Edgar Quinet dont on ne notera pas ici l'in vraisemblance qui nous éloigne davantage encore d'une représentation mimétique de la réalité parisienne - est effectuée par Joss Le Guern, marin breton « échoué » à Paris. En échange d'une pièce de cinq francs, le crieur lit à voix haute l'ensemble des annonces des habitants du quartier, de la simple déclaration d'amour à la volonté de vendre des confitures maisons<sup>151</sup>. D'étranges messages en ancien français et en latin inquiètent un habituel de la criée, le lettré Hervé Decambrais qui parallèlement aux investigations d'Adamsberg concernant les étranges inscriptions, va tenter à la fois d'identifier ces textes et d'en décrypter le sens caché. Le roman débute *in media res*, alors que Decambrais note, depuis trois semaines déjà, les annonces qu'il juge plus insolites qu'à l'accoutumée: encore une fois l'indice précède le crime, pour ceux du moins qui sont capables de le décrypter. Car, dans leur enquête sémiologique Adamsberg et Decambrais croisent à la fois des sceptiques et des ignorants, incapables d'identifier et d'interpréter les signes. Danglard, l'adjoint pourtant érudit du commissaire ne croit pas à une véritable menace, mais plutôt à un happening d'artiste contemporain en mal de reconnaissance. Le crieur Joss pour sa part confond le latin avec de l'italien<sup>152</sup> et ne peut donc se livrer à aucun travail de décryptage.

Ce roman de Vargas plus qu'un autre est emblématique de la mise en application du paradigme indiciaire dans deux récits enchâssés: celui des quatre à rebours et celui des messages dont il est aisé de deviner qu'ils finiront par se rejoindre. Le lecteur apprendra en effet que la première annonce a été déposée dans l'urne de Joss le jour même où le premier immeuble parisien a été marqué. Après avoir su identifier les signes et leur caractère menaçant, il s'agit pour Adamsberg et Decambrais de les décrypter par l'action combinée d'intuitions et de connaissances érudites. Decambrais mène seul ses investigations ou du moins consulte-t-il lui-même des ouvrages pour étayer ses intuitions.

---

<sup>151</sup> « Il récoltait en revanche dans son urne une quantité de messages assez considérable, une soixantaine par jour en moyenne - et bien davantage le matin que le soir, la nuit étant propice aux dépôts furtifs - chacun sous enveloppe cachetée et lestée d'une pièce de 5 francs. Cinq francs pour pouvoir entendre sa pensée, son annonce, sa quête lancée dans le vent de paris, ce n'était pas si cher payé. », In Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>152</sup> Joss trouve une nouvelle annonce en latin « Videbis animalia generata ex corrulione multiplicari in terra ut vermes, ranas et muscas ; et si sit a causa subterranea videbis replilia habitantia in cabernis exire ad superficiem terrae et dimittere ova sua et aliquando mori. Et si est a causa celesli similiter volalilia. » Et commente : « Merde, dit Joss. De l'italien. », in Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, *op. cit.*, p.65.

La dernière phrase de l'annonce suivante: «Tels signes sont l'abondance extraordinaire des petits animaux, qui s'engendrent de pourriture, comme sont puces, mouches, grenouilles, crapauds, vers, rats et semblables, qui témoignent une grande corruption, et en l'air et es humitez de la terre<sup>153</sup> » lui fait penser « sans certitude » que le texte date du XVIIe siècle. C'est avec le texte suivant qu'il en aura la conviction : « Et premièrement pour éviter l'infection procédante de la terre, fault tenir les rues nettes et les maisons en les baliant et ostantfien et immundices tant humaines que d'aultres animaux, criant principalement esgard au marché aux poiffons, boucheries, triperies là où se fait ordinairement amas d'excréments sujet à corruption. ». Sans cesse l'érudition de Decambrais vient corriger les maladresses de Joss Le Guern, ainsi concernant les « marchands de poissons » cités dans l'annonce précédente, ce dernier s'interroge : « Je sais pas ce que c'est comme viande ces poiffons.<sup>154</sup> » et Decambrais d'expliquer : « Le Guern, ce sont des copies de textes anciens du XVIIe siècle. Le type les transcrit à la lettre, à l'aide de caractères spéciaux. A l'époque on faisait les s à peu près comme des f<sup>155</sup>. »

L'érudition de Decambrais apparaît plus grande encore lorsqu'il se penche sur les annonces en latin et se montre capable de les traduire à la volée : « Et de eisquaesignificantillud, et ut videas mures et animaliaquae habitant sub terra fugere ad superficiemterrae et patisedar, id est, commoverihinc inde sicutanimaliaebria. », devient ainsi « Et parmi ces choses qui en sont le signe, il y a que tu vois des rats et de ces animaux qui habitent sous la terre fuir vers la surface et souffrir ( ?), c'est-à-dire qu'ils vont hors de ce lieu comme des animaux ivres. ». C'est cette annonce qui déclenche un déclic chez Decambrais, car il butte dans sa traduction sur le mot « sedar » qui n'est pas latin : « Decambrais s'arrêta net. Arabe. Un terme d'origine arabe<sup>156</sup>. »

Il tentera toute une nuit de décrypter la présence de ce terme. Puis, comme une fulgurance : « la lumière se fit au matin (...) Le nom se propulsa sur ses lèvres avant même qu'il eût ouvert les yeux, comme si ce mot avait attendu toute la nuit le réveil du dormeur, brûlant de se présenter. Decambrais s'entendit l'énoncer à voix basse : Avicenne<sup>157</sup>. » Il comprend alors qu'il s'approche de la solution et poursuit, en fin limier érudit, ses recherches : «Avicenne. Le grand Avicenne, médecin et philosophe persan, tout début du XI e siècle, mille fois recopiés d'Orient en Occident. Rédaction latine semée de locutions arabes.

---

<sup>153</sup> *Ibidem.*, p.29.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.53

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.53

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.80.

Maintenant, il tenait la piste <sup>158</sup>.» Le lecteur finira par apprendre que c'est la peste qu'évoque Avicenne dans son *Liber Canonis*<sup>159</sup> et que c'est cette maladie qu'évoquent les autres annonces, extraites du journal intime de Samuel Pepys, tenu de 1660 à 1669, tandis qu'en 1665 la peste à Londres provoquait la mort de 70 000 personnes. Intuition fulgurante de Descambrais<sup>160</sup>.

La démarche d'Adamsberg est en plusieurs points similaire. Il fait d'abord preuve d'intuition après avoir pris connaissance de l'existence des inscriptions, il entreprend une marche dans les rues de Paris puis revient à la Brigade « sans avoir particulièrement réfléchi mais avec la sensation que ces quatre n'étaient ni un tag ni une blague d'adolescent, pas même une force vengeresse. Un vague désagrément dans ces séries de chiffres, un malaise furtif<sup>161</sup>. ». Carlo Ginzburg dans son analyse du paradigme indiciaire rappelle l'importance fondatrice de « la métis », considérée comme la forme la plus représentative de l'intelligence astucieuse et intuitive<sup>162</sup>. Elle a selon lui joué un rôle central dans le paradigme indiciaire avant d'être vaincue et soumise au logos. La patience par exemple est liée à « la métis » et on sait qu'elle est souvent invoquée par les détectives des romans policiers comme un don essentiel pour le bon déroulement de l'enquête. Tout l'art du romancier en somme est de ne pas décourager ou détourner le lecteur lorsqu'il expose le raisonnement de son enquêteur. Une explication simpliste déçoit. Une démonstration alambiquée décourage. L'intuition pour sa part humanise le procédé de déduction et montre en réalité que le roman policier d'énigme n'a jamais été exclusivement un pur jeu formel. Dans la recherche d'indices et dans l'art de les interpréter la littérature policière compte Sherlock Holmes. Ce dernier est en effet à la recherche de traces pour reconstituer le crime. Il est celui qui est capable de mettre en œuvre un raisonnement en apparence implacable. Ce dernier prend la forme d'une logique rigoureuse, alors qu'il dépend du hasard, et du savoir de l'enquêteur. Le mode de raisonnement dans le roman d'énigme n'est donc pas toujours strictement inductif chez

---

<sup>158</sup> *Ibidem.*, p.83

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.95

<sup>160</sup> Carlo Ginzburg définit l'intuition comme une récapitulation foudroyante de processus rationnels au sens d'intuition haute. Puisque nous évoquons ici Avicenne, l'intuition renvoie également à la *firasa* arabe liée à la physiognomonie c'est-à-dire à la science des grains de beauté. La *firasa* est la capacité de passer de manière immédiate du connu à l'inconnu en s'appuyant sur des indices. Elle renvoie au vocabulaire des soufis et à l'intuition mystique, mais aussi à des formes de pénétration et de sagacité en faisant un organe possible du savoir indiciaire.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>162</sup> Carlo Ginzburg montre dans *Mythes, emblèmes, traces, op. cit.*, p. 151 que le savoir conjectural regroupait plusieurs disciplines et que l'un de ces territoires était dirigé par la déesse Métis première épouse de Jupiter. Mais le paradigme a été écrasé par le modèle de connaissance élaboré par Platon. Au sujet de la « métis » le livre de référence demeure celui de Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La métis des grecs*, 1974, p.104 sq.

Sherlock Holmes, mais laisse place à l'intuition dans le mode de résolution de l'enquête. Gilles Deleuze va donc trop vite dans l'article qu'il consacre à la Série noire, lorsqu'il oppose la tradition de l'enquêteur intuitif à la française à celle de l'enquêteur inductif à l'anglo-saxonne<sup>163</sup>. On pense au célèbre article d'Umberto Eco qui montre que les déductions de Sherlock Holmes sont en réalité des abductions, c'est-à-dire un système de raisonnement dans lequel l'une des propositions de la réflexion n'est que probable<sup>164</sup>. Le détective pour reprendre une expression de Jacques Dubois se fait donc, qu'il soit intuitif ou strictement rationnel, sémiologue<sup>165</sup>.

Une fois sa curiosité mise en éveil, Adamsberg doit néanmoins interpréter ces quatre à rebours, il décide de se rendre dans l'immeuble qui lui a été signalé. Et tel Sherlock Holmes, il relève « le détail qui cloche <sup>166</sup> » : à chaque fois il y a une porte épargnée et elle n'est pas la même dans chaque immeuble. Il se décide à mener l'enquête auprès de tous les commissariats de Paris et apprend que le phénomène n'est pas isolé et s'est produit dans plusieurs immeubles de la capitale. Son intuition était donc fondée, mais il reste à élucider le sens des inscriptions. Et c'est par un renversement propre au mode d'élucidation des romans de Fred Vargas<sup>167</sup>, que ceux-là mêmes qui doutaient des intuitions d'Adamsberg, lui permettent par leurs connaissances de décrypter les signes. Camille, la femme qu'il aime, qui trouve ses inscriptions jolies et peu inquiétantes, se souvient à la réflexion, les avoir déjà vues dessinées sur la couverture d'un livre appartenant à un historien médiéviste<sup>168</sup>. Heureux hasard qui permet à Adamsberg de découvrir que le quatre à rebours, est le signe dont on frappait les portes et les linteaux des fenêtres en temps de peste et constitue une sorte de talisman contre la maladie<sup>169</sup>. C'est donc une érudition, un savoir encyclopédique qui ne sont pas de son fait qui permettent à Adamsberg d'avancer dans son enquête : « Il existait sur terre des gens qui savaient des quantités de choses ahurissantes. Qui avaient écouté à l'école, d'une part, et qui

---

<sup>163</sup> « Le roman policier, dans un mouvement qui lui était propre, reproduisait cette dualité : Conan Doyle, avec Sherlock Holmes, prodigieux interprète des signes, génie inductif. L'école française : Gaboriau, avec Tabaret et Lecoq, puis Gaston Leroux avec Rouletabille (Rouletabille invoque toujours « le bon bout de la raison », « le cercle entre les deux bosses de son front » pour opposer explicitement des certitudes à la méthode inductive, à la théorie des signes anglo-saxonne). », in Gilles Deleuze, « Philosophie de la Série noire », *L'île déserte et autres textes*, Editions de Minuit, 2002 (1996), p.115.

<sup>164</sup> Umberto Eco, « Conjecturer d'Aristote à Sherlock Holmes », in *Le magazine littéraire*, avril 1987.

<sup>165</sup> « D'emblée, Dupin, Holmes ou Rouletabille visent à restreindre au seul effort mental des démarches qu'il préfèrent mener à distance de l'objet d'enquête, cette distance qu'affectionnent par ailleurs l'ironiste comme le Dandy. Dès ce moment, la quête se dépasse en interprétation, en travail de l'intellect, en méthodique déchiffrement des signes. Et le détective de se faire fin lecteur des codes les plus divers, sémiologue pour tout dire. », in Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, op. cit., p 89.

<sup>166</sup> Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, op.cit., p.74.

<sup>167</sup> Nous y reviendrons plus loin lorsqu'il s'agira d'analyser le système des personnages dans le roman policier contemporain.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.168.

avaient continué d'engranger par wagons-citernes. Des connaissances d'un autre monde (...) Mais aujourd'hui pourtant, ça allait aider vitalem<sup>170</sup>. »

On notera pour conclure que le travail d'interprétation et de sémiologie se met en marche alors même qu'aucun cadavre ne justifie d'enquête. Mais, bientôt un appel du commissariat du 1<sup>e</sup> arrondissement de Paris informera Adamsberg de la découverte d'un mort au 117, rue Jean-Jacques Rousseau, immeuble qui accueillit la première inscription des quatre à l'envers. Une enquête officielle s'ouvre alors, et la piste suivie par Adamsberg poursuivra ce travail d'investigation, comme une mise en application du paradigme indiciaire et un hommage appuyé de Fred Vargas à une méthodologie qu'elle connaît bien. Il est en effet fort probable que Vargas ne fait là qu'incarner dans ses romans un paradigme qui est celui qu'elle applique lorsqu'elle endosse sa fonction d'historienne archéologue. Auteure sous sa casquette d'archéozoologue d'un ouvrage sur la peste<sup>171</sup>, elle puise non seulement dans ses connaissances pour nourrir son récit, mais également dans le modèle indiciaire propre à la discipline archéologique. Très probablement consciente de ce tour d'esprit qui s'immisce dans ses romans jusqu'à les structurer, elle n'hésite pas à forcer le trait. Dans le roman *Un peu plus loin sur la droite*<sup>172</sup>, l'ensemble de l'intrigue tourne autour d'un os que découvre Louis Kehlweiler – autre enquêteur des romans de Vargas - dans une crotte de chien. Les bancs de Paris servent d'observatoire à ce personnage atypique qui surveille différents endroits de la capitale sans idée préconçue, toujours prêt à trouver les signes d'un forfait commis ou sur le point d'être commis. Cette découverte incongrue d'un os humain digéré par un chien, va permettre contre toute attente à Louis Kehlweiler de remonter la piste qui mène de cet os à un cadavre dans la localité de Port Nicolas. Comme le rappelle avec humour l'historien – cette fois spécialiste non plus du Moyen Age mais de la Préhistoire consulté par l'enquêteur: « c'est fou tout ce qu'on peut dire sur une crotte de chien<sup>173</sup>. » L'indice revêt ici un caractère à la fois hasardeux – est-ce à dire que sans cette crotte de chien un meurtre serait resté impuni ? - et dégradé dans la hiérarchie des signes, une manière pour Fred Vargas de rappeler que tout détail dans le système herméneutique du roman policier peut devenir un indice décisif dans la résolution d'une enquête. L'indice précède ainsi souvent dans l'œuvre de Vargas la découverte du cadavre. Les scènes de crime à explorer peuvent donc se démultiplier et induire

---

<sup>170</sup> *Ibidem.*, p.168.

<sup>171</sup> Frédérique Audoin-Rouzeau, *Les chemins de la peste - Le rat, la puce et l'homme*, Presses universitaires de Rennes, 2003

<sup>172</sup> Fred Vargas, *Un peu plus loin sur la droite*, Editions J'AI LU, 2007, (1996).

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.64.

une attitude généralisée de soupçon qui est parfaitement incarnée par Louis Kehlweiler et son obsession pour la surveillance et l'observation.

Si Vargas fait un usage quasi systématique et hyperbolique du paradigme indiciaire, exploitant le modèle jusqu'à l'autodérision, le roman policier dans son évolution a néanmoins eu tendance à l'associer à d'autres modes de résolution, comme l'interrogation des suspects et/ou témoins, l'établissement et la vérification des alibis<sup>174</sup>, l'enquête autour du mobile et des relations du ou des suspects avec la victime. Le tour de force de Vargas est de se réapproprier cette convention tout en lui insufflant une forme de créativité. Adamsberg n'est pas Sherlock Holmes, il n'a pas son aigu de l'observation, ni sa loupe, encore moins ses connaissances et son érudition, il a néanmoins cette capacité de saisir ce qui fait signe et ce qui doit être interprété. Compétence toute moderne, comme le rappelle justement Carlo Ginzburg qui cite la triade Holmes, Freud et Morelli.

L'enquêteur de Tonino Bencaquista, met en œuvre le même modèle dans le roman intitulé *Trois carrés rouges sur fond noir*. Antoine, personnage principal est accrocheur d'œuvres dans une galerie d'art contemporain. Un tableau intitulé « Essai 30 » d'Etienne Morand (peintre fictif) est volé dans la galerie. Antoine en tentant de stopper le voleur est agressé et perd la main droite. Il décide, alors même qu'il ne possède aucune compétence ni artistique, ni policière de mener une enquête sur ce mystérieux tableau volé qui n'a aucune valeur sur le marché de l'art: « Cette toile n'avait pratiquement aucune valeur, si on l'a volé c'est qu'elle montrait autre chose. [...] C'est le boulot d'un spécialiste de lire ce qu'il y a dans une toile, d'en déceler le mystère<sup>175</sup>. » Parmi une galerie de personnages plus compétents que lui en matière d'art, c'est contre toute attente Antoine qui va devenir au fur et mesure de son enquête, un véritable spécialiste et critique d'art capable de procéder à la manière de Morelli, c'est-à-dire en prenant en compte le détail marginal pour identifier une œuvre<sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup> On connaît ces romans qui confrontent les horaires de train, l'évaluation des temps de trajet et de déplacement au point de se transformer en véritable équation mathématique.

<sup>175</sup> *Trois carrés rouges sur fond noir*, p.513.

<sup>176</sup> « Qui veut étudier intimement un maître et le connaître mieux doit diriger son regard vers ces minuties matérielles – un calligraphe les appellerait des ornements graphiques – et savoir les découvrir », in Giovanni Morelli, *De la peinture italienne, les fondements de la théorie de l'attribution en peinture à propos de la collection des Galeries Borghèse et Doria*, Pamphili, Lagure, 1994, p. 163. Le critique d'art ironise également : « Les connaisseurs allemands et parisiens riraient dans votre dos si vous vouliez citer les ongles comme signes caractéristiques (d'un peintre) », *Ibid.*, p.161. Morelli conseille avec un humour qu'aurait prisé Antoine : « C'est précisément l'étude de tous ces détails particuliers constituant la forme d'une œuvre d'art que je voudrais recommander à ceux qui (...) désirent éprouver le vrai plaisir de pénétrer avec une hache et couperet au cœur du maquis enchevêtré de l'histoire de l'art pour parvenir, si possible, à la science de l'art. », *Ibid.*, p. 164. Nous savons que Morelli occupe une place capitale dans l'histoire de l'art, mais aussi comme le rappelle Ginzburg dans celle de la formation de la psychanalyse. Cette connexion est attestée par Jaynie Anderson qui dans son avant propos à l'ouvrage cité de Morelli signale « Freud lut pour la première fois le livre de Morelli dans l'édition italienne de Frizzonni (qu'il acheta à Milan en 1890). Cette lecture le conduisit à envisager un

Constatant que le tableau volé a la particularité d'être jaune, contrairement à l'ensemble des œuvres de Morand dans lesquelles le noir domine, il se livre à une véritable exégèse du tableau, de ses détails, en des termes certes peu professionnels, mais pertinents comme le montrera la suite de l'enquête: « A l'inverse des autres (toiles de Morand), celle-là est très colorée, beaucoup de jaune vif avec quelque chose de fulgurant, le dessin académique d'une flèche d'église qui émerge de la couleur. Un truc plus clair, plus gai, on peut dire. Joyeux même. Mais je ne pense pas que ce soit un terme agréé par les sphères supérieures de l'Art<sup>177</sup>. ». Antoine va s'efforcer d'acquérir en très peu de temps le savoir nécessaire à son enquête en consultant catalogues d'exposition, ouvrages spécialisés, préfaces d'ouvrages, mais aussi en interrogeant artistes et spécialistes. Il se rend compte alors de l'impression qui le poursuit d'avoir déjà croisé une œuvre semblable au tableau volé. Il se rend au dépôt de ce qui semble être Le Centre national des arts plastiques<sup>178</sup> dans lequel il a travaillé. Il y interroge l'un de ses anciens collègues, mais n'est pas certain de chercher une autre toile de Morand : « je ne sais pas si c'est vraiment une autre toile de Morand que je cherche. J'ai juste fait un rapprochement avec la toile qui a été volée. C'est juste un rapport visuel, peut-être la couleur, ou un mouvement<sup>179</sup>. » Autant dire un détail insignifiant qu'Antoine considère comme un indice à creuser, au grand dam de son ami, qui tient le rôle du sceptique : « Tu te fous de ma gueule ? Un mouvement ? Avec le tas que j'ai ici ? C'est comme si t'allais aux puces de Saint-Ouen pour demander si par hasard ils auraient pas vu une craquelure<sup>180</sup>. » L'analogie digne de l'humour potache des romans policiers a le mérite d'insister sur l'aspect hasardeux et aléatoire de la démarche indiciaire. Mais Antoine a vu juste, car c'est bien cette flèche, détail insignifiant et inhabituel dans l'œuvre du peintre qui permettra de résoudre le mystère du tableau. Antoine finira en effet non sans aide - comme dans l'œuvre de Vargas - à relier le tableau de Morand à ceux d'un groupe de peintres baptisé les « objectivistes ». Ce groupe de peintres cache un crime perpétré par trois d'entre eux contre le meneur du groupe. Ce dernier était le moins doué des trois et retardait leur évolution et leur reconnaissance en tant qu'artistes de talent. Si le tableau de Morand a été subtilisé, c'est bien évidemment que le détail de la flèche permettait de remonter aux objectivistes et mettait en péril les criminels.

---

parallélisme suggestif entre la technique de la psychanalyse qui explore la personnalité humaine et la méthode d'attribution de l'historien de l'art italien. », *ibidem.*, p. 12.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>178</sup> Le lieu n'est pas désigné avec exactitude mais semble correspondre à la description qu'en fait le roman : centre chargé d'acquérir et de répertorier au nom de l'Etat es œuvres qui seront inscrites sur les inventaires du fonds national d'art contemporain dont il assure la garde et la gestion

<sup>179</sup> *Ibid.*, p525.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.525.

Cette analyse du roman de Benacquista est à mettre en lien avec la vogue mondiale des romans policiers dont l'intrigue se développe dans le milieu de l'art<sup>181</sup>. Il s'agit bien souvent de mettre en récit de manière explicite le paradigme indiciaire, impliquant un plaisir de lecture et une satisfaction intellectuelle du fait même que tout lecteur est imprégné par cette démarche. Vargas renouvelle le modèle en créant des enquêteurs aux intuitions sûres et infaillibles, Malte pour sa part, s'il connaît ses classiques, reste de notre point de vue le plus innovant. Il pousse en effet les compétences herméneutiques de ses personnages-enquêteurs jusqu'à les rapprocher d'un art ésotérique de l'interprétation<sup>182</sup> de signes plus invisibles et impalpables encore que ceux que Holmes, Adamsberg ou Antoine sont capables de déceler. Dans *La Part des chiens*, deux hommes sur la route, Zodiak et Roman cherchent Sonia, épouse du premier et sœur du second, disparue sans laisser de traces. D'emblée le personnage de Zodiak se présente comme détenteur de compétences herméneutiques :

Il avait beaucoup voyagé. Pas seulement depuis le début de la quête. Il était sur les routes depuis toujours. Partout les villes se ressemblaient. Partout les mêmes règles, les mêmes codes, les mêmes subtiles frontières. Question de décryptage encore une fois. Observer et traduire. Il savait faire ça<sup>183</sup>.

Mais le lecteur va vite se rendre compte que ce personnage a le don de déceler les traces et les signes là où le commun des mortels ne voit rien. Compétence étrange qui flirte avec le surnaturel et l'in vraisemblable<sup>184</sup>. Initié par un maître aux arts occultes de l'astrologie et de la divination, Zodiak disciple pourtant prometteur, semble souffrir en réalité d'une hypertrophie interprétative. Il voit des signes partout et cela trahit moins des dons exceptionnels, qu'un besoin vital de ne pas perdre définitivement l'espoir de retrouver son épouse disparue: « Zodiak observait tout ça. Les gestes, les attitudes, les regards. Les détails. Il enregistrerait tout. Non plus comme par le passé, à de simples fins d'analyse et de compréhension globale du monde, mais plutôt dans le souci de ne pas laisser échapper le

---

<sup>181</sup> L'un de ses représentants est l'auteur anglais Ian Pears, spécialiste de l'histoire de l'art. Il fait dialoguer ses romans policiers avec sa discipline par le truchement de son héros, Jonathan Argyll qui lutte contre la contrefaçon et le vol. Le procédé qui consiste à faire reposer l'intrigue sur des tableaux anciens est également repris par l'auteur espagnol de romans policiers Arturo Perez-Reverte. *Le Tableau du maître flamand*, Grand Prix de littérature policière en 1993, tourne autour d'une toile peinte il y a cinq siècles et qui contient la question « qui a pris le cavalier ? » sous-entendant que l'un des personnages représentés a été assassiné.

<sup>182</sup> On retrouve ici les arts divinatoires que cite à plusieurs reprises Ginzburg dans son ouvrage faisant le parallèle entre le paradigme cynégétique et le paradigme implicite dans les textes divinatoires de la Mésopotamie au III<sup>e</sup> millénaire avant J.-C. Il s'agit en effet d'être réceptifs à des réalités infimes pour découvrir des événements auxquels on n'a pas d'accès direct, in Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces, op. cit.*, p. 149.

<sup>183</sup> Marcus Malte, *La Part des chiens, op. cit.*, p. 14.

<sup>184</sup> Nous reviendrons dans notre troisième partie sur l'importance de cette invraisemblance, présente également dans les romans de Vargas dans le roman policier contemporain.

moindre signe qui eût pu le guider vers le seul et unique objet de sa quête<sup>185</sup>. » Le système herméneutique mis en place par Malte dans son roman échoue d'ailleurs lamentablement. Zodiak, pourtant certain d'avoir identifié les signes qui lui permettront de retrouver Sonia, doit admettre au terme d'aventures périlleuses qu'il s'est trompé. On comprend dès lors que la quête est sans fin et qu'elle va se poursuivre sans cesse, grâce aux dons et surtout aux convictions inébranlables et quasi pathologiques de Zodiak. Nous y reviendrons dans plus loin lorsqu'il s'agira d'analyser les dénouements des romans policiers contemporains.

L'enquêteur des fictions policières contemporaines aspirerait donc à être un devin, sans pour autant y parvenir ? Siegfried Kracauer, dans un essai<sup>186</sup> de 1922 consacré au roman policier a noté que la raison mise en œuvre dans le roman policier est une forme de *ratio* moderne émancipée de la foi et que l'enquête policière se substitue dans le champ séculier, à la spéculation théologique. Le roman policier d'énigme avait alors pour fonction de montrer le caractère intellectualisant de la modernité<sup>187</sup>. Nous émettons l'hypothèse que les fictions policières contemporaines, chez des auteurs comme Marcus Malte, tentent de dire l'échec de cette *ratio* tout en maintenant l'illusion de la puissance de l'homme moderne, capable de déchiffrer et d'interpréter le monde. Nous laisserons là pour le moment cette question avant de tenter d'y apporter une réponse plus approfondie dans la deuxième partie de ce travail qui abordera notamment la notion de sacré dans les fictions policières contemporaines.

Quoi qu'il en soit le trajet entre la victime et le meurtrier, ou plus généralement entre l'objet de la quête et sa découverte, qu'il soit rigoureusement logique ou en grande partie intuitif, qu'il s'achève sur une réussite ou un échec, demeure soumis aux indices révélés, et aux compétences interprétatives d'enquêteurs herméneutes. L'univers matériel du roman policier entretient de ce fait un lien ténu avec l'univers extérieur de référence. L'enquête menée dans un univers concret, parsemé à la fois d'effets de réels et d'indices à décrypter, peut donner l'illusion d'un récit dont l'intention première est mimétique ou réaliste. Illusion très vite dissipée à la fois par une tendance à l'enfermement tant spatial que temporel du récit et par l'opération d'abstraction déductive propre au roman d'énigme. Il découle de ce chronotope particulier que le monde représenté est un monde abstrait, car toute concrétisation excessive, toute sortie intempestive spatiale et temporelle du lieu et de l'heure du crime, tout abandon de la piste, empêcheraient la logique du « personnage-enquêteur » de se déployer.

---

<sup>185</sup> *Ibidem.*, p.56.

<sup>186</sup> Siegfried Kracauer, *Le roman policier*, Payot, 2001, p.32. Cet ouvrage est parfois difficile à suivre car il est imprégné d'un vocabulaire phénoménologique quelque peu daté.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p.32.

Il y a donc dans le roman d'énigme des origines une sémiotique indicielle, a priori incompatible avec une volonté de mimétisme dont se réclamerait une peinture fidèle de la réalité ou de la société dans laquelle se déroule le récit. Le roman policier contemporain, par la reprise du modèle indiciaire qu'il perpétue tout en le renouvelant, entretient dès lors un rapport très complexe au réel de référence, au réalisme, mais aussi à la vraisemblance comme nous le montrerons par la suite. Nous avons par ailleurs signalé que le succès du roman policier d'énigme, sa longévité et le plaisir de lecture qu'il procure, malgré des détracteurs virulents, sont fondés sur le paradigme indiciaire, dans lequel chaque lecteur retrouve une forme de pensée familière.

C'est justement en opposition à ce modèle que va se développer aux Etats-Unis, une autre littérature policière que l'on appelle traditionnellement le roman noir<sup>188</sup>. Ce dernier se distingue par une spatialité et une temporalité spécifiques. Espace et temps changent en même temps que se complexifie le système des personnages que mettra en œuvre le roman noir. Nous verrons que si ce dernier a eu l'ambition d'une peinture plus réaliste du monde et de la société, il n'est pas certain que la fiction policière contemporaine l'ait suivi dans cette voie, privilégiant d'autres codes du roman noir plus en accord avec ceux qu'elle emprunte au roman d'énigme.

### **1.3. L'influence du roman noir et l'évolution du système des personnages : le réalisme en héritage**

#### *1.3.1. Le fin limier*

Le roman classique d'énigme a recours à un personnel romanesque assez stable. Un mystère initial est induit par un crime : meurtre, disparition ou enlèvement et implique l'existence de deux personnages emblématiques : la victime et le criminel<sup>189</sup>. Un troisième personnage intervient alors pour dégager un ordre de cohérence, et résoudre le chaos provoqué : c'est bien évidemment l'enquêteur qui est souvent le héros du récit. Sur le chemin

---

<sup>188</sup> Nous le présentons ici comme un ensemble homogène et identifiable. Or il l'a davantage été en France qu'aux Etats-Unis. En effet c'est l'apparition de la collection de la série noire en 1945, qui a rendu visibles et cohérent un nombre important d'œuvres publiées de manière plus disparate aux Etats-Unis. Dans l'ouvrage qu'il consacre au polar américain Tadié écrit à propos de la Série noire : « Grâce au démarrage en trombe de la collection, l'idée d'un genre à part, appelé « roman noir » ou polar, se matérialise sous les yeux du public français, appuyé sur un corpus important, en expansion rapide (deux titres par mois), dont l'unité n'était guère visible à l'œil de la critique américaine car ces textes étaient aux Etats-Unis, publiés dans des collections »

<sup>189</sup> Nous préférons ce terme à celui de meurtrier car il permet dans une certaine mesure d'inclure davantage de crimes que le simple meurtre.

qui le mène à la résolution du crime, cet enquêteur croise à la fois suspects et témoins qui constituent le dernier pôle d'un système de personnages somme toute assez simple et stéréotypé<sup>190</sup>. Comme l'écrit très justement Jacques Dubois « Le genre a eu beau faire, au cours d'un siècle fertile en métamorphoses, pour renouveler ses conventions, varier la perspective, habiller autrement ses acteurs : toujours ces mêmes rôles reviennent, se reproduisent comme les portants indispensables à la machinerie narrative<sup>191</sup>. » Mais ce système de personnage a bien évidemment connu des évolutions concomitantes à l'exploitation novatrice du paradigme indiciaire. Le jeu sur les stéréotypes caractérisant bien souvent l'évolution de la littérature policière, les personnages mis en récit ont eux aussi oscillé entre académisme et innovation et le roman policier contemporain n'échappe pas à la règle.

En réalité la figure de l'enquêteur en apparence très codifiée et fixe s'est incarnée de différentes manières tout au long de l'histoire du roman policier, chacun souhaitant y aller de sa formule inédite. Le roman policier contemporain reprend à son compte en même temps que le modèle indiciaire, la tradition de l'enquêteur professionnel ou amateur. Dans l'analyse qu'il propose de ce personnage, Jacques Dubois retient plusieurs caractéristiques<sup>192</sup> et montre que les évolutions du personnage et les innovations amenées par les différentes générations de romanciers reposent d'abord sur l'infinité de variations possibles par des combinaisons inédites de ces différentes caractéristiques.

Il ne nous semble ni utile ni pertinent de présenter la fiche signalétique de chacun de nos enquêteurs, car ce n'est pas tant une typologie qui nous intéresse que la nécessité de mettre au jour ce qui constitue la ligne de convergence qui nous semble réunir l'ensemble des enquêteurs du roman policier contemporain, malgré des divergences en apparence irréconciliables. Quels liens peut-on en effet établir entre des enquêteurs aux statuts institutionnels différents, aux caractères et aux styles éloignés ?

Il faut noter dans l'ensemble de notre corpus une distance vis-à-vis de la figure de l'enquêteur policier professionnel. C'est la même défiance que manifestaient déjà Dupin et certains de ses épigones du roman d'énigme face aux enquêteurs officiels. Jean-Baptiste Adamsberg pourtant commissaire, n'échappe pas à la règle et manifeste de romans en romans

---

<sup>190</sup> Ces personnages correspondent au *carré herméneutique* mis en évidence par Jacques Dubois dans son ouvrage *Le roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 87-97.

<sup>191</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier et la modernité*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>192</sup> Les caractéristiques retenues par Jacques Dubois sont plus précisément les suivantes : statut institutionnel du personnage : amateur ou professionnel; le mode d'intervention : solitaire en duo ou en équipe ; le style : le champion, le dandy, l'homme moyen, l'intellectuel ; le caractère : euphorique, ironique, dysphorique et le statut social : haut, moyen, bas.

cette même distance vis-à-vis de son statut de policier. Son apparence est éloignée de l'idée que l'on se fait habituellement du policier et crée des quiproquos savoureux. Ainsi, dans *Pars vite et reviens tard*, une femme prénommée Maryse vient signaler à la police l'apparition d'étranges tags sur les portes de son immeuble. Elle croise Adamsberg à la porte du commissariat et se confie à lui en ignorant qu'il est lui-même policier : « C'était un homme petit et brun habillé à la va comme je te pousse, pas même coiffé, les manches de sa veste noire remontée sur ses avant-bras nus. Sûrement quelqu'un qui, comme elle, avait des embarras à raconter. Mais lui avait fini <sup>193</sup> ». Puis, une fois que Maryse a fini de se confier à ce petit homme brun dont elle pense qu'il a certainement des embarras avec la police lui propose de trouver un policier. « L'homme la regarda un instant, un peu surpris.

- Je suis flic, répondit-il. Commissaire principal Jean-Baptiste Adamsberg.
- Oh, dit Maryse désorientée. Je suis désolée <sup>194</sup>. »

D'autres caractéristiques éloignent Adamsberg de l'image habituelle du policier. C'est avant tout un rêveur, « un pelleteur de nuages <sup>195</sup> » dira l'un de ses homologues canadiens, qui ne peut réfléchir qu'en marchant ou en dessinant et qui procède comme nous l'avons déjà évoqué de manière intuitive, se fiant à ses pressentiments et à des convictions intimes qui ont l'art d'agacer son adjoint Danglard, dont l'érudition n'a d'égale que ses capacités de raisonnement inductif et strictement logique.

Adamsberg, artiste à ses heures, policier intuitif aux allures de vagabond est une variation originale, qui se veut poétique, sur le personnage de l'enquêteur des romans d'énigme traditionnels. Poésie du personnage rendu encore plus palpable par un procédé coutumier du roman policier, l'antithèse avec son adjoint Danglard, intellectuel pragmatique et rationnel comme en hommage au duo Holmes et Watson. Car au risque de surprendre et de se mettre à dos les avant-gardistes de la littérature policière française <sup>196</sup>, Fred Vargas confesse une certaine fascination pour Agatha Christie dont elle avoue ne pas être encore parvenue à percer le secret de l'incroyable mécanique <sup>197</sup> et des amours de jeunesse, jamais démenties, pour Arsène Lupin et Sherlock Holmes.

---

<sup>193</sup> Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, *op. cit.*, p 42.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.42. Dans le même roman Joss l'un des personnages principaux du roman en voyant Adamsberg doutera lui aussi de son statut de commissaire: « Vendeur de fleurs sur les quais de Narbonne, je ne dis pas, mais commissaire, pardon. », Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, *op. cit.*, p. 101

<sup>195</sup> L'expression est utilisée par l'un de ses homologues canadiens qui trouve Adamsberg souvent absent et absorbé dans ses rêveries.

<sup>196</sup> Manchette dans ses chroniques a cette formule lapidaire et non moins percutante: « *Ceux qui attendent le jour où nous causerons d'Agatha Christie peuvent se brosser* <sup>196</sup> ».

<sup>197</sup> Lire, *Spécial polar, Les meilleurs romans 2007*, in « Fred Vargas. Enquête sur la star du roman policier », p 35, janvier, 2007.

Il n'en demeure pas moins qu'Adamsberg possède des qualités hors du commun pour résoudre les crimes et même souvent pour les pressentir. C'est ainsi que l'on apprend dans *Pars Vite et reviens tard* de la bouche de son adjoint Danglard qu'Adamsberg est doué pour la résolution d'enquêtes criminelles, car la Fée Carabosse se serait penché sur le berceau de ce même Adamsberg en disant : « [...] Je fais don à cet enfant de pressentir le merdier là où les autres ne l'ont pas encore vu. Ou quelque chose comme ça, en mieux dit, car la fée Carabosse n'était pas la dernière des illettrés ni un grossier personnage, en aucun cas.<sup>198</sup> » .

Adamsberg n'est pas toujours capable d'interpréter la signification exacte des signes et des indices, mais il possède la faculté d'en prévoir la teneur tragique. Ainsi comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, dans le roman intitulé *Pars vite et reviens tard*, lorsque des signes obscurs apparaissent dans les rues de Paris, c'est à Danglard et parfois à d'autres personnages érudits d'en donner une interprétation savante. Les quatre à l'envers retrouvés sur les portes d'appartements trouvent au fur et à mesure une autre signification plus savante renvoyant à une inscription que l'on dessinait au Moyen Âge pour se protéger de la peste. Mais ce sont des historiens qui livrent cette explication décisive à Adamsberg qui pour sa part s'est contenté de suivre son intuition, et de se fier à son pressentiment sur le caractère maléfique de ces inscriptions. Même si Adamsberg est un héros solitaire – incapable de se lier durablement avec d'autres personnages<sup>199</sup>, la résolution de l'enquête est le fait d'une équipe, d'une mise en commun des capacités et des connaissances de chacun. Adamsberg consulte souvent des spécialistes et chaque membre de la brigade a lui aussi sa part dans la résolution de l'enquête.

Il nous semble que c'est ici que se profile l'un des principaux emprunts aux codes du roman noir, les romanciers contemporains procédant, par juxtaposition de codes propres aux principaux sous-genres. Contrairement aux romans d'énigme classiques qui mettent en scène des héros à l'intelligence et à l'acuité visuelle exceptionnelle, capables en d'autres termes de mettre en œuvre le paradigme indiciaire décrit plus haut, le roman noir pour sa part a recours à un tout autre type de personnage dont les compétences diffèrent de celles mis en œuvre par le détective classique du roman d'énigme, notamment sa capacité à aller vers les autres. En effet, le roman noir qui naît en opposition au roman d'énigme à l'anglaise a, selon une formule que nous empruntons à Raymond Chandler apporté une innovation majeure par

---

<sup>198</sup> Fred Vargas, *op. cit.*, p 128. Nous verrons dans la troisième partie combien est importante l'influence du conte pour la compréhension de l'œuvre de Fred Vargas et plus généralement de la tendance de la fiction policière contemporaine. Aspect merveilleux du personnage qui a le don d'endormir les enfants par une simple pression de la main

<sup>199</sup> Notamment avec des personnages féminins et à cet égard il renvoie aux privés des romans noirs américains.

rapport au roman d'énigme classique car il a «jeté le roman policier dans la rue»<sup>200</sup>, obligeant son détective à développer des compétences particulières de socialisation. Dans un essai intitulé *The simple art of murder*, Chandler insiste sur les différences qui existent entre ce qu'il appelle les romans de détection et le roman noir qu'incarne selon lui Dashiell Hammett. Au sujet de ce dernier Chandler considère qu'il a « restitué le meurtre à ceux qui le commettent pour de vraies raisons, non pour fournir un cadavre à l'auteur [...]. Il a couché ces êtres sur le papier tels qu'ils étaient, les a fait parler et penser dans la langue dont ils se servaient normalement<sup>201</sup>. » Une manière de dire que le roman noir s'affranchit de l'enfermement spatial et narratif du *roman à énigme* pour narrer, en insistant cette fois sur leur caractère horrible, des faits plus ancrés dans la réalité. Car de Dashiell Hammett à David Goodis, c'est bien la rue que l'on peut considérer comme le chronotope du roman noir.

Hammett est souvent considéré comme le père fondateur du genre. Il écrit dans les années 1920, dans de nouveaux magazines appelés *pulps*<sup>202</sup> et plus particulièrement dans la revue *Black Mask*, dirigée par Joseph T. Shaw. La revue est lue par plus de dix millions de personnes<sup>203</sup> et marque les débuts d'un genre policier nouveau que l'on appellera le *hard-boiled*<sup>204</sup>. Joseph T. Shaw en résume ainsi l'esprit : « mes collaborateurs et moi-même décidâmes de créer un nouveau genre d'histoires policières, différent de celui en usage au temps des Chaldéens et plus récemment adopté par Gaboriau, Poe, Conan Doyle et tous les autres, à savoir le genre déductif du type mots croisés ou puzzle qui, délibérément, manque de toute émotion humaine<sup>205</sup>. »

C'est justement par un changement de décor que le roman noir va tenter de rompre avec une tendance à la déréalisation et réussir à insuffler l'émotion humaine qui semble manquer selon Shaw au roman d'énigme. Le roman noir va ainsi échapper au rétrécissement spatial et au minimalisme descriptif du roman-problème. Il crée de ce fait un nouveau type de personnage : le détective aventurier qui privilégie la piste concrète par rapport à la scène du crime et évolue dans un environnement topographiquement et sociologiquement diversifié. Comme l'écrit très bien Vanoncini : « son enquête devient ainsi un témoignage sur la

---

<sup>200</sup> Raymond Chandler, « The Simple Art of Murder », 1950, rééd. in *Les ennuis, c'est mon problème*, Omnibus, 2009, p1151 : « Hammett a sorti le roman policier du vase vénitien pour le jeter dans la rue. »

<sup>201</sup> Raymond Chandler, « The simple Art of Murder », *Les ennuis, c'est mon problème, op. cit.*, p 1151.

<sup>202</sup> Revues bon marché, fabriquées à partir de pâte à papier grossière et noirâtre de « pulpe » de bois.

<sup>203</sup> Yves Reuter, *Le roman policier, op. cit.*, 2007, p. 22.

<sup>204</sup> Littéralement « dur à cuire ». Appellation métonymique puisque qu'il désigne la partie : le détective, pour le tout.

<sup>205</sup> Cité par Jean Tulard, *Dictionnaire du roman policier*, Fayard, p331.

spécificité d'une communauté humaine, d'un espace urbain, d'un processus économique ou politique<sup>206</sup>.»

### 1.3.2. *Le détective aventurier*

Encore faut-il préciser la manière dont ce changement de décor va affecter l'enquêteur. La rue va en réalité privilégier l'action du personnage-enquêteur<sup>207</sup> par rapport à la réflexion rigoureuse à laquelle l'enfermement narratif du *roman à énigme* le poussait de manière il faut le dire assez invraisemblable et irréaliste<sup>208</sup>. L'action implique donc une forme de mobilité. La rue peut être un lieu de mobilités aux formes multiples de la promenade, au passage rapide, de la flânerie à la dérive<sup>209</sup>. Ce qui implique une temporalité et un rythme narratif spécifique à chaque forme de déplacement. La rue offre donc une gamme de modalités narratives dans laquelle va puiser le roman noir américain et dont va largement s'inspirer d'innovations en innovations le roman noir français, jusqu'à devenir l'une des principales modalités de la fiction policière au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle.

Retenons pour le moment que les personnages-enquêteurs du roman noir préfèrent l'action à la réflexion logique des détectives du roman d'énigme<sup>210</sup>. Mais la rue est avant tout

---

<sup>206</sup> André Vanoncini, *Le roman policier, op. cit.*, p 18.

<sup>207</sup> Il faut également signaler que ce personnage lui-même va s'incarner différemment dans le roman noir. C'est ainsi que Jean-Patrick Manchette le décrit : « Quant au roman noir achevé, le bon flic n'est pas son héros de prédilection. Outre le gangster, il lui préfère évidemment le détective privé, et le journaliste, et puis presque toutes les espèces de citoyen à l'exclusion du policier. C'est que, pour le roman noir, le Mal est au pouvoir dans ce monde, et les flics sont donc mauvais ou moins douteux en ce qu'ils veulent maintenir ce monde. », in Jean-Patrick Manchette, *Charlie Mensuel*, n°140, septembre 1980, rééd. in *Chroniques, op. cit.*, p 158. En cela il ne se différencie guère du détective du roman d'énigme rappelant à nouveau combien les deux sous-genres que l'on a tendance trop rapidement à séparer sont proches l'un de l'autre.

<sup>208</sup> En 1933, Malraux notait dans sa préface au roman de Faulkner, *Sanctuaire* le caractère factice et invraisemblable de cette manière déductive de résoudre des enquêtes : « Faulkner sait fort bien que les détectives n'existent pas ; que la police ne relève ni de la psychologie ni de la perspicacité, mais bien de la délation ; et que ce n'est point Moustachu ni Tapinois, modestes penseurs du Quai des Orfèvres, qui font prendre le meurtrier en fuite, mais la police des garnis, car il suffit de lire les mémoires des chefs de police pour voir que l'illumination psychologique n'est pas le fort de ces personnes et qu'une « bonne police » est une police qui a su mieux qu'une autre organiser ses indicateurs », in Faulkner, *Sanctuaire*, Préface d'André Malraux, Folio, Gallimard, 2009, p7.

<sup>209</sup> Autant de modalités de déplacement et de mouvement qui seront développées plus loin dans le chapitre que nous consacrons aux lieux et aux déplacements dans la fiction contemporaine.

<sup>210</sup> Les spécialistes citent souvent pour illustrer cette mobilité l'un des romans de Dashiell Hammett, *Le Grand braquage*, rythmé par une série d'actions rapides et caractérisé par la mobilité permanente de son personnage. Ainsi André Vanoncini énumère-t-il les déplacements du protagoniste : «il sort d'un bar louche fréquenté par des repris de justice, rencontre un drogué qui lui annonce un hold-up imminent, retrouve un peu plus tard son informateur assassiné, remarque ensuite que le braquage est déjà entrain de se dérouler à la façon d'une opération militaire, se met à suivre le meurtrier présumé de son informateur, assassin liquidé à son tour, entre dans une maison où reposent quatorze cadavres de gangsters exécutés par des compagnons déloyaux et s'accorde enfin un répit, après plus de vingt pages de course ininterrompue», André Vanoncini, *Le roman policier, op. cit.*, p 65.

un lieu de rencontres et de hasards<sup>211</sup>. Il y a dans les déplacements du détective du roman noir, une forte part de contingence. Partant le plus souvent de la nécessité de répondre aux exigences d'un client, il prend la route espace ouvert, contrairement aux lieux clos et circonscrits du roman à énigme, qui peut l'éloigner sensiblement de son objectif premier. On sent bien à la lecture qu'arpenter les rues est pour l'enquêteur une forme d'art de vivre qui le mène pour les besoins de son enquête dans des lieux qui lui sont parfois familiers, mais également dans des endroits qu'il se doit de découvrir ; le conduisant à un type d'expériences particulières qui l'amènent à composer avec les autres. D'où ce rythme narratif propre au roman noir qui loin de se soumettre à une linéarité parfaite et à une logique implacable se permet détours et digressions spatiales et temporelles, qui contribuent à cette impression de vie.

Cette place prépondérante donnée au déplacement va s'affirmer par paliers successifs dans l'histoire du roman noir. Après les romans à la manière de Dashiell Hammett, publiés en épisodes dans les *Pulps*, l'après-guerre voit la naissance du *paperback* ou livre de poche aux Etats-Unis et peu avant, en 1939, la création de la collection « Pocket Books ». C'est une période sensiblement différente de celle dans laquelle a vécu Hammett, car l'Amérique n'est plus en crise, l'économie est relancée et la consommation augmente, mais les ghettos urbains s'agrandissent et la criminalité accroît.

La deuxième génération d'auteurs de romans noirs perpétue la tradition, en faisant évoluer leur protagoniste dans cette jungle urbaine qui ne cesse de se développer encore. Avec Raymond Chandler, déjà évoqué plus haut, s'impose la figure mythique du privé Philip Marlowe à travers des romans comme *Le grand sommeil* et *Adieu ma jolie* (1940), *Fais pas ta rosière* (1949). Et comme pour confirmer la difficulté déjà évoquée de distinguer roman noir et roman à énigme, les récits de Chandler contiennent eux-mêmes davantage de composantes classiques du roman à énigme qu'il ne le dit dans ses essais. Mais son personnage-enquêteur loin de s'adonner à une réflexion à la logique implacable, se laisse porter par les événements et les lieux dans lesquels il évolue et auxquels il s'adapte.

Chez Chester Himes (1909-1984), les intrigues se passent à Harlem avec les figures de deux policiers noirs aux méthodes expéditives : Ed cercueil et Fossoyeur. Dans ses romans Himes peint Harlem et les humiliations constantes subies par les noirs. On passe ici de la rue à

---

<sup>211</sup> On peut de ce point de vue faire le rapprochement entre le chronotope de la rue et celui de la route propre aux romans d'aventure: «Dans les romans, les rencontres se font, habituellement « en route », lieu de choix des contacts fortuits. Sur la « grand route » se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p 284.

un quartier spécifique, choix qui sera fécond en successeurs de toute nationalité<sup>212</sup>. Les personnages de David Goodis sont pour leur part très désenchantés entrevoient la possibilité de s'en sortir mais retombent inéluctablement dans leur état de déchéance. Cet auteur « (...) choisit de préférence le décor d'une rue sordide bordée de taudis, bordels et bars immondes. Dans ce cadre se rencontrent les paumés de toutes sortes, abrutis par la pauvreté ou minés par la douleur sentimentale. Il reste pourtant toujours un personnage qui tente de résister à cette déchéance vertigineuse en s'agrippant à une utopie de la pureté.<sup>213</sup> »

Rue, grand-place, quartiers, villes, il est possible d'étendre l'analyse à plusieurs lieux de prédilection du roman noir. Ce qui nous semble important reste ce qui éloigne ce dernier du roman d'énigme à savoir la manière dont les lieux commandent l'enquête et non l'inverse. Cela a obligatoirement des conséquences formelles : d'abord la structure narrative va devoir prendre en compte de manière novatrice le parcours du détective aventurier qui n'est plus une simple démarche herméneutique, mais un parcours fait d'aventures, cela aura des conséquences sur le rythme narratif mis en œuvre dans le roman ainsi que sur d'autres caractéristiques formelles. La fiction policière contemporaine retiendra principalement cet esprit d'aventure car le héros n'est plus seulement celui qui raisonne, mais celui qui court les rues et va à la rencontre des autres et ce n'est pas nous le verrons inconciliables avec une certaine forme d'unité de lieu et de temps évoquées plus haut.

Reprenons l'exemple d'Antoine, personnage clef des quatre romans noirs de Tonino Benacquista. Dans le roman intitulé *Trois carrés rouges sur fond noir*, tout en se pliant pour les besoins de son enquête à une démarche indicielle et herméneutique comme nous l'avons montré plus haut en concentrant ses efforts sur l'analyse d'un tableau, Antoine endosse dans le même temps l'ethos de l'aventurier en affrontant à mains nues un voleur et perdant au passage l'usage de sa main, en fréquentant le microcosme artistique parisien dont il ignore tout au début du roman. Son épigone qui apparaît dans les trois autres romans policiers de Benacquista fait preuve – certes à son corps défendant - du même esprit d'aventure, compris dans le sens d'une exploration de mondes concrets ou sociaux inconnus. Ce n'est donc pas un hasard si la route est souvent présente dans les fictions que nous avons choisies d'étudier. Elle l'est dans de nombreux romans de Pascal Garnier qui ne se contente pas de situer ses récits dans des lieux clos mais élargit la palette des lieux de prédilection de ses personnages. Les déplacements sont constants dans le roman intitulé *Les Hauts du Bas* dans lequel un vieux

---

<sup>212</sup> On songe en France aux quartiers de Marseille dépeints par Jean-Claude Izzo, ou à ceux de Barcelone par Vazquez Montalbàn.

<sup>213</sup> André Vanoncini, *Le roman policier, op. cit.*, p 79.

retraité décide de voyager avec sa dame de compagnie sans destination précise, mais aussi dans *Comment va la douleur ?*, roman dans lequel un tueur à gage, pour honorer un dernier contrat, prend la route en compagnie d'un apprenti tueur aux capacités intellectuelles limitées. Il n'est pas jusqu'au dernier roman de cet auteur récemment disparu qui met en récit un père prenant la fuite accompagnée de sa jeune fille déficiente mentalement<sup>214</sup>. Marcus Malte choisit pour sa part dans son roman intitulé *La Part des chiens* de mettre en scène des gens du voyage, qui renvoient par définition au déplacement et à l'aventure.

Il nous semble par ailleurs intéressant de noter que les aventures du roman noir se déroulant principalement dans la rue ou sur la route, vont impliquer la nécessité de dialoguer avec ceux qui composent la rue. Dans un article sur les espaces publics Jean-Marc Besse insiste sur le fait que la rue est avant tout un espace d'aventures, un lieu où l'on passe mais aussi un lieu où quelque chose se passe. Sa démarche consiste à montrer en quoi : « la rue et la place sont des lieux exemplaires de l'expérience de la sociabilité, ce sont des lieux où s'expérimente avec vivacité l'aptitude d'une population à vivre avec intensité les relations publiques ». Jean-Marc Besse en reprenant les analyses du philosophe chilien Humberto Giannini<sup>215</sup> montre qu'un individu dans la rue, retrouve une forme d'anonymat faisant de la rue un espace public où se joue un rapport aux autres, à tous les autres. Le détective du roman noir qui arpente les rues fait donc cette expérience de l'altérité et cela implique un certain nombre de compétences notamment linguistiques qui sont autant d'innovations formelles du roman noir. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'ouverture du roman noir aux registres de l'oralité et, plus généralement, à tout un style de la sobriété et de l'immédiateté qui prend son origine dans le déracinement du privé, et dans l'existence d'interlocuteurs constamment changeants. On a souvent mis en avant l'oralité et l'authenticité du langage tenu par les personnages du roman noir. C'est d'ailleurs à Hammett évoqué plus haut que revient selon plusieurs critiques le mérite de cette innovation<sup>216</sup>. Cet aspect montre combien la fiction policière contemporaine oscille entre une tendance à l'abstraction et une intention par moment réaliste. Encore nous faudra-t-il mieux cerner cette dernière.

Dans le chapitre que Tzvetan Todorov consacre au roman policier dans sa *Poétique de la prose*<sup>217</sup>, le critique insiste sur le fait que le roman noir va substituer à la rétrospection

---

<sup>214</sup> Le roman intitulé *Le Grand loin* est paru en janvier 2010 aux éditions Zulma, un mois avant la mort de l'auteur.

<sup>215</sup> Humberto Giannini, *La Réflexion' quotidienne. Vers une archéologie de l'expérience*, Coll. De la pensée, Alinéa, 1992.

<sup>216</sup> En réalité, le procédé n'est pas totalement nouveau, si l'on songe à Zola et aux *romanciers du réel* et à la nécessité de faire parler vrai les personnages selon leur appartenance sociale.

<sup>217</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 58.

narrative que constitue la reconstitution du récit du crime, la prospection de l'aventure que constitue le récit de l'enquête. Il y a donc du roman d'énigme au roman noir, le passage de l'élément narratif que constitue l'enquête à un autre élément narratif celui de l'aventure liée d'une part au crime, à ses circonstances et à ses causes profondes mais aussi à la rue, lieux de toutes les rencontres et péripéties du détective.

Si le roman d'énigme opte dans l'élaboration de sa structure narrative, pour des critères de formes qui commande aux critères de contenu, le récit de la résolution logique d'un crime, amenant à circonscrire les lieux et la temporalité ; le roman noir pour sa part opte pour des critères de contenu, et dépeint une réalité plus vaste et plus étendue, ce qui implique des critères de formes moins rigides tant du point de vue de l'espace que du temps du récit.

Le roman noir s'affranchit donc de la clôture narrative pour affirmer d'emblée la multiplicité des structures narratives qu'il peut adopter : recours à différents procédés, récits enchâssés, temporalité et espaces complexes. C'est ainsi que le définit d'ailleurs Vanoncini: « Le roman noir renoue donc, dans une certaine mesure, avec les modes d'écriture traditionnelles de la littérature fictionnelle. En témoigne son développement narratif qui ne s'oriente pas en ligne continue vers une révélation terminale mais admet des variations rythmiques, l'enchaînement d'épisodes relativement clos et, surtout, l'insertion d'unités descriptives<sup>218</sup>. »

En d'autres termes, le roman noir est récit fictionnel qui a pour héros un aventurier amené à composer plus que dans d'autres récits avec l'idée de crime. On comprend dès lors la proximité de ce sous-genre avec la littérature traditionnelle que l'on a pourtant coutume d'appeler comme par opposition littérature blanche et cette proximité passe bien évidemment par un travail à la fois sur la structure narrative mais également sur le style. Cette plongée du roman noir dans la rue, ne constitue donc pas un simple changement de décors, elle induit de nombreux changements déjà évoqués concernant le système des personnages ainsi que la structure narrative.

Mais c'est justement parce que les personnages du roman noir et de la fiction policière sont amenés à vivre des aventures que ce qui semble au départ relever d'une intention réaliste glisse petit à petit vers le rocambolesque et l'in vraisemblable comme nous le verrons dans la dernière partie de ce travail. Le terme d'aventures laisse également entrevoir toutes les variations que peut recouvrir le récit du roman noir. Si l'élucidation d'une enquête ne peut

---

<sup>218</sup> André Vanoncini, *Le roman policier, op. cit.*, p. 17.

être que linéaire, les aventures peuvent avoir un caractère chaotique, progresser sur un mode déceptif et rester inachevées.

#### 1.4. Dénouements ?

On l'a donc compris, l'une des spécificités des fictions policières contemporaines est de puiser dans plusieurs codes du roman d'énigme, tout en empruntant au roman noir certaines de ses caractéristiques. Cela nous permet dans une certaine mesure de nuancer l'antagonisme entre les deux sous-genres du roman policier, traditionnellement mis en avant par la critique. Il ne nous semble donc peu pertinent de classer la littérature policière contemporaine à partir de critères de distinction qui prévalaient encore il ya quelques années au sein de la critique, mais qui n'ont plus de pertinence dans la période contemporaine qui se caractérise par une forme de *synchrétisme* générique que Jean-Patrick Manchette avait déjà mis en avant dans ses écrits théoriques<sup>219</sup>. Ce recours aux différents codes permet selon nous à la fiction policière de maintenir l'intérêt du lecteur sur deux niveaux distincts, bien qu'intrinsèquement liés : l'énigme et sa résolution d'un côté et de l'autre le récit et son achèvement, ce qui empêche par définition de parler d'une intention exclusivement réaliste qui présiderait à la construction des intrigues.

En ce qui concerne l'épilogue, c'est davantage le roman d'énigme qui semble tendre vers un dénouement définitif. La fin de ce type de roman possède généralement une fonction canonique et stable qui est d'exposer la vérité, de résoudre l'énigme initiale et de démasquer les coupables. Traditionnellement donc, le récit d'énigme s'achève par un exposé de l'enquêteur. Le maître en la matière demeurant Hercule Poirot<sup>220</sup> qui se livre généralement à une démonstration brillante qui relève de la performance. Il y a en effet une forte théâtralisation de ce moment capital que le lecteur attend depuis le début du récit. La fin du roman d'énigme peut être ainsi considérée comme une véritable *enumeratio* au sens de

---

<sup>219</sup> Jean-Patrick Manchette dans ses chroniques met au jour une nouvelle tendance du roman policier de laquelle il souhaite se démarquer et qu'il définit à partir de trois critères spécifiques : une attitude résolument critique face au monde, un style dit littéraire et un *synchrétisme* littéraire : « J'ai formé alors le mot « néopolar », sur le modèle de mots de « néopain », « néovin » ou même néoprésident », par quoi la critique radicale désigne les ersatz qui, sous un nom illustre, ont partout remplacé la même chose. Une partie des journalistes et des fans a repris l'étiquette apologétiquement, sans y voir malice, c'est amusant. », Jean-Patrick Manchette, *Le Matin*, 24 février 1981, rééd. in *Chroniques*, Rivages, Payot, 1996, p.200.

<sup>220</sup> On peut à cet égard citer la fin exemplaire du *Crime de l'Orient express* « Les voyageurs se rassemblèrent dans le wagon-restaurant et prirent place autour des tables. Tous les visages exprimaient l'attente et l'appréhension. », Agatha Christie, *Crime de l'Orient express*, Livre de poche, 1972, p 239.

l'ancienne rhétorique car elle expose des vérités et articule des raisons qui expliquent le crime.

En revanche, dans le roman noir, comme le souligne très justement Todorov il n'y pas obligatoirement de point d'arrivée à partir duquel le narrateur embrasserait les événements passés<sup>221</sup>. La fin y est donc un moment du texte de moindre importance que dans le roman d'énigme. Mais même si la fin du récit ne coïncide pas obligatoirement avec la résolution de l'énigme, l'existence même de cette dernière est une manière subtile de mobiliser l'horizon d'attente propre au lecteur de roman policier. Dès lors qu'est mis en branle le paradigme indiciaire, dès lors qu'il s'agit de construire une interprétation de faits incomplets et mystérieux, le lecteur est persuadé que l'énigme sera résolue. Cette conviction suffit selon nous pour considérer que nous sommes face à une fiction policière. Que l'attente du lecteur puisse être déçue ne constitue pas à nos yeux une entorse au pacte de lecture qui lie l'auteur à ses lecteurs. En effet, à l'énigme se superpose de plus en plus l'aventure du personnage principal, aventure qui mobilise tout autant l'attention du lecteur et qui peut s'achever alors même que l'énigme reste pour sa part irrésolue.

Il nous semble en effet assez restrictif de considérer que le roman policier est avant tout et seulement la résolution d'un mystère menée à son terme. Comme le montrent de récents travaux critiques, la fiction policière donne à lire en réalité, et ce dès son apparition, *l'illusion* fort réussie d'une lecture définitive et monologique d'un événement et par là même du monde. C'est dans ce tour de force que réside sans doute l'un des quiproquos les plus tenaces à propos du genre en France, la critique ayant longtemps associé en grande partie à tort, roman policier et littérature réaliste<sup>222</sup>.

Lorsque Manchette reproche au roman d'énigme son manque de réalisme<sup>223</sup> il ne semble pas voir que par l'apparent monologisme du discours, le roman d'énigme s'efforce de présenter une vérité unique, sur la base d'une méthode rigoureusement scientifique comme l'a souhaité le mouvement réaliste français depuis le XIXe siècle. Il lui oppose le roman noir à l'américaine et ce qui deviendra ensuite le polar à la française dont nous parlerons au prochain chapitre, sans qu'il ne se rende compte que c'est là simplement une autre manière d'approcher

---

<sup>221</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, *op. cit.*, pp. 55-65.

<sup>222</sup> La dichotomie demeurant généralement la suivante le roman d'énigme est ludique et donc ne peut être littéraire, tandis que le roman noir réaliste peut pour sa part accéder au panthéon littéraire.

<sup>223</sup> « Ceux qui attendent le jour où nous causerons d'Agatha Christie peuvent se brosser. Je décrète que polar ne signifie aucunement « roman policier ». Polar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigme de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine mauvaise, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Le polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé donc à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise. » Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, *op. cit.*, p. 53.

le monde, mais qui ne tend pas moins elle aussi à un monologisme illusoire que Manchette désigne sous le nom de *réalisme critique*.

Les travaux récents de Denis Mellier et de Pierre Bayard montrent bien qu'une part énigmatique demeure notamment dans la fiction policière contemporaine, alors même que l'énigme est en apparence résolue. Selon Denis Mellier, « l'énigmatique fait trace dans le texte, elle est ce résidu qui se maintient de l'énigme une fois celle-ci résolue<sup>224</sup> ». Ce qui peut paraître surprenant comme le rappelle le critique eu égard au projet policier dont les stratégies semblent aller à l'encontre de toute permanence résiduelle et énigmatique. Denis Mellier montre bien le paradoxe qui veut qu'une littérature en apparence soumise à de fortes contraintes puisse faire émerger un ensemble de questions irrésolues et laissées en suspens. C'est ce qu'il appelle « l'énigmatique de la fiction policière »<sup>225</sup>.

Les analyses de Mellier ont trouvé un écho dans les récents travaux initiés par Pierre Bayard qui tendent à montrer que le roman d'énigme lui-même dont la structure est en apparence la plus contraignante et la plus limitée dans le domaine policier, n'est pas la forme monologique que l'on croit et qu'elle est et demeure contre toute attente capable de contenir une pluralité de significations, voire même de résolutions. Dans son ouvrage intitulé *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Bayard rejoint en effet Mellier en posant la question de savoir - d'abord pour le roman d'Agatha Christie, mais en réalité pour tous les romans policiers - si le coupable est bien celui que l'auteur désigne. « Alors que le roman policier est souvent vécu comme appelant à une lecture unique, notre proposition aurait pour bénéfice d'inviter à reprendre un certain nombre de dossiers douteux et à partir en quête de criminels impunis<sup>226</sup>. » L'intention ludique est certes prédominante chez Bayard mais force est de constater que plusieurs fictions policières contemporaines semblent correspondre à son hypothèse, en n'offrant aucune solution définitive au lecteur, au point que l'enquête n'est point tant à ouvrir à nouveau qu'à poursuivre ou à abandonner tant elle semble insoluble.

---

<sup>224</sup> Denis Mellier, « L'énigmatique contemporaine du récit policier », Denis Mellier, Luc Ruiz (Coord.), *Dramaxes : de la fiction policière, fantastique et d'aventures*, p. 97.

<sup>225</sup> « Il semble au contraire qu'à l'inverse d'une telle simplicité et d'une telle « pauvreté » - à moins que cela ne soit justement à partir d'elles - le récit policier ait produit à l'époque contemporaine un imaginaire qui s'engage à l'envers de ce modèle monologique. », *Ibid.*, p. 99.

<sup>226</sup> Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Editions de Minuit, double, 1998., p. 16.

#### 1.4.1. *Dénouements incertains*

Les romans de Marcus Malte et de Tanguy Viel n'offrent pas au lecteur de dénouement définitif et les énigmes restent en grande partie en suspens. C'est le cas notamment dans *Insoupçonnable* qui est dans un premier temps le récit d'un kidnapping qui tourne mal et qu'ont organisé Sam – le narrateur du roman – et Lise sa compagne. Ils se font passer pour frère et sœur, et Lise épouse Henri qui sera la victime du couple. C'est sans compter sur Edouard frère d'Henri qui finira par découvrir la culpabilité de Sam à la faveur de ce que le lecteur croit être une erreur de Lise. Celle-ci a en effet oublié sur les lieux du crime un indice compromettant Sam. Puis Lise, objet de convoitise de tous les hommes du roman, est réclamée comme rançon par Edouard contre son silence. Sam obtempère et le roman se clôt sur une scène que Sam surprend entre Lise et Edouard. Ces derniers se murmurent l'expression « insoupçonnable » laissant à penser au lecteur qu'ils sont les véritables instigateurs du crime. Machination machiavélique qui permet à Edouard d'hériter de la fortune de son frère en vivant en toute impunité avec Lise. Mais le dénouement de ce roman n'est pas parfaitement clair, d'abord parce que le narrateur, dans un mouvement de dénégation rappelle qu'il se trouve dans sa voiture et à une distance importante de Lise et Edouard et qu'il n'est donc pas certain de bien lire et de bien entendre ce que se disent les deux personnages : « Mais comme j'aurais aimé savoir lire sur les lèvres, comme j'aurais aimé t'entendre, Lise à travers les vitres de la voiture, sous les bruits supposés de l'écume des pierres, et savoir, savoir chaque parole échangée, quand aujourd'hui encore je n'arrive pas à imaginer ce que tu as pu lui dire, à chaque minute qui pesait sur moi comme une chape de plomb, à chaque mot mal dessiné sur le relief de ta bouche. Alors est-ce que j'ai rêvé quand j'ai cru lire sur tes lèvres encore, comme en lettres muettes, le mot « insoupçonnable » ? Mais ce n'est pas possible, Lise, ça n'aurait eu aucun sens, n'est-ce pas ? J'ai ri tout seul de mes doutes. J'ai ri d'avoir cru que tu lui avais souri. Tu ne lui a pas souri, n'est-ce pas ?<sup>227</sup> » On notera la subtilité de l'écriture de Viel qui laisse planer l'ambiguïté, il est en effet impossible de trancher : le narrateur rit-il de son incrédulité ou rit-il des doutes qu'il porte sur Lise qu'il l'aurait trahie ?

Mais si ce dénouement reste indécidable pour le lecteur c'est surtout qu'il reste aisément contestable. Si nous entreprenons, à la manière de Pierre Bayard, d'ouvrir une contre-enquête sur le roman, rien ne pouvait absolument assurer à Lise et à Edouard que Sam finisse par tuer Henri. La manipulation a obligatoirement ses limites et comporte une marge

---

<sup>227</sup> Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 138.

importante d'incertitude. Comment prévoir en effet qu'Henri allait tomber en rapportant la rançon supposée libérer Lise ? Comment prévoir qu'Henri allait reconnaître la voix de Sam et comment prévoir surtout que ce dernier après avoir blessé Henri allait finir par le tuer en pleine mer. La probabilité que les événements se soient déroulés tel que les avaient prévus Lise et Edouard semble très mince, même si à la relecture on se rend bien compte que rien ne se passe comme Sam l'avait prévu<sup>228</sup>. Ce qui est certain c'est que le lecteur est invité d'une certaine manière à relire le roman et à se forger une conviction, ou plus simplement à se tenir à la solution qui lui semble convenir le mieux au moment où il referme le livre.

#### 1.4.2. Mensonges et dénouements

Cette indécidabilité et cette incertitude finale, nous la trouvons également dans certains romans de Marcus Malte, notamment dans *La Part des chiens* et dans *Garden of Love*. Les deux auteurs utilisent des procédés proches dans les deux romans, car il s'agit à chaque fois de remettre en question la bonne foi du personnage-enquêteur. Nous reviendrons plus avant à la fin de ce travail sur cet aspect de la fiction policière contemporaine et sur ses conséquences sur l'esthétique nouvelle de la tendance que nous étudions. Signalons pour le moment que Malte comme Viel jettent un discrédit progressif sur leur personnage pour que le lecteur finisse par douter de leur version des faits. Dans *La Part des chiens*, Zodiak, nous l'avons déjà dit est à la recherche de Sonia, son épouse qui aurait disparu, selon lui enlevée et serait retenue contre son gré dans un lieu qu'il recherche. Mais le lecteur comprend au fur et à mesure de l'avancée du récit que sa quête est vouée à l'échec. S'aidant de ses pouvoirs divinatoires et en interrogeant marginaux et prostitués, Zodiak se persuade d'avoir localisé Sonia. Il prend des risques inconsidérés pour la libérer des mains d'un criminel local qui séquestrerait Sonia pour la forcer à participer à des orgies organisées pour les notables de la région. Mais Sonia demeure introuvable et Zodiak reprend la route à la recherche de son amour perdu. Le lecteur moderne qui a toutes les raisons de douter des pouvoirs divinatoires de Zodiak, finit par douter de sa lucidité, voire de sa capacité à affronter la vérité. Le frère de Sonia essaye en effet de rappeler à Zodiak que Sonia l'a en réalité quitté volontairement pour

---

<sup>228</sup> On peut en effet noter à plusieurs reprises que l'action échappe à Sam. C'est Lise qui décide de le présenter comme son frère, le mettant dans une situation intenable de jalousie et de désir incestueux qu'il lui faut absolument cacher. Le présenter comme un ami, aurait été plus logique et plus aisé. Sur le lieu du crime, c'est Lise qui est chargée de prendre le panama de Sam, ultime preuve de la culpabilité de ce dernier. Mais elle l'oublie et se rend compte de cette erreur dans un geste enfantin que le lecteur peut trouver suspect dès la première lecture, ou plus probablement *a posteriori*.

mener une vie de débauche, qu'elle n'est retenue nulle part et qu'il est inutile de partir à sa recherche. Il semblerait donc que Zodiak ait menti par omission ce qui reste une technique de dissimulation de la vérité policière, une manière d'escamoter la réalité en ne communiquant pas certains éléments. Mais il faut rappeler que le mensonge par omission est inhérent au genre policier lequel tend par sa structure à reporter le plus tard possible la communication totale de la vérité.

Néanmoins, dans le roman de Malte, Zodiak est bien dans la dénégation. Lorsque Roman tente de lui rappeler la vérité, il le roue de coups et refuse d'en entendre davantage. Le roman s'achève d'ailleurs sur les deux personnages qui reprennent une quête que le lecteur devine sans fin : « Ils avançaient. Neuf cent quarante-sept jours s'étaient écoulés depuis qu'ils avaient pris la route. Depuis le début de leur quête. Cette ville ou une autre. Il y avait un train à quai ce matin-là. Il le prirent<sup>229</sup>. » On peut considérer qu'une partie de l'énigme est levée dans ce roman, puisque l'on comprend au fur et à mesure que Sonia a quitté Zodiak car il refusait de lui faire l'amour et de ce fait de lui faire un enfant. Mais le récit reste inachevé et la quête sans fin. C'est ici un cas de figure particulier qui laisse subsister le mystère sur le sort des personnages principaux du roman tout en offrant au lecteur des éléments de résolution du mystère initial, à savoir les raisons de la disparition de Sonia.

#### 1.4.3. *Le dénouement indécidable*

Dans le roman intitulé *Garden of Love*, le récit offre pour sa part plusieurs versions et plusieurs points de vue qui créent une forme de chœur narratif sur laquelle nous reviendrons plus en détail dans notre troisième partie. Comme dans le roman d'énigme mais par des voies différentes le lecteur est confronté à une série d'hypothèses qui submergent le texte. Dans le roman d'énigme c'est l'enquêteur qui passe par une série de scénarii plausibles qu'il va éliminer au fur et à mesure jusqu'à trouver et proposer la solution qui lui semble la réponse valable à l'énigme. Comme le rappelle très justement Bayard, « La question est alors de savoir dans quelle mesure cette polysémie virtuelle ne finit pas par générer de l'indécidabilité, annulant de ce fait le modèle de lisibilité proposé par Van Dine ?<sup>230</sup> ». Il semblerait que les romanciers contemporains aient pris conscience de cette indécidabilité du récit et qu'ils en font l'un des éléments qui structure la trame narrative des romans.

---

<sup>229</sup> Marcus Malte, *La Part des Chiens*, op. cit., p. 300.

<sup>230</sup> Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, op. cit., p. 51.

La version du détective peut être donc sans cesse remise en question et comme le signale Mellier en ce qui concerne les enquêteurs qui ont pu faire autorité dans l'histoire du roman policier, que seule version du détective soit la bonne « a moins à voir avec la logique qu'avec le pouvoir narratif et imaginaire dont il est investi dans la fiction<sup>231</sup>. » C'est ainsi que la fiction policière contemporaine donne l'illusion d'introduire une part d'intelligibilité dans le récit à travers une réappropriation des stéréotypes du roman policier traditionnel. Le récit va prendre en apparence dans son organisation et son déroulement une facture classique, pour mieux s'en éloigner. « Le roman policier n'annule pas le risque de chaos et de l'entropie mais plutôt par convention, décide de le clore en un point du récit<sup>232</sup> ». « Le jeu de l'indicialité inscrit bien dans l'économie herméneutique du récit policier cette démultiplication possible de la signification<sup>233</sup> ».

Cette indécidabilité du texte est très présente chez un auteur comme Tanguy Viel que l'on peut aisément associer aux avant-gardes littéraires dont parle Mellier, même si ce dernier on l'aura compris vise davantage le Nouveau roman : « La grande trouvaille des avant-gardes dans leurs usages du roman policier est moins d'avoir rendu problématique la clôture de l'enquête, que d'avoir vu comment la structure d'ordre (j'ajoute l'apparence de la structure d'ordre) pouvait figurer le désordre et la prolifération du sens)<sup>234</sup> ». Il ne faut donc pas comme le fait parfois une certaine critique reprocher à la fiction policière une trop grande simplicité, mais au contraire se rendre compte que même le roman d'énigme que l'on dit si monologique et bien évidemment le roman noir qui se soucie peu de vérité définitive contiennent dès leurs origines la possibilité de faire proliférer à l'infini le jeu des hypothèses et des vérités.

En France, si l'on s'en tient à une stricte chronologie, force est de constater que le roman policier à ses débuts a tout du roman d'énigme, mais il semble contenir d'emblée un souffle de vie. Le récit est en effet très long, riche en rebondissements. Les détectives se trompent et accusent des innocents, car ils sous estiment combien la passion peut déterminer les actions des personnages. Le criminel, qui n'est plus le singe de la rue Morgue, gagne lui aussi au fur et à mesure en épaisseur : il possède désormais une psychologie et un mobile. Il y a par exemple chez Gaboriau cette visée syncrétique, caractéristique selon nous, du roman policier français. Ce dernier continue à puiser dans d'autres genres romanesques. La fiction policière contemporaine ne se limite pas strictement à la clôture spatial et temporelle qui reste la marque de fabrique du roman d'énigme des origines. Elle s'autorise des digressions tant

---

<sup>231</sup> Denis Mellier, « L'énigmatisme contemporain du récit policier », *op. cit.*, p. 104.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 103.

temporelles que spatiales, enrichissant les récits de procédés qu'elle emprunte notamment au roman d'aventures.

La fiction policière puise ainsi dans l'ensemble du domaine policier, s'enrichit, les possibilités qui s'ouvrent à elle continuent encore d'augmenter de manière exponentielle. L'hybridité caractérise le roman policier à la française<sup>235</sup>. L'une des hypothèses de Jacques Dubois est que certains textes policiers parmi les plus construits se distinguent par le traitement désinvolte qu'ils font subir à la structure de base qui caractérise le roman policier et par la crise qu'ils ouvrent dans le genre dont ils se réclament. Nous souhaitons insister non pas sur la volonté continuelle d'intégrer de l'inédit dans le roman policier, mais sur une tendance fort moderne de puiser dans l'ensemble de la production littéraire pour renouveler, améliorer, insuffler davantage de vie dans le roman policier.

On a déjà évoqué le procédé qui consiste à situer les intrigues dans des lieux clos dans les récits de Viel, de Malte et de Garnier, mais il ne s'agit pas seulement pour ces auteurs de se livrer à un pur jeu formel mais de conférer dans le même temps au récit une dimension sociale en plaçant les enquêteurs sur la route aux contacts des autres et du monde. Le jeu sur le chronotope s'avère ici décisif<sup>236</sup>. Encore faudra-t-il interroger les modalités de mise en récit du monde social et sensible. Davantage que de simples enquêteurs nous sommes donc face à des aventuriers qui se déplacent aussi beaucoup, sillonnent les mers et traversent les continents, surmontent les obstacles et abolissent les frontières, invitant le lecteur à suivre leurs personnages à travers une « géographie mystérieuse<sup>237</sup> ». Il faut noter, loin des règles de Van Dine, une

---

<sup>235</sup> Comme pour confirmer cette volonté, rappelons avec Jacques Dubois qu'il n'y pas en France de naissance du roman d'énigme en tant que tendance qui sera imitée et reproduite en tant que telle. Il faut en effet attendre la Belle Époque pour que le roman policier prenne véritablement son envol avec Gaston Leroux et Maurice Leblanc<sup>235</sup>. Cette incohérence et cette lenteur du processus de formation vont dans le sens selon nous d'une volonté originelle de rassembler plusieurs tendances romanesques et de puiser dans plusieurs procédés plutôt que dans le sens d'un projet résolument novateur en vue de la création d'un type de roman strictement codifié. En d'autres termes, en France les grands textes de la littérature policière n'ont cessé de défier les lois du genre tout en les mettant en place,

<sup>236</sup> Leroux l'avait déjà compris puisque *Le Mystère de la chambre jaune* a tout de l'apparence du roman d'énigme ludique et abstrait. Mais on sait aussi que le crime a eu lieu avant la clôture du lieu. Leroux trahit l'archétype. Et cela a des conséquences capitales sur la représentation du monde dans ses romans. Car sortir de la chambre close revient à dépeindre un microcosme de plus en plus composé de classes sociales dont les intérêts divergent et en cela il fera preuve aussi paradoxal que cela puisse paraître d'une écriture réaliste. Jacques Dubois parle notamment « d'aventure sociale » en ce qui concerne l'œuvre de Leroux, Selon cet auteur, Leroux a délégué à Rouletabille « le soin de figurer son propre statut, il a donné forme dramatique et symbolique aux contradictions sociales qui, vers 1900, animent la sphère journalistique, et, plus largement intellectuelle. Mais avec l'ambition de dépasser, sur le mode utopique ces mêmes contradictions, et donc de les travestir. », Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, op. cit., p 170.

<sup>237</sup> L'expression est utilisée à propos des romans de Maurice Leblanc dans un article intitulé « « L'étrange voyage ! ». La dimension spatiale des aventures d'Arsène Lupin », par Michel Bussi. In Muriel Rosemberg (Dir.), *Le roman policier. Lieux et itinéraires*, revue Géographie et cultures, n°61, L'Harmattan, 2007.

attention particulière aux paysages et aux lieux, sans pour autant se laisser aller à des descriptions longues et détaillées.

Force est de constater donc que le roman à énigme ne fait pas véritablement école en France et ne s'enracine pas de manière durable dans le paysage littéraire français. Il souffre même d'un discrédit qui va durablement marquer la critique ainsi que les auteurs de romans d'énigme, ces derniers n'ayant pas suffisamment de qualités littéraires, pour prétendre à une légitimation. Il a d'emblée tendance à détourner les codes, à puiser dans un champ littéraire plus vaste que le roman d'énigme pour construire ses intrigues et ses personnages. Ce syncrétisme ira en s'affirmant et il viendra un moment comme le rappelle Jacques Dubois où le chemin du roman policier croisera notamment celui du réalisme, nouant avec lui une connivence forte et pérenne<sup>238</sup>.

Dès ses débuts, le roman policier oscille essentiellement entre classicisme et sens de l'innovation. Peu nombreux sont les auteurs de romans d'énigme stricto sensu, mais ils en suivent pour la plupart le schéma traditionnel d'enquête, privilégiant la recherche d'indices et restreignant au maximum l'exploration et la description de lieux autres que la scène du crime. La fonction policière contemporaine reste dans la même ligne et s'inscrivant de ce fait dans un syncrétisme qui empêche de parler d'intention strictement réaliste. Elle se distingue de ce fait de ces prédécesseurs immédiats que sont les auteurs de polars, mais aussi avec toute une tradition qui va de Léo Malet à Georges Simenon pour laquelle le roman policier rompt définitivement avec la clôture du roman d'énigme et étend son propos à une analyse voire à une critique sociale. La parenté avec le roman noir existe bel et bien, mais les liens ne sont pas exclusifs et laissent à nos auteurs la latitude suffisante pour créer leur propre ton et leur propre rapport au monde qu'il nous restera à mettre au jour dans la deuxième partie de ce travail. Nous pouvons d'ores et déjà avancer néanmoins qu'une certaine tendance du roman policier contemporain, par le recours à des codes et des chronotopes variés, se tient à bien des égards à distance du projet réaliste et encore davantage d'un réalisme critique comme nous allons le voir dans le prochain chapitre.

---

<sup>238</sup> Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, op. cit., p. 255.

## Chapitre 2 : Positionnements par rapport à l'héritage réaliste critique français

Les romans contemporains que nous avons choisi d'étudier empruntent volontiers à leurs prédécesseurs lointains certains codes et stéréotypes propres à la fiction policière britannique et américaine des origines. Il va de soi que l'ensemble des auteurs de notre corpus sont amenés explicitement ou non à se situer au sein du champ policier français. Mais leur positionnement par rapport à lui est plus complexe. Il est la conséquence d'un choix par rapport au contexte historique évoqué précédemment mais également du contexte historique français. Ces « nouveaux » auteurs doivent en effet prendre place dans un champ policier dominé par des figures clefs comme celle de Léo Malet et Simenon, mais aussi par le polar politisé d'un Manchette, Izzo, ou d'un Daeninckx. Il faut noter à cet égard que le roman d'énigme jouit en France d'une image contestée si ce n'est dévalorisée et donc dévalorisante pour ces nouveaux entrants.

Dans un domaine comme la fiction policière, il s'agit pour les nouveaux entrants, soit de se placer dans la droite lignée d'une tendance particulière, soit de s'en démarquer. La notion de contexte est plus complexe qu'une simple référence à ce qui a précédé du point de vue des pratiques et des innovations. Le positionnement de nos auteurs renvoie à toute une scénographie. Nous empruntons ici la notion de positionnement à Dominique Maingueneau qui la définit ainsi dans l'ouvrage intitulé *Le contexte de l'œuvre littéraire* :

[...] nous exploitons la polysémie de *position* sur deux axes majeurs :

- 1- celui d'une "prise de position" ;
- 2- celui d'un ancrage dans un espace conflictuel (on parle d'une "position" militaire).

Même quand l'œuvre semble ignorer l'existence de positions concurrentes de la sienne, sa clôture ne peut en réalité se fermer que grâce à tout ce dont elle se détache. Pour dire qui elle est, une œuvre doit intervenir dans un certain état de la hiérarchie des genres.<sup>239</sup>

Il est évident que ce positionnement n'est pas uniquement stratégique et renvoie non seulement au discours que peuvent tenir les auteurs sur leurs œuvres, mais également au

---

<sup>239</sup> Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993, p. 69.

contenu de leurs œuvres. Nous effectuerons notre analyse par étapes successives qui n'en demeurent pas moins liées les unes aux autres. Comme le rappelle Maingueneau, dès lors qu'il s'agit d'analyser le contexte général d'une œuvre :

Il faut prendre en compte la situation d'énonciation, la scénographie, que l'œuvre présuppose et qu'en retour elle valide. A la fois condition et produit, à la fois "dans" l'œuvre et "hors" d'elle, cette scénographie constitue un articulateur privilégié de l'œuvre et du monde.<sup>240</sup>

Le discours de l'écrivain est donc multiple et s'exprime à travers son œuvre, mais aussi à travers les entretiens qu'il accorde et dans lesquels éventuellement il revient sur son œuvre et enfin à travers l'image qu'il donne de lui-même en général, dans une société portée à une médiatisation extrême.

Nous aborderons plus particulièrement dans ce chapitre, la scénographie qui se déploie hors de l'œuvre. La scénographie passe également par le support matériel de l'œuvre, par les choix éditoriaux et de communications de nos auteurs<sup>241</sup> et renvoie d'une certaine manière à l'*ethos* des auteurs<sup>242</sup>. Nous analyserons principalement le discours que tiennent les auteurs sur leur travail et leurs œuvres à travers des entretiens, des conférences ou des documentaires qui leurs sont dédiés<sup>243</sup>. Nous nous proposons donc de comprendre comment les œuvres et les postures d'écrivains majeurs ont amené nos auteurs à faire des choix particuliers de positionnement, notamment en ce qui concerne la mise en récit du monde. L'ensemble de la fiction policière contemporaine est travaillé par un héritage particulier qu'il nous semble important de présenter. Nous tenterons par la suite de montrer le positionnement de nos auteurs est fait d'identification et de distance.

---

<sup>240</sup> Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre*, op. cit., p 121.

<sup>241</sup> « Mais le contexte, c'est aussi le support matériel de l'œuvre. Avec le développement sans précédent des médias dans nos sociétés, la réflexion sur la communication a fait passer cette dimension au premier plan. », Ibid., p.120.

<sup>242</sup> Notion complexe et parfois considérée comme floue, l'*ethos* est une notion empruntée à Aristote et que Dominique Maingueneau interprète en ces termes : « Néanmoins, si l'on se limite à la *Rhétorique* d'Aristote, on peut s'accorder sur quelques idées, sans préjuger de la façon dont elles pourront éventuellement être exploitées : L'*ethos* est une notion *discursive*, il se construit à travers le discours, ce n'est pas une « image » du locuteur extérieure à la parole. L'*ethos* est foncièrement lié à un processus *interactif* d'influence d'autrui. C'est une notion foncièrement *hybride* (socio/discursive), un comportement socialement évalué, qui ne peut être appréhendé hors d'une situation de communication précise, intégrée elle-même dans une conjoncture socio-historique déterminée. »

<sup>243</sup> Le positionnement que l'on peut déduire d'une analyse des œuvres mêmes, à travers notamment les figures d'écrivains qui émaillent les romans, ou tout autre indice textuel qui renvoie de manière directe ou plus implicite au travail d'écriture sera l'objet des parties à venir.

## 2.1. Malet et Simenon : deux figures tutélaires peu encombrantes

Le domaine policier francophone de la première moitié du vingtième siècle connaît deux figures majeures associées généralement à une écriture à la fois réaliste et critique : Léo Malet et Georges Simenon. Pour comprendre nos fictions contemporaines, il est important de présenter, même brièvement, ces deux auteurs. Ils ouvrent en effet une tradition qui va durablement marquer et conditionner la littérature policière française. Il s'agira en effet pour plusieurs générations d'auteurs de s'inscrire dans l'héritage réaliste ou de le rejeter catégoriquement. Le fait est que ces deux écrivains sont peu cités par nos auteurs et agissent davantage selon nous comme deux figures tutélaires peu encombrantes. L'héritage lointain étant plus simple à gérer que ne l'est celui du polar.

Léo Malet<sup>244</sup> s'est visiblement inspiré du modèle américain et notamment de Perry Mason et Della Street de E.S Gardner, pour camper le personnage de son détective privé Nestor Burma<sup>245</sup>. Entouré de sa secrétaire : Hélène Châtelain et de ses collaborateurs : Roger Zavatter et Louis Reboul, Burma dirige l'agence *Fiat lux* qui attire le plus souvent clients louches et peu recommandables. Mais comme le rappelle très justement Vanoncini :

Le parallèle avec le roman noir américain ne va cependant pas plus loin. Le détective de Malet est devenu authentique et vivant parce qu'il participe de la conjoncture idéologique, historique et artistique de la France entre 1930 et 1950. Burma, en effet, fait son entrée en scène en pleine période de l'occupation à Lyon (*120, rue de la Gare*, 1943). C'est ici qu'il débarque d'un train de prisonniers de guerre rapatriés d'Allemagne et se fait entraîner dans une affaire de meurtres aussi sombre que compliquée<sup>246</sup>.

Malet se plie par ailleurs volontiers aux règles du roman d'énigme et n'hésite pas à donner des explications fort détaillées et rationnelles pour éclaircir le crime et résoudre l'enquête. Mais il y a bien chez Malet la volonté de saisir la vie moderne des villes françaises à travers les enquêtes de Nestor Burma. C'est d'abord Lyon puis ensuite Paris qui seront au centre de toutes ses intrigues, notamment à partir de 1954 avec *Les nouveaux mystères de Paris*, récit de 15 aventures dans chacun des arrondissements de Paris (à l'exception des VIIe, XIe, XVIIIe, XIXe et XXe arrondissements). Mais s'il saisit la ville et la vie qui la traverse, il ne le fait pas exactement à la manière des auteurs de polars américains. En effet la sensibilité

---

<sup>244</sup> Manchette considère Malet comme le précurseur du roman noir à la française : « Le polar français commence avec Léo Malet. Cet homme est à lui seul la première époque du polar français », Jean-Patrick Manchette « Polars » *Charlie Mensuel* n°130, Novembre 1979, rééd. in *Chroniques*, *op. cit.*, p 77.

<sup>245</sup> Que l'on peut considérer comme le premier « privé » à la française de type Spade ou Marlowe.

<sup>246</sup> André Vanoncini, *op. cit.*, p 87

surréaliste de Malet lui permet de créer des ambiances envoûtantes et poétiques. On est loin de la jungle urbaine des mégapoles américaines. Le détective est constamment attentif aux fragments, fidèle à l'enseignement de Breton et d'Aragon, il sait que le fragment est le meilleur médiateur pour révéler le réel. Ira-t-on jusqu'à parler d'un réalisme onirique et poétique chez cet auteur ? L'expression aussi paradoxale soit-elle mériterait réflexion et approfondissement. Le fait est qu'une forte tendance à la poétisation du monde traverse l'œuvre de Malet sans la départir d'un sens du réel hérité de la littérature noire américaine. On verra dans notre deuxième partie que c'est davantage cette « poétisation » qui travaillera les œuvres des romanciers contemporains notamment celles de Vargas et de Garnier.

Avec Simenon on est aussi dans la ville<sup>247</sup>, dans Paris et dans ses rues. Alors que chez Malet, la rêverie imprégnait les lieux, chez Simenon la symbolique des lieux est tout autre et cela serait un contresens que d'assimiler l'univers simonien à celui des romans noirs américains. C'est en effet ici la temporalité qui fait toute la différence. La ville et la rue sont arpentées par Maigret, mais ce dernier ne se déplace pas à la manière frénétique du privé américain à qui il advient une quantité innombrable d'aventures. Le déplacement dans l'œuvre de Simenon relève davantage du parcours. Il est à la fois spatial et social. Le parcours induit selon nous l'idée de lenteur et le terme a le mérite également de dénoter une trajectoire sociale. On parle en effet de parcours pour désigner une trajectoire longue et difficile qui a du moins demandé des efforts, une suite d'activités et de décisions qui caractérisent la vie d'une personne. Un auteur comme Marcus Malte s'en souviendra, notamment dans le roman intitulé *La Part des chiens*. En effet, les deux protagonistes de ce roman, adopteront un déplacement lent dans les villes qu'ils traversent.

Trapu et massif, Maigret se caractérise par sa lenteur, c'est un piéton pour ne pas dire un marcheur. Vargas retiendra cette caractéristique lorsqu'elle créera le personnage d'Adamsberg qui aime à flâner pour réfléchir aux enquêtes en cours. C'est cette lenteur qui permet à Maigret et à Adamsberg de mettre en œuvre leurs dons d'observateur. Mais si le sens de l'observation permet au personnage de Vargas de trouver l'intuition fulgurante qui va faciliter la résolution de l'enquête, il permet au Maigret de Simenon de montrer que tous les personnages ont des trajectoires sociologiques particulières. En effet, tous, Maigret y compris, ont été amenés à changer de lieu d'origine, de quartier ou de ville. L'espace est dans l'œuvre

---

<sup>247</sup> De nombreux ouvrages se sont intéressés à l'espace romanesque chez Simenon. Citons notamment, Michel Caryl, *Le pays noir de Simenon*, Liège, CEFAL, 1996 et du même auteur *Maigret. Traversée de Paris. Les 120 lieux parisiens du commissaire*, « carnets », Omnibus, 2003 ; ou encore Michel Lemoine, *Paris chez Simenon*, Amiens, Encrage.

de Simenon à la fois concret et social. C'est ainsi que Simenon fait dire à son Inspecteur dans *Les Mémoires de Maigret*<sup>248</sup> :

[...] j'avais l'obscur sentiment que trop de gens n'étaient pas à leur place, qu'ils s'efforçaient de jouer un rôle qui n'était pas à leur taille et que, par conséquent, la partie, pour eux, était perdue d'avance<sup>249</sup>.

C'est bien un sens sociologique, conscient de la hiérarchie des cultures et des conditions, qui se lit dans l'œuvre de Simenon. C'est en ces termes que le sociologue Bernard Lahire analyse cette dernière :

Simenon touche et fait toucher à ses personnages les fondements historiques du monde social et sa structure hiérarchique : les hommes naissant sans raison particulière d'exister et le monde social leur fournit des raisons (des missions, des buts ou des directions) auxquelles ils peuvent se découvrir enchaînés<sup>250</sup>.

Pour étayer cette interprétation, le sociologue cite l'épisode de l'humiliation du jeune Maigret se goinfrant de petits fours pendant qu'une jeune fille chante accompagnée au piano<sup>251</sup>. Selon Lahire, Simenon pose :

Le problème de savoir comment les individus parviennent ordinairement à ajuster leurs espérances subjectives sur les possibilités objectives que leur ouvre le monde social (et que mesurent les statistiques)<sup>252</sup>

Il reste que la ville de Paris est omniprésente dans les romans de Simenon<sup>253</sup>. Les enquêtes de Maigret sont très urbaines. Jacques Dubois a néanmoins montré que les lieux de prédilection dans l'œuvre de Simenon sont les canaux où la durée se fige à l'écluse pour donner le temps au personnage de se choisir. Les romans de Simenon sont ainsi selon le critique autant de moyens d'interroger les parcours individuels dans une société très hiérarchisée. Jean-Noël Blanc le rappelle dans son ouvrage intitulé *Polarville*:

---

<sup>248</sup> Dans ce roman, Maigret est interrogé par un Journaliste appelé Georges Sim, le héros et son créateur reviennent sur leurs trajectoires sociales respectives.

<sup>249</sup> Georges Simenon, *Les mémoires de Maigret, Tout Simenon*, volume 4, Omnibus, 2002, p. 815.

<sup>250</sup> Bernard Lahire, *L'esprit sociologique*, Textes à l'appui, Laboratoire des sciences sociales, La Découverte, 2005. p191.

<sup>251</sup> « Je mangeais toujours. Je ne m'en rendais pas compte. Je me rendais encore moins compte que la vieille dame m'observait avec stupeur, puis que d'autres, remarquant mon manège, ne détachaient plus de moi leurs regards. », Cité par Barnard Lahire, *op. cit.*, p.190.

<sup>252</sup> Bernard Lahire, *op.cit.*, p 201.

<sup>253</sup> « Le moindre lieu, même parfaitement insignifiant pour l'intrigue est minutieusement repéré grâce aux noms des rues. », Dominique Meyer-Bolzinger, « Les itinéraires parisiens du commissaire Maigret », Muriel Rosemberg (Dir.), *Le roman policier. Lieux et itinéraires*, Revue Géographie et cultures, n°61, L'Harmattan, 2007, p. 47.

Nombreux sont les romans de Simenon où [...] la dynamique du récit est créée par un déplacement de personnages hors de leur statut et hors de leur quartier. Ce sont souvent des hommes de trajectoire et de trajet, où le drame naît de l'irrespect (volontaire ou non) des normes sociales et spatiales qui devraient s'appliquer au personnage<sup>254</sup>.

Les lieux sont donc liés aux classes sociales, et Maigret le sait lui qui confie à son auteur dans ses mémoires :

Il est peu de rues de Paris dans lesquelles je n'aie traîné mes semelles, l'œil aux aguets, et j'ai appris à connaître tout le petit peuple du trottoir, depuis le mendigot, le joueur d'orgue de barbarie et la marchande de fleurs, jusqu'au spécialiste du bonneteau et au voleur à la tire, en passant par la prostituée et la vieille ivrognesse qui coule la plupart de ses nuits dans les postes de Police<sup>255</sup>.

C'est ainsi que Dominique Meyer-Bolzinger peut conclure que l'énigme que Maigret doit résoudre, apparaît le plus souvent comme : « Une configuration sociale et spatiale à identifier, et l'enquête ressemble alors à un jeu structural<sup>256</sup> ». La méthode d'investigation de Maigret serait donc non seulement faite de flânerie, d'identification et de connaissance intime des individus, mais surtout de prise de position spatiale. L'enquête est avant tout un parcours lent fait d'observations du monde.

C'est ainsi que le sens du réel atteint des sommets de raffinement chez Georges Simenon. Ce dernier représente selon Jacques Dubois :

[...] ce moment où une littérature de second rang récupère avec succès un réalisme que commençait à dédaigner la littérature haute, en dotant ce dernier d'un sens historique fort et d'une très large audience<sup>257</sup>.

La méthode d'élucidation des crimes de Maigret, n'est en effet fondée ni sur la déduction logique à la Sherlock Holmes, ni sur la violence et la connaissance de la rue des privés américains. La devise de Maigret que l'on peut également prêter au romancier est la suivante : « comprendre et ne pas juger », que tout sociologue pourrait reprendre à son

---

<sup>254</sup> Jean-Noël Blanc, Polarville, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1991, p.86.

<sup>255</sup> Georges Simenon, *Les mémoires de Maigret*, op. cit., p 815.

<sup>256</sup> Dominique Meyer-Bolzinger, « Les itinéraires parisiens du commissaire Maigret », in Muriel Roseberg (Dir.), *Le roman policier. Lieux et itinéraires*, op. cit., p50.

<sup>257</sup> Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, op. cit., p 14.

compte, comme le rappelle Bernard Lahire dans le chapitre qu'il consacre au romancier belge<sup>258</sup>.

Le but de Maigret est souvent de comprendre ce qui a motivé le criminel. Il y a un glissement certain de la question centrale propre aux romans d'énigme. Le *qui* et le *comment* sont estompés au profit du pourquoi. Chez Simenon :

La morale terriblement fataliste, des histoires semble être qu'on paye toujours très cher (on tue ou on est tué, on vit en permanence un mal-être, sans souffrance ou une crise) le fait de sortir de la condition sociale dans laquelle on a bâti la grande partie de ses repères, de ses manières de voir, de sentir, d'agir<sup>259</sup>.

Cette vision du monde a durablement imprégné la littérature policière française contemporaine. Et si nos auteurs ne citent pas explicitement Simenon, il semble évident que leurs œuvres restent travaillées par lui. Tanguy Viel semble l'avoir retenu lui qui campe quasi systématiquement dans ses œuvres, des personnages qui ont soif d'ascension sociale. Nous retiendrons donc que Simenon, davantage qu'un autre, marque ce moment capital dans lequel la littérature policière jusque là teintée d'abstraction (propre au roman d'énigme), croise le chemin d'un réalisme dont elle ne va pas se départir de sitôt. Nos auteurs en choisissant d'écrire des fictions policières, n'ignorent pas qu'il s'agit pour eux de choisir un mode de représentation du monde qui poursuit à bien des égards l'héritage laissé par Simenon. Les déclarations sont peu nombreuses à propos de cet auteur qui apparaît comme une figure tutélaire dont on ne discute pas véritablement l'influence, mais qu'on ne conteste pas pour autant. La filiation est bien moins problématique que celle qui existe entre nos auteurs et le polar français.

## **2.2. L'héritage « écrasant » du polar**

A côté de l'œuvre emblématique de Simenon se développe progressivement en France une nouvelle manière de concevoir la littérature policière, dans la droite lignée du roman noir américain. La création de la collection « série noire » chez Gallimard, incarne cette évolution. Lancée par Marcel Duhamel en 1945, elle accueille d'abord exclusivement les auteurs anglo-

---

<sup>258</sup> Bernard Lahire. « La sociologie implicite de Georges Simenon », *L'esprit sociologique*, op. cit., p 183-210.

<sup>259</sup> Bernard Lahire, *L'esprit sociologique*, op. cit. p 187.

saxons en vogue : Cheyney, Chase, Hammett, Chandler qui connaissent un grand succès<sup>260</sup>. Puis y seront publiés des auteurs français comme Simonin, Amila, Siniac puis Manchette. Jean Tulard rappelle à juste titre que « ce fut longtemps la seule collection à jouir d'un prestige intellectuel<sup>261</sup> », sans doute par opposition au « Masque », collection réputée pour ses romans d'énigme abstraits et sans intérêt autre que la conduite d'une intrigue policière. En réalité la « série noire » va permettre à des auteurs français de romans policiers de mettre en œuvre des innovations inspirées à la fois des romans noirs américains, mais également de ceux de Simenon. Depuis 2001, la collection a été par deux fois modifiée, signe d'un certain essoufflement. Il demeure qu'elle insuffle pour longtemps l'esprit du polar à l'américaine dans la littérature policière française.

La littérature policière des années cinquante est donc une littérature qui se veut proche du réel, mais elle emprunte deux chemins différents. Une première tendance va s'évertuer à jouer sur la langue et à décrire ce que l'on appelle « le milieu », c'est-à-dire l'univers des criminels des années cinquante. C'est ce que des analystes du roman policier ont appelé « la saga truandière<sup>262</sup> », qu'incarnent parfaitement les romans d'Albert Simonin, souvent adaptés au cinéma, avec le succès que l'on sait<sup>263</sup>. La légende veut qu'irrité par une publication de la série noire – certainement américaine, puisque il est le premier auteur français de la Série noire – il décide d'écrire un roman : *Touchez pas au Grisbi !* S'ensuivront deux romans qui formeront la trilogie du Grisbi, avec Max le menteur en héros. Les récits sont écrits dans un style argotique<sup>264</sup> qui en sera la marque de fabrique. C'est le moment où la littérature policière française dans sa quête de réalisme flirte dangereusement avec le pittoresque, au risque de s'approcher du récit abstrait et artificiel. Restreindre l'action à un groupe sociologiquement et

---

<sup>260</sup> Certains de ces auteurs sont traduits par Boris Vian, qui pour se moquer du succès instantané à l'époque des ouvrages portant la simple mention « traduit de l'américain » s'essaya à l'écriture de trois romans noirs sous le pseudonyme de Vernon Sullivan, présenté comme un auteur noir. On sait le scandale que provoquera le premier d'entre eux intitulé *J'irai cracher sur vos tombes*.

<sup>261</sup> Jean Tulard, *op. cit.*, p. 653.

<sup>262</sup> Lebrun et Schweighauser, *Le guide du polar. Histoire du roman policier français*, Syros, 1987, p. 119.

<sup>263</sup> C'est *Le Grisbi or not Grisbi* qui donnera les Tontons flingueurs de Georges Lautner, *Touchez pas au Grisbi* sera pour sa part adapté par Jacques Becker. Notons, qu'il existe en France une connivence qui ne va pas se démentir entre romans policiers à succès et adaptation filmiques (pour le cinéma ou la télévision). Nous le savons pour les romans de Malet, Simenon et Simonin. Mais cela sera le cas pour ceux de Manchette, Izzo et plus récemment Fred Vargas et Tanguy Viel.

<sup>264</sup> On doit même à Simonin un dictionnaire d'argot paru en 1957 et préfacé par Cocteau. L'argot permet aux auteurs de décrire un groupe qui marque sa marginalité et son conflit avec la société officielle. C'est une pratique fondée à la fois sur le plaisir du jeu verbal et sur la volonté de secret et de solidarité au sein d'un même groupe.

historiquement spécifié la conduit aux mêmes écueils que l'enfermement spatial du roman d'énigme<sup>265</sup>.

La seconde tendance qui connaîtra une postérité plus grande, s'efforce pour sa part, à la manière d'un Simenon, de coller aux réalités sociales de la France de la même époque. Jean Amila<sup>266</sup> et dans une moindre mesure Francis Ryck en sont les figures de proue. Le premier s'intéresse en réalité très peu aux intrigues policières proprement dites et ses écrits mettent en scène le plus souvent la lutte des plus faibles contre un système aliénant. Son engagement ne se démentira pas au fil des années et des romans, lui valant même une agression<sup>267</sup> dont il mettra beaucoup de temps à surmonter les séquelles. Francis Ryck pour sa part demeure plus difficile à classer. Auteur d'un cycle inspiré du roman d'espionnage, il se consacre à partir des années 1970 à des romans davantage enclins à dénoncer certains aspects de la société : exclusions sociales, dérives néolibérales, pertes de repères moraux et politiques qui touchent notamment les jeunes<sup>268</sup>. Autant de thèmes que reprendront les auteurs français de romans policiers des décennies suivantes, alors même que Ryck entreprend un nouveau cycle romanesque qui l'éloigne de la littérature policière pour le rapprocher de la « blanche ». Ce changement d'étiquette qui est encore rare à l'époque annonce ce qui va devenir pratique courante dans les décennies suivantes dans le domaine policier français. Benacquista mais aussi Viel, Malte et Garnier ont en effet un positionnement dans le domaine policier pour le moins complexe.

Amila et Rick sont donc tous deux les précurseurs à bien des égards de ce qui va constituer une véritable tendance dans le champs de la littérature policière française : le polar à la française qui va cristalliser et articuler sous une forme inédite et sur trois décennies, les problématiques et thématiques de l'époque avec un sens critique aiguisé. Aucun auteur français ne peut écrire de roman policier sans que l'on associe son œuvre à ce que la critique appelle les polars des années soixante et soixante dix.

Ces deux décennies sont en effet considérées comme l'âge d'or de la littérature policière française avec l'émergence d'un véritable courant : le roman noir critique, « témoin

---

<sup>265</sup> Ce qui lui vaut ce jugement négatif de Manchette « le roman français de truands voit les effets de l'histoire, il ne voit pas l'Histoire elle même. Le cas échéant, il refuse avec impudence de la voir. Ainsi José Giovanni qui, prenant pour sujet, dans *Classes tout risques*, un épisode de la vie bien réelle du bandit Abel Danos (...), oublie paisiblement l'appartenance de Danos successivement au SR français et à la Gestapo. S'agissant non seulement d'un tel personnage, mais d'un tel auteur, le mot impudence est bien le mot qui convient. », Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, p. 76.

<sup>266</sup> Pseudonyme de Jean Meckert (1910-1995).

<sup>267</sup> *La vierge et le Taureau*, publié en 1971, brulot contre la colonisation nucléaire de Tahiti est à l'origine de cette agression.

<sup>268</sup> Notamment dans *Les fils des alligators*, *Super noire*, Gallimard, 1977.

de son temps » ou polar. Nous dénommerons ce courant, contrairement à une pratique instituée, « polar » plutôt que « néopolar ». Nous devons le terme de « néopolar » à Jean-Patrick Manchette. Trois critères spécifiques caractériseraient cette tendance : une attitude résolument critique face au monde, un style dit littéraire et un syncrétisme littéraire<sup>269</sup>. Il y a chez Manchette, comme souvent, beaucoup d'ironie dans l'usage de ce néologisme et une volonté de discréditer ce courant par l'utilisation du préfixe « néo » qui signifie selon lui « ersatz »<sup>270</sup>. C'est pourquoi, nous préférons pour notre part user du terme plus général de polar pour désigner ce qui a constitué dans les trois dernières décennies du XXe siècle, l'essentiel de la production policière française. Le terme polar, malgré son acception argotique et familière, a selon nous l'avantage d'apparaître dans la langue française au moment même où cette tendance littéraire se développe. C'est en effet symboliquement en mai 1968 que le Larousse date son apparition, même s'il faut vraisemblablement, comme le signale Alain Rey<sup>271</sup>, attendre l'année 1970 pour que son usage semble attesté.

Le nom de Jean-Patrick Manchette, s'impose d'emblée, tant par l'envergure de son œuvre proprement policière que par l'étendue de son travail critique<sup>272</sup>. Considéré à son corps défendant comme le chef de file du « néopolar » ; il incarne, même s'il le récuse, l'âge d'or du polar politisé à la française. Le polar a donc occupé pendant plusieurs années le devant de la scène littéraire policière et a joué un rôle fondamental en France, notamment dans les perceptions. Si bien qu'il est impossible d'écrire un roman policier, sans que survienne l'obligation explicite ou non de se situer par rapport à cette tendance.

Manchette apparaît souvent comme la figure tutélaire à laquelle on se doit de rendre hommage ou par rapport à laquelle il faut se démarquer. Benacquista en assume explicitement la filiation, non sans marquer la spécificité de son parcours et de son écriture:

Je suis né en 1961, j'avais donc 7 ans en 68. A l'époque où j'ai commencé à écrire en rêvant de la Série

---

<sup>269</sup> Nous avons déjà signalé que c'est à Jean-Patrick Manchette que nous devons ce concept qu'il applique uniquement au néo-polar mais qui nous semble nous l'avons déjà écrit à l'ensemble de la littérature policière française. « Le néo-polar est récupérateur, soit qu'il se livre à la « mise en scène feuilletonesque de certaines attitudes non conformistes » (Jaime Semprun, Précis de récupération), soit qu'il décore les intrigues polars de débris littéraires ramassés un peu partout. » Jean-Patrick Manchette, *Chroniques, op. cit.*, p. 81.

<sup>270</sup> « J'ai formé alors le mot « néopolar », sur le modèle de mots de « néopain », « néovin » ou même néoprésident », par quoi la critique radicale désigne les ersatz qui, sous un nom illustre, ont partout remplacé la même chose. Une partie des journalistes et des fans a repris l'étiquette apologétiquement, sans y voir malice, c'est amusant. », Jean-Patrick Manchette, *Le Matin*, 24 février 1981, rééd. in *Chroniques, op. cit.*, p. 200.

<sup>271</sup> Alain Rey (Dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Robert 1992

<sup>272</sup> Nous pensons à ses chroniques littéraires déjà maintes fois citées, mais également à ses chroniques cinématographiques rassemblées sous le titre *Les yeux de la Momie*. Chroniques de cinéma, Rivages, écrits noirs, 1997. Plus récemment la publication de son journal intime offre également des pages précieuses tant sur son œuvre que sur les œuvres policières qu'il a été amené à lire.

Noire, j'avais dix ans de moins que mes collègues, confrères, parrains, qui presque tous avaient connu mai 68, s'étaient engagés, avaient milité. Pour certains, écrire des polars, voire des "neo-polar" était le prolongement d'un engagement, ce qui est tout à fait respectable quand il s'accompagne d'un projet littéraire et romanesque. Manchette avait ouvert la voie, et d'autres, avec talent, l'ont suivi. Pour ma part, j'ai raconté, dans mes romans noirs, le parcours d'un jeune homme traversant les années 80, désenchantées, forcément individualistes, déjà dans la hantise du chômage. Mon personnage y donnait sa vision du monde, ses espoirs, ses lâchetés, mais aussi sa morale. Je suis un fils d'ouvrier immigré. Je pense que cela se sent dans ces romans-là<sup>273</sup>.

Il y a incontestablement dans les propos de Benacquista un hommage rendu aux aînés. Mais notre auteur semble également conscient que son positionnement dans le champ policier français est sensiblement différent de celui de ses prédécesseurs qu'il considère – et le terme est parlant – comme ses *parrains*. Il reste que Manchette s'impose comme l'écrivain auquel on se doit de rendre hommage. Même Tanguy Viel qui aime pourtant à répéter qu'il n'apprécie que très peu le polar français, concède à cet auteur des qualités qu'il ne trouve pas ailleurs dans le polar :

[...] A chaque fois que j'ouvre un polar s'opère une déception par rapport à l'épaisseur de phrase ou de plan. Quelque fois, chez Manchette, je trouve cette épaisseur là, parce que je sens qu'il travaille la phrase comme un plan de cinéma, c'est-à-dire comme une volonté à chaque instant que le trajet et l'énigme servent à agréger des éléments sensibles<sup>274</sup>.

Mais il ne faut pas s'y tromper. L'hommage de Viel est énoncé en passant et n'atténue pas la distance qu'affiche systématiquement cet auteur vis-à-vis du polar. Viel répète en effet souvent qu'il a lu très peu de polars et ne peut donc se prononcer sur ce qu'il a pu leur emprunter. Ce n'est pas étonnant pour un auteur publié aux prestigieuses éditions de Minuit. Il s'agit en effet pour lui de cultiver un effet de distinction entre ce que, lui-même, appelle la vraie littérature et le reste. Lors du colloque sur la littérature policière à Cerisy-la-Salle, il émaille son propos de ce type de déclarations : « Je ne connais pas l'histoire du roman policier » ou encore « je ne lis pas de polars ». Lorsqu'il revient sur ce qu'il appelle son parcours d'écriture, il évoque des figures tutélaires comme celles de Balzac, Jules Verne et plus volontiers encore celles du Nouveau Roman. Il insiste sur le fait qu'il n'a été capable, lorsqu'il a voulu commencer à raconter des histoires, que d'écrire des fragments. Influencé par le Nouveau Roman, il a été un temps satisfait par son impuissance à écrire. Mais pour

---

<sup>273</sup> Extrait d'un mail envoyé par Tonino Benacquista et qu'il nous a autorisé à reproduire.

<sup>274</sup> Gilles Menegaldo et Maryse Petit (Dir.), *Manières de noir, La Fiction policière contemporaine, Paroles d'écrivains*, Presses Universitaires de Rennes, 2010. Nous retranscrivons ici des parties d'enregistrements effectués le cadre de Cerisy-la-Salle sur la littérature policière.

dépasser ce qu'il considérait comme une impasse – c'est-à-dire d'écrire qu'il ne parvenait pas à écrire – il a découvert, selon ses termes, que « l'argument policier » lui permettait d'homogénéiser des éléments hétéroclites. C'est ainsi qu'il revient sur la genèse de son premier roman, intitulé *Le Black Note* :

Le premier livre que j'ai écrit. C'est un livre sans aucune intention préalable, il s'appelle *Le Black Note*. C'est une somme de fragments qui tournaient autour d'images qui étaient [...] oniriques en fait, qui étaient pas très concrètes. Ça, c'est aussi les problèmes du début de l'écriture, c'est-à-dire que tout ce qui est de l'ordre du réalisme, de la capacité à fixer les images, je trouve que ça, ça s'apprend un peu. [...]. Toujours est-il que ce roman est devenu roman du jour où j'ai proposé un événement central qui était la mort d'un des personnages. En fait c'est l'histoire d'un quartet de jazz qui se prend pour le quartet de John Coltrane. Et en plus il y a le jazz, c'est drôle parce qu'à l'époque j'écoutais un peu de jazz, mais je n'ai pas fait le rapprochement avec l'héritage américain qui pouvait être jazz plus polar, ne lisant toujours pas de polars, à l'époque. Et en fait le roman s'est organisé uniquement à partir de cet élément fondateur qui a été de pouvoir cristalliser l'énergie [...] qui était très liquide, disséminée [...] grâce à cet événement et en fait le roman en lui-même n'est pas du tout un polar, même s'il a été qualifié de thriller. Parce que tout l'enjeu narratif, c'est celui du narrateur qui est vraisemblablement le coupable du meurtre, mais qui profite d'avoir ce poids sur la conscience pour raconter la biographie de leur vie à quatre, enfermés sur une île à faire de la musique. [...] Je pensais un peu avoir résolu mon problème d'écriture, justement en donnant au roman une forme, enfin. Et en acceptant que le roman ne soit pas autre chose [...] que d'essayer d'homogénéiser des matériaux qui sont hétérogènes [...]. La crise entre le fragment et l'unité s'est rejouée et depuis je ne l'ai jamais résolu et à chaque fois que j'ai voulu écrire des livres qui évitaient de repartir dans ces enjeux de scénarisation, de composition et de cristallisation autour d'un événement ou d'une énigme à résoudre, [...] j'ai fait des textes très longs et très mauvais qui devenaient des logorrhées verbales extrêmement liquide, sans aucune forme<sup>275</sup>.

Viel insiste donc sur le fait qu'il emprunte au roman policier, principalement sa forme avec l'élément fondateur du meurtre qui sera en réalité au centre de l'ensemble de sa production romanesque. Pour le reste la distance est clairement affichée avec le roman policier et ne relève pas selon nous d'une simple stratégie de distinction. En réalité, Viel ne fait qu'adopter le positionnement de l'ensemble des nouveaux entrants dans le domaine policier que nous avons choisi d'étudier. Il s'agit en tout état de cause de se démarquer de l'héritage justement parce qu'il est incontournable. Fred Vargas, elle aussi, dans l'ensemble des entretiens qu'elle accorde, n'a de cesse que de se démarquer du polar. Elle reproche à ce dernier une écriture alourdie par l'engagement politique et la critique sociale. Nous allons voir que c'est en effet là l'une des caractéristiques essentielles du genre avant de revenir par la suite sur le positionnement de nos auteurs vis-à-vis de cet aspect spécifique du polar.

---

<sup>275</sup> *Ibidem*.

### 2.2.1. Critique du monde social

Nous l'avons vu, le roman noir américain et le roman noir réaliste à la Simenon se distinguent des autres sous-genres policiers – notamment le roman à énigme – par une attitude résolument critique et par un rapport particulier au monde. Le réel est interrogé et remis en question par le dévoilement. Cette attitude va être reprise et poussée à un niveau inédit par ce que l'on a appelé en France « le polar » avec Jean-Patrick Manchette en figure de proue des années 70, et Didier Daeninckx pour la décennie suivante. On peut également citer des auteurs comme Siniac<sup>276</sup>, Joncquet<sup>277</sup>, Fajardie<sup>278</sup> et Jean-Claude Izzo, tous tenants d'un d'engagement par la littérature. L'ensemble de ces auteurs insiste sur cette attitude critique, et la revendique. Dans un numéro des *Temps modernes*<sup>279</sup>, la parole est donnée à un certain nombre d'auteurs de polars et tous font inmanquablement le récit de leurs engagements politiques

Mais c'est sans conteste Jean-Patrick Manchette<sup>280</sup> qui aura été le plus explicite dans l'affirmation de cette attitude critique. Il reste en effet l'auteur qui a théorisé cette dernière en l'élevant au rang d'une spécificité propre au polar français. En marge de ses multiples activités, Manchette a tenu nous l'avons vu une chronique d'abord sous le pseudonyme de Shuto Headline<sup>281</sup>, puis sous son nom propre dans les revues *Charlie Mensuel*, puis *Polar*. Ces chroniques sont parues de 1976 à 1995 avec plusieurs interruptions. Manchette y fait

---

<sup>276</sup> Auteur souvent oublié de la critique auquel Manchette rend plusieurs fois hommage, le considérant comme un précurseur du polar. « Pierre Siniac avant tout le monde, et sans malice, avec un sérieux obsessionnel, a travaillé dans la folie et le référentiel au point que ses papiers d'insérer disent à présent : Céline ! Beckett ! l'absurde ! l'ironie ! la Weltanschauung ! Tout ça ! Chapeau, non ? Chapeau, oui à l'ami Pierrot, enfin connu, enfin primé, mais merde à ses papiers, petits chefs de rayon. », Jean-Patrick Manchette, *Le Matin*, 24 février 1981, rééd. in *Chroniques, op. cit.*, p. 200.

<sup>277</sup> Il apparaît dans la liste des cinquante écrivains avec lesquels il faut compter aujourd'hui, établie par le Magazine littéraire, *Le Polar d'Edgar Poe à James Ellroy, Hors-Série*, n°17 juillet-août, 2009, p. 97. Léger anachronisme pour un auteur qui écrit depuis les années quatre-vingt et se situe d'emblée dans le polar.

<sup>278</sup> Considéré par Jean-Patrick Manchette comme le meilleur représentant du néo-polar. Créateur de la collection « Sanguine », il s'inscrit selon nous dans la droite lignée du polar.

<sup>279</sup> *Les Temps modernes, Roman Noir. Pas d'orchidées pour les TM*, n° 595, 52<sup>e</sup> année, août-septembre-octobre 1997.

<sup>280</sup> Daeninckx qui n'est pas le moins engagé lui rend hommage considérant que cet auteur constitue une rupture dans le champs des lettres jusque là inégalée. « Entretien avec Didier Daeninckx : une modernité contre la modernité de pacotilles. Entretien réalisé par Annie Collovald », *Mouvements, Dossier. Le polar entre critique sociale et désenchantement*, La découverte, n°15/16, mai-juin-juillet-août 2001. Daeninckx avoue sans détours que son écriture doit beaucoup à celle de Jean-Patrick Manchette : « Quand profitant d'une période de chômage je m'étais mis à ce premier travail de fiction, j'avais pris modèle sur les Série Noire de Jean-Patrick Manchette comme l'Affaire N°Gustro, et jeté crue la réalité dans la littérature.<sup>280</sup> », in Didier Daeninckx, « La mort en chantier », in *Les Temps modernes, Roman noir. Pas d'Orchidées pour les TM.*, op. cit., p 139.

<sup>281</sup> Les deux termes étant une traduction littérale de la manchette d'un journal, l'une en langue japonaise, l'autre en langue anglaise.

preuve d'un sens aigu de l'analyse de l'évolution non seulement du roman policier américain, et français<sup>282</sup>. Il y assène surtout son credo :

Sans oublier qu'un polar est d'abord une distraction, nous sommes quelques-uns et peut-être beaucoup, praticiens ou (et) lecteurs, à tenir ferme le fameux slogan sur « le roman noir témoin de son temps »<sup>283</sup>.

Il ne s'agit donc pas seulement de s'engager au nom d'une idéologie ou d'une pensée politique toute faite, mais bien de témoigner activement, c'est-à-dire de manière critique de son époque. Comme l'a fort pertinemment noté Franck Frommer qui a consacré un ouvrage à l'engagement de Manchette :

[...] Ce sont là des aspects autrement plus complexes de la socialité auxquels semble s'attaquer Manchette, et proprement plus fondateurs comme par exemple la famille et tout ce qu'elle incarne. On comprend mieux que la critique, l'engagement de Manchette aillent alors bien au-delà d'un simple discours socio-politique, voire institutionnel. Il s'agit ici de se positionner face à toute attitude coercitive, à toute manifestation de la norme, du pouvoir du contrôle qui n'ont plus seulement d'emprise sur les consciences réifiées mais également sur les corps physiques et leur capacité à *vivre sans entraves*.<sup>284</sup>

Manchette consent lui-même à prendre son roman intitulé *Nada*<sup>285</sup> comme point de référence. Dans ce roman, un groupe d'anarchistes fomente et exécute l'enlèvement à Paris de l'ambassadeur des Etats-Unis en France. Poursuivi par la police, le groupe se retranche dans une ferme. Le dénouement est d'une extrême violence et voit gendarmes et ravisseurs s'affronter de manière sanglante. Quelques années après sa première publication, Manchette relativise la qualité de son roman :

---

<sup>282</sup> Nous insistons sur ce point car il n'existe à l'époque où Manchette écrit que très peu d'ouvrages publiés qui considèrent le roman noir français comme un objet d'analyse à part entière. Ce dernier reste d'ailleurs encore aujourd'hui souvent noyé au milieu d'une histoire du roman policier mondial. Manchette lui-même regrette à plusieurs reprises cette indigence éditoriale : « notre beau pays manque cruellement d'ouvrages spécialisés sur le sujet. Les commentateurs nationaux ont plutôt tendance, quand ils font des volumes à s'attaquer à l'ensemble de la « littérature policière ». Au reste le plus papal de ces commentateurs, Narcejac, flanqué de son compère Boileau pour le très déficient « Que sais-je ? » sur *Le roman policier*, a manifesté à l'égard du roman noir une aversion imbécile [...] », Jean-Patrick Manchette, « Polars », *Charlie Mensuel* n°145, février 1981, rééd. in *Chroniques*, *op. cit.*, p 197.

<sup>283</sup> Jean-Patrick Manchette, « Notes noires », *Polar (2<sup>e</sup> série)*, n°12, mars 1994, rééd. in *Chroniques*, *op. cit.*, p. 323.

<sup>284</sup> Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette, Le récit d'un engagement manqué*, *op. cit.*, p. 80

<sup>285</sup> Ce roman a été adapté par Claude Chabrol en 1973, sous le titre *Nada*.

Quand je considère *Nada* près de quinze ans après que je l'ai écrit, il me semble que c'est toujours un roman noir assez convenablement exécuté, mais que son aspect « politique » (ou plutôt, civique) est insuffisant et caduc, et que cet aspect était déjà insuffisant et caduc lorsque j'ai écrit ce roman<sup>286</sup>.

En d'autres termes ce n'est pas un excellent polar, mais un polar simplement convenable car le propos politique est insuffisant, dans le sens où l'auteur n'analyse pas tous les aspects de l'action directe et de la lutte armée<sup>287</sup>. C'est dire combien, la qualité du polar est assez peu liée à son intrigue, mais davantage au propos politique qui le sous-tend. Il reste que le roman, peu manichéen et en ce sens assez éloigné du roman à thèse, met en scène à côté de personnages désenchantés, de véritables révolutionnaires :

La différence, dit Buenaventura, c'est qu'Epaulard est ici avec nous parce qu'il ne croit plus à la révolution, tandis que nous sommes ici avec lui parce que nous y croyons. Epaulard agit par désespoir.<sup>288</sup>

Désenchantés ou non, ces personnages expriment en enlevant l'ambassadeur des Etats-Unis leur critique vis-à-vis de la société et au-delà de l'idéologie américaine qui la régit. Le roman contient ainsi les éléments fondateurs du polar français en tant que tendance : un suspense *a minima*<sup>289</sup>, une enquête policière reléguée au second plan, et enfin des propos critiques émaillant le roman et donnant une vision de la société qui se veut lucide et sans concession. Il serait illusoire d'attendre des auteurs que nous avons choisi d'étudier, de reprendre à la lettre ce qui a fait la spécificité et le succès d'un roman comme *Nada*. Mais force est de constater que la filiation avec Manchette et le polar, même lorsqu'elle est revendiquée par un auteur comme Benacquista est des plus lâches. Au fur et à mesure de la constitution de notre corpus primaire, nous avons en effet fait le choix de ne pas retenir les auteurs dont l'écriture s'apparentait plus explicitement à cet héritage. Un écrivain comme DOA place ses intrigues dans une société clairement identifiable comme étant la nôtre et choisit de révéler aux lecteurs les arcanes des services secrets ou du monde journalistique et financier français. Tout dans ses romans ne renvoie pas au polar des années soixante dix, mais la filiation ne fait aucun doute. Nos auteurs font des choix éloignés de la veine réaliste critique

---

<sup>286</sup> Jean-Patrick Manchette, « Préface à la première édition en langue espagnole », in *Romans Noirs*, Quarto, Gallimard, 2005, p. 338.

<sup>287</sup> « Un tel point de vue est caduc parce qu'il oublie étourdiment d'envisager *la manipulation directe* du terrorisme par les services secrets de l'Etat, au besoin contre ses propres sujets (...) » et plus loin « Mais Nada, sur cette question, est resté muet ; c'est son plus grand défaut. », in Jean-Patrick Manchette, *ibid.*, p. 338.

<sup>288</sup> Jean Patrick Manchette, *Nada*, in *Romans noirs*, *op. cit.*, p 359.

<sup>289</sup> La lettre qui ouvre le roman écrite par le policier dénommé Georges Poustacrouille annonce d'emblée le dénouement : « [...] Les Anarchistes qui ont kidnappé l'ambassadeur des Etats-Unis, c'est nous qui les avons eus, c'est-à-dire notre escadron. », Jean-Patrick Manchette, *Nada*, *Romans noirs*, *op. cit.*, p. 341.

d'un Manchette ou d'un Fajardie. Vargas va même jusqu'à rejeter l'idée d'une écriture qui puisse être d'une quelconque manière engagée en citant fréquemment lors des entretiens qu'elle accorde cette phrase de Stendhal : « La politique est une pierre attachée au cou de la littérature<sup>290</sup> ». Elle n'est pas très sensible, aux Série noire politiques de Manchette et balaie systématiquement, lors de ses prises de parole, toute tentation d'écrire des romans engagés. Nous verrons quel mode de relation au monde et au réel nos romanciers choisissent de mettre en récit. A côté de cette attitude résolument critique, il nous reste à explorer un certain nombre de thématiques propres au polar et à voir comment nos auteurs décident de les reprendre à leur compte ou non.

### 2.2.2. *L'entrée de la banlieue dans la littérature policière*

Si le roman noir américain a su investir la rue et la ville, le polar à la française à la réputation d'avoir fait de la banlieue - principalement parisienne - le cadre de ses intrigues, sur arrière fond de critique sociale. C'est donc à travers ces banlieues ouvrières que l'on peut considérer comme le chronotope de prédilection d'une certaine littérature policière française, que va se développer le sens du réel et le sens sociologique des auteurs de polars, comme ont su le déployer en leurs temps et dans des cadres différents des auteurs comme Simenon ou Amila.

Mais le polar semble avoir péché à la fois par excès de schématisme et de misérabilisme dans sa représentation du populaire<sup>291</sup>. Nous avons déjà évoqué la critique quelque peu excessive que lui adresse Jean-Noël Blanc<sup>292</sup>, lui reprochant d'avoir versé dans une certaine forme de mépris, dans la manière dont il dépeint les classes sociales les plus basses. Paradoxalement, ce mépris est la conséquence fâcheuse mais logique d'une volonté trop grande de dénoncer et de démontrer.

Dans un article plus substantiel, Erik Neveu analyse la manière dont le polar<sup>293</sup> a dépeint la banlieue. Le sociologue part du principe que les représentations sociales sont parfois contraires à la réalité sociale et il cherche à le montrer à travers l'exemple de la banlieue dans le polar. Selon lui :

---

<sup>290</sup> Cité dans Lire « Qui est vraiment Fred Vargas », mais également lors du colloque de Cerisy sur la littérature policière et lors de nombreuses interventions de l'auteur.

<sup>291</sup> Nous faisons ici référence au titre de l'ouvrage de Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Hautes études, Gallimard, Le Seuil, 1989.

<sup>292</sup> Jean-Noël Blanc, *Polarville, op. cit.*

<sup>293</sup> Le sociologue utilise le terme « néo-polar », mais nous nous en tenons à nos choix terminologiques.

[...] les néo-polars ne correspondent pas à ces attentes et représentations [de la banlieue] liées à l'identification du genre à une littérature sociologisante et critique par excellence<sup>294</sup>.

Autant dire que Neveu relativise le sens sociologique du polar alors même que nous aurions été en droit d'attendre que le sociologue lui donne le crédit que d'autres de ses confrères n'hésitent pas à conférer à un auteur comme Simenon<sup>295</sup>. Il y aurait donc davantage qu'un sens sociologique dans le polar, une forme de surinterprétation politique de son contenu.

Pour le démontrer Neveu insiste sur le fait que la banlieue des polars est à bien des égards stylisée. Il commence par relativiser le nombre d'ouvrages qui s'y déroulent vraiment comme premier signe d'une surinterprétation du lien entre le polar et la banlieue. Il montre par la suite que les banlieues lorsqu'elles sont évoquées restent souvent abstraites – sorte de modèle pur aux décors et rôles interchangeable : terrain vague, bistrot, les jeunes, les travailleurs sociaux, le patron de bistrot, des femmes délaissées, et l'apparition plus tardive chronologiquement et plus sporadique des immigrés originaires du Maghreb et d'Afrique francophone<sup>296</sup>. L'écueil reste qu'à trop vouloir démontrer, le polar s'éloigne d'une certaine forme de réalité et donc d'authenticité. Il crée le lieu qui servira son propos, comme le roman d'énigme créait le lieu qui ne pouvait, selon la formule de Benjamin, qu'accueillir un cadavre<sup>297</sup>. De ce point de vue, le polar peut se rapprocher du roman à thèse<sup>298</sup>. Le désir anxieux de persuader a en effet pu priver le roman à thèse d'un véritable intérêt romanesque et d'une véritable portée réaliste. Dans le polar, c'est surtout le cadre, un lieu comme la banlieue et voire même la ville qui retrouvent la fonctionnalité artificielle qu'il avait dans le roman d'énigme alors même qu'il avait acquis davantage de substance dans le roman noir tant américain que français<sup>299</sup>. A cette différence près que la fonctionnalité du lieu dans le roman d'énigme était lié au crime et à l'enquête tandis que « dans la machine narrative du néo-polar,

---

<sup>294</sup> Erik Neveu, « la banlieue dans le néo-polar : espaces fictionnels ou espaces sociaux », in *Mouvements, Dossier. Le polar entre critique sociale et désenchantement*, op. cit., p. 23.

<sup>295</sup> Nous avons déjà cité les ouvrages de Bernard Lahire.

<sup>296</sup> De ce point de vue, Erik Neveu rappelle combien le polar n'est en aucun novateur ou avant-gardiste et reproduit une constante de la littérature française : l'absence de voix issues de l'immigration extra-européenne.

<sup>297</sup> « L'intérieur bourgeois des années soixante à quatre-vingt-dix [...] ne peut abriter convenablement que le cadavre. » Walter Benjamin, *Sens unique*, op. cit. p. 114.

<sup>298</sup> Autre genre romanesque à avoir mauvaise réputation, alors même, comme le rappelle la théoricienne Susan Rubin Suleiman, qu'il a pu produire à côté d'œuvres insignifiantes des romans de grande qualité. Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Ecriture, PUF, 1983.

<sup>299</sup> Susan Rubin Suleiman analyse l'ensemble des traits modaux spécifiques du roman à thèse. Il peut s'avérer intéressant de les confronter à ceux du polar à la française qui demeure seule nous peut-être la dernière littérature à avoir souhaité démontrer thèses ou idées de manière aussi explicite à ses destinataires. S'inscrivant de ce fait dans la lignée d'un roman réaliste et engagé.

cette fonctionnalité est d'offrir un terrain idéal au déploiement d'une série de registres critiques où les banlieusards apparaissent comme les victimes d'un ensemble de mécanismes de domination et d'aliénation.<sup>300</sup> »

Stylisée, placée sous le signe d'un misérabilisme excessif, la vision de la banlieue dans le polar serait moins l'illustration d'un sens sociologique que l'instrument d'une démonstration. Il n'en reste pas moins que le projet des auteurs est de rendre compte d'une réalité qu'ils jugent intolérable et qu'ils obscurcissent parfois pour les besoins de leur démonstration. Mais tous les polars de la période ne versent pas tous dans l'hyperbole misérabiliste. Neveu termine notamment son article en insistant sur le fait que certains auteurs parviennent néanmoins à échapper au pittoresque et au cliché. C'est le cas selon lui de Didier Daeninckx dont la banlieue reste plus documentée et plus concrète. Ce n'est pas un hasard si cet auteur et d'autres ne choisissent dans leurs récits d'insister sur les lieux, mais plutôt de jouer sur la temporalité du récit, clé d'une meilleure saisie du réel.

Mais la banlieue est loin de constituer un lieu de prédilection de la fiction policière contemporaine. Au mieux certains auteurs comme Benacquista l'évoquent brièvement. Mais elle est un lieu d'origine dont le protagoniste a su s'affranchir. C'est ainsi que le héros de *La Commedia des ratés* ne revient dans la banlieue de son enfance que pour rendre visite à ses parents. Il ne s'identifie plus aux lieux et ne prend pas le temps de les décrire. On retrouve ici davantage la veine d'un Simenon qui met en récit le parcours spatial et donc sociologique d'un individu. La visée sociologique existe bel et bien, mais elle n'est pas la même que celle du polar. La volonté de distinction consciente ou pas est encore une fois ici à l'œuvre. Dans aucun entretien que nous avons pu lire, dans aucun documentaire que nous avons pu visionner, la banlieue n'est évoquée par nos auteurs comme un lieu dont la fiction doit se saisir<sup>301</sup>. Il semble plus confortable d'emprunter aux œuvres de Simenon ou de Malet qu'aux prédécesseurs directs dont l'héritage peut sembler pesant voire inhibant.

---

<sup>300</sup> Erik Neveu, « La banlieue dans le néopolar : espaces fictionnels ou espaces sociaux ? », in *Mouvements*, op. cit., p.24.

<sup>301</sup> Contrairement par exemple à un auteur comme Dantec qui pour sa part évoque la banlieue et ses habitants dans plusieurs de ses prises de parole. Certes ce discours est virulent et critique, mais il demeure une manière de perpétuer les préoccupations de ses prédécesseurs, sur un autre ton, voire même dans une direction politique et idéologique radicalement opposée.

### 2.2.3. L'entrée de l'Histoire dans le roman policier français

L'écriture de Manchette résolument tournée vers une attitude critique radicale du monde et de la société trouve davantage d'écho dans les polars des générations des années quatre-vingt que celle qui nous occupe dans ce travail. Il en va de même pour le traitement de l'Histoire. Deux théoriciens allemands du polar français Elfriede Müller et Alexandre Ruoff, dans un ouvrage intitulé *Le polar français. Crime et histoire* ont en effet montré les similitudes de positions entre certains tenants du polar français et la Théorie Critique de l'école de Francfort. Selon ces deux auteurs, Théorie Critique et polar partent du principe que les troubles de la société proviennent non pas du présent de la narration, mais de crimes historiques restés sans expiation<sup>302</sup> et que ces troubles ainsi que leurs origines historiques doivent être mis au jour. « Comme pour la théorie critique, la société est, pour le polar, un scandale »<sup>303</sup>, scandale que les polars français se donnent pour objectif de dénoncer : « Ces polars vont à contre-courant du traditionnel roman policier, qui se focalise sur la pure élucidation du crime : ils situent la critique sociale et la description détaillée des divers milieux sociaux au centre de la trame narrative qui ne suppose plus aucune réconciliation avec le monde décrit.»<sup>304</sup> Polar et « théorie critique » partagent d'abord la même indignation devant l'injustice subie par les exploités :

C'est non seulement la vie mutilée, mais le désespoir qu'elle provoque qui est la clé du polar. Théorie critique et polar estiment de façon convergente que le capitalisme n'est pas seulement une crise politique et économique, mais qu'il est une catastrophe pour l'humanité<sup>305</sup>.

Mais, loin de conjurer les crimes commis, « théorie Critique » et polar établissent clairement que l'ordre des choses est scandaleux et qu'il sera nécessairement toujours producteur de crimes. Dans le polar, le personnage principal qui est souvent un anti-héros dénoue certes l'intrigue, mais cette résolution ne lui permet pas d'avoir une prise réelle sur la réalité qui est et sera d'une certaine manière toujours vouée à produire des injustices et des crimes.

C'est ainsi que l'Histoire devient un véritable acteur romanesque et que la spécificité de ces romans est de mettre en récit un rapport particulier à l'Histoire. Cela a des

---

<sup>302</sup> Elfriede Müller et Alexandre Ruoff, *Le polar français. Crime et histoire*, La fabrique éditions, 2002, p. 15.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 31.

conséquences indéniables sur la structure des récits qui dynamités ne sont plus strictement linéaires et clos, tournés vers un avenir romanesque qui serait le dénouement de l'affaire. Au contraire, la temporalité pousse à explorer les lieux comme ceux d'une mémoire oubliée ou refoulée qui permettra de résoudre partiellement le mystère. Car le dénouement n'est jamais complètement satisfaisant en ce qui concerne ces romans. L'attitude critique et le recours à l'Histoire ne vont pas sans une forme de désenchantement.

On songe bien évidemment à un roman emblématique des années quatre-vingt. C'est le *Meurtres pour mémoire*<sup>306</sup> de Didier Daeninckx, publié en 1984, dans la Série Noire. L'exergue du roman est suffisamment explicite : « En oubliant le passé, on se condamne à le revivre. ». Les deux premiers chapitres du roman mettent en scène plusieurs points de vue qui convergent tous vers une manifestation. Le lecteur comprendra par la suite que c'est celle qu'avait organisée le Front de Libération Nationale (FLN) à Paris, en octobre 1961, pour protester contre l'instauration d'un couvre feu imposé à la population musulmane de Paris. Un homme, Roger Thibaud, dont on sait qu'il est professeur d'histoire et dont la femme attend un enfant est tué lors de cette manifestation. La préfecture communique le lendemain un bilan de trois morts dont un Européen<sup>307</sup>. Dès le chapitre III, c'est son fils, Bernard Thibaud étudiant en histoire qui vingt ans plus tard consulte les archives de la Préfecture de Toulouse et est à son tour assassiné après avoir signalé une découverte intéressante à sa fiancée. L'inspecteur Cadin qui prend en charge l'enquête et le récit (on passe alors à une narration à la première personne) devra établir le lien qui existe entre les deux meurtres et exhumer un passé peu reluisant pour les services de police français. Il comprend progressivement que les meurtres de Roger et Bernard Thibault sont liés à la déportation des Juifs sous Vichy et au massacre d'octobre 1961. On sait que le roman à sa sortie a fait grand bruit et a devancé l'histoire officielle et la mise en cause de l'ancien préfet Maurice Papon dans la répression sanglante de la manifestation d'octobre 1961. André Vanoncini note que ce roman :

[...] met le doigt sur un sujet longtemps refoulé par la conscience officielle de la France, mais finalement mis en évidence par l'affaire Papon. Son roman, à l'époque de sa publication, a fait figure d'œuvre pionnière. Outre ce mérite, il possède les qualités d'une œuvre intelligemment construite et efficacement écrite.<sup>308</sup>

---

<sup>306</sup> Didier Daeninckx, *Meurtres pour Mémoire*, Folio policier, Gallimard, 1984.

<sup>307</sup> La fiction rejoint ici la réalité et le mensonge. C'est en effet le bilan qu'a réellement communiqué la Préfecture. Et Daeninckx fait en sorte que l'Européen tué devienne le personnage de son roman. On sait par ailleurs que ce bilan est mensonger, puisque le nombre de morts s'est élevé à plusieurs centaines.

<sup>308</sup> André Vanoncini, *Le roman policier, op. cit.*, p. 116.

Ce sens de la narration, on le retrouve dans plusieurs romans de Daeninckx, dans *Le Bourreau et son double*<sup>309</sup>, on retrouve l'Inspecteur Cadin et la technique des récits enchâssés, se déroulant à des périodes différentes et qui finissent par s'éclairer l'un l'autre. Et Daeninckx n'a de cesse de rendre sa narration plus riche et plus complexe par ce rapport particulier à l'Histoire, ayant recours au témoignage<sup>310</sup>, à la confession<sup>311</sup>, et à un type de personnages inédit dans le roman noir : l'intellectuel marginal.

Une autre figure majeure du roman policier français, Jean-Claude Izzo, lie de la même manière lieux et mémoire. En effet chez cet auteur c'est l'Histoire de la ville dans laquelle se déroule l'action qui commande la peinture des lieux. La posture nostalgique de Fabio Montale, personnage principal la trilogie marseillaise<sup>312</sup>, est à l'origine d'une visite à la fois géographique et historique de la ville<sup>313</sup>.

Qu'ils centrent leurs intrigues autour de la banlieue, ou que l'Histoire tienne une place importante dans la structuration du récit, les polars ont dominé la production littéraire policière pendant les trois dernières décennies du XXe siècle. Littérature proluxe et inégale n'ayant pas toujours généré des œuvres de qualité comme celles de Daninckx et d'Izzo, elle n'en demeure pas moins une tendance qui a compté dans le paysage littéraire français. L'engagement politique y revêt une importance capitale. L'ensemble des auteurs de polars, quelle que soit la qualité des ouvrages qu'ils ont produit, semble constituer une génération non seulement littéraire mais aussi politique, qui se caractérise par un rapport particulier au réel, fait de critique radicale et de désenchantement.

Là encore, nos fictions policières ne traiteront pas l'Histoire de manière aussi systématique. Il est intéressant de noter qu'une autre littérature contemporaine, a fait le choix de l'Histoire dans ses récits. Aussi paradoxal que cela puisse sembler, un auteur comme Modiano est plus proche du polar que ne peuvent l'être les auteurs que nous avons choisi d'étudier. Cet écrivain n'a en effet pas de raison de distinguer ses œuvres du polar, puisque sa pratique scripturale lui donne de fait toute indépendance. Il ne viendrait à l'esprit d'aucun lecteur ni d'aucun éditeur ou critique d'assimiler les romans de Modiano à des fictions policières. L'emprunt est ainsi plus aisé et moins problématique. On peut à cet égard citer des auteurs comme RobbeGrillet ou Echenoz dont le positionnement dans le champ littéraire

---

<sup>309</sup> Didier Daeninckx, *Le Bourreau et son double*, Série noire, nrf, Gallimard, 1986.

<sup>310</sup> Dans *La mort n'oublie personne* un historien interroge un ancien résistant

<sup>311</sup> On retrouve une fois encore le syncrétisme du roman policier qui puise dans d'autres modes d'écritures.

<sup>312</sup> Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*, 1995. *Chroumo*, 1996, *Solea*, 1996.

<sup>313</sup> Jacques Caroux, Rodney Watson, « Marseille sur Izzo. La cité phocéenne sous un soleil d'encre noire. », Alain Pessin, Marie-Caroline Vanbremeersch (Dir.), *Les œuvres noires de l'art et de la littérature*, Tome I, Logiques sociales, L'Harmattan, 2002.

français autorise lui aussi plusieurs emprunts à la fiction policière, sans qu'aucun enjeu de distinction n'intervienne. Malte, Vargas, Benacquista et Garnier, eux, sont des « héritiers » et de ce fait même, dans un rapport plus complexe à l'héritage.

Les romans de Modiano ne sont pas à proprement parler des fictions policières, mais les enquêtes des récits portent souvent sur un passé énigmatique auquel sont liées des morts ou des disparitions. L'enquête relève alors d'une responsabilité à la fois historique et éthique. C'est le cas aussi chez les auteurs de polars qui constituent ainsi selon nous une véritable génération politique, préoccupée par un passé à expier et scandalisée par le présent. Il semble difficile en ce qui concerne la fiction policière contemporaine de retrouver ces mêmes lignes de convergences politiques et esthétiques qui pourrait constituer une véritable génération.

### **2.3. Une « génération politique » ?**

#### *2.3.1. La génération de mai 68*

Dans *Le Monde* du 12 juillet 1973, Bertrand Poirot-Delpech écrit : « Et voilà qu'avec Siniac, ADG, et, surtout Manchette, une nouvelle tendance se dessine depuis quelques années. Dire que 1968, la contre-culture et « la nouvelle presse » sont passées par là serait trop simple, mais il y a de cela. » Le propos de Bertrand Poirot Delpech reste selon nous très pertinent. Il est possible en effet, au delà des différences réelles qui existent entre Manchette, Daeninckx ou Jean-Claude Izzo de considérer qu'il a existé en France dans les années 1970-1990, si ce n'est un courant, une véritable génération d'auteurs de romans policiers. Parler en termes de génération revient d'une certaine manière à souligner que l'écriture policière propre à cette période est inséparable d'un engagement politique qui trouve ses racines dans les conditions mêmes qui l'ont vu naître. Et l'on parle ici de « génération politique », au sens d'un groupe dont l'existence et l'engagement politiques se révèlent à travers sa participation à un « événement générateur » majeur, qu'il soit politique ou social<sup>314</sup>.

Les auteurs de polars des années 70 et 80 ont pour la plupart accédé à la conscience politique avec la révolte de mai 1968 :

---

<sup>314</sup> Il est intéressant de noter en poursuivant l'analogie entre polar et roman à thèse que Susan Suleiman suppose que le roman à thèse prospère dans des contextes historiques et nationaux qui connaissent des conflits idéologiques et sociaux aigus, et qui ont en plus une tradition d'engagement social et intellectuel parmi les écrivains in Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p.26

Même si mes bouquins se déroulent toujours en France, cela fait partie d'une période où le retour de la révolution qui s'est produit en 68 continue de paraître possible [...] C'est quelque chose qui va s'éteindre vers la fin des années 70<sup>315</sup>.

Mais il nous semble que les événements de mai 1968 vont continuer d'avoir un effet sur des écrivains des décennies suivantes. Il suffit pour cela de consulter l'anthologie parue en 1988, *Black Exit to 68, 22 nouvelles sur Mai* qui rassemble un nombre important d'auteurs qui, partant de 68, ont encore le souhait de changer le monde. Pour Müller et Ruoff :

Les événements de mai 68 forment la toile de fond sur laquelle l'histoire des individus peut être interprétée comme échec politique et personnelle.<sup>316</sup> » Les prises de position des auteurs de polar doivent donc être rapportées aux événements de mai 68. Ainsi, « à l'aporie rencontrée par l'école de Francfort, l'impossibilité de penser en termes critiques, le polar répond en invoquant la participation subjective des personnes intègres aux événements révolutionnaires. C'est à cette occasion que bon nombre d'entre eux apprennent la critique pour le restant de leurs jours<sup>317</sup>.

Mai 1968 reste donc au cœur de l'engagement politique des auteurs français de polar. Cet engagement, ils le revendiquent ouvertement. Un numéro de la revue des *Temps modernes* est revenu sur la pratique scripturale de plusieurs auteurs de polars de cette génération. Tous reviennent sur certaines de leurs œuvres et acceptent non sans humour le label de « roman engagé ». Jean Vautrin<sup>318</sup> considère que le roman noir est :

[...] Une littérature engagée qui prend parti sans jamais être didactique. Peut-être parce que ses pratiquants sont souvent guidés par des instincts plus que par des mots d'ordre intellectuels<sup>319</sup>.

Il perpétue la pensée de Jean-Patrick Manchette en insistant sur la fonction de témoignage du roman noir :

C'est tout justement le rôle contemporain du roman noir de continuer à rendre compte du marasme de la société et de répondre à la vacherie des lois par le biais enragé d'une littérature d'arbitrage et de contestation<sup>320</sup>.

---

<sup>315</sup> Jean-Patrick Manchette, *La princesse du sang*, Rivages, 1996, p. 7-8 ; cité par Müller et Ruoff, *Le polar français. Crime et histoire*, op. cit., p. 50.

<sup>316</sup> Elfried Müller et Alexander Ruoff, *Le polar français. Crime et histoire*, op. cit., p. 50.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>318</sup> Autre figure importante du polar français des années soixante-dix et quatre-vingt dont les romans dépeignent la vie des banlieues parisiennes.

<sup>319</sup> Jean Vautrin « Le roman noir, espace libre et enragé », *Les Temps Modernes, Roman noir. Pas d'Orchidées pour les TM*, op. cit., p.134.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 135.

Il n'est pas question de cacher son engagement : « Vallès ou monsieur Thiers, il faut opter.<sup>321</sup> » car « On a les artistes de l'Histoire qu'on traverse. Chacun son ton. Chacun son camp. Chacun son dû. J'ai pour ma part tranché depuis longtemps<sup>322</sup> ».

Dans ce même numéro, certains auteurs reviennent plus précisément sur leur parcours à la fois politique et littéraire qui restent inextricablement liés. Ainsi, Thierry Jonquet avoue que le roman noir lui « met une claque en 1977 » et ajoute :

Une toute petite précision quant à la date. Nous étions en 1977. Presque dix ans après Mai. Je militais à la LCR. J'attendais avec une grande impatience les législatives de 1978, qui allaient voir la gauche emporter le morceau sans coup férir. Mes amis et moi, nous étions bien évidemment persuadés que les partis traditionnels, PC et PS, une fois au pouvoir, trahirait la confiance de leurs électeurs [...]. Après vingt ans de recul, force est de constater que la trahison a bien dépassé toutes nos espérances. Mais de révolte, nenni. Comme tant d'autres, j'ai appris à vieillir en rongant mon frein, sans rien renier, sans rien oublier.<sup>323</sup>

Malgré les déceptions, l'engagement est toujours là, revendiqué avec force. Cet engagement passe aussi chez Jonquet par une peinture de la société et plus encore de ses marges :

Au fil des ans, obsédé par les fous que j'avais côtoyés, poursuivi par les tarés qui m'avaient tenu compagnie, encerclé par les pervers qui s'étaient ingéniés à m'empoisonner l'existence, j'ai donc consacré quelque énergie à tenter d'apprivoiser les *freaks*, au travers de mes modestes romans. Profil bas. J'ai travaillé à la manière d'un artisan<sup>324</sup>.

Il écrit des romans noirs, et continue à vendre Rouge à la criée, sur les marchés, le dimanche matin et Jonquet de conclure non sans humour « A force de faire le grand écart, j'étais menacé d'un lumbago mental, d'une entorse narrative, d'une luxation idéologique. [...]Pour guérir, il fallait essayer de marier le rouge et le noir.<sup>325</sup> » Il revient pour finir sur la sortie de deux de ses romans majeurs *Du passé faisons table rase* et *Les Orpailleurs*. A la sortie du premier, il se voit affublé de l'étiquette de romancier engagé « Et comment donc. »

---

<sup>321</sup> *Ibidem.*, p.136.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>323</sup> Thierry Jonquet, « Voilà comment ça s'est passé », *Les Temps modernes, Roman noir. Pas d'orchidées pour les T.M., op. cit.*, p. 146.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p.150.

commente-t-il. Puis affirme avec ironie son attachement à l'étiquette concernant le deuxième roman :

*Les Orpailleurs*, roman « engagé » ? Soit. Je déteste le terme. Des fois qu'il y ait un *message*, rendez-vous compte ! [...] Au fil des pages, en effet, le roman noir n'en finit pas de charrier son flot de proclamations indignées, de protestations enflammées, de réquisitoires solennels envers une société condamnée à la déchéance. La militance le guette. Travers fatal, attention, danger !<sup>326</sup>

On peut d'autant plus considérer que ces auteurs constituent une véritable génération politique car au-delà de différences qu'il ne s'agit pas de minimiser, ils ont pour la plupart les mêmes origines sociales modestes. La visée sociale est très certainement liée à cette proximité avec le monde populaire, et à la position relativement basse que chacun des auteurs a occupé au sein de leur mouvement politique d'appartenance. Ils possèdent tous une sorte de rapport serein avec leur origine populaire et leur engagement passé dont ils désirent tirer un bénéfice certain.

Il est vrai que les années 80 verront s'élever des voix dont l'engagement est certes encore marqué par mai 68, mais dont le désenchantement se fait de plus en plus entendre. L'espoir de beaux lendemains, sans disparaître, a perdu de son intensité au fil des décennies. La victoire électorale de la gauche et de François Mitterrand en 1981, sonne paradoxalement le glas de tout espoir en un changement radical. C'est ainsi que Müller et Ruoff s'autorisent à parler « [...] Hardiment d'un échec définitif de mai 68<sup>327</sup> avec cette victoire électorale<sup>328</sup> ». Cela n'empêchera pas les auteurs de polar de faire preuve d'un engagement d'un type nouveau, puisque la conjoncture générale est sensiblement différente. Müller et Ruoff parlent alors d'un engagement plus individuel :

Alors que la gauche perdait son hégémonie culturelle dans la société française, elle gagnait nettement du terrain dans le polar. Les auteurs témoignaient par leur propre biographie qu'il n'existait plus de structures collectives mais seulement des francs-tireurs de gauche<sup>329</sup>.

---

<sup>326</sup> *Ibidem.*, p.154-155.

<sup>327</sup> Nous n'oublions pas que tous les auteurs de polars ne sont pas de gauche, mais mai 1968 constitue pour les auteurs de polars dont la sensibilité politique est de droite, une référence à laquelle ils s'opposent, qu'ils critiquent ou dont ils raillent les idéaux.

<sup>328</sup> Elfriede Müller et Alexandre Ruoff, *Le polar français. Crime et Histoire*, *op. cit.*, p. 56-57.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 58.

Cela n'est pas sans importance pour la suite de notre propos puisqu'on verra au fil de l'évolution de la conjoncture politique cette posture de « franc-tireur » - c'est-à-dire d'auteurs affranchis de tout système idéologique clos - s'affirmer à un niveau inédit, et ce non sans conséquences sur le traitement du réel et la peinture de la société.

La critique née dans un contexte particulier dénonce donc, et de manière singulière, les dysfonctionnements d'une société particulière. La sociologue Anne Collovald met en relief la situation particulière de la génération d'écrivains qui succèdera à celle de Manchette et des auteurs de polars. Ces derniers passent à peu de frais, car il y a chez eux - moins d'investissement politique et littéraire - pour être critiques et gauchistes, lorsque c'est leur obédience politique. Collovald parle d'une sorte d'identité « usurpée » ou d'obligation littéraire dont il reste néanmoins se soustraire, par les écrits. Une manière de dire qu'il suffit d'écrire un roman noir pour jouir de cette aura d'écrivain engagé. On verra combien cette perception de l'auteur de roman policier perdure encore aujourd'hui et ne correspond en réalité que très partiellement aux pratiques des écrivains de notre corpus.

### 2.3.2. *Des auteurs engagés ?*

L'engagement des écrivains a toutes les apparences d'un thème éculé. Il est sans doute l'un des objets les plus étudiés en histoire et en sociologie. La critique littéraire lui a elle aussi consacré de nombreuses études sous la forme généralement de l'analyse du rapport entre littérature et politique. Quelles que soient les divergences méthodologiques et de contenu de ces études, c'est la pensée de Jean-Paul Sartre qui a posé de manière durable les jalons d'une théorisation de l'engagement littéraire. Dans *Qu'est ce que la littérature ?*<sup>330</sup> Sartre établit une distinction entre les arts, établissant la spécificité de la littérature dans son rapport aux mots qui est différent chez l'écrivain et chez le poète. « L'écrivain engagé sait que la parole est active : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer ». Sartre écrit en substance que toute littérature est engagée, puisqu'elle dévoile et fait surgir un monde. Ayant dit cela, Sartre ne nous aide pas à surmonter l'une des difficultés majeures du rapport entre littérature et engagement. Car autant il est facile de définir la figure de l'écrivain engagé sur le terrain directement politique, autant l'engagement au sein de son œuvre littéraire est beaucoup plus difficile à appréhender. Etablir une liste

---

<sup>330</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Folio, p.12.

d' « intellectuels »<sup>331</sup> contemporains, décider si nos auteurs entrent dans cette catégorie est plus aisé que de définir l'engagement au sein même des textes littéraires.

Sartre n'apporte pas de réponse pertinente à cette question. Ses analyses apparaissent davantage comme des professions de foi, au mieux comme des constats plus ou moins autorisés d'un auteur en prise avec la littérature de son temps. Pierre Nora pour sa part, à la naissance de la revue *Débat*, prend acte de la mort du modèle à la française de « l'intellectuel » prophète et révolutionnaire. Dans son éditorial, il annonce un repli disciplinaire de la littérature et prône une modestie réduite à la discipline elle-même. Ce repli disciplinaire semble caractériser une certaine littérature française contemporaine. Les écrivains ont-ils peur de leur propre pensée ? Le champ des Lettres est-il désormais condamné à voir fleurir des engagements parcellaires ?

C'est ainsi que la sociologue Anne Collovald met en évidence la nouvelle forme prise par l'engagement des auteurs de romans policiers, après les années 80. Elle évoque une forme particulière de dépolitisation, due au nouveau statut acquis par les auteurs de romans policiers. Tout se passe comme si l'ordre de leurs priorités tendait à s'infléchir. Les événements choisis pour leurs récits sont davantage éloignés de leur préoccupation et de leur vécu immédiat. Ainsi l'esprit critique qui animé ces écrivains : « Est en quelque sorte redéfini : leur récit et leur activité d'écrivain constituent (ils le disent et y insistent) une forme d'action sociale et politique « en soi » qui vise non pas à agir sur le public de leurs lecteurs, mais à témoigner publiquement de la dégradation de la société<sup>332</sup> ». Et Anne Collovald de conclure que c'est le roman en lui-même qui constitue le cœur de l'engagement, le roman devient une sorte de « littérature action ». Une politique d'intervention littéraire s'est peu à peu substituée à l'intervention politique en littérature.

En d'autres termes, en raison même du désenchantement qui gagne les écrivains, leur engagement devient strictement littéraire et n'aspire plus à des actions collectives qui changeront le monde, ou amélioreront la société. Au mieux ils pourront exprimer leur attachement à telle ou telle cause, mais à titre uniquement personnel. Cette redéfinition de l'engagement qui caractérise le polar des années 80 et cette tendance à l'individualisation de

---

<sup>331</sup> Selon une convention désormais bien établie quand le mot intellectuel est entre guillemets il renvoie au sens politique et idéologique du terme tel qu'il apparaît lors de l'affaire Dreyfus. Sans guillemets, il désigne le groupe social des professions intellectuelles et culturelles conformément à l'usage contemporain du français courant.

<sup>332</sup> Anne Collovald, « L'enchantement dans la désillusion politique » in *Mouvements, Dossier. Le polar entre critique sociale et désenchantement*, op. cit., p.21. L'auteur utilise l'expression « esprit gauchiste » à laquelle nous préférons celle « d'esprit critique », pour ne pas exclure complètement de la démonstration les auteurs de droite, voire d'extrême droite.

la critique sociale atteindront leur paroxysme chez les auteurs qui nous intéressent, jusqu'à vider la notion même d'engagement de son sens. Dans une société mondialisée, dans laquelle les idéologies semblent en recul, il est logique que des auteurs comme Vargas, Malte, Garnier apparaissent davantage comme des « francs-tireurs » plutôt que comme les représentants d'un véritable courant littéraire et politique cohérent et identifiable.

### *2.3.3. Les engagements de Fred Vargas*

Seule Fred Vargas s'autorise des incursions dans le champ politique et des prises de position publiques, tandis que nos auteurs cultivent une discrétion certaine. On le sait, Fred Vargas est avant tout archéologue et spécialiste mondiale du virus de la peste. Après dix ans de travail de terrain, elle entre au CNRS en 1986 et publie son premier roman policier la même année. Le plus souvent sa maison d'édition se charge de communiquer les informations liées à son actualité littéraire. Il n'existe pas à ce jour de site officiel qui lui soit consacré<sup>333</sup>. Il n'est pour autant possible de cultiver une discrétion totale, lorsque l'on atteint les chiffres de ventes des romans de Fred Vargas. Nous ne sommes pas pour autant face à une minutieuse orchestration et gestion de l'image. L'éthos non-discursif est assez difficile à appréhender chez Vargas. Il passe d'abord par le recours à un pseudonyme. De moins en moins de personnes ignorent aujourd'hui qu'elle a choisi le même pseudonyme que celui de sa sœur jumelle, la peintre Jo Vargas. Ce choix a néanmoins longtemps créé les conditions d'un malentendu sur l'identité sexuelle de notre auteure. Fred comme Jo sont en effet des diminutifs qui laissent planer le doute. La littérature a déjà eu droit à ce genre de situation avec l'exemple de George Sand. Il pourrait sembler anachronique de rapprocher ces deux figures féminines d'écrivain, tant la conjoncture générale et la place de la femme dans le champ des lettres semblent avoir évolué. Néanmoins et eu égard au fait que Vargas concentre sa création littéraire dans le domaine du roman policier, il n'est pas certain que son choix soit dénué de toute revendication.

---

<sup>333</sup> Contrairement par exemple à un auteur plus médiatique comme Dantec qui se met volontiers en scène. L'apparence de cet auteur est savamment entretenue en termes de mise en scène de soi. Il arbore en effet très souvent lunettes et habits noirs, porte inmanquablement plusieurs bagues aux doigts. Cette apparence récurrente fonctionne comme une panoplie de présentation et de différenciation de soi et renvoie à ce que l'on pourrait appeler l'habitus contemporain de l'auteur maudit, retranché derrière cet attirail distinctif.

Le site internet consacré à l'auteur entretient cette image avec un nombre impressionnant de photographies. On se croirait presque sur le site d'un individu qui gagne sa vie grâce à l'image. Le site publie l'ensemble de l'actualité directe (publications, rencontres etc) et indirecte de l'auteur (sortie de films adaptés de ses romans, etc.). Sont mis en ligne les diverses interventions de Dantec, mais également des articles traitant de Dantec et de sa littérature.

Cette posture revendicative n'est pas rare chez les auteures de polar, elle prend cependant chez Vargas une forme quelque peu désuète. Maud Tabachnik dans un article des *Temps modernes* intitulé « Remarques sur la non-place des femmes dans le roman noir » souligne d'abord la manière stéréotypée dont sont décrites les femmes dans les romans policiers dans le corps des récits. Puis elle note avec satisfaction le nombre de plus en plus important de femmes auteures de romans policiers :

Parce que si les femmes qui écrivent des romans noirs prennent de plus en plus de place dans la littérature de même couleur, c'est peut-être que l'on s'avise que notre société qui s'était contentée jusque-là d'une vision essentiellement masculine, et par voie de conséquence, incomplète de moitié, avait besoin d'être analysée et racontée par l'autre moitié<sup>334</sup>.

Si la posture militante de Tabachnik est claire, celle de Vargas est moins explicite, même si l'on peut voir une forme de revendication féministe dans ce jeu sur le patronyme.

Vargas cultive par ailleurs une forme de simplicité comme en atteste son *hexis* corporel et vestimentaire. Cette simplicité est confirmée par les confidences qu'elle peut faire ici et là sur son train de vie dans les interviews. Dans un essai<sup>335</sup> publié en 2001, elle insiste sur ses habitudes simples, ses problèmes de cœurs réductibles aux problèmes de tout un chacun, son rapport fusionnel à sa sœur et complice à son frère qu'elle entoure d'anonymat, alors même que Stéphane Odoïn-Rozeau est un historien reconnu, spécialiste de la première guerre mondiale<sup>336</sup>. Vargas adopte en somme une posture clivée entre célébrité (le nom est désormais bien connu), origines sociales aisées, chercheuse reconnue et auteure de romans policiers. Elle même se présente avec humour comme étant la parfaite synthèse de l'esprit scientifique et de l'esprit des lettres. Tout se passe comme si Vargas maintenait un certain flou autour de sa personne, féministe sans l'affirmer, à cheval entre l'esprit des lettres et

---

<sup>334</sup> Maud Tabachnik « Remarques sur la non-place des femmes dans le roman noir », *Les temps modernes*, *op. cit.*, p. 129

<sup>335</sup> Fred Vargas, *Petit traité de toutes vérités sur l'existence*, Viviane Hamy, 2001.

<sup>336</sup> On peut y lire les remarques suivantes sur ses amours : « [...] L'homme de ma vie n'a pas appelé non plus, et ce depuis 47 jours (et quand je dis 47, je n'avance pas un chiffre en l'air), mais il en faut bien plus que cela pour déstabiliser l'auteur de ce traité sur la vie [...] », *Ibid.*, p. 21. Quant à Jo Vargas, elle est un personnage central dans la vie de notre auteure : « J'ai quelque tendance à m'affoler lorsque ma sœur n'est pas informée de tous mes faits et gestes. Il s'agit là d'un léger dérangement sans gravité tant il est vrai qu'un appel téléphonique quotidien ne ressort pas à proprement parler de la névrose, mais je ne veux pas vous ennuyer avec mes soucis de famille. », *Ibid.*, p. 43.

l'esprit scientifique<sup>337</sup>. Cela va bien évidemment avoir des conséquences sur la perception qu'a le public et même le chercheur sur son engagement.

L'engagement le plus célèbre qu'on lui connaisse à ce jour, est sa prise de position en faveur de Cesare Battisti. Il s'appuie sur des données minutieusement rassemblées. Elle a été semble-t-il mise sur écoute<sup>338</sup> et a tiré de cette expérience un ouvrage dans lequel elle résume la situation et explique les raisons de son engagement<sup>339</sup>. On peut également citer l'épisode de la fièvre aphteuse au cours de l'hiver 2006. Elle se montre là inquiète d'un sujet de santé publique<sup>340</sup>, mais comme pour Battisti elle agit en professionnelle, impressionnant au passage Jean-Philippe Derenne pneumologue à la Pitié-Salpêtrière spécialiste du H5N1. Au nouvel observateur elle déclare :

Les masques de type P2, dont le gouvernement préconisait le port, ne présentaient que 15% de probabilité d'être efficaces. Quant au foulard de protection sur le visage, c'était ridicule. Pour un virus, le serrage moléculaire d'une toile de coton, c'est comme un tunnel pour un moustique<sup>341</sup>.

C'est ainsi aussi qu'on a pu la voir un soir à la télévision exposer son idée : une cape individuelle en plastique, à coudre soi-même en cas d'épidémie soudaine, d'une durée de quatre heures renouvelables, après décontamination à l'air libre en dehors de la maison. Elle revient en ses termes sur cet épisode pour le moins étonnant :

J'avais passé la barrière politique, on avait lancé le protocole pour le test scientifique. Et puis il y a eu les élections et on a tout laissé tomber. Bien sûr, on peut passer entre les gouttes, mais il y a 90% de risques que le virus mute. Car il continue de se déployer tranquillement chez les oiseaux, et à chaque fois qu'il fait un passage par un humain il apprend. Et quand il arrive à l'homme, il le décime. La grippe espagnole était une grippe aviaire<sup>342</sup>.

On notera donc que l'engagement de Vargas est à des plus individuels et ne rentre pas en contradiction avec la distance qu'elle affiche vis-à-vis du polar.

---

<sup>337</sup> « [...] Chichement servie par mon esprit des Lettres jouté à mon esprit des Sciences, alliés à une exceptionnelle mémoire secondée par une lucidité hors du commun, je mène seule, une vie réglée et responsable, marchant au pas de la discipline sociale de tous. », *Ibid.*, p. 42.

<sup>338</sup> Si on en croit le témoignage ironique de Marc Dugain livré par Le Nouvel Observateur : « elle n'allait pas laisser ceux qui l'avaient mise sur écoute suite à l'affaire Battisti s'occuper de la Crise de la grippe aviaire. », *Le Nouvel Observateur*, 19-25 juin 2008, p. 23-25

<sup>339</sup>

<sup>340</sup> C'est le thème principal du roman déjà évoqué, *Pars vite et reviens tard*.

<sup>341</sup> *Le Nouvel Observateur*, 19-25 juin 2008, p. 23-25

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 23-25.

En réalité Il n'y a rien dans ses actions ni dans celles de nos auteurs qui permet d'affirmer l'existence d'une génération littéraire et politique qui poursuivrait l'engagement des aînés issus du polar. Le positionnement de nos auteur vis-à-vis de l'héritage immédiat est donc de distance même si elle est peut être parfois emprunte de respect comme chez Malte et Benacquista. Nous verrons dans la deuxième partie de ce travail qu'il reste nécessaire de trouver une nouvelle manière de caractériser la pratique scripturale de nos auteurs. La nouvelle conjoncture politique et sociale ainsi que le poids de l'héritage littéraire laissé par des prédécesseurs de renom, obligent en effet le chercheur à un effort pour mieux saisir la spécificité des œuvres qu'il explore.

Notre hypothèse, qu'il reste néanmoins à valider dans les chapitres à venir est que la fiction policière s'éloigne certes du polar mais ne renonce pas à comprendre le monde. Elle devient même un instrument privilégié de connaissance face au vide idéologique qui caractérise nos sociétés contemporaines. La veine réaliste critique semble abandonnée si l'on en croit le positionnement de nos auteurs vis-à-vis du polar. L'est-elle dans le corps même des textes ? Et si oui, quel mode de représentation du monde nos auteurs ont-ils choisi d'adopter ? La fiction policière reste-t-elle un instrument efficace d'interrogation de la réalité sociale ? Il ne s'agira pas bien évidemment d'extraire de notre corpus une sociologie érigée en système clos, ni de rivaliser avec le travail du sociologue et du statisticien, mais plus modestement, dans l'esprit impulsé par travaux passionnants de Bernard Lahire, de montrer que la littérature permet d'affiner et d'enrichir notre intelligence sociale et notre perception de la réalité. La fréquentation des textes littéraires, pour le sociologue comme pour le critique littéraire, permet de proposer une sociologie implicite, que seule la fiction et plus particulièrement la fiction policière est à même d'offrir.

## CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Considéré comme une forme littéraire incongrue, le roman policier est né d'un poète américain et d'un feuilletoniste français. Très tôt, il se propage abondamment et concurremment dans trois pays : l'Amérique, la Grande Bretagne et la France. Longtemps, on a voulu croire que cette littérature n'était qu'un divertissement, fondé sur une énigme truquée et un jeu artificiel de déduction et d'inductions.

Pourtant, en s'inspirant du crime et de la nécessité de sa sanction, le roman policier est d'emblée le produit d'une époque particulière et il va tendre progressivement vers un propos de plus en plus sérieux jusqu'à aboutir à l'analyse critique des états de la société qui le produit. En apparence figé, le roman policier ne va pas cesser de renouveler ses formules et d'explorer ses capacités de variations à partir de stéréotypes et codes désormais connus de tous. Il prendra néanmoins en France le chemin de ce que nous avons appelé un réalisme critique, en se faisant témoin et pourfendeur des vicissitudes de l'époque.

Inaugural, le roman d'énigme tendait vers l'abstraction et une représentation du monde fort peu réaliste. La littérature policière contemporaine continue de lui emprunter ses recettes sans pour autant rejeter celles du roman noir à l'américaine réputé davantage en prise avec le monde et la réalité sociale. Sans retracer une histoire du roman policier, il s'agissait pour nous de montrer que la tendance au réalisme et à l'abstraction cohabitent aujourd'hui dans la fiction policière que nous avons choisi d'étudier

Le domaine policier français, dans la droite lignée d'œuvres comme celle de Simenon et Malet, a été marqué depuis les années 60 et jusqu'aux années 70 et 80 par des œuvres à la fois réalistes et critiques. Bien que tous les auteurs de cette période ne revendiquent pas la qualification d'auteurs engagés, leurs œuvres, même les plus cyniques, font partie d'une démarche politique, et contribuent au débat général. Certaines thèses récentes ont même montré l'existence d'un « sous-ensemble policier-politique » dont la portée politique dépasse le cadre de la paralittérature ou du cinéma populaire, ainsi que le souligne Erik Neveu :

[...] L'effet politique [...] des genres policiers [est] bien davantage d'être perçus comme la production d'un discours réaliste –au sens de vrai, de documenté– sur les horreurs du monde social, d'être le support de conversations et de prises de positions par lesquelles les lecteurs, même peu diplômés, peu légitimes socialement, s'autorisent à intervenir, à juger, à critiquer le monde social tel qu'il va mal<sup>343</sup>.

Dès que la thématique d'une œuvre aborde le champ de la réalité politique contemporaine, cette œuvre entre dans la politique elle-même, et ne peut plus être regardée comme un simple divertissement. C'est ce qu'ont pensé les auteurs de polars et c'est ce qu'ils ont tenté de réaliser à travers leurs œuvres.

On est frappé par l'émergence aujourd'hui d'une tendance qui choisit d'emprunter un chemin sensiblement différent. Cette tendance a eu notre prédilection. Ce choix découle de la conviction qu'en dépit d'emprunts constants aux modèles du roman policier dit réaliste, une certaine littérature policière remonte désormais au modèle premier, le roman d'énigme, dont la représentation du monde est loin d'être mimétique.

La fiction policière contemporaine a-t-elle pour autant renoncer à dire le monde et à le critiquer ? Rien n'est moins sûr. Alors que l'on dit souvent le genre policier voué à une prochaine disparition, ayant beaucoup puisé dans ses réserves, nous pensons qu'il possède encore aujourd'hui une capacité de renouvellement. Sa trajectoire semble atteindre aujourd'hui un palier particulier. Ce n'est pas tant qu'il renonce totalement au projet réaliste de ses prédécesseurs proches ou lointains, mais il s'inscrit comme nous allons le voir dans notre deuxième partie à portée sociocritique, dans une époque dont les caractéristiques rendent vaine toute représentation mimétique du monde.

---

<sup>343</sup> Erik Neveu, « Des stratégies argumentatives aux pratiques de lecture : Un itinéraire de recherche de l'espionnage aux policiers », communication prononcée aux Rencontres internationales 2006-2007 du Centre de recherches sur les Littératures Populaires et Cultures Médiatiques « Idéologie et stratégies argumentatives dans les récits imprimés de grande consommation. XIXème - XXIème siècles », Limoges, 2006.

## **DEUXIEME PARTIE : Le monde mis en sourdine**

L'une des difficultés d'établir une sociocritique des œuvres est de rendre compte tout à la fois de l'initiative de la littérature et de la détermination des courants idéologiques ou historiques auxquels elle répondrait. Nous nous proposons en effet dans cette partie d'interroger le travail de mise en texte de la réalité sociale, en tenant à distance l'esthétisme formel, mais également le nihilisme qui ne cessent de faire retour dans le discours critique contemporain. Cette partie posera la question de la prise en charge spécifique par le texte romanesque de la réalité sociale. La littérature se conçoit en effet selon nous comme un supplément, voire un complément du discours social explicite que notre société développe.

A côté des sciences sociales, il nous faudra interroger notre corpus. Ce dernier produisant un discours qui, présent dans le monde, vient prendre la parole à côté de tous les autres discours légitimes comme ceux de la sociologie et de la science politique. Notre hypothèse est qu'une bonne part de la littérature contemporaine, mais plus particulièrement une bonne part de la littérature policière fait voir que les grandes explications, les grandes idéologies, les grands systèmes politiques ne pèsent plus du même poids dans nos sociétés. Les œuvres littéraires que nous avons choisies d'étudier nouent selon nous un rapport au social, non pas parce qu'elles reflètent fidèlement la réalité ou qu'elles l'évoquent de manière mimétique au niveau de ses contenus, mais parce qu'elles modulent et retravaillent les discours idéologiques qui lui préexistent, à travers une mise en fiction particulière du monde. Nous verrons comment les discours de la littérature policière sur le politique, le sacré, mais aussi le monde sensible et la question de la violence, sans être réaliste ou mimétiques continuent à dire le monde. L'effacement du réalisme étant selon nous la meilleure façon de rendre compte d'une société mondialisée, en mal de repères.

### Chapitre 3 : L'Ere du vide

Les œuvres que nous avons choisi d'étudier sont produites au sein d'une société qui ne parvient plus à créer du lien entre ses membres. Comme l'écrit très bien Gilles Lipovetsky au début des années 80 :

Après l'Eglise qui n'arrive même plus à recruter ses officiants, c'est le syndicalisme qui connaît une même chute d'influence : en France, en trente ans, on passe de 50% de travailleurs syndiqués à 25% aujourd'hui. Partout l'onde de désaffection se propage, débarrassant les institutions de leur grandeur antérieure et simultanément de leur puissance de mobilisation émotionnelle. Et pourtant le système fonctionne, les institutions se reproduisent et se développent mais en roue libre, à vide, sans adhérence ni sens (...) <sup>344</sup>

Nous serions donc entrés dans l'ère du vide. Ce vide de sens est traité le plus souvent avec indifférence et inaugure pour Lipovetsky l'ère du désengagement et de la détente. L'indifférence croît parce qu'il n'y aurait plus besoin de sens. On retrouve cette apathie tant dans la vie quotidienne que dans la vie publique. Partout, il y aurait une désaffection du savoir. L'école elle-même ressemble à un désert. Plus elle tente d'innover et de se mettre à l'écoute des élèves et plus ceux-ci déshabitent sans bruit ce lieu devenu vide. La même indifférence règne dans le domaine politique avec les faibles taux de participation aux élections. Les grandes questions suscitent la même curiosité désinvolte que n'importe quel fait divers. Même la recherche du qualitatif, du développement de la personne, de la préservation du patrimoine s'inscrirait, elle aussi, dans des logiques d'indifférence.

Face à cette situation le roman contemporain serait saisi par le doute. Comme si la littérature, minée d'une part par le vide qui l'entoure et d'autre part par la surpuissance des sciences humaines, ne pouvait plus rien dire du monde <sup>345</sup>. Néanmoins, malgré l'explosion du réel, le recul des idéologies et des engagements, il reste possible de représenter le monde. Malgré l'éclatement de l'identité, il reste possible de s'atteler à sa compréhension. Malgré le vide de la société moderne, il reste possible de s'accrocher à la construction du sens. Certains

---

<sup>344</sup> Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, op. cit., p. 51

<sup>345</sup> « Et sans doute le roman est-il saisi par le doute. Tous les signes de ce que Max Weber a dénommé « le désenchantement du monde » ont plongé l'individu contemporain, et avec lui l'écrivain, dans une profonde perplexité à l'égard des fondements de la modernité. », Bessard-Banquy Olivier, *Le roman ludique*. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p.12.

auteurs contemporains ont fait le choix de ce que la critique appelle le *roman ludique*. Parmi eux, un auteur comme Perec a su montrer que la crise des représentations et l'atomisation du réel pouvaient constituer le cœur même de ses romans. Echenoz aurait pour sa part cette capacité à élaborer des fictions rocambolesques : « [...]Où se mirent à la fois les éléments hétéroclites de l'imaginaire collectif et les angoisses aiguës des individus qui ne savent pas où ils vont<sup>346</sup>. »

Ce sont nous le verront des voies qu'explorent parfois nos fictions policières sur les cendres d'un réalisme insouciant et sûr de lui. Mais pour dire le vide et l'indifférence qu'il suscite, nos auteurs tentent malgré tout de surmonter à leur manière le paradoxe et la difficulté d'une représentation d'une société fuyante et sans assise. Nous verrons qu'ils sont tous mus par le désir commun de dire le monde dans son inanité. Chez eux, l'effacement, la mise en sourdine, l'euphémisation et la mise en images sont des figures centrales, et les meilleures expressions rhétoriques de l'esprit contemporain entre vide et dépression.

---

<sup>346</sup> *Ibidem.*, p. 19.

### 3.1. Sens de la mise en fiction de la désacralisation de la société

Dans son ouvrage de synthèse *Le sacré et le profane*<sup>347</sup>, l'historien des religions Mircea Eliade montre bien, à partir de l'étude d'exemples variés, que le sacré implique une cosmogonie particulière en plusieurs points différente de celle de l'homme moderne. Ce dernier, vit dans un monde désacralisé ou désenchanté, même si subsiste dans son langage et dans ses modes de penser des traces de la cosmogonie de l'homme religieux. En effet, sociologues et historiens des religions s'accordent pour considérer que la trajectoire vivante du religieux au sein de notre société et de notre monde, est achevée pour l'essentiel<sup>348</sup>. Est-ce à dire que le sacré a également disparu des fictions policières contemporaines? Les représentations littéraires sont-elles parfaitement au diapason des évolutions sociologiques? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de saisir d'abord les contours et les éléments caractéristiques du sacré, pour ensuite les confronter aux récits qui nous intéressent.

L'hypothèse que nous posons reste celle d'un effacement et non d'une disparition complète du sacré dans la fiction policière, comme expression particulière et fictionnelle d'un désenchantement qui touche la société française contemporaine. Nous nous efforcerons par ailleurs de nuancer la connotation négative voire péjorative du terme désenchantement. La désacralisation du monde n'est pas, dans la littérature policière la plaie des sociétés modernes, mais bien le terreau de changements à venir pour l'individu, changements qui ne vont pas, il est vrai, sans créer un sentiment de souffrance voire de désorientation.

La notion de sacré se définit traditionnellement en opposition à celle de profane. Elle renvoie à un rapport particulier au monde et à l'existence, que l'on peut résumer en ces termes : le sacré est l'irruption dans le monde naturel d'une réalité autre, supérieure et transcendante qui transmue les objets habituels en objets extraordinaires. Ces derniers deviennent pour l'homme religieux ou le croyant la véritable réalité, par opposition au monde quotidien et profane. Le sacré implique par ailleurs un rapport particulier à l'espace et à son organisation, mais aussi au temps et à la manière de s'y inscrire et de le vivre.

En effet, le principal indicateur de la désacralisation du monde reste selon Marcel Gauchet le rapport au temps de nos sociétés. Ces dernières sont davantage tournées vers l'avenir, et non plus vers un futur eschatologique. L'avenir aurait ainsi libéré les individus et

---

<sup>347</sup> Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Folio Essais, Gallimard, 2009.

<sup>348</sup> Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Une histoire politique de la religion, Folio Essais, Gallimard, 1985.

la société d'un assujettissement à une réalité supérieure, la religion, pour les faire accéder à une liberté consciente de son présent et libre de choisir son avenir<sup>349</sup>. L'homme religieux a donc pour ainsi dire un rapport particulier à l'espace et au temps. Seuls importent pour lui les espaces et les temps sacrés<sup>350</sup> puisque qu'il les organise en fonction de rituels précis et les investit d'un pouvoir. Cette dernière caractéristique est capitale pour celui qui veut étudier le sacré, en réalité inséparable de l'idée de puissance qui touche à la fois les objets, les lieux, les moments et les individus qui lui sont liés. Point de temples, d'objets transcendants<sup>351</sup>, de fêtes sacrées et liturgiques dans notre corpus, à l'exception notable, et nous y reviendrons plus longuement, de l'œuvre de Marcus Malte.

Le sacré tel que défini plus haut, apparaît à travers deux modalités dans nos fictions policières. Une première essentiellement parodique et humoristique participe du désenchantement du monde et met en avant la lucidité et la distance nouvelle des individus contemporains vis-à-vis du sacré et de ses incarnations. La seconde modalité est selon nous plus complexe et partant plus féconde. Elle est présente essentiellement dans l'œuvre de Malte<sup>352</sup> et nous la considérerons pour commencer comme l'expression résiduelle d'une sacralité qui a structuré les sociétés occidentales depuis au moins deux siècles. Notons que cette évocation du sacré peut déstabiliser le lecteur contemporain et ne renvoie aucunement aux catégories habituelles du fantastique ou de la science fiction. Elle conserve néanmoins une part de mystère. Nous verrons en effet qu'elle relève non pas de l'énigme qui structure habituellement les récits policiers, mais de l'aspect énigmatique qui caractérise la fiction policière.

### *3.1.1. Le sacré parodié*

Pour mettre en fiction le désenchantement de la société française nos auteurs ont souvent recours à l'évocation d'autres sociétés qui, selon la représentation commune, donneraient davantage d'importance et de considération au sacré. L'Italie tient une place de choix dans cette évocation d'un sacré désuet. Mais la description d'une Italie pieuse pour ne pas dire bigote ne va pas sans tendance à la caricature et à la parodie, comme s'il s'agissait de

---

<sup>349</sup> Marcel Gauchet, *op. cit.*, p.374.

<sup>350</sup> Eliade parle de temples, montage sacrés, églises etc. ainsi que des fêtes sacrées.

<sup>351</sup> Bien que l'indice puisse revêtir une importance capitale dans des récits policiers, il n'atteint pas pour autant le statut d'objet sacré.

<sup>352</sup> Et dans une moindre mesure dans celle de Vargas, mais le recours au sacré chez cette auteure relève davantage de la rêverie que d'une volonté d'interroger nos rapports au monde.

partager avec le lecteur un lieu commun sur la société italienne pour l'amener au rire. L'Italie est souvent évoquée dans l'œuvre de Tonino Benacquista, sur un mode humoristique. C'est le cas dans *La commedia des ratés* dont une grande partie de l'action se déroule en Italie. Le séjour du protagoniste dans son pays d'origine est motivé par la promesse qu'il a faite de poursuivre le projet d'un de ses amis d'enfance, Dario, assassiné brutalement, alors qu'il tentait de mettre sur pied une affaire supposée l'enrichir. Cette affaire est en réalité la mise en place d'une arnaque religieuse, un prétendu miracle monté de toutes pièces, dans une terre achetée par Dario et dont a hérité Antoine, notre protagoniste. Les habitants du village, les autorités religieuses, ainsi que les médias seront témoins de ce faux miracle, l'objectif étant de décupler la valeur et le prix du vin produit à partir des vignes de cette terre aride et difficile. Le subterfuge est simple : il s'agit de mettre le feu à une remise et la statue de Sant' Angelo, par un calcul savant doit en sortir indemne, sans compter que du vin ruissellera de ses yeux. L'ultime miracle sera qu'un personnage dénommé Marcello, dans la confiance et qui feint la cécité depuis des années, retrouvera la vue.

Les habitants des villages alentour arrivent en masse pour assister au spectacle, puis c'est le tour de la télévision italienne de couvrir l'événement : « Curieusement, c'est par le petit écran que j'ai vraiment perçu la teneur réelle de l'événement, comme si tout ce qui s'est passé ici depuis n'avait été qu'un rêve informe, comme si on voyait mieux les choses quand on nous les montre. » Progressivement tous s'accordent pour constater qu'ils vivent un *miracolo*<sup>353</sup>. La scène, burlesque, insiste sur l'incrédulité des italiens, friands de situations exceptionnelles et qui finiront par sacraliser un lieu et un objet, ici le vin et la statue de Sant'Angelo. Lassé de tant de naïveté, le protagoniste au risque de tout perdre est tenté d'explicitier la supercherie:

J'aimerais tant leur venir en aide, juste pour frimer, leur montrer un croquis avec le dessin de la fissure qui séparait la chapelle en deux, et tous les points stratégiques de l'édifice et de la poutre maîtresse qui ont brûlé en premier pour éviter l'implosion de la massue<sup>354</sup>.

Il représente à bien des égards l'homme contemporain areligieux, alors même que l'épisode met en évidence la survivance du sacré dans la société italienne. Le sacré est moqué et parodié car il constitue une sorte d'obstacle à la liberté de l'individu moderne et

---

<sup>353</sup> *La Commedia des ratés*, p.805, il n'est pas anodin que le terme apparaisse d'abord en italien et que le narrateurs rappelle également que le mot met du temps à être lancé.

<sup>354</sup> *Ibid.* p.805.

contemporain et sa nouvelle situation existentielle qui est de se reconnaître uniquement sujet et agent de l'Histoire, et de refuser tout appel à la transcendance.<sup>355</sup>

Marcus Malte évoque également dans ses romans l'Italie comme lieu privilégié d'expression du sacré à travers des miracles répertoriés. Dans le roman intitulé *La Part des chiens*, lors de la noce qui unit les deux protagonistes Zodiak et Sonia, l'apparition de la promise est comparée à un miracle :

Dans le petit village d'Annuzio en Italie, on parle aujourd'hui de cette apparition. On en parle comme on parle du miracle de la Madonne ressuscitée. Comme on parle de ce jour de l'été 1915 où la fontaine cracha un sang plus noir et plus épais que le goudron [...] Faits ou légendes qu'importe<sup>356</sup>.

Les Italiens dans nos fictions policières semblent avoir gardé un sens de la religiosité : « Ce peuple semblait avoir conservé plus que les autres le goût de la fête et de la poésie et du sacré, ou peut-être le goût de ce mélange<sup>357</sup>. »

Mais ce n'est pas sur le ton de l'ironie ou de la parodie que Malte évoque l'Italie et son goût du sacré, mais plutôt sur un mode nostalgique dont les fondements sont à trouver dans une conception du religieux riche en significations. L'individu contemporain comme le rappelle Mircea Eliade : « Se constitue par une série de négations et de refus, mais il continue encore à être hanté par les réalités qu'il a abjurées<sup>358</sup> ». Il ne faut pas en effet perdre de vue qu'il dispose, comme le rappelle nombre d'historiens des religions, d'une mythologie camouflée et de nombreux ritualismes dégradés. Pour de nombreuses raisons « Le processus de désacralisation de l'existence humaine a abouti plus d'une fois à des formes hybrides de basse magie et de religion simiesque<sup>359</sup> ». Lorsque notre corpus fait référence à ces formes dégradées de religiosité, est-ce pour signifier que l'individu contemporain doit s'extraire définitivement du sacré ou au contraire se tourner vers de nouvelles formes de sacralité ?

### 3.1.2. Significations du sacré dans l'œuvre de Marcus Malte

---

<sup>355</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p.172.

<sup>356</sup> *La Part des chiens*, p. 128.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>358</sup> Mircea Eliade, *op. cit.* p.173.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 175. Il développe l'idée aussi que l'inconscient remplit le rôle de la religion pour l'homme moderne, hypothèse intéressante, mais pas pour un corpus qui assiste d'une certaine manière à une remise en question de la psychanalyse ou du moins à une relativisation de ses paradigmes. Religions et mythologies se seraient occultées dans l'inconscient et la possibilité de réintégrer une vie religieuse demeure.

Dans l'ensemble de notre corpus, l'œuvre de Marcus Malte est celle dans laquelle s'exprime le plus explicitement une certaine forme de religiosité. Doit-on pour autant parler d'une tentative de réenchantement du monde, d'une nostalgie des temps archaïques où le sacré dominait l'organisation sociale, politique et économique ? Nous y voyons plutôt le signe, à travers une mise en fictions d'épisodes teintés de religiosité, que le sacré perdure sous certaines formes, donnant à lire une vision cyclique du temps et de ce fait une conception complexe du corps social et de son organisation<sup>360</sup>.

L'hypothèse que nous posons est celle d'un refus, chez Malte du moins, d'une vision catastrophiste des évolutions que connaît la société. Si le sacré et la religiosité sont en recul, un renouvellement des valeurs demeure possible, et la sacralité peut dans le même temps perdurer et permettre à l'individu d'enchanter son univers s'il le souhaite. Ce n'est pas tant à une disparition radicale des valeurs sacrées et religieuses que nous assistons qu'à la possibilité, certes vertigineuse qu'ont les individus de choisir parmi un éventail de plus en plus élargi de valeurs et de principes. C'est d'une certaine manière la tension entre l'absence radicale de repères religieux et sacrés et leur trop plein que met en fiction l'œuvre romanesque de Marcus Malte.

Dans *La Part des chiens*, roman que nous nous proposons d'étudier dans les prochaines lignes, le protagoniste, Zodiak, choisit un chemin particulier et pour le moins inquiétant, tant il heurte les valeurs érigées en norme du Bien depuis des siècles. Mais sans prendre le risque de sombrer dans une apologie du crime et de la violence, peut-être est-il possible de considérer que Marcus Malte dit à sa manière et à travers le personnage de Zodiak, une certaine réalité sociale, en mettant en fiction les passions contradictoires et ambivalentes qui traversent l'individu. Par le truchement du sacré, Malte rappelle également l'attachement de notre société à des formes anthropologiques de penser et de considérer le monde, sans pour autant exclure la possibilité de l'avènement d'un individu nouveau et contemporain, libre de ses choix et de ses décisions.

Nous n'insisterons pas assez sur l'ambivalence du personnage de Zodiak qui peut être à bien des égards considéré comme l'incarnation de l'homme moderne pluriel<sup>361</sup> aux prises avec des pulsions contradictoires : respect d'une force transcendante, soif de vengeance et pulsions meurtrières, amour inconditionnel pour Sonia, homosexualité latente vis-à-vis de Roman, générosité et cruauté manifestées dans un même mouvement vis-à-vis d'autrui. Pour

---

<sup>360</sup> Nous reviendrons plus précisément dans le chapitre suivant sur la conception du temps dans les fictions policières, à travers une analyse de la représentation du monde sensible.

<sup>361</sup> Nous empruntons l'expression au titre de l'ouvrage de Bernard Lahire : Bernard Lahire, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Collection Essais et Recherches, Nathan, 1998.

reprendre la terminologie nietzschéenne il est d'une certaine manière l'homme dyonisiaque, qui exprime un élan vital considérable, aux antipodes de l'homme apollinien, pétrie de raison dont les actes sont vertueux et mesurés.

A l'échelle individuelle Zodiak représente à travers son errance identitaire cette quête de sens et de sacré de l'individu moderne qui en semble désormais privé. Les grilles de lectures anciennes n'étant plus valides ni légitimes, elles laissent place à un monde énigmatique. C'est en cela que les personnages semblent évoluer à la fois dans univers sans repères et dans un monde qu'il leur faut tout de même déchiffrer car perpétuellement source de questionnement et d'incompréhension.

Malte a en effet bien conscience que le monde moderne – à l'exception notable de l'Italie évoquée plus haut - est un univers désenchanté, dans lequel le sacré est en net recul. En témoigne ce passage, qui rappelle au jeune Roman, compagnon d'infortune de Zodiak, la cruauté du monde profane :

Le jour où Karol Wojtyla avait été élu pape, le petit Roman avait fait le tour des caravanes en hurlant : « C'est pépé qu'a gagné ! C'est pépé qu'a gagné !... » Il avait entendu son nom à la radio. Il avait sept ans et se marrait comme une bosse. Hélas pour lui, c'était l'heure de la sacro-sainte sieste de monsieur Canard. Réveillé par ces cris, celui-ci avait ouvert sa porte à la volée et collé une baffe au garçon en lui crachant à la figure que son putain de grand-père était à coup sûr un putain d'esclave polonais sodomisé par l'Armée rouge tout entière et balancé après ça au fond d'un putain de puits de charbon où il avait dû crever comme un con la gueule ouverte<sup>362</sup>.

Malte exprime ainsi le recul du sacré au profit des nouvelles idéologies, la violence symbolique et physique subie par les faibles qui ne peuvent plus enchanter leur monde par la rêverie et l'identification à des figures tutélaires proches du sacré et représentantes temporelles de la puissance divine. C'est pourtant dans ce monde profane et désenchanté que Zodiak sera initié aux sciences occultes et à une certaine forme d'ésotérisme mystique. Notre personnage passe par toutes les étapes d'initiation recensées par les spécialistes des religions qui ont étudié les différents rites de passage dans des sociétés dites primitives et archaïques. Initié par Maître Agharâ<sup>363</sup>, notre protagoniste commence par acquérir à l'âge de 12 ans<sup>364</sup> un

---

<sup>362</sup> *La Part des chiens*, p. 32.

<sup>363</sup> On peut rapprocher le nom du maître initiateur de Zodiak à *L'Agartha*, une cité légendaire apparue au XIX<sup>e</sup> siècle dans des œuvres de fiction utopistes et des courants spirituels occidentaux intégrant des éléments [hindouistes](#) et [bouddhistes](#). Présenté comme un monde idéal dépositaire de connaissances ou de pouvoirs susceptibles de sauver l'humanité. Cf., Fedynand Ossendowski *Bêtes, Hommes et Dieux. À travers la Mongolie interdite 1920-1921*, traduit de l'anglais par Robert Renard, Librairie Plon, 1924 (réédité par les Éditions Phébus, Paris, 1995) et René Guénon, *Le Roi du Monde* – Éditions Gallimard - 1927 (réédité en 1958).

nouveau grade et ce nouveau surnom, Zodiak, « [...] Qui deviendrait rapidement son unique patronyme car personne ne l'appellerait plus jamais autrement<sup>365</sup> ». On retrouve la symbolique du baptême, de l'acquisition d'un nouveau nom qui équivaut à une véritable renaissance. Mircea Eliade rappelle qu'au cours des cérémonies d'initiation organisées par les sociétés archaïques imprégnées de religiosité : « Les candidats reçoivent d'autres noms, qui seront dorénavant leurs vrais noms<sup>366</sup> ».

Pour mener à bien la cérémonie le Maître fait appel à un homme venu des Etats-Unis. La manière dont Malte insiste sur le fait qu'il est entièrement vêtu de noir, laisse à penser qu'il connaît suffisamment bien les rites d'initiation, souvent indissociables d'une régression symbolique dans *l'indistinct primordial*, dans *la nuit cosmique*. Ainsi le visiteur du maître « [...]Était vêtu de noir. Un chapeau noir à larges bords et une redingote noire et des bottines noires [...]. On eût dit un merle à lunettes[...]»<sup>367</sup>. Pour symboliser ce détour par la nuit qu'implique toute initiation, l'homme est là : « [...]Noir comme un tronc mort<sup>368</sup> ». Et c'est bien une véritable épreuve d'initiation que va subir Zodiak, pendant « [...]trois jours et quatre nuits, presque sans discontinuer<sup>369</sup> », aidé d'un mystérieux breuvage onctueux servi par Maître Agharâ, il va se laisser tatouer chaque petite parcelle de son torse. « Une par une, sur chaque pore, une myriade, une galaxie entière de morsures et de perles<sup>370</sup> ». Il existe dans les sociétés archaïques de nombreux signes extérieurs qui marquent l'initiation, les scarifications et les tatouages en font partie<sup>371</sup>.

La mixture concoctée par le Maître semble lui éviter la douleur : « Zodiak était dans un état second. Hormis la toute première piqûre de l'aiguille lui transperçant la chair, il ne connut pas de véritable douleur<sup>372</sup> ». Mais le répit est de courte durée, pendant la semaine qui suit l'épreuve, le maître cesse de lui donner son étrange breuvage : « Dans la phase ultime, il eut mal à hurler. Mais il serra les mâchoires et ne laissa rien filtrer, pas même un râle<sup>373</sup> ». La résistance à la souffrance est le signe que l'initiation progresse et se déroule au mieux. Par ailleurs, les douleurs physiques de celui qui est initié correspondent à la situation de celui qui

---

<sup>364</sup> On peut donc penser que son initiation est double, rite de passage vers la connaissance mais aussi vers la puberté.

<sup>365</sup> *La Part des chiens*, p. 62. Selon Eliade dans certains cas cela peut aller jusqu'à l'oubli de leur vie antérieures et initiation à une nouvelle langue ou à un vocabulaire secret. Zodiak pour sa part va avoir le don d'apprendre plusieurs langues.

<sup>366</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 162.

<sup>367</sup> *La Part des chiens*, p.62.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>371</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p.161.

<sup>372</sup> *La Part des chiens*, p. 66.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 67.

est mangé ou happé par le démon, il existe en effet un symbolisme fort de la mort dans le rituel d'initiation. Eliade évoque les démons fauves et les dragons et Zodiak lui même mobilise la même symbolique face à un spectacle de Marionnettes où il lui semble que les poupées de bois et de chiffons leur donnent l'exacte réplique de la vie : « L'amour pour les princes et le combat contre les dragons <sup>374</sup> ».

Vient enfin le moment où il découvre son tatouage : c'est une galaxie complète que l'homme a gravé dans la chaire de l'enfant : « c'était l'ordre exact qui régnait dans les cieux au-dessus de sa tête le soir où l'enfant était né <sup>375</sup> ». Le Maître affiche une certaine fierté face à son disciple, car lui aussi a connu la même épreuve et la même joie : « celle de se savoir désormais inscrit dans l'univers et d'avoir l'univers à jamais inscrit en soi <sup>376</sup> ». Le nombril de l'enfant au centre du tatouage et de la galaxie, représente la treizième constellation du zodiaque, le signe secret : « Presqu'un miracle <sup>377</sup> ». Ce signe apparaît en effet très rarement et il semblerait qu'il ait été visible la nuit de la naissance de notre personnage.

La découverte du tatouage par l'enfant constitue une véritable renaissance, Malte est tout aussi explicite que ne le sont e les mythes anciens:

En voyant cela il sentit monter en lui un cri immense, un cri venu comme une lame de fond du plus profond de son être et relatant à lui seul la terreur primitive ancestrale de l'homme, de tous les hommes, d'hier et d'aujourd'hui et de toujours, projetés soudain dans leur effroyable dénuement et leur effroyable solitude au sein de l'univers, au cœur même de la vie.

Le cri de sa naissance.

Ce cri demeura muet et les larmes le noyèrent dans sa gorge. <sup>378</sup>

En effet, l'homme religieux comme le rappelle Mircea Eliade ne se considère pas comme achevé, il doit au cours de sa vie mourir à ce que l'on peut considérer comme son existence première et naturelle, il se veut autre et place son idéal à l'image des dieux révélés par les mythes <sup>379</sup>. L'initiation comporte selon cet auteur une triple révélation : celle du sacré, de la mort et de la sexualité et l'initié assume et intègre ces expériences subies pendant l'initiation dans sa nouvelle vie et sa nouvelle personnalité. Il faut aussi rappeler que l'initié : « [...] n'est pas seulement un « nouveau-né » ou un « ressuscité » : il est un homme qui sait,

---

<sup>374</sup> *Ibidem.*, p. 87.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 69

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 69

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>379</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 159.

qui connaît les mystères, qui a eu des révélations d'ordre métaphysique<sup>380</sup> ». Nous l'avons déjà évoqué, la connaissance à laquelle semble accéder Zodiak est l'art de la divination. A travers une attention aux signes et une capacité à les déchiffrer ce personnage prédit l'avenir, il lit et perçoit les présages<sup>381</sup> :

Zodiak considérait son art comme une science exacte. L'à peu près en était banni. Il haïssait les charlatans, les escrocs, les clowns et ils étaient légion. En réalité il ne connaissait que deux personnes capables de déchiffrer les signes : lui et son maître Agharâ.<sup>382</sup>

Zodiak incarnation de l'homme religieux ? Peut-être est-il plus simplement la figure de l'homme moderne qui entretient un rapport complexe et ambivalent au sacré. Il n'y a là aucune raison de lire dans la fiction de Marcus Malte une vision pessimiste ou catastrophiste du monde et de ses valeurs. Davantage qu'une ère du vide, c'est une ère du changement, de la reconstruction de nouvelles cosmogonies et de nouvelles valeurs, qui semble être ici au cœur des récits de Malte. Il faut néanmoins relativiser la réussite de l'initiation de Zodiak : en perdant la femme qu'il aime, Zodiak va semble-t-il perdre également le sens de la connaissance qu'il a acquise et ne va plus l'utiliser à bon escient. Il va en effet laisser libre cours à une violence meurtrière qu'il justifie – nous le verrons plus loin - au nom d'une idéalisation du sentiment amoureux, érigé en valeur absolue. Mais il serait simpliste de lire à travers cet échec, une critique du sacré et le constat de son incapacité à sauver et à guider les individus.

Point de manichéisme, mais bien un art subtil de l'ambivalence et de la contradiction. Zodiak a peut être sombré dans la folie, c'est une hypothèse qui se tient parfaitement, Mircea Eliade évoque en effet les maladies initiatiques qui touchent les chamans pendant leur épreuve de passage : « La régression au Chaos se vérifie parfois à la lettre : c'est le cas par exemple, des maladies initiatiques des futurs chamans, qui ont été souvent considérées comme de véritables folies<sup>383</sup> ». On peut donc assister suite aux rituels d'initiations à de véritables désintégrations de la personnalité, Eliade parle aussi de *chaos psychique*. Mais cette hypothèse n'entre pas complètement en contradiction avec celle qui a établi combien Zodiak n'est en réalité que l'incarnation du plus commun des individus, en proie à des pulsions et des passions contradictoires et plurielles, parfois difficile à concilier.

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p.160.

<sup>381</sup> *La Part des chiens*, p. 13.

<sup>382</sup> *La Part des chiens*, p. 13.

<sup>383</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p.166.

Le sacré, la religiosité ne constituent pas la réponse unique et absolue aux interrogations des individus. La sacralité peut provoquer des ignominies, des massacres, des actes ignobles que les historiens des religions ont fort bien relatés et analysés. Notre corpus n'est pas en reste avec un passage extrêmement difficile dans *La Part des chiens*, scène d'orgie, filmée dans laquelle un personnage, Igor Pécou sera amené à avoir des relations sexuelles avec sa propre mère et sera mutilé sous le regard d'une assemblée nombreuse : « La plupart des mutilations sont en rapport avec les divinités lunaires [...]. Le symbolisme lunaire souligne que la mort est la condition première de toute régénération mystique<sup>384</sup> ». Il n'y a nulle trace dans ce passage d'une nostalgie du sacré et de ses dérivés. Mais l'on trouve bien au niveau de l'ensemble de l'œuvre de Malte, une mise en fiction subtile et nuancée des différentes cosmogonies. Il nous faudra revenir, notamment dans la dernière partie de notre travail, sur la signification de cet ésotérisme et de ce qu'il implique dans la représentation du monde dans le roman policier contemporain. Mais il nous faut avant cela poursuivre notre analyse des référents qui structurent nos fictions policières, constater à côté d'un effacement du sacré une autonomisation des individus qui ne va pas sans souffrances.

## **3.2. Apathie et fatigue d'être soi**

### *3.2.1. Inactions*

Comment saisir à travers notre corpus les contours du nouvel individu contemporain dont on a déjà montré qu'il s'était affranchi des grands systèmes politiques et qu'il entretenait un rapport ambivalent et complexe au sacré. Il s'agira avant tout d'être attentive au personnel romanesque de nos fictions, privilégiant les personnages dont la trajectoire est la plus explicite dans la narration, pour en déduire une sociologie implicite de l'individu et de sa place dans la société. C'est bien évidemment au protagoniste que l'on pense en premier lieu, même si Philippe Hamon nous exhorte à très juste titre à ne pas confondre hiérarchie morale et hiérarchie fonctionnelle<sup>385</sup>. En effet le lecteur a tendance à considérer que le héros assume et incarne les valeurs idéologiques « positives » d'une société ou plus précisément du narrateur et de l'auteur. La tentation est d'autant plus forte dans le roman policier que la figure du héros-enquêteur peut être rapprochée de celle d'un sociologue qui arpente son terrain d'investigation, à la différence près que l'enquêteur manque

---

<sup>384</sup> Eliade Mircea, *op. cit.*, p.161.

<sup>385</sup> Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Ecriture, PUF, 1984, p. (chapitre 1, retrouver la page)

d'objectivité et voit le monde et le décrit à travers le prisme des valeurs et des normes sociales qu'il a intériorisées.

On prendra donc également soin d'analyser les comportements et parcours des personnages que le protagoniste croise et de ceux qui l'entourent. Force nous sera de constater que les attitudes et valeurs du personnel romanesque des fictions policières constituent un tout cohérent, chez les tenants du bien comme chez les tenants du mal et nous nous efforcerons dans ce chapitre de présenter une sociologie implicite de l'action et des relations sociales. Nous tacherons en effet de montrer comment le contexte social et moral global d'une société, même fictionnelle, affecte la psychologie ou la personnalité des individus. Pour ce faire nous nous concentrerons plus particulièrement sur ce que la sociologie depuis Pierre Bourdieu appelle l'*habitus*<sup>386</sup>, c'est-à-dire les schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui résultent de l'institution du social dans les individus.

Les actions humaines ne sont pas des réactions instantanées et spontanées et toute réaction et tout comportement d'un individu à un autre dépendent de toute l'histoire de ces deux personnes et de leur relation.<sup>387</sup> Il s'agira donc de mettre au jour ce qui explicite les actions des personnages, et la relation entre ces schèmes et la société dans laquelle le romancier a choisi d'immerger ses protagonistes. La mise en évidence de l'*habitus* de ces derniers contribue en effet à constituer le champ dans lequel ils s'inscrivent comme un monde signifiant, doué de sens et de valeur dans lequel il vaut la peine d'investir son énergie ou *illusio*<sup>388</sup> pour reprendre la terminologie de Bourdieu. Cela passera par la description des personnages de leurs gestes, de leur *hexis* corporel, de leur manière de parler, de penser et de se comporter.

Mais dès lors que la sociologie est attentive aux ressorts de l'action, plusieurs écoles s'affrontent. Celle qui privilégie d'un côté le poids déterminant du passé et celle qui considère que seule la situation présente explicite les comportements. Nous avons pour notre part privilégié l'approche théorique du sociologue Bernard Lahire qui s'appuie sur la réflexion de Pierre Bourdieu et sur la théorie implicite de l'individu, présente dans l'œuvre de Marcel Proust<sup>389</sup>. Loin de tout systématisme qui mettrait dos à dos les différentes approches de

---

<sup>386</sup> L'*habitus* renvoie à certaines manières d'agir que Bourdieu a d'abord analysé dans leurs formes les plus humbles : les actions rituelles, les choix matrimoniaux, les conduites économiques quotidiennes. Ce concept s'éloigne de l'objectivisme qui considère que l'action est toujours le résultat d'une intention consciente mais aussi de l'empirisme.

<sup>387</sup> Pierre Bourdieu avec Loïc J.D. Wacquant, *Réponses*, Libre Examen, Seuil, p.99.

<sup>388</sup> « L'*illusio* est l'opposé de l'ataraxie : c'est le fait d'être investi, pris dans le jeu et par le jeu. Etre intéressé, c'est accorder à un jeu social déterminé que ce qui y survient a un sens, que ses enjeux sont importants et dignes d'être poursuivis. », Pierre Bourdieu, *Réponses*, op. cit., p.92.

<sup>389</sup> Notamment dans *Contre Sainte-Beuve* et *La Recherche*.

l'individu et les modèles théoriques d'explicitation de l'action, Lahire développe l'hypothèse d'un individu pluriel : « Nous sommes donc pluriels, différents dans des situations de la vie ordinaire différentes, étrangers à d'autres parties de nous-mêmes lorsque nous sommes investis dans tel ou tel domaine de l'existence sociale<sup>390</sup>. » C'est un élément capital qui doit nous prémunir de toute réification et de tout systématisme et qui donne beaucoup de souplesse à l'analyse sociologique des textes en ce qu'il permet de mettre en avant toute la complexité des individus.

Si l'on considère l'ensemble des dispositions sociales que nos héros et nos personnages mettent en œuvre, nous constatons dans un premier temps une difficulté à agir, à s'exprimer et à s'inscrire socialement et à s'investir dans des actions propres à n'importe quel champ : de l'université au travail, en passant par la sphère familiale et privée. Si l'on part par ailleurs du principe que l'esprit humain est socialement limité et que l'*habitus* individuel est en réalité le reflet de la société dans laquelle il évolue, nous pouvons de ce fait avancer dès maintenant l'hypothèse d'une société anomique, générant des individus apathiques incapables fondamentalement d'agir.

Il y a dans la fiction policière une réduction des domaines de l'existence et un rétrécissement des champs d'action qui finit par donner l'impression d'individus dont certaines facettes ont été refoulées, relégués dans l'oubli, restées à l'état de latence provoquant des crises sur lesquelles nous reviendrons. Alors même que le héros dans les fictions policières est supposé agir - qu'il enquête ou commette un crime - il se contente bien souvent de dire – ou le narrateur s'en charge pour lui - son immobilisme face aux situations qu'il rencontre. Et ces dernières peuvent varier de la plus quotidienne et répétitive à la plus exceptionnelle voire la plus périlleuse. C'est ainsi que l'ensemble des personnages-narrateurs des romans de Tanguy Viel fait preuve d'une apathie extrême. Dans le roman intitulé *Insoupçonnable*, lorsque le personnage de Lise rentre à l'aube du bar où elle est entraîneuse, elle trouve systématiquement son compagnon Sam totalement inactif. Demeuré dans l'appartement toute la nuit, il passera ensuite la journée à attendre que Lise se réveille :

Et je la regardais faire, maintenant éveillé, croisant par hasard le visage de moi dans le seul miroir de la seule pièce qui faisait office d'appartement, et pensant à la nuit passée pour elle, à la journée s'annonçant pour moi, de moins en moins détendu sur le canapé, de plus en plus le verre à la main, dans l'autre la télécommande de la télévision, comme si, répétant chaque jour les mêmes gestes inutiles j'effaçais pour un temps l'image de moi dans un canapé, toute la sainte journée devant la télévision et regardant tout, les informations, les téléfilms,

---

<sup>390</sup> Bernard Lahire, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, op. cit., p. 45.

les jeux, les sports, mais c'est instructif, disais-je à Lise quand elle se levait l'après-midi, ou bien : ça occupe, selon que je me sentais la force ou pas de justifier mon temps.<sup>391</sup>

Gestes répétitifs, inaction totale pendant que sa compagne se prostitue, abrutissement devant la télévision et lassitude qui l'empêche même de justifier son inaction, tout semble concourir à la description quasi clinique d'un apathique déprimé. Le personnage note lui-même que sa propre image s'efface à force d'inaction. Lorsqu'on lit Alain Ehenberg qui a étudié la dépression, on comprend que Sam à l'instar de plusieurs personnages de Viel est incapable d'agir comme le sont les personnes atteintes de dépression. Cette dernière marque « l'impuissance même de vivre, s'exprime par la tristesse, l'asthénie (la fatigue), l'inhibition ou cette difficulté à initier l'action que les psychiatres appellent «le ralentissement psychomoteur ». Le déprimé, happé par un temps sans avenir, et sans énergie, englué dans un « rien n'est possible » est en réalité accablé par le poids de sa souveraineté individuelle car il doit trouver par lui-même les ressorts de l'action ainsi que les valeurs qui feront sens et lui redonneront l'envie d'agir. Les personnages de Viel ne parviennent pas à mobiliser les compétences pertinentes à l'action, soit parce qu'ils ne les ont pas acquises, soit parce qu'ils manquent de force psychique pour mobiliser des schèmes d'actions incorporés dans un passé désormais bien trop éloigné de la situation présente. Il n'y a plus ce que Bourdieu et à sa suite Lahire appellent cette « complicité ontologique » entre les structures mentales et les structures objectives de la situation sociale<sup>392</sup>.

L'évocation répétée chez les personnages de Viel de la manière dont il souhaiterait que les événements se soient véritablement passés, cette fantasmagorie récurrente d'un événement qui n'a jamais eu lieu, prouve encore que l'action appartient à une temporalité à laquelle le personnage n'a accès que dans ses rêves ou ses pensées rétrospectives, c'est une forme de ratiocination à laquelle le personnage s'adonne pour compenser la frustration née de l'inaction. Tanguy Viel prête ainsi à Sam, narrateur du roman intitulé *Insoupçonnable* des propos qu'il n'a pas eu le courage de tenir au frère de sa victime. Il s'imagine à genoux devant lui et lui disant combien Lise et lui étaient des minables :

[...] Oui, des minables, et que rien ne s'était passé comme prévu, rien du tout, parce qu'on avait rien compris, parce qu'on était des minables, aurais-je répété devant l'épaisse fumée montante de ses cigarette incessantes pour que toute cette affaire qu'il aurait regardée de si haut, de si loin, depuis ce fauteuil de cuir sur

---

<sup>391</sup> *Insoupçonnable*, p. 22.

<sup>392</sup> Bernard Lahire, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, op. cit., p. 54.

lequel il se serait forcément installé, que dans sa main ferme il la tienne, notre histoire, et qu'il nous écrase avec<sup>393</sup>.

Le narrateur retranscrit au conditionnel un discours indirect libre qu'il n'a pas même eu le courage de tenir au frère de sa victime: l'apathie touche non seulement les actes, mais également la parole. L'inaction des personnages des fictions policières peut être considérée comme le reflet ou le résultat d'une société dont les valeurs, les normes et le fonctionnement acculent l'individu, nous aurons l'occasion d'y revenir, à la paralysie. Il est en effet frappant de constater que cette apathie n'est pas le seul fait des personnages de Viel, mais touche également les héros de Benacquista qui pour leur part font preuve d'un immobilisme à mesure que la situation nécessite une réaction rapide. Antoine couchettiste dans *La Maldonne des sleepings* décide malgré lui de sauver un passager, très malade et menacé de mort. Il l'embarque dans son train clandestinement et regrette très vite sa décision:

J'aimerais que quelque chose me vienne en aide, n'importe quoi, un phénomène qui m'aiderait à faire diversion dans cette insoutenable inertie ambiante. Un voyageur italien qui hurlerait de bonheur en pénétrant dans son territoire, un ado qui me prêterait son walkman bourré de hard-rock, un petit propriétaire de salle de cinéma qui m'offrirait une place de projectionniste à vie<sup>394</sup>.

On peut considérer ici le train, lieu de travail du personnage, comme un microcosme social, la métaphore d'une société où il est difficile d'agir, où le moindre événement extérieur qui bousculerait l'inertie ambiante serait bienvenu. Il y a comme une *Fatigue d'être soi* dans une situation particulière de tension, qu'il faut prendre sans risquer une surinterprétation comme métaphore et symbole de la vie:

Je suis trop crevé pour comprendre les signes et s'il y en avait un, je me demande ce qui est en mon pouvoir. Antoine Ducon est fatigué, il a juste assez de jus pour aller jusqu'à Milan, et plus on s'en approche, moins j'attache de l'importance à cette espèce de tragédie lointaine dont il semblerait que je sois l'un des acteurs.<sup>395</sup>

Un signe clair de l'inaction des personnages, demeure l'absence criante du monde du travail dans les romans de notre corpus. Très peu de personnages possèdent une profession identifiée et stable, la plupart entretiennent au contraire une relation très ténue et pour le

---

<sup>393</sup> *Insoupçonnable*, p. 110.

<sup>394</sup> *La Maldonne des sleepings*, p. 87.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 112.

moins désinvestie aux emplois qu'ils occupent, C'est le cas de l'ensemble des narrateurs des romans de Viel. Dans *Le Black Note* le narrateur abandonne très vite son travail pour s'adonner avec ses amis au jazz, leur passion commune. Mais l'ensemble des personnages finit par sombrer dans l'inaction la plus totale. Le personnage de Sam, narrateur d'*Insoupçonnable* évoqué plus haut est un oisif qui se reconvertit sans succès en kidnappeur. Le narrateur de *Cinéma* dont on ignore jusqu'au nom semble avoir pour unique centre d'intérêt un film policier qu'il revoit sans cesse et qui finit par devenir la mesure de toute chose. Il faut noter à cet égard la récurrence du thème de l'enfermement dans l'œuvre de Viel, qui signifie leur éloignement d'un monde quotidien, rythmé par le travail.

Pascal Garnier pour sa part a souvent recours à des personnages vieillissants ou malades qui doivent progressivement renoncer à leur activité professionnelle. C'est le cas des personnages de *Lune captive dans un œil morne* qui s'installent pour leur retraite dans une résidence pour Séniors. Vargas pour sa part crée des personnages aux professions improbables, avec l'emblématique Joss, crieur de *Pars vite et reviens tard*, qui lit des annonces que les passants glissent dans une urne, moyennant quelques francs, ou encore Louis dont la professions semble consister à prévenir des crimes, en surveillant, de manière organisée et systématique, ses concitoyens à partir de divers bancs de la capitale parisienne. Il n'est jusqu'aux personnages pourtant insérés professionnellement, tel que le commissaire Adamsberg qui font preuve d'une originalité telle que l'on a peine à croire que la représentation du monde du travail que nous offre cette auteure soit complètement réaliste et authentique.

Cette représentation en sourdine du monde du travail a selon nous une double signification, elle indique à côté de l'effacement déjà évoqué des référents politiques et religieux, le recul significatif d'une des valeurs clefs et fondamentales des sociétés occidentales depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Elle renvoie dans le même temps à cette inaction et cette apathie caractéristique de l'individu contemporain tel que semble vouloir le dépeindre la fiction policière.

Mais que nous disent cette apathie et cet immobilisme sur la société dans laquelle vivent ces personnages et par voie de conséquence sur notre propre société ? Elles expriment selon nous la démobilité qui touche l'individu contemporain incapable d'agir à l'échelle de sa propre existence et d'autant moins à l'échelle de la collectivité et pour le bien commun. L'apathie est l'expression de la désertion de l'espace public par les individus, comme si la sphère sociale était abandonnée. Cette désaffection résulte à la fois d'une carence de sens,

mais aussi d'une quête inépuisable de l'ego, à cause du procès de personnalisation et d'individuation.

Les organisations et les institutions qui pourraient combattre l'apathie – à savoir les partis, les syndicats et les associations – ne parviennent pas à la réduire. Ces domaines sont d'ailleurs totalement absents de nos fictions. On est loin des romans de Didier Daeninckx, de Thierry Jonquet ou de Manchette dans lequel le monde du militantisme est régulièrement représenté<sup>396</sup>. Les personnages agissent comme des individus indifférents et rares sont les causes et les champs capables de mobiliser durablement leurs énergies.

Nos fictions policières nous permettent donc de comprendre pourquoi et comment l'apathie et une forme de dépression se sont imposées comme le principal malheur de la société contemporaine. Elles illustrent parfaitement les analyses d'Alain Ehrenberg qui montrent que :

La dépression amorce sa réussite au moment où le modèle disciplinaire de gestion des conduites, les règles d'autorité et de conformité aux interdits qui assignaient aux classes sociales comme aux deux sexes ont cédé devant des normes qui incitent chacun à l'initiative individuelle en l'enjoignant à devenir lui-même<sup>397</sup>.

La révolution de mai 1968 constitue une étape capitale pour l'évolution de l'individualisme et une certaine forme d'indifférence des individus aux actions collectives mais également aux actions centrées sur leur existence propre. Comme le rappelle très justement Alain Ehenberg, avec mai 1968 : « La société française est entrée dans sa seconde révolution, celle de la vie personnelle qui est aussi une révolution de la vie choisie<sup>398</sup> ». Le fait est qu'en appelant explicitement à la construction de soi, en dehors des sentiers battus et des déterminismes en tout genre, en dehors de systèmes religieux et en dehors des idéologies, mai 1968 marque une étape identifiable dans l'évolution de la société vers une forme d'individuation de ses membres. C'est ainsi que la grande société à la française va se définir de plus en plus par « [...] la multiplication relationnelle résultant du désenclavement des classes populaires, de l'accroissement considérable du niveau de vie, de l'augmentation du niveau d'éducation, de l'offre de loisirs et de la concentration urbaine [...] »<sup>399</sup> Se met ainsi en

---

<sup>396</sup> On est loin également d'une autre littérature contemporaine qui réinvestit le monde du travail comme lieu privilégié de l'intrigue. Nous songeons notamment aux romans de François Bon. Par exemple, dans *Daewoo*, Fayard, 2004, l'intrigue repose dans ce roman sur une enquête menée dans un lieu sinistré de l'Est de la France après la fermeture des usines Daewoo. On citera également *Sortie d'usine*, du même auteur dont le titre souligne encore la prise en compte du monde du travail par cet auteur.

<sup>397</sup> Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, p.10.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 200.

place une dynamique de l'individu pluriel agissant à plusieurs niveaux, avec de nouvelles formes de militantisme qui apparaissent pendant que d'autres sont en net recul, avec des phénomènes paradoxaux de désenchantement du monde et de retour au sacré, avec l'apparition d'associations qui prennent le relais de l'Etat sans que ce dernier ne disparaisse complètement de l'horizon d'attente des individus. Tout cela concourt à rendre moins lisibles les clivages politiques et sociaux traditionnels<sup>400</sup> entre individus.

Chaque individu est dans la société contemporaine, invité à se construire par lui-même, à élaborer par ses moyens propres un système de valeurs et à se fixer des objectifs que la société n'est plus en moyen ni de lui imposer ni de lui suggérer. « La mesure de l'individu idéal est moins la docilité que l'initiative<sup>401</sup> ». Autant de défis que nos personnages semblent ne pas parvenir à relever et c'est en cela que la dépression nous instruit sur notre expérience de la personne, car elle est comme le rappelle Ehenberg la pathologie d'une société non plus fondée sur la norme, mais sur la responsabilité.

La disparition des normes a des fondements lointains et la société contemporaine semble n'avoir ni idole ni tabou et ne parvient plus à construire d'image glorieuse d'elle-même ou de projet historique et politique mobilisateur. Comme le rappelle Lipovetsky tout au long de son ouvrage<sup>402</sup>, le vide régit désormais les individus et la société. Cet auteur va jusqu'à évoquer ce qu'il appelle un « âge de la glisse », faisant référence au windsurf, skate et deltaplane, autant d'images sportives qui illustrent un temps où les individus n'ont plus d'attaches solides, plus d'ancrage émotionnel stable : tout semble glisser dans l'indifférence la plus totale.

La responsabilité des individus contemporains de se construire eux-mêmes et par eux-mêmes, devient de ce fait étouffante et paralysante, à partir des années 80, il semblerait qu'« il ne s'agit pas seulement de devenir soi, de partir béatement à la recherche de son « authenticité », il faut encore agir par soi-même, s'appuyer sur ses propres ressorts internes. Le deuxième vecteur de l'individualité fin de siècle est celui de l'action individuelle<sup>403</sup> ». Les personnages de nos fictions policières, bien souvent englués dans l'inaction et l'immobilisme ne parviennent pas à mobiliser les schèmes de perception capables de les mener à une action cohérente ou du moins portée vers l'avenir. Cette situation est source en tout état de cause d'une souffrance profonde.

---

<sup>400</sup> *Ibidem.*, p. 206.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>402</sup> Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Folio Gallimard, 1983.

<sup>403</sup> Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi, op. cit.*, p. 209.

### 3.2.2. Souffrance et dépréciation de soi

Alors même que le manque d'attaches et de repères mène les personnages à une solitude quasi ontologique, les individus sont dépeints dans la fiction policière contemporaine comme autant d'isolats, avec peu de liens tissés avec les autres et avec la société. C'est ainsi que le protagoniste de *La Part des chiens* ne parvient que subrepticement à se sentir comme l'élément d'un tout qui le dépasse :

Tous ces gens, pensa-t-il. Parfois il pouvait avoir l'impression d'être parmi eux. Lorsqu'ils étaient nombreux autour de lui, lorsque leurs corps frôlaient son corps, il n'était pas impossible de croire qu'ils faisaient partie d'un même tout. Parfois.<sup>404</sup>

Le sentiment d'appartenance au groupe est bien trop fugace, tant la solitude des personnages semble radicale. De ce point de vue la fiction policière joue sur l'un des stéréotypes du genre à savoir le recours à un duo de protagonistes à la manière de Holmes et Watson. Le stéréotype est certes mobilisé, mais de manière telle, que le lien entre les deux personnages est très ténu. Roman qui accompagne Zodiak dans ses recherches est décrit comme une sorte d'animal de compagnie qui exécute les sales besognes davantage que comme un allié. Nous verrons par ailleurs au chapitre suivant que la solitude est d'autant plus palpable à travers la description des lieux que peuvent traverser les personnages.

L'injonction à se construire soi-même, sans modèle préétabli a pour corolaire logique la présence massive dans les fictions policières de personnages à l'identité flottante qui tentent autant que possible de se construire une individualité, sans jamais y parvenir complètement. Dans le premier roman de Tanguy Viel, c'est Paul Delamanche qui résume parfaitement ce type d'individus : il prétend qu'il a adopté son patronyme à 15 ans en arrivant en Bretagne, et le narrateur rappelle son côté liquide, sans attache véritable :

Comme toujours inconnue sa date de naissance, et ce qui pouvait concerner de trop près les repères biographiques, ce plaisir incroyable de les gommer, c'était son côté liquide [...] <sup>405</sup>

---

<sup>404</sup> *La Part des chiens*, p.157.

<sup>405</sup> *Le Black Note*, p. 31.

Paul Delamanche ne renvoie pas exactement aux personnages silhouettes du Nouveau Roman, à ces simples initiales, à ces individus que l'on avait finalement renoncé à connaître et à dépeindre fidèlement à partir d'un modèle. C'est au contraire un personnage en construction, dont l'individualité continue à se constituer sous les yeux du lecteur. Car c'est bien la recherche d'une identité propre et non plus d'une identité universelle qui motive les actions des personnages de romans. On peut reconnaître là, les structures mentales de perception et d'action de celui qui évolue dans un monde anémique et sans perspectives d'avenir et qui a appris à se concevoir comme un être en construction. Ces personnages semblent répondre à l'injonction de devenir ce qu'ils ne sont pas encore ou ce qu'ils n'ont jamais été et l'on conçoit aisément que cette injonction provoque non seulement paralysie mais également souffrance chez les individus. Dans *L'absolue perfection du crime* les personnages qui pensent s'enrichir grâce à un hold up, n'évoquent par exemple jamais ce qu'ils comptent faire de l'argent. Ce dernier ne suffit pas non plus à donner de l'épaisseur aux individus.

Cette anomie de la société et cette apathie de l'individu contemporain, telles que les figurent très justement la fiction policière, s'accompagnent souvent d'une souffrance tant physique que psychique. Pascal Garnier est celui de nos auteurs qui la signifie le plus systématiquement. C'est à travers le thème récurrent de la vieillesse que Garnier dit cette douleur. En effet, il est fréquent que ses fictions mettent en scène des personnages, âgés ou vieillissants. La vieillesse doit être lue ici comme la métaphore de la souffrance d'une société qui a du mal à s'inscrire dans le présent ; souffrance tout à la fois physique et psychique d'individus sans avenir et qui ne parviennent pas à se projeter. Ce « prédateur implacable »<sup>406</sup> qu'est la vieillesse fait naître une douleur qu'aucun des personnages de Garnier ne réussit à surmonter ou à apaiser, si ce n'est en se donnant la mort. C'est ainsi que le protagoniste de *Comment va la douleur ?* Simon, ancien tueur à gages qui doit honorer un dernier contrat, justifie le titre du roman, en se demandant à la fin du récit, dans quel pays d'Afrique les gens se saluent-ils le matin en se disant : « Comment va la douleur ? »<sup>407</sup>. La formule semble convenir bien mieux à son état de décrépitude et de fatigue qui l'empêche de considérer un quelconque avenir.

Le thème de la vieillesse est retenu par Garnier car il implique un rapport particulier au temps, une difficulté à s'inscrire véritablement dans le présent et encore moins à se projeter dans l'avenir. On retrouve des individus sans repères et sans enthousiasme pour la vie. Ces

---

<sup>406</sup> *Comment va la douleur ?* p. 28.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 152.

difficultés sont vécues par les personnages de Garnier avec une certaine résignation. C'est ainsi que les deux personnages les plus âgés du roman cité plus haut, Anaïs et Simon évoquent leurs souvenirs: « Le passé, même mal vécu, compensait largement un présent inexistant<sup>408</sup> ». Cette résignation peut dans les fictions policières se muer en véritable dépréciation de soi. Elle se lit dans les discours que les personnages tiennent sur eux-mêmes. Cet autodénigrement est inhérent à l'image que se font les personnages d'eux-mêmes et de leur existence en général. C'est ainsi que le narrateur du *Black note* décrit sa vie avec ses compagnons jazzmen, dans la maison qu'ils ont décidé d'habiter, pour devenir le meilleur quartette de jazz du monde, après celui de Coltrane :

Je ne veux pas tricher [...] je ne veux pas dire qu'on travaillait quand on ne faisait rien, parce que je n'ai pas d'amour-propre de ce point de vue là, ni d'aucun point de vue, je n'ai pas d'orgueil, je hais ces sentiments, même quand ils semblent à propos, il y a toujours de la préservation derrière, et je déteste cela. Je ne vais pas te dire qu'on était les meilleurs du monde en jazz. Potentiellement, oui, mais pas réellement<sup>409</sup>.

Le personnage n'assume pas le crime qu'il a fini par commettre à l'encontre de Paul Delamanche évoqué plus haut. C'est lui qui a mis le feu à la demeure et a laissé celui qu'il appelle son ami, abruti par les drogues brûler vif, mais c'est en ces termes qu'il avoue son forfait :

Potentiellement c'est moi, mais réellement, je t'assure, je suis étranger au crime. Même potentiellement ce n'est pas moi, parce qu'on ne se débarrasse pas ainsi de ses démons. Mon démon à moi, c'est la passivité.<sup>410</sup>

Le personnage fait preuve de passivité, même dans l'action la plus abominable. Tanguy Viel semble ainsi dire que l'individu contemporain n'est responsable de rien, pas même de lui-même, se laissant emporter par le cours des événements, glisser dans un univers sans principes ni normes ni attaches. On doit à cet égard noter la récurrence de terme « minables » dans les romans de Tanguy Viel pour qualifier les personnages. C'est ainsi que Jeanne, personnage féminin de *l'absolue perfection du crime*, traite ses acolytes, à la vieille du crime prétendument parfait qu'ils doivent commettre. Le terme est significativement présent chez Pascal Garnier, avec Bertrand personnage naïf de *Comment va la douleur ?* qui, fier de son insignifiance face au tueur à gage, lui lance: « Je suis peut-être un minable avec

---

<sup>408</sup> *Ibidem.*, p. 59.

<sup>409</sup> *Le Black Note*, p. 43.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p.102.

des rêves minables, mais je peux me regarder chaque matin dans ma glace sans avoir honte<sup>411</sup> ». Benacquista préfère pour sa part le terme de « parasite », promu au rang de véritable profession par le protagoniste de son roman *Les morsures de l'aube* : « Je ne suis pas un clodo. Il s'en est fallu de peu, je sais, mais j'ai choisi un autre genre de dérive<sup>412</sup> ». Cette dérive consiste en réalité à vivre la nuit, en s'incrutant à tout type d'événement qui permet à la fois de se nourrir et de se divertir.

Nous pouvons dès lors emprunter à Ehrenberg sa terminologie pour caractériser ce type de personnages puisqu'il parle très justement d'*individus insuffisants*<sup>413</sup>, chez lesquels l'angoisse et le vide dominant<sup>414</sup>. Ce ne sont pas à proprement parler des marginaux, mais des personnages sans assise, sans consistance, dont l'estime de soi est fortement entamée. Ce sentiment négatif à l'égard de soi va finir par se diriger l'entourage immédiat des personnages, entachant les liens qu'ils entretiennent avec les autres.

### 3.3. L'impossibilité du lien

#### 3.3.1. Mépris, indifférence aux autres, et violence

Cette inconsistance des personnages a bien évidemment des répercussions sur le regard qu'ils portent sur les autres, qu'ils leurs soient proches ou plus simplement croisés au hasard de leurs parcours. La même noirceur imprègne l'appréhension de soi et celle des autres, dans la fiction policière contemporaine. Dans *La Part des chiens* de Marcus Malte, Zodiak, le protagoniste à la recherche de sa femme disparue ou enfuie décrit ainsi des marins, croisés au hasard de sa quête :

Fouiller les bars à marins et les assoiffés et toutes ces épaves d'une autre sorte échouées là pour un jour ou une vie. [...] Et tous accrochés à quelque chose, un verre, un rade, un souvenir, une fille sur un tabouret qui ressemble tellement à cette autre fille sur un autre tabouret, et tout ça pour arracher une nuit de plus au néant, une nuit de plus à oublier.<sup>415</sup>

---

<sup>411</sup> *Comment va la douleur ?*, p. 56.

<sup>412</sup> *Les Morsures de l'aube*, p. 266.

<sup>413</sup> Titre de la troisième partie de son ouvrage, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, op. cit., p.209-241.

<sup>414</sup> *Ibid.* p. 209.

<sup>415</sup> *La Part des chiens*, p. 29.

Zodiak comprend tout à la fois et méprise ces hommes qu'il lie au néant et au vide pour reprendre le titre de ce chapitre. Les actions de ces hommes semblent totalement vaines, vouées à une complète vacuité. Les autres sont proches du néant au point de ne plus avoir eux aussi de consistance, amenant l'observateur à douter de leur véritable existence comme si le vide qui touchait l'observateur s'étendait à l'objet observé : « Le pêcheur n'avait pas bougé d'un poil et Zodiak se demanda si son existence avait un soupçon de réalité.<sup>416</sup> ». C'est le même Zodiak, capable de prédire l'avenir et de lire les lignes de la main qui dit à une prostituée tout le vide que constitue sa vie:

Tu es seule [...]. Tu es seule et tu te sens sale. Tu es vide et sale comme une auge où ils ont mangé. Ta propre odeur te dégoûte. Tu fuis le sommeil et le sommeil te fuit. Il y a ces rêves que tu redoutes. Les yeux ouverts, les yeux fermés, c'est pareil. Ils finissent par revenir. Toujours. Ces rêves terribles, et ta pauvre tête s'en emplit mais ce ne sont pas des rêves. Tu penses à ce qui n'est pas. Tu penses à tout ce qui ne sera jamais<sup>417</sup>.

La prostituée est cernée par le vide de sa vie présente et l'impossibilité d'imaginer ou de rêver un avenir quelconque. Elle est de ce point de vue là semblable aux personnages âgés de Garnier. Après le discours de Zodiak qui a semble-t-il a valeur de vérité<sup>418</sup>, la prostituée tremble de tout son corps et toute son attitude dit le vide de sa vie ou du moins métaphoriquement sa solitude et l'absence de perspectives qui caractérise son existence: « Son regard plongea d'abord sur le bout de sa botte puis lentement s'éleva jusqu'au plafond, si bas au-dessus de sa tête<sup>419</sup> ». Une violence sourde ponctue l'ensemble de la scène, Zodiak poursuit son discours alors que la prostituée l'exhorte plusieurs fois à se taire. Zodiak semble prendre un plaisir sadique dans la violence symbolique qu'il inflige à ce personnage croisé au hasard de ses recherches, l'obligeant à entendre l'inanité de son existence.

Benacquista pour sa part choisit souvent de dépeindre des sociétés différentes de la société française pour insister sur l'indifférence que manifeste les membres de cette dernière vis-à-vis de leurs semblables. C'est souvent la société italienne qui est mobilisée comme repoussoir de la société française. Faut-il y voir un attachement nostalgique à la terre de ses parents ? Il semblerait que la référence à l'Italie est plus complexe, ce pays étant souvent cité,

---

<sup>416</sup> *Ibidem*. p. 30.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>418</sup> On notera néanmoins que les pouvoirs de divination de Zodiak sont assez peu exceptionnels on est là face à une histoire très stéréotypée d'une prostituée qui aurait abandonnée son enfant, il a de grandes chances de tomber juste, même si demeure la probabilité qu'il se trompe.

<sup>419</sup> *Ibid.* p. 43.

dans notre corpus d'œuvres, comme une sorte de lieu idyllique dans lequel persisterait des valeurs, mais aussi des liens entre les individus. Benacquista pointe donc l'anomie de la société française par contraste. C'est ainsi qu'on peut lire dans *La commedia des ratés* : « Les rituels sont curieux du devenir des autres<sup>420</sup> », tandis qu'en France, nos romancier ne cessent de dire l'indifférence aux autres et à leur sort.

Une scène de *La Part des chiens* résume parfaitement cet état de fait, pendant que Zodiak et son compagnon Roman attendent la tombée sur un banc:

Sur un autre banc, de l'autre côté de la place, un homme était couché. Il dormait ou il était évanoui. Un de ses bras pendait dans le vide. Ses doigts effleuraient le sol. L'homme portait des vêtements en loques et une tache sombre s'étalait sur son pantalon et un liquide brunâtre semblable à du sang tombait goutte à goutte sous le banc. Il s'était pissé dessus et chié dessus. Les passants bloquaient leur respiration en arrivant à sa hauteur. Bien sûr il y avait un chien qui accompagnait l'homme.<sup>421</sup>

S'empêcher de respirer en voyant ce clochard, c'est feindre qu'il n'existe pas, c'est ne plus le percevoir, si ce n'est par la vue que l'on peut aussi détourner. Parmi les passants, seul un homme s'arrête. Tout semble indiquer que c'est un médecin car ses gestes sont sûrs et précis et expriment la neutralité propre à sa profession : « [...] Aucun dégoût ou sentiment d'aucune sorte<sup>422</sup>. » Il caresse le chien, appelle une ambulance donne des instructions. Demeure le chien qui hésite à suivre ambulance et reçoit une dernière caresse avant que l'homme ne s'éloigne : « Le chien le regarda partir comme il avait regardé partir l'ambulance. Au bout d'un moment, il retourna se coucher au pied du banc et reposa sa gueule sur ses pattes<sup>423</sup> ». Il nous semble pouvoir lire dans ce passage l'une des explicitations possible du titre, la part des chiens est celle de l'abandon et de la solitude, et l'indifférence de l'écrasante majorité des passants. Cette scène figure l'absence de compassion dont Zodiak lui-même se sait incapable depuis que sa femme a disparu.

Il reste pour finir la possibilité que l'indifférence et le mépris se muent brusquement en violence dirigée vers les autres, que cela soient les plus vulnérables ou les plus dangereux des individus qui composent le personnel romanesque des fictions policières. Violence dont nous nous contenterons ici d'explicitier le fondement et le moteur, laissant pour un prochain chapitre la manière dont elle est décrite et mise en récit. L'hypothèse que nous formulons pour le moment est que la violence est pour commencer, liée aux inhibitions qu'engendre

---

<sup>420</sup> *La commedia des ratés*, p. 377.

<sup>421</sup> *La Part des chiens*, p. 172.

<sup>422</sup> *Ibid.* p.173.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 174.

l'ensemble des comportements apathiques que nous avons mis au jour précédemment. L'immobilisme étant le versant inverse de l'impulsivité, cette dernière peut jaillir brutalement et prendre la forme d'un passage à tabac, voire d'un meurtre. Tous les personnages-narrateurs évoqués plus haut, finissent à force de passivité par accumuler une charge telle d'inhibition, que celle-ci se mue en violence, souvent brouillonne et peu maîtrisée. Sam, le narrateur d'*Insoupçonnable*, finit par tuer Henri, mari de Lise et dupe d'un faux kidnapping supposé lui soutirer une somme d'argent importante. En arrivant sur le lieu de l'échange, Sam se rend compte que Henri a apporté la somme, mais en faux billets. Les événements s'enchaînent ensuite très rapidement : Sam tire sur Henri, puis l'amène sur un bateau, pour l'achever et le jeter en pleine mer. Nous aurons l'occasion d'analyser la manière dont la violence est décrite par Tanguy Viel dans le chapitre que nous consacrerons à ce thème, nous retiendrons pour le moment que la violence éclate souvent sans prévenir et crée un événement fatal et en total contradiction avec l'apathie, l'inaction voire même la douceur des personnages.

### 3.3.2. Addictions et mélancolie

Pour lutter contre l'apathie ou pour mieux la supporter, le recours à la violence n'est pas l'unique et seule échappatoire. Plusieurs personnages des fictions policières s'adonnent à tout type d'addictions, de l'alcool à des substances comme la cocaïne et l'héroïne, au point d'en devenir toxicomanes. Au sens large, la toxicomanie inclut l'usage de drogues, de tabac, d'alcool et de médicaments. Mais elle est plus généralement considérée sous l'angle restrictif des drogues et des médicaments détournés d'un usage thérapeutique.

L'addiction est généralement considérée comme un moyen de lutter contre la dépression : elle abrase les conflits par un comportement compulsif. Selon Alain Ehrenberg, addiction et dépression sont les manifestations d'une difficulté symbolique avec la responsabilité et le devoir d'être soi et de se construire :

Les addictions incarnent l'impossibilité d'une prise complète de soi sur soi : le drogué est l'esclave de lui-même, qu'il dépende d'un produit, d'une activité ou d'une personne. Sa capacité à faire sujet et, ce qui revient au même, à faire société est en cause<sup>424</sup>.

C'est principalement pour cette raison, que le drogué est aujourd'hui la figure symbolique employée pour définir les visages d'un anti-sujet : alors que la dépression est

---

<sup>424</sup> Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi*, op. cit., p. 209.

l'histoire d'un introuvable sujet, l'addiction est pour sa part la nostalgie d'un sujet perdu<sup>425</sup>. Plusieurs personnages de nos fictions policières ont ainsi au milieu de leur inaction et de leur apathie recours aux drogues de manière régulière, jusqu'à en perdre parfois le lien avec la réalité. Paul Delamanche qui sera la victime dans *Le Black Note* de la violence de ses amis et colocataires est celui d'entre eux qui se droguait le plus, il répète souvent à ses colocataires la phrase suivante : « [...] Ma résistance est infinie, c'est pourquoi je peux me flinguer toute la nuit. » et le narrateur de poursuivre : « [...] et se flinguait, s'imbibait à l'opium, à la coke, à tout ce qu'on trouvait, et toujours il en prenait plus que nous, entre deux souffles courts dans son saxophone, alors ça se finissait à tomber<sup>426</sup> ». Il s'agit bien de consommer des psychotropes, jusqu'à l'abrutissement, jusqu'à l'inconscience. C'est l'unique moyen, que semble avoir trouvé ce personnage pour supporter sa condition. Elvin, autre habitant du *Black Note*, après la mort de Paul Delamanche et face à l'atrocité du crime dont il vient d'être le complice, reste sans conscience à force de drogues et d'alcool : « comme s'il avait trouvé la solution au malheur<sup>427</sup> », dira de lui le narrateur.

La formule est intéressante car cette solution au malheur est celle que semble avoir adopté les personnages du roman pour échapper à leur mal être. Car si la toxicomanie est au départ la recherche d'un plaisir, d'une satisfaction, le but réel est d'atténuer les souffrances individuelles. C'est ainsi que la consommation passe de l'angle du plaisir, à la recherche de l'oubli et au témoignage du mal-vivre. En effet peu à peu, l'usage va devenir social pour faire oublier la misère et les problèmes quotidiens<sup>428</sup>. Les drogués de nos fictions policières sont d'une certaine manière eux aussi à la recherche d'une réduction de souffrance et de tension. Ils pensent combler le vide qui caractérise leur existence et cette conviction devient très vite absurde au regard de leurs intérêts vitaux, et ne fait que contribuer à accentuer leur apathie et leur immobilisme.

Une seconde hypothèse permet de mettre en avant que le recours aux drogues pour les personnages de nos romans ainsi que pour l'individu contemporain est une forme de pratique religieuse, de rite d'initiation et d'accès à des mondes parallèles<sup>429</sup>, différents de celui que côtoient les personnages au quotidien. La mystérieuse potion évoquée plus haut et que boit

---

<sup>425</sup> *Ibidem.*, p. 19.

<sup>426</sup> *Le Black Note*, p. 54-55.

<sup>427</sup> *Ibid.* p. 125.

<sup>428</sup> L'opium permet à la fois de diminuer les douleurs et de calmer l'appétit. L'usage médical la morphine et l'éther permet de traiter les blessés de guerre.

<sup>429</sup> Les produits hallucinogènes sont utilisés notamment chez les Grecs (la Pythie de Delphes respirait un gaz avant d'effectuer ses prédictions sous un effet neuroleptique important) et les Indiens d'Amérique (qui recherchaient à entrer en relation avec l'au-delà par des transes). Mais la consommation de drogues est fortement encadrée, réservée à quelques initiés, à des moments particuliers de la vie sociale (rites, cérémonies).

Zodiak lors de son rite d'initiation, remplirait donc la double fonction d'adoucir sa douleur lorsqu'il se fait tatouer le torse et de lui permettre d'atteindre un état de conscience propice à l'éveil et à l'initiation.

En faisant le choix d'un récit polyphonique, dans son roman intitulé *Garden of Love*, Marcus Malte montre parfaitement l'ambivalence du recours aux drogues. Le personnage de Florence dont il est question dans l'un des récits du roman, un manuscrit envoyé à Alexandre Astrid, est d'abord décrite comme un personnage insaisissable et fascinant :

Il y a certains êtres dont la seule présence suffit à vous ébranler et les sens et l'âme. J'ignore la nature de l'indicible substance qu'ils irradient, la muette formule du sort qu'ils vous jettent<sup>430</sup>.

Lorsqu'Ariel et le narrateur du récit la rencontrent pour la première fois, ils restent absolument sous le charme et ont l'impression d'avoir rencontré un être magique. Lorsqu'ils se retournent pour la voir une dernière fois, un rouge-gorge a pris sa place, et le narrateur avoue sa conviction que ce personnage féminin et l'oiseau ne font qu'un. Mais plus loin Astrid commentera ainsi la description de Florence :

L'autre salopard parle des ombres dans les yeux de Florence, de ses absences dans le regard. Encore du baratin. La réalité, c'est que cette fille était camée jusqu'à l'os<sup>431</sup>.

Selon les différents points de vue narratifs la description flatteuse peut faire de Florence un être quasi magique en osmose avec la nature ou au contraire une simple prostituée toxicomane. La frontière est ténue entre la drogue représentée comme un fléau ou comme un tremplin vers l'état de grâce.

Il faut noter par ailleurs qu'aujourd'hui, ce que l'on appelle le nouveau mal du siècle, à savoir la dépression a un remède proche de certains psychotropes. En effet, les antidépresseurs comme l'explique Alain Ehrenberg ont pour effet de désinhiber et de redonner à l'individu déprimé la capacité d'agir à nouveau, en espérant que cela modifie à terme son humeur. C'est davantage la cocaïne qui se rapprocherait de la thérapeutique contemporaine. En effet elle est perçue comme un produit tonique et s'utilise dès la fin du XIXe siècle contre la dépression et l'anémie. C'est la substance à laquelle ont recours certains personnages de Garnier pour apaiser leur souffrance et le vide dans lequel les fait sombrer leur vieillissement. Dans le roman intitulé *Les Hauts du Bas*, le personnage principal,

---

<sup>430</sup> *Garden of Love*, p. 126.

<sup>431</sup> *Garden of Love*, p. 205.

Edouard, découvre la cocaïne chez un ami d'enfance qu'il va finir, au terme de la soirée, par assassiner. Il conseille à Thérèse, sa dame de compagnie passive et soumise qu'il a rendue malgré elle complice de ses crimes, d'en consommer : « un médicament, lui dit-il, c'est très bon pour ce que vous avez. Bouchez-vous une narine et aspirez très fort...<sup>432</sup> ». Cette dernière obtempère : « Thérèse n'était pas dupe mais elle n'avait pas résisté à l'impérieux besoin de se débarrasser à n'importe quel prix de cette angoisse qui la tenait en laisse<sup>433</sup> ». Suit la description des effets plaisants de la cocaïne que l'on doit lier à la recherche de plaisir évoqué plus haut :

Ce fut comme l'explosion d'un champignon atomique dans sa tête, un orgasme qui la propulsa dans des sphères inimaginables et dont elle redescendit en douceur, comme soutenue par un parachute pour atterrir, béate, dans ce sofa aussi moelleux qu'un coussin gonflé de pétales de roses<sup>434</sup>.

Infirmière de formation, elle sait les effets de la morphine<sup>435</sup> sur ses patients et ne les comprend que mieux. L'effet est radicalement différent sur Edouard qui pour sa part perd toute inhibition, gesticule comme un damné, parle tout en effaçant les toiles de son ami qu'il vient d'assassiner. C'est lui qui insiste sur l'aspect « épatant<sup>436</sup> » du produit et finit par cette phrase qui sonne comme la devise d'une époque déprimée : « Pas étonnant que la jeunesse se drogue<sup>437</sup> ». Mais le lecteur n'est pas dupe, la recherche de plaisir n'est qu'éphémère et très vite l'usage de drogue s'avère un déclencheur de pulsions meurtrières et criminelles et une source de rupture avec le groupe social, familial et professionnel. Car l'une des caractéristiques des stupéfiants est de maintenir l'illusion de liens entre les individus d'un même groupe, alors même que toute relation, authentique et durable devient impossible. Le désordre semble régner et régir les relations, alors même que l'objectif premier du roman policier serait de rétablir l'ordre en désignant un coupable et en le punissant.

Mais aucun dénouement définitif ne vient mettre fin à l'instabilité dans nos fictions policières et rien ne permet de stabiliser les relations entre les personnages. Les quatre protagonistes habitants du Black Note croient former une communauté fondée sur un amour

---

<sup>432</sup> *Les Hauts du Bas*, p. 162.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>435</sup> Notons que des utilisateurs célèbres de morphine comme Conan Doyle et Freud donnent leur caution à la généralisation de l'usage de drogues du même type, qui atteint peu à peu la classe ouvrière et les étudiants. Mais il faudra attendre les années soixante pour voir se développer une véritable consommation liée à la recherche de paradis artificiels et d'expériences hédoniques. C'est à cela que semble faire clairement référence Pascal Garnier dans son roman.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 164.

commun pour le jazz et le projet fédérateur de devenir un quartette célèbre. Or, le lecteur constate très vite que les liens entre les membres de cette communauté sont factices et s'achèvent sur l'assassinat de l'un d'entre eux, celui même qui croyait avec le plus de ferveur en la solidité du lien. Paul exhorte en effet régulièrement ses compagnons à préserver « l'alliance » :

[...] son mot à lui : l'alliance, ou le pacte, ou la communauté, disait-il quelquefois, sur ce ton de magistrat, comme un arrêt de tribunal qu'il lançait quand on pouvait douter, ou se fatiguer quelquefois de voir l'espoir se dissoudre, l'espoir de finir en légende vivante, ou en hommes heureux.<sup>438</sup>

L'alliance n'a pas su se préserver et s'est complu dans l'apathie et la consommation de drogues pour accéder à des mondes immédiats et parallèles, plutôt qu'à celui promis du succès et de la réussite. C'est d'ailleurs aux yeux du narrateur la décision de vivre ensemble, dans le double isolement d'une demeure et d'une île, qui a précipité les événements. Il n'a de cesse en effet de répéter, que tout eût été différent sans cette installation, et si chacun avait conservé sa vie et un minimum de liberté et d'évasion par le travail ou d'autres fréquentations.

Le crime est décrit à plusieurs reprises comme un crime collectif, « notre crime<sup>439</sup> » dira en effet le narrateur et jusqu'à la fin on sent que l'un des personnages, Georges, est prêt à se débarrasser du plus fragile des survivants si nécessaire. Le narrateur finit dans une clinique psychiatrique, sous étroite surveillance. Il nous semble possible de lire dans cette communauté qui finit par se disloquer, le symbole d'une société contemporaine aux liens interindividuels fort ténus, aux projets fédérateurs inexistantes ou du moins illusoire, sur arrière fond d'inaction et de toxicomanie qui ne font qu'accentuer davantage le repli sur soi. L'impression de désordre est d'autant plus forte que l'incertitude continue d'entacher le crime. La parole du narrateur manque de cohérence, se contredit à plusieurs reprises et demeure une parole dont le lecteur doute sans cesse, d'autant plus lorsqu'il comprend que le narrateur énonce son récit depuis une clinique psychiatrique. L'assassinat de Paul non résolu, les liens entre les trois assassins présumés sont entachés par le crime et ne peuvent constituer une amitié authentique.

Cette fragilité des liens est également figurée dans la fiction policière par l'existence de communautés qui pour être heureuses n'en sont pas moins le reflet par effet de contraste

---

<sup>438</sup> *Le Black Note*, p. 107.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 119.

d'une société incapable de générer des relations solides entre ses membres. C'est Fred Vargas qui a plus particulièrement recours à ce genre de création dans ses romans, où l'on voit se côtoyer au sein d'un même commissariat, d'une même pension ou d'une même demeure formant une sorte de phalanstère, des individus au parcours et aux caractères fort éloignés qui parviennent néanmoins à surmonter leurs différences. Ces communautés relèvent d'un sens fort du romanesque tant les liens qui unissent leurs membres semblent invraisemblables. Mais ce qui demeure important reste que ces communautés en donnant une vision enchantée de la vie en groupe, ne font que souligner, par contraste, la difficulté de la société actuelle à générer des liens solides et durables entre ses membres.

Nous retiendrons plus particulièrement la communauté d'historiens qui revient dans plusieurs des romans de Vargas. Le commissaire Adamsberg la découvre dans *Pars vite et reviens tard*. Le lecteur l'a pour sa part déjà croisée dans d'autres romans de Vargas<sup>440</sup>. Les trois historiens habitent un pavillon « étonnamment épargné en plein cœur de Paris ». Vargas souligne le caractère exceptionnel du lieu et pour ainsi par métonymie du groupe lui-même. Ce groupe possède ses propres codes et son propre langage. La salle à manger est désignée par le terme de réfectoire, et il existe un nombre important de consignes à respecter. Aux côtés des trois historiens vit un commissaire de police à la retraite qui présente ainsi les lieux et les rituels de communication :

On est quatre ici, expliqua Vandoosler le Vieux, empilés les uns sur les autres. Un coup pour Saint Matthieu, deux coups pour Saint Marc, trois coups pour Saint Luc, ici présent avec son chiffon, et quatre coups pour moi. Sept coups, dégringolade de tous les évangélistes.<sup>441</sup>

Le mot est lancé le lecteur est bien face à une communauté fermée qui ressemble à bien des égards à un phalanstère. Après la présentation des lieux par Vandoosler le Vieux :

Adamsberg hocha la tête sans comprendre. Ce qu'il comprenait en revanche, c'est qu'il ne saisisait pas le fonctionnement de cette maison pas plus que celui de ses occupants en quelques questions. Cela exigerait certainement un stage complet [...]

Adamsberg quitte donc la maison abasourdi à la fois par les connaissances des trois historiens<sup>442</sup> et par leur mode de vie. Cette communauté va permettre au personnage-

---

<sup>440</sup> Notamment dans *Un peu plus loin sur la droite*.

<sup>441</sup> *Pars vite et reviens tard*, p. 158.

enquêteur de résoudre son enquête, tant chez Vargas comme nous l'avons évoqué dans notre première partie, l'élucidation des meurtres est avant tout collective. Mais nous retiendrons ici combien les codes de vie et les règles qui la régissent en font une communauté exceptionnelle invraisemblable et si l'imagination de l'auteur a tendance à enchanter le monde et la société, c'est bien que la réalité de cette dernière est du côté du désenchantement et de l'anomie. Ces relations entre les historiens sont pourrait-on dire trop belles pour être vraies, trop théâtrales et théâtralisées pour être vraisemblables, trop authentiques et durables pour signifier autrement que par contraste celles qui régissent la société contemporaine. L'amour pas plus que l'amitié ne permet des relations durables et authentiques, favorisant lui aussi un recours irraisonné à la violence.

### 3.3.3. *L'amour, source de désordre et de violence*

Si le groupe est source de frustration et l'amitié minée par de sourdes rivalités qui se muent très vite en pulsion de mort, l'amour chez nos auteurs n'est pas davantage source de liens réels et durables entre les individus. Il est impossible dans les romans de Tanguy Viel. La liaison entre Jeanne et Pierre, protagonistes de *L'absolue perfection du crime* ne pourra jamais exister, car Jeanne vit avec Marin tout à la fois ami, rival et faux frère de Pierre. Lors de la préparation du vol du Casino, Pierre et Jeanne se retrouvent dans un grand magasin pour acheter les vêtements qu'ils porteront le soir du crime. Viel retranscrit ce topos cinématographique en scène de roman et cet épisode est l'occasion pour le narrateur de révéler au lecteur son amour pour Jeanne. Prenant la forme d'un discours indirect libre, cette révélation est en réalité un monologue que Pierre s'adresse à lui-même, mais dont Jeanne n'est qu'en apparence destinataire. Pierre n'aura jamais le courage de révéler ses sentiments. Cette non-déclaration l'est également par le vocabulaire utilisé, Jeanne vient d'être traitée de « pute » par Marin et le mieux que Pierre se contente de penser sans le dire qu'elle ne l'est pas:

Mais tu n'avais rien d'une pute, Jeanne, au Casino. Et dans les grands magasins pour essayer nos fringues, les costumes qu'on porterait dans le plan minable du casino, c'était autre chose, Jeanne, je te jure<sup>443</sup>.

---

<sup>442</sup> Il y a là un médiéviste, un spécialiste de la grande guerre et un préhistorien. Vandoosler le vieux est un ancien commissaire hébergé par son neveu.

<sup>443</sup> *L'absolue perfection du crime*, p.67.

Certes la référence à Flaubert par l'emploi du terme « apparition », est claire lorsque Jeanne s'avance vers Pierre, vêtue d'une robe blanche :

[...] A son tour elle est sortie de la cabine d'essayage. Une longue tenue blanche, lumineuse, pour moi c'était comme une apparition, et je répète Jeanne, tout sauf une pute. Elle s'est postée devant moi et elle m'a demandé si ça me plaisait, cette robe blanche, mais je suis resté muet. ça plaira à Marin j'ai pensé<sup>444</sup>.

Mais cela ne suffit pas à rehausser cette scène, faite de peur, de lâcheté et de défaitisme. Plusieurs années plus tard, l'amour de Pierre pour Jeanne est intact, à la fois tendre et lâche. Il est heureux de la retrouver à sa sortie de prison, même vieillie, vivant dans un minuscule appartement dans un immeuble sordide :

[...] Ça m'a fait plaisir. Même de voir l'escalier sale et sa moquette usée, même la lumière sombre de sa salle à manger, et les signes absents de la splendeur, elle était magnifique dans sa jupe noire quand elle a ouvert sa porte [...] <sup>445</sup>.

Mais le narrateur ne parvient toujours pas à formuler à haute voix ses pensées, comme si l'aphasie était liée au sentiment amoureux. Si nommer c'est faire exister, autant dire que l'amour n'existe que dans l'esprit du personnage :

Quel sentiment dire alors quand en face de soi c'est seulement l'évidence qui s'expose, je n'ai jamais su pour moi, la tête vidée par elle, et souvent j'ai senti ça, le vide à l'intérieur de moi, en l'observant<sup>446</sup>.

Cette dernière phrase paradoxale semble dire la vacuité de l'amour, sa force qui mène tout compte fait à son inexistence. Même lorsque l'amour est davantage au centre de l'intrigue, notamment avec le couple de Lise et Sam, il est lui aussi entaché d'incertitude. Le lien entre Lise et Sam va au fur et à mesure du roman s'étioler. Lise a épousé Henri pour que Sam et elle puissent organiser un faux kidnapping et soutirer une rançon qui leur permettrait de réaliser leurs rêves. Notons pour compléter nos remarques précédentes que ces rêves demeurent imprécis, renvoyant à l'incapacité des personnages à se projeter dans l'avenir<sup>447</sup>. Le lecteur découvre ensuite que Sam et Lise ont choisi avec peu de discernement leur cible, Henri étant un personnage faible, sous la coupe et la domination symbolique de son frère

---

<sup>444</sup> *L'absolue perfection du crime*, p. 69.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>447</sup> Ce projet consiste à une installation aux Etats-Unis, à un ailleurs radicalement différent du présent des deux protagonistes mais qu'ils ont grand peine à dessiner dans ses contours.

Edouard. Il finira par comprendre que le couple que forment Lise et Sam est des plus fragiles. La tension entre les deux personnages augmente à mesure que le kidnapping tourne mal, Sam reprochant même à Lise d'en avoir eu l'idée. Alors que Sam et Lise étaient supposés former un couple insoupçonnable -l'adjectif du titre, le roman s'achève sur la révélation de l'existence d'un autre couple, celui formé contre toute attente entre Lise et Edouard. Ces derniers semblent, si l'on en croit la scène finale, avoir prévu l'ensemble des rebondissements du kidnapping. Sam doit pour finir céder Lise à Edouard, en échange du silence de ce dernier sur la culpabilité de Sam. La véritable machination serait donc le fait de Lise et Edouard, et oblige le lecteur à une relecture de l'ensemble des relations du roman : Lise trahissant Sam, Edouard se jouant de son frère Henri. Ici encore le dénouement du roman au lieu de rétablir l'ordre en dévoilant la vérité, semble lancer un voile de suspicion sur l'ensemble des liens qui unissait les personnages. Les liens dans les romans de Tanguy Viel repose exclusivement sur la trahison et le mensonge et l'on devine aisément qu'Edouard et Lise qui s'enlacent à la fin du roman ne forment pas un couple plus authentique que les autres. Tanguy Viel parle à juste titre de Sam comme de l'archétype du « loser amoureux »<sup>448</sup>.

S'il est impossible chez Viel, l'amour semble au contraire constituer le sentiment le plus noble dans l'œuvre de Marcus Malte. Mais il ne faut pas s'y méprendre, l'absolu est par définition inaccessible et l'ensemble des personnages vit des passions dévorantes qui mènent l'un des deux amants à la mort ou à la disparition. L'amour dans les récits de Marcus Malte est irrémédiablement voué à l'échec, tant il constitue une illusion pour le personnage qui croit le ressentir avec le plus de force et de passion. Lorsque Zodiak tombe amoureux de Sonia qui deviendra sa femme, puis disparaîtra sans laisser d'explication, la description de ce *topos* littéraire contient déjà les signes avant-coureurs des événements dramatiques à venir :

L'endroit n'avait rien de paradisiaque. Ce matin-là, le soleil illuminait le tambour en aluminium d'une machine à laver renversée au beau milieu du ruisseau. Le filet d'eau sombre rampait sans bruit entre deux hautes berges comme un reptile d'un autre âge. La petite colline en face n'était rien d'autre qu'une décharge calcinée et vaguement recouverte d'un linceul de terre noirâtre et plus loin, à cinq cents mètres à vol d'oiseau, par dessus la campagne rase, on pouvait distinguer le faîtage en dent de scie d'une fabrique de textiles avec ses trois

---

<sup>448</sup> « Ce qui est sûr, c'est que les meilleurs romans psychologiques sont des romans très inhumains, très mécaniques aussi et très implacables. Je cite souvent Conrad, mais Conrad c'est exactement ça : ce sont des descriptions inhumaines de choses humaines. Conrad fait passer la psychologie, les sentiments dans la couleur du ciel, dans l'épaisseur des arbres, dans la mer, bref dans les choses. Il ne s'interpose pas au milieu de tout ça pour dire : regardez, mon personnage, là, il est triste. Pour revenir à *Insoupçonnable*, peut-être que mon narrateur a un peu ce paradoxe en lui : il est au bord de ne pas exister, d'être une pure éponge à sensations, d'être inhumain, et en même temps bien sûr il est l'archétype psychologique, sentimental, du loser amoureux », Entretien avec Thierry Guichard, *Le matricule des Anges*, n°71, mars 2006.

cheminées de briques exhalant une fumée épaisse et rose au couchant. Il n'y avait guère que des corbeaux pour survoler les parages.<sup>449</sup>

Zodiak dont le pouvoir est pourtant d'interpréter les signes et de prévoir l'avenir ne semble pas voir ceux qui parsèment ce paysage corrompu, empli d'objets et d'animaux qui en font un éden déchu. Il expérimente un processus que Stendhal a théorisé sous le nom de cristallisation : « Pour les cœurs romanesques, plus elle (la femme aimée) aura l'âme sublime, plus seront célestes et dégagés de la fange de toutes les considérations vulgaires les plaisirs que vous trouverez dans ses bras<sup>450</sup> ». Pour l'heure Zodiak ne voit que Sonia, sa beauté et se laisse envahir par un amour démesuré. Le regard amoureux abolit la distance entre rêve et réalité: « Alors Zodiak eut le pressentiment que la fameuse distance pouvait se réduire, voire s'effacer<sup>451</sup> ». Zodiak voit Sonia nue sur une branche se faire peigner, puis exécuter une série d'exercices d'équilibre - on comprendra par la suite qu'elle est funambule dans une troupe de cirque et formée à cela depuis sa plus tendre enfance :

Mille fois par la suite il devait ressasser cette scène dans sa tête. Il devait y réfléchir et l'analyser et en tirer la conclusion que la réalité n'existait pas. Pas plus que le rêve. La réalité n'était qu'un leurre, une illusion, que l'Idéal pouvait changer à volonté.<sup>452</sup>

Malte puise dans la tradition romantique pour dépeindre le personnage de Zodiak, l'adjectif est d'ailleurs employé par le trouble Igor Pécou qui appâte Zodiak en lui faisant croire qu'il sait où se trouve Sonia. Face à l'empressement de Zodiak, Pécou lui lance: « Tu démarres trop vite. Tu t'emballes. Tu es un foutu romantique<sup>453</sup> ».

Sonia représente aux yeux de Zodiak la grâce, la beauté et la sérénité<sup>454</sup>. Son nom sonne comme une prière et un souhait, une nouvelle planète ou une île inconnue<sup>455</sup>. L'être aimé chez Malte constitue ainsi une sorte d'être irréel, inexistant dans aucun monde tangible. Et le drame viendra de ce que Zodiak cherchera à faire de cette utopie une réalité éternelle, de la préserver de la réalité vulgaire, pour reprendre les termes stendhaliens. C'est ainsi qu'il est incapable de faire l'amour à Sonia et qu'il se refuse à avoir un enfant avec elle. Nous apprendrons à la fin du roman par la bouche de Roman, frère de Sonia et compagnon de Zodiak dans sa quête ou reconquête de l'être aimé que la réalité est bien moins poétique :

---

<sup>449</sup> *La Part des chiens*, p. 45.

<sup>450</sup> Stendhal, *De l'amour*, GF-Flammarion, 1998, p. 54.

<sup>451</sup> *La Part des chiens*, p.47.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>454</sup> *Ibid.* p. 44 et p. 48.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 46.

C'était une putain, dit le polac. Sonia. Ma sœur. C'était la pire de toutes les putains de la Terre. Ça aussi tu le sais (...) Y a eu le père Canard d'abord. C'est lui le premier qui l'a baisée. Elle avait pas quatorze ans. Il l'a pas forcée, c'est elle qui a voulu. Toujours à lui tourner autour. Toujours à se frotter, comme ça, avec ses petits seins, son petit cul. Je la voyais faire. Elle a fini par l'avoir<sup>456</sup>.

Terrible discours de Roman sur sa sœur à laquelle il préfère le bourreau. Zodiak, pour sa part persiste jusqu'à la fin du roman à penser que le monde qui a entouré Sonia est à blâmer, qu'il n'est pas parvenu à endiguer la fange autour d'elle. Mais Zodiak ne renonce pas à son amour pour autant et passe d'une volonté de compréhension globale du monde à une quête unique, retrouver son amour perdu:

Zodiak observait tout ça. Les gestes, les attitudes, les regards. Les détails. Il enregistrait tout. Non plus comme par le passé, à de simples fins d'analyse et de compréhension globale du monde, mais plutôt dans le souci de ne pas laisser échapper le moindre signe qui eût pu le guider vers le seul et unique objet de sa quête<sup>457</sup>.

On peut y lire à nouveau une référence implicite à Stendhal qui écrit:

Du moment qu'il aime, l'homme le plus sage ne voit plus aucun objet *tel qu'il est*. Il s'exagère en moins ses propres avantages, et en plus les moindres faveurs de l'objet aimé. Les craintes et les espoirs prennent à l'instant quelque chose de *romanesque* (de *wayward*). Il n'attribue plus rien au hasard ; il perd le sentiment de la probabilité ; une chose imaginée est une chose existante pour l'effet sur son bonheur.<sup>458</sup>

Loin de cesser, la cristallisation se poursuit dans la quête et Zodiak continue d'interpréter les signes et croit que le hasard n'existe pas. Zodiak semble atteint d'un aveuglement destructeur qui le mène à la violence. Il contribue en réalité à cette fange dont il croit préserver Sonia car il a perdu tout recul et toute lucidité et sa lecture des signes n'a plus la valeur qu'elle a eu lors de son initiation par son maître. Le lecteur s'en souviendra lorsqu'il s'agira de faire confiance ou non au personnage<sup>459</sup>.

Le thème de l'amour est donc traité de manière sensiblement identique chez Tanguy Viel et chez Malte. Pour le premier l'amour est impossible entre les personnages qu'il crée et semble comme chez Malte, quoique pour des raisons différentes, voué d'emblée à l'échec. Le

---

<sup>456</sup> *Ibidem.*, p. 295.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>458</sup> Stendhal, *op. cit.*, p. 65.

<sup>459</sup> Nous y reviendrons dans notre troisième partie, lorsqu'il s'agira d'analyser le point de vue des personnages et la confiance que l'on peut accorder à leurs récits, paroles et pensées.

désenchantement amoureux est total, sans espoir ni illusion. Il est à cet égard intéressant de noter que dans l'univers romanesque de Vargas, pourtant plus enchanté que celui des auteurs cités plus haut, l'amour ne va pas sans certains obstacles et difficultés insurmontables. Le personnage clef de ses romans les plus récents, le commissaire Adamsberg souffre d'une incapacité à aimer pleinement Camille dont il est pourtant éperdument amoureux. Camille finira par le surprendre avec une autre femme, par le quitter et par lui cacher l'existence de l'enfant qu'elle a de lui<sup>460</sup>.

La fiction policière renforce donc l'idée selon laquelle le lien amoureux dans la société française contemporaine serait de plus en plus difficile à créer à vivre et à maintenir. Mais les lignes qui précèdent ne doivent pas masquer la prégnance du discours sur l'amour et l'importance des intrigues et des récits amoureux dans un genre réputé les bannir de son propos<sup>461</sup>. C'est bien que ce sentiment, à côté des analyses portées sur le déclin ou la désagrégation du lien amoureux, demeure au centre des préoccupations de nos auteurs et par voie de conséquences de leurs lecteurs et lectrices. Peut-être doit-on y lire les signes d'une volonté de renouveler le sentiment amoureux<sup>462</sup> et un appel à un renouvellement du risque et de l'aventure.

---

<sup>460</sup> Dans *Pars vite et reviens tard*, puis dans *Sous les vents de Neptune*. Cette insatisfaction amoureuse est le propre des personnages de Vargas, l'adjoint d'Adamsberg a pour sa part été abandonné par son épouse qui lui a laissé cinq enfants dont deux ne sont pas les siens. Ce départ maintes fois évoqué a la même source que le mal-être d'Adamsberg, l'incapacité à aimer de manière durable et sereine.

<sup>461</sup> C'est la troisième règle établie par Van Dine : « Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait, en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel » cité en annexe de l'ouvrage d'André Vanoncini, *Le Roman policier*, Que sais-je ? PUF, p. 120.

<sup>462</sup> Nous empruntons cette idée à Alain Badiou qui critique dans un ouvrage d'entretien avec Nicolas Truong une nouvelle idée sécuritaire de l'amour qui se passerait de hasard et de souffrance et que semble prôner la société contemporaine à travers l'émergence de facilitateurs de l'amour et de coaching amoureux que proposent les sites Meetic et autres services payants du même type, Alain Badiou avec Nicolas Truong, *Eloge de l'amour*, Café Voltaire, Flammarion.

## Conclusion du chapitre : Entre déclin réel et rhétorique du déclin

Il faut de manière générale se garder de conclusions trop hâtives qui figeraient le personnel romanesque en individus apathiques, touchés d'une manière ou d'une autre par le nouveau mal du siècle que serait la dépression et incapables de tisser des liens amicaux et amoureux réels et durables. Il nous semble également important d'éviter des analogies systématiques entre société fictionnelle et société contemporaine sous peine d'en oublier la spécificité de la littérature par rapport à la sociologie.

Si les personnages des fictions policières montrent des dispositions plus grandes et plus marquées à l'inaction et à l'immobilisme, on ne doit pas oublier dans le même temps que les dispositions des individus s'expriment en fonction de la situation présente et que celle-ci qui est assez souvent dans les fictions policières exceptionnelle ou du moins extrême puisqu'il faut réagir à un meurtre, à un délit, ou toute autre forme de violence. Autant dire que l'apathie est d'autant plus le propre des personnages qu'il sont confrontés à des situations de crise. Il ne faut donc pas perdre de vue la dimension conditionnelle, circonstancielle et contextuelle des dispositions décrites dans nos fictions. Comme dans toute sociologie de l'individu, il est important éviter la réification des traits de personnalités de nos personnages. L'explication dispositionnelle est à utiliser donc avec précaution, sans généralisations abusives.

Il n'est pas pour autant anodin que l'ensemble de nos romanciers, à l'instar de beaucoup de leurs contemporains, choisissent de dépeindre ce type de personnages entre parasites inoffensifs ou apathiques maladifs, proches de la dépression voire de la psychose. Est-ce à dire qu'ils souhaitent dresser un tableau pessimiste d'une société dont les valeurs traditionnelles sont en net recul ?

Les récentes analyses d'Alain Ehrenberg nous aident à dissiper ce quiproquo qui peut induire que la littérature policière contemporaine considère au première abord l'autonomie comme une valeur négative menant irrémédiablement les individus à l'inaction. Cet auteur s'efforce en effet de montrer dans son ouvrage le plus récent, intitulé *La société du malaise*<sup>463</sup> que loin de tout jugement de valeur, le sociologue et le chercheur doivent considérer l'autonomie comme une nouvelle norme, centrale en ce qu'elle agrège plusieurs aspects. Elle doit être considérée comme positive car elle exprime essentiellement une extension de la démocratie représentative et pose de manière inédite la question de savoir si les syndicats, le Parlement et les partis demeurent les mieux placés pour donner forme aux mutations de la

---

<sup>463</sup> Alain Ehrenberg, *La Société du malaise*, Odile Jacob, 2010.

société<sup>464</sup>. Elle induit par ailleurs une recomposition des relations entre la vie publique et la vie privée des individus qui s'efforcent de poursuivre leur bonheur privé tout en contribuant au bonheur public.

En réalité la notion d'autonomie renvoie à celle de libéralisme des mœurs associé au retour du libéralisme économique (recul de l'Etat, apparition du chômage de masse) et ravive le spectre de la dissolution sociale. Entre les années soixante-dix et les années quatre-vingts, à l'autonomie comme aspiration succède l'autonomie comme condition de tout un chacun, quelle que soit sa position dans la hiérarchie sociale<sup>465</sup>. C'est en cela que « La valeur donnée aujourd'hui à l'autonomie est à la fois consensuelle et conflictuelle en France. Il y a consensus sur le fait que l'autonomie a pris une valeur inédite dans la vie sociale. Le conflit porte, lui, sur la valeur de cette valeur<sup>466</sup>. » Et il existe par rapport à l'émergence de cette nouvelle valeur deux analyses et deux attitudes possibles: la première considère que l'autonomie va trop loin (déclinologie), la seconde considère que l'autonomie représente le grand enjeu politique et moral (nouveau progressisme).

C'est un fait qu'il existe en France une forme de « dramaturgie du déclin du lien social et de la sociabilité » liée au procès d'individuation qu'implique et engendre l'autonomie des individus. Ehrenberg fait par exemple référence aux ouvrages de Marcel Gauchet sur le désenchantement du monde, mais aussi à la pensée lacanienne qui pose que la perte de la figure normative et de la symbolique du père découle sur la détresse profonde des individus. Ehrenberg parle d'une rhétorique du déclin : « Toute cette rhétorique se ramène à une proposition : les personnalités sont aujourd'hui plus désorganisées à cause d'une accélération de la dynamique d'individualisation qui n'est plus tempérée ni par la coercition sociale qui tenait les individus ni par le conflit qui les structurait<sup>467</sup>. » Ehrenberg n'adhère pas à cette rhétorique, ou du moins doute-t-il qu'elle corresponde parfaitement aux réalités sociales. Il n'est pas de notre ressort, ni de notre compétence de trancher ce débat qui opposerait le déclin comme réalité sociale, au déclin comme simple représentation de nous-mêmes.

On peut néanmoins, sans risquer de se tromper avancer l'hypothèse que les fictions policières semblent au premier abord, en mettant en scène ces personnages minés par le doute et l'inaction, incapables d'agir et de se projeter dans l'avenir, participer de cette rhétorique. En ce qui concerne plus précisément les individus et les ressorts de leur action, la fiction

---

<sup>464</sup> *Ibidem.*, p. 206.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 235.

policière et plus généralement la fiction littéraire française<sup>468</sup> est de ce point de vue semblable à la psychanalyse du lien social, elle ne nous apporte pas « une information sur l'état du monde, elle cherche plutôt à mobiliser le lecteur en se servant de représentations collectives disponibles pour souligner la profonde dépendance des individus les uns vis-à-vis des autres<sup>469</sup>. »

Il s'agit en réalité de la diffusion d'une représentation admise et partagée qui fait de la souffrance psychique une souffrance d'origine sociale, liée à l'individuation. Les analyses symboliques peuvent adopter des formules rituelles et il faut donc être prudents dans l'interprétation symbolique des textes et dans la mise au jour d'une sociologie implicite. On en arrive plus sûrement et plus précautionneusement à parler d'une sociologie des représentations à travers les écrits de témoins privilégiés d'une société en mutation. C'est en individus inactifs et apathiques que la fiction policière aime à représenter ses personnages. Partant, elle participe peu ou prou à un discours pessimiste sur la société qui constate le déclin du lien social, mais la manière dont nous nous représentons n'est pas forcément juste.

Est-il possible de nuancer cette équation vieille de deux siècles qui veut qu'à la montée de l'individualisme corresponde un déclin de la société? Nous nous proposons de dépasser cette impasse et d'analyser les évolutions contemporaines non pas seulement en termes d'affaiblissement du lien social, ou de déclin de la règle sociale, mais également en termes de transformations dans les règles sociales et modes d'appréhension du monde. Si cette partie de notre travail continuera à constater l'anomie et à explorer les modes de représentation du vide, notre troisième partie tentera de mettre au jour la manière dont la fiction policière permet au lecteur de les dépasser.

---

<sup>468</sup> On pourrait étendre l'analyse à la fiction cinématographique et télévisuelle.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 238.

## Chapitre 4 : L'effacement du monde sensible

La tendance spécifique de romans policiers français, apparue à la fin des années 1960 et souvent appelés « polars » ou « néopolars », se définit avant tout comme un ensemble de romans urbains dans lesquels s'expriment un réalisme critique à la fois psychologique et social et un sens historique fort. Ces romans ont souvent été considérés comme un instrument hors pair d'analyse des rouages et des mécanismes sociaux, prenant en compte et rendant compte de manière souvent critique, de certaines réalités proprement liées à l'urbanisation : marginalisations socio-économiques, vie des cités de banlieues, disparition de la classe ouvrière, accession à l'âge adulte d'une immigration dite de deuxième génération, crises identitaires, nouvelles formes de sociabilités urbaines.

On sait aujourd'hui combien a été rendue suspecte la notion de réalisme<sup>470</sup> et la veine réaliste critique du « néopolar » nous l'avons déjà évoqué a elle-même été nuancée. Et il semblerait que la nouvelle génération d'auteurs que nous étudions a pris acte du fait que décrire la réalité de manière fidèle pour la dénoncer était une entreprise vaine, mais elle ne renonce pas pour autant à dépeindre le monde ou du moins à produire un récit qui impose une vision particulière de ce monde.

Nous avons vu pour commencer comment était mise en fiction la perte de repères et de valeurs tant politiques que religieuses, par le recours à des personnages apathiques écrasés par la responsabilité de se construire dans ce que l'on a appelé une ère du vide. Cette partie de notre travail s'inscrit toujours dans la volonté d'interroger la portée réaliste que l'on prête traditionnellement au roman policier français<sup>471</sup>. Nous avons mis au jour au sein de ce dernier une tendance forte qui rompt de manière explicite avec tout réalisme critique, psychologique et social, mettant en récit des intrigues de moins en moins ancrées dans des réalités sociales

---

<sup>470</sup> Le prétendu réalisme mimétique des polars à la française a pour sa part été nuancé par la critique. Jean-Noël Blanc, *Polarville*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1991. Cet auteur revient sur une représentation de la ville dans le polar, réduite à des figures stéréotypées et éloignées de la réalité. Pour sa part le sociologue Erik Neveu a consacré un article à la banlieue dans le polar considérant que « [...] les néo-polars ne correspondent pas à ces attentes et représentations (de la banlieue) liées à l'identification du genre à une littérature sociologisante et critique par excellence. », in Erik Neveu, « La banlieue dans le néo-polar : espaces fictionnels ou espaces sociaux », *Mouvements, Dossier. Le polar entre critique sociale et désenchantement*, La Découverte, mai-juin-juillet-août 2001, p.23.

<sup>471</sup> Nous choisissons de retenir l'appellation générale de roman policier pour des œuvres qui pourraient être regroupées dans des sous catégories plus complexes. Nous nous limiterons ici au critère éditorial : est considérée comme policière toute œuvre qui apparaît dans une collection policière.

dont elle nous expliciterait le fonctionnement et les rouages<sup>472</sup>. Nous nous proposons dans cette partie de montrer que les intrigues sont de surcroît de moins en moins situées dans un monde sensible identifiable et tangible. C'est bien là une technique particulière et un procédé d'écriture novateur de mise en fiction de notre univers contemporain. Nous nous poserons la question de savoir jusqu'à quelle mesure nous pouvons lier cet effacement du monde sensible aux évolutions qui ont touché la société contemporaine.

Il est possible de résumer ces évolutions sous le terme général de « mondialisation » comprise comme un changement radical d'échelle et de référence dans tous les domaines de la vie sociale, politique et culturelle. Nous le préférerons au terme plus spécifique de « surmodernité » pour définir une réalité comprise comme une modernité extrême liée aux changements d'échelle, à l'émergence des non-lieux et à l'abolissement de la distance entre les grandes métropoles grâce aux moyens de transports rapides. Si les romans contemporains choisissent d'évoquer dans une certaine mesure ces symptômes de la mondialisation par l'évocation de non-lieux<sup>473</sup> et d'une société de l'abondance et de la saturation, force est de constater que la description de ces lieux ne suffit plus à recouvrir la réalité du monde contemporain et que les romans que nous étudions tentent à leur manière de mettre en fiction les nouvelles et récentes conséquences des mutations en cours.

Notre hypothèse est que les paysages, les lieux, voire même les objets connaissent un effacement et une dématérialisation qui obligent à une interprétation symbolique. Ils sont en effet un moyen de rendre compte de certaines des conséquences des évolutions récentes tant dans le domaine économique qu'idéologique, social et politique. Cet effacement est dans tous les cas hyperbolique se fondant davantage sur une modalité fictive plutôt que réaliste de la représentation. S'il vise dans un premier niveau de lecture à dénoncer l'uniformisation de notre univers, comme conséquence néfaste et regrettable de la mondialisation, il permet par ailleurs de rendre la mesure du destin des individus dans une époque qui leur offre peu de repères. Surtout, cette modalité particulière de mise en récit des lieux et des objets dans les romans constitue de manière inédite le miroir exact de l'époque contemporaine : il n'est plus temps pour la littérature policière de dénoncer uniquement les excès et les effets de saturations visuelles dues à la société de consommation, elle ne peut plus se contenter de mettre au jour sur un mode critique l'uniformisation due à la mondialisation, elle semble en réalité s'assigner la responsabilité de rendre davantage compte de l'ère du vide que nous

---

<sup>472</sup> Nous avons noté par exemple dans notre chapitre précédent, l'absence du monde du travail dans les fictions policières contemporaines.

<sup>473</sup> Gares, aéroports, centres commerciaux, c'est-à-dire autant de lieu de passage

semblons vivre aujourd'hui et que nous avons mis au jour dans le chapitre précédent. Corolaire principal de notre hypothèse, les décors et la place des objets dans le récit renvoient symboliquement à l'état du roman au regard de l'histoire littéraire globale et à l'état actuel de la littérature policière et à la manière dont il s'agit de représenter le monde : les lieux et les objets maintes et maintes fois décrits ne peuvent être décrits comme neufs. Cette partie doit ainsi nous permettre de comprendre le statut de la description dans le roman contemporain. Dans cette perspective, étudier un paysage représenté consistera à mettre au jour une forme de pensée ou de perception « subjective », et plus généralement une expression humaine informée par des codes culturels déterminés<sup>474</sup>. La notion de paysage sera donc envisagée de façon élargie comme représentation culturelle collective et/ou individuelle, sans en diminuer pour autant la portée esthétique.

---

<sup>474</sup> Jean-Marc Besse, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Actes Sud/ ENSP, 2009.

## 4.1. Déplacements et indétermination des paysages

### 4.1.1. Déplacements et impossibilité de la description

Nous l'avons déjà évoqué, le déplacement est l'un des topos des fictions policières. Nombreuses sont celles qui demeurent construites autour d'une esthétique du déplacement en ville ou de ville en ville. Souvent, l'intrigue dépasse le territoire français et s'étend à d'autres pays d'Europe, d'Amérique ou d'Asie<sup>475</sup>. La pratique transitoire des lieux qu'il nous reviendra dans un premier temps de préciser, freine les tentations voire même les possibilités pratiques d'une description des lieux et des paysages.

Il est en effet nécessaire de prendre en considération l'interaction entre l'histoire des formes de la sensibilité paysagère et celle des types de dispositifs techniques comme l'automobile, l'avion ou la moto que les sociétés modernes ont interposés entre elles et le monde<sup>476</sup>. Dans plusieurs romans policiers contemporains, les personnages se déplacent sur un territoire qui peut se limiter à une ville comme c'est le cas dans *La Part des chiens* de Marcus Malte, ou s'étendre à un territoire plus vaste : l'Europe dans *La Sirène Rouge* de Maurice G. Dantec ou le Canada dans *Sous les vents de Neptune* de Fred Vargas.

Une cartographie du roman policier contemporain montrerait combien le déplacement est l'une de ses caractéristiques fortes<sup>477</sup>. Le mouvement est progressivement devenu un des topos obligés du récit policier dont le héros est un arpenteur du labyrinthe de la ville<sup>478</sup> – c'est le cas du personnage de Zodiak dans *La Part des chiens*, mais le héros peut également être amené à quitter la ville et à étendre son champ d'investigation<sup>479</sup>.

---

<sup>475</sup> L'Afrique aussi avec *Le Poulpe*, mais plus rares que les autres destinations, notons une série de romans policiers consacrés au continent avec un auteur comme Pierre Cherruau, *Togo or not Togo*, Le Poulpe-Baleine-Le Seuil, 2008

<sup>476</sup> Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p. 13.

<sup>477</sup> Ce qui n'exclut pas par ailleurs comme nous le verrons plus loin, une inspiration plus sédentaire. Certains romans perpétuent encore la tradition du huis clos qui est le propre de certains romans d'énigme dont l'action était souvent circonscrite à un lieu clos : chambre ou manoirs. C'est par exemple explicitement le cas de la collection policière « Les lieux du crimes », publiée à partir de 1987 chez Calmann-Lévy et qui met en récit des énigmes se déroulant dans un lieu célèbre ou à la mode, l'Ecole Nationale d'Administration, le TGV, Le Louvre et dont la majorité des titres commencent par « Meurtres à ... ». Mais elle constitue une exception dans un roman policier français en grande majorité urbain. Ce sont davantage les romans d'inspiration policière (Viel, Garnier) qui effectuent un retour libre et décomplexé au huis clos du roman d'énigme. Nous verrons que la différence entre les tendances nomade et sédentaire de notre corpus s'abolit lorsque l'on prend davantage en considération la modalité de description des lieux que leur nature (lieu clos ou ouvert, lieu unique ou multiple)

<sup>478</sup> Lire notamment à ce sujet Muriel Rosemberg (dir.), *Le roman policier. Lieux et itinéraires*, Revue Géographie et culture, n°61, printemps 2007, L'Harmattan.

<sup>479</sup> Pour reprendre la terminologie du critique Mikhaïl Bakhtine, Le chronotope de l'enquête est en effet une variante de la route que Bakhtine considère comme le chronotope du roman d'aventure. Rappelons que le chronotope est une notion qui lie espace et temps et qui détermine l'unité artistique d'une œuvre avec la réalité. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Tel, Gallimard, 2006, p 235-384.

Selon la formule célèbre que nous empruntons à Raymond Chandler, un certain type de littérature policière a apporté une innovation majeure par rapport au roman d'énigme classique, car elle a jeté le roman policier dans la rue<sup>480</sup>. Une manière de dire qu'au cours de son évolution, le roman policier s'est progressivement affranchi de l'enfermement spatial et narratif du roman à énigme des origines pour narrer, en insistant cette fois sur leur caractère horrible, des faits plus ancrés dans la réalité. Car c'est bien la rue et les déplacements qu'elle induit que l'on peut considérer comme le chronotope du roman d'enquête ou peut-être devrions-nous préciser du roman noir<sup>481</sup>. Mais ce déplacement n'est pas une exploration d'inspiration géographique, il n'est pas non plus un vagabondage foncièrement optimiste fait d'ardeur exploratrice, ni l'exploration quasi sociologisante de lieux urbains, l'occasion d'une description et d'une célébration de la ville à la manière d'Izzo. Ce sont les circonstances de l'enquête et de la quête des personnages qui induisent ces mouvements, puisqu'à l'investigation se mêle le destin individuel des protagonistes. C'est le destin qui prime, le voyage psychologique et la quête des personnages qui dominent le récit davantage que la propension des personnages à s'arrêter devant un lieu pour l'admirer et le décrire.

C'est parfois indiqué très clairement dans certains récits où l'auteur insiste sur les motivations des personnages, ainsi Zodiak, protagoniste de *La part des chiens* qui est à la recherche de son épouse disparue : « Sans son amour, il n'était plus un être humain. Pire qu'un serpent froid, pire qu'un loup blessé sans son amour il en était réduit à une créature sans nom chaque jour plus solitaire et chaque jour plus cruelle.<sup>482</sup> » L'enquête revêt donc d'emblée un caractère personnel et vital puisque Zodiak perd progressivement de son humanité à mesure que le temps passe et que les chances de retrouver son épouse s'amenuisent. Zodiak et son compagnon ne sont ni policiers, ni détectives privés, ni anti-héros embarqués malgré eux dans une aventure palpitante à la manière des récits de Benacquista déjà évoqués. Dès les premières pages du roman on peut ainsi lire : « Il (Zodiak) avait beaucoup voyagé. Pas seulement depuis le début de la quête. Il était sur les routes depuis toujours » plaçant d'emblée le personnage sous le signe du voyage et ses recherches sous le signe de la quête davantage que l'enquête à proprement dit et donnant au récit un caractère heuristique plus marqué encore que dans le cadre du récit policier classique. C'est d'autant

---

<sup>480</sup> Raymond Chandler, « The Simple Art of Murder », 1950, rééd. in *Les ennuis, c'est mon problème*, Omnibus, 2009, p.1151 : « Hammett a sorti le roman policier du vase vénitien pour le jeter dans la rue. »

<sup>481</sup> Notons que ce chronotope n'est qu'une variante de la route considéré par Mikhaïl Bakhtine comme le chronotope du roman d'aventures : « Dans les romans, les rencontres se font, habituellement « en route », lieu de choix des contacts fortuits. Sur la « grand route » se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. », in Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Tel, 2006, p. 284.

<sup>482</sup> *La Part des chiens*, p. 55.

plus vrai que Marcus Malte a créé un personnage doté du pouvoir de lire l'avenir, de consulter les astres et d'interpréter des signes de toutes sortes. Nous avons par ailleurs déjà évoqué le fait que, comme dans nombre de fictions policières contemporaines, la quête ne trouvera jamais son objet et que le destin de Zodiak est de rester indéfiniment sur les routes comme une mise en récit hyperbolique et extrême du chronotope de la route déjà évoqué<sup>483</sup>.

La primauté de la quête induit ainsi une relation fortuite aux lieux commandés par des facteurs extérieurs aux lieux-mêmes, que les personnages se contentent de traverser sans fixer réellement ni leur attention, ni leur regard sur ces lieux, tant ils sont obnubilés par leur quête qui on l'a vu revêt souvent un caractère vital. La description des lieux et des paysages est donc modelée par la motivation profonde des protagonistes, par la durée de la vision et la nature du déplacement. Et il est à cet égard éclairant de constater que tout déplacement, qu'il soit lent ou rapide, en voiture ou en train, ne prend en considération le cadre et le décor que de manière évasive voire impressionniste.

Il nous semble intéressant afin d'approfondir notre réflexion sur le déplacement, de confronter, *La Part des chiens*, roman construit nous l'avons dit sur un déplacement lent puisque les protagonistes circulent en ville à pied à un roman aux choix radicalement opposés comme *La Sirène rouge* de Maurice Dantec<sup>484</sup>. Ce dernier met en scène une course poursuite vertigineuse à la manière d'un « road movie » au rythme haletant<sup>485</sup>. Dans ce roman, Alice, fillette de douze ans, vit à Amsterdam avec sa mère et son beau-père. Elle découvre que ces derniers commettent des crimes et qu'ils filment leurs forfaits. Alice vole une cassette et s'enfuit. Sa mère lance à sa poursuite une bande de tueurs. La fillette trouve un appui inespéré en Hugo, rencontré par hasard et qui va l'aider dans sa fuite. Une folle poursuite s'engage à travers l'Europe, d'Amsterdam à Porto.

La vitesse caractérise l'ensemble des déplacements des protagonistes. Les lieux ne sont pas nommés lorsque Alice, poursuivie par des tueurs court et dévale les rues. Dès qu'elle ralentit son regard peut reconnaître le quartier d'Amsterdam dans lequel elle se trouve:

---

<sup>483</sup> Le roman s'achève en effet sur une impasse, et une indifférence aux lieux qu'il reste à explorer : « Neuf cent quarante sept jours s'étaient écoulés depuis qu'ils avaient pris la route. Depuis le début de leur quête. Cette ville ou une autre. Il y avait un train à quai ce matin-là. Ils le prirent. », *La Part des chiens*, p 300.

<sup>484</sup> Maurice Dantec, *La sirène rouge*, Folio policier, Gallimard 1993.

<sup>485</sup> Le terme apparaît lui-même dans le roman à la manière d'un métatexte tenu par Hugo l'un des protagonistes du récit, interrogé sur la teneur du roman qu'il projette d'écrire, Hugo répond : « Je ne sais pas vraiment...c'est mon premier...Un roman sur la fin du monde...maintenant je le vois comme un road movie, sur la route avec une petite fille poursuivie par les flics et par sa mère, et un type qui revient du noyau actif de l'enfer (...)\", Dantec, *La Sirène rouge*, op. cit., p.195.

Au bout d'un moment Alice réalisa qu'elle courait en ligne droite depuis deux ou trois cents mètres et qu'il convenait de quitter cette rue au plus vite. Elle s'engagea dans une petite allée sur sa droite et aperçut les lumières roses si particulières du quartier chaud à quelques maisons de là. Elle ralentit sa course et se mit à marcher, à bonnes foulées. Elle se dirigea d'instinct vers le labyrinthe des rues tortueuses.<sup>486</sup>

Et lorsque Hugo accepte de la transporter en voiture jusqu'au Portugal, la vitesse se fait de plus en plus vertigineuse et empêche toute prise sur les lieux :

Elle se coucha sur un côté et contempla le paysage mécanique de l'autoroute défiler par la portière. Alice vit le paysage de lampadaires, de rambardes et de pelouses accélérer, de manière croissante, et finalement vertigineuse. Elle préférait être couchée, tout compte fait. Elle aurait détesté voir quel chiffre pointait l'aiguille de l'indicateur de vitesse<sup>487</sup>.

Alors même que le paysage implique un contemplateur capable de prendre du recul, l'impossibilité d'un déplacement lent réduit à néant toute prise en compte des lieux. Il n'est pas rare d'ailleurs que les protagonistes ignorent où ils se trouvent exactement pendant leur course : « Il avait quitté l'Allemagne sans même s'en rendre compte. Bienvenue en Europe, pensa-t-il. Welcome to Autobahn<sup>488</sup> City, rectifia-t-il aussitôt<sup>489</sup>. »

On pourrait donc croire que c'est la rapidité du déplacement qui efface ainsi les lieux et permet de souligner l'uniformité des paysages, mais en réalité cet effacement est bien trop hyperbolique pour être le résultat d'une modalité réaliste de la représentation. La vitesse n'est qu'un prétexte à la mise en récit d'un monde insaisissable. C'est d'autant plus vrai qu'un mode de déplacement radicalement différent en arrive lui aussi à réduire la consistance des lieux traversés.

La dérive<sup>490</sup> empêche, elle aussi, toute inscription durable dans les lieux. Dans le roman de Marcus Malte, les deux personnages déambulent dans une ville qui n'est jamais explicitement nommée et dont la toponymie n'est jamais dévoilée : « L'avenue descendait en pente douce jusqu'à ce qui semblait être un grand boulevard, une de ces artères

---

<sup>486</sup> *Ibidem.*, p. 83.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>488</sup> Terme allemand qui désigne les autoroutes.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>490</sup> Il est possible de reprendre à notre compte la définition que donne Guy Debord de la dérive comprise dans le cadre théorique spécifique du situationnisme comme: « une technique de passage hâtif à travers des ambiances variées », Guy Debord « Théorie de la dérive », *Internationale situationniste* n°2, p.13. Nous retiendrons de cette définition la tension entre le terme « passage » qui implique une durée et l'adjectif « hâtif » qui insiste sur la brièveté de cette durée.

incontournables dont chaque habitant connaît le nom.<sup>491</sup>» Cette absence de nom rend les lieux insaisissables et identiques à beaucoup d'autres : « Partout les villes se ressemblaient. Partout les mêmes règles, les mêmes codes, les mêmes subtiles frontières<sup>492</sup> ». Certes quelques indices émaillent le récit de Malte, nous sommes dans une ville portuaire, probablement du sud de la France, Nice ou à proximité de Nice<sup>493</sup>, mais l'auteur prend bien soin de maintenir l'indétermination.

Ce qui nous amène à déduire une volonté de mettre au avant par des techniques narratives différentes voire radicalement opposée une uniformisation des lieux et l'impossibilité d'une prise en compte véritable des paysages. Malte et Dantec signalent de ce fait l'incapacité dans laquelle se trouvent les personnages à se situer dans un lieu précis, potentiellement source d'identité et de stabilité. L'impossibilité de décrire renvoie d'une certaine manière à l'impossibilité d'être. Constat que résume parfaitement le personnage principal de Pascal Garnier dans son roman intitulé *L'A 26*, lorsqu'il envie un motard qui lui semble prendre le temps et posséder la capacité d'admirer et de contempler les paysages : « Bernard se sent bien au volant de sa voiture, pour la première fois depuis longtemps. Il aime ces étendues brunes, à perte de vue, on se croirait presque à la mer. Sur le bord de la route il croise un motard appuyé sur son engin. Il fume une cigarette, perpendiculaire à la ligne d'horizon. Il n'y a aucune maison alentour. C'est juste un type qui s'est dit : « Tiens, je vais m'arrêter et fumer une cigarette ici parce que c'est sans doute le meilleur endroit au monde pour faire ça. » Ça n'a duré que quelques secondes, le temps que la vision du motard disparaisse dans le rétroviseur, mais Bernard a ressenti dans sa chair tout le bonheur de ce type : « Je suis bien là ». <sup>494</sup> »

---

<sup>491</sup> *La Part des Chiens*, p. 14.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>493</sup> Unique occurrence d'un nom de ville française dans la partie du récit qui concerne les recherches de Zodiac et de Roman.

<sup>494</sup> *L'A26*, p. 32.

#### 4.1.2. « Mondialisation » des récits

Les romans policiers de facture plus classique n'échappent pas eux aussi aux déplacements. Pour ceux qui ont fait leur le chronotope de la rue ou de la route, l'innovation se situe le plus souvent au niveau de la variété des destinations, passant si l'on peut dire de la rue au monde, traversant des distances de plus en plus longues. Les vols long-courriers apparaissent donc dans de nombreux romans, supplantant la voiture et le train, modes de déplacement habituels du roman policier.

Mais là encore, les effets d'exotisme ou de pittoresque produits dans le récit sont souvent nuancés et contrebalancés par un personnage qui pour sa part vit le voyage sous le mode de l'angoisse et de l'indifférence mêlées. Ainsi dans le roman intitulé *Sous les vents de Neptune*, un stage ADN au Québec, envoie une partie de l'équipe du commissaire Adamsberg au Canada. Tandis que les uns se réjouissent à la perspective de ce voyage : « A huit jours du départ, les pensées d'Adamsberg avaient déjà décollé vers les forêts du Canada, immenses lui disait-on, trouées de millions de lacs » d'autres trouvent un intérêt propre à leurs préoccupations :

Tout mouvement était bon pour Noël et ce voyage ne pouvait que lui plaire. De même qu'à Voisenet. L'ex-chimiste et naturaliste attendait du séjour des apports scientifiques mais aussi des émotions géologiques et faunistiques de tous ordres. Pour Retancourt aucun problème évidemment, elle était l'adaptation faite femme, se callant avec excellence à la situation demandée. Quant au jeune et timide Estalère, ses grands yeux verts étonnés ne demandaient qu'à se poser sur toute source de curiosité nouvelle. Il n'en sortirait que plus étonné. Bref, se dit Adamsberg, chacun y trouvait quelque profit ou liberté, déterminant une bruyante excitation collective.<sup>495</sup>

Il reste Danglard, l'adjoint du commissaire et son double négatif qui rappelle en maugréant qu'il s'agit en réalité de fixer des écrans d'ordinateur et en aucun cas les surfaces des lacs. Il est le seul qui semble conscient que le voyage ne sera pas une exploration vagabonde et joyeuse, contrebalançant l'attitude d'Adamsberg qui pour sa part est en constant décalage avec le monde qui l'entoure : à Paris ou ailleurs il ne prend des lieux que ce qu'il aime et souhaite voir. La suite du récit donnera raison à Danglard. Préoccupé par une affaire criminelle non résolue et dans laquelle son frère est impliqué<sup>496</sup>, Adamsberg ne réussira pas à communier avec la nature, malgré son goût pour la marche et l'exploration vagabonde. Il

---

<sup>495</sup> *Sous les vents de Neptune*, p.10.

<sup>496</sup> On retrouve encore une fois en filigrane l'idée que le destin particulier des protagonistes a tendance à envahir le récit et éloigner les personnages de leurs obligations immédiates.

refuse catégoriquement de passer son séjour devant un ordinateur, comme l'y obligerait le stage :

A sept heure du matin, il était déjà sorti, aimanté par le fleuve. Non, la rivière, l'immense rivière des Indiens Outaouais. Il parcourut la piste jusqu'à l'entrée d'un chemin sauvage. Sentier de portage, lut-il sur un panneau, emprunté par Samuel de Champlain en 1613<sup>497</sup>.

Le personnage manifeste certes le bonheur de suivre la piste des anciens, mais celle-ci n'est pas facile à suivre<sup>498</sup> et le chemin est cahoteux<sup>499</sup>.

Le passé hante Adamsberg et l'affaire en cours l'empêche de contempler les paysages : « il avait projeté de s'attarder longtemps en forêt mais le Lac Pink lui fit rebrousser chemin. Partout, il se cognait dans le juge mort, partout il touchait les eaux inquiétantes de Neptune et les traces de son maudit trident.<sup>500</sup> ». Tandis que la nature lui a jusque là toujours réussi<sup>501</sup>, celle-ci va être le cadre d'un incident calamiteux pour le commissaire. Il va en effet en traversant le sentier qu'il affectionne tant, perdre connaissance et être accusé d'un meurtre. Il ne saura lui-même s'il l'a commis suite à une amnésie qui l'empêche de rassembler ses souvenirs. Cet épisode constitue l'illustration que les destinations lointaines sont rarement source d'un dépaysement joyeux et les paysages décrits se limitent à quelques contours entr'aperçus qu'effacent très vite les événements et la nécessité d'agir. Ainsi le personnage des *Morsures de l'aube* se rendant à Bangkok et faisant escale constate-t-il : « ça avait l'air joli la Birmanie, du haut de la passerelle. Une jungle colorée, des arbres géants, des frondaisons humides. On n'a pas le droit de descendre de l'avion. Dommage. », résumant ainsi la situation de nombre des personnages de nos fictions policières contemporains placés dans l'impossibilité d'explorer réellement des contrées nouvelles et de permettre leur description L'indétermination

Peu de nom ni de topographie précise accentue l'effet d'isolement et l'effet de symbolisation. Un des procédés récurrents dans les contemporains reste l'absence d'ancrage géographique claire : de nombreux lieux ne sont pas explicitement nommés bien que tout un faisceau de signes et d'indications permet au lecteur de se situer. Il est rare par exemple que le

---

<sup>497</sup> *Ibidem.*, p.143.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 180.

pays fasse de doute<sup>502</sup>. L'action de *La Part des chiens* se déroule bel et bien en France, vraisemblablement dans le sud nous l'avons évoqué précédemment et il semble tout aussi plausible d'affirmer que nombre de romans de Tanguy Viel se déroulent dans le nord de la France, mais les auteurs se refusent à toute autre précision. Dans un autre registre, le village normand de Benacquista dans *Malavita* est une invention de l'auteur et n'existe que dans son imagination. Il n'est pas jusqu'au dernier roman de Vargas dont le titre *Un lieu incertain* renvoie également à un flou géographique.

#### 4.1.3. Les lieux fantasmés

S'il agissait d'établir une psychogéographie<sup>503</sup> des deux romans policiers étudiés, l'expérience des lieux ne pouvant être que passagère, ou le plus souvent source d'égarement, aucun endroit ne parvient à s'ériger en source potentielle d'identité. La dématérialisation métaphorique des paysages est pour ainsi dire l'expression de l'égarement identitaire des personnages. Seuls demeurent des lieux appartenant à un passé idéalisé ou à une attente toujours renouvelée.

Dans *La Part des chiens*, c'est l'Italie déjà largement évoquée dans notre chapitre précédent qui tient lieu d'endroit idéal<sup>504</sup>: c'est le pays dans lequel Zodiak et Sonia connaissent les premières années de leur amour. Notons que pour la première fois dans le roman la toponymie se fait plus précise : « L'Italie, bien sûr. Encore l'Italie. Quelque part dans la plaine entre Napoli et Mercato San Severino.<sup>505</sup> » Et lorsque sont évoqués des épisodes de cette vie passée la description se fait plus détaillée :

Il était couché sur le dos dans l'herbe haute au pied d'un cerisier. Le tronc de l'arbre était de couleur cendre avec des coulées de résine, des verrues lisses et transparentes et ambrées pareilles à du miel durci. Les fruits avaient été cueillis, quelques-uns oubliés de-ci de-là sur les branches ou tombés à terre [...] C'était une sorte de petit plateau surélevé où les arbres étaient disposés en rangs parfaitement rectilignes. Tout autour, des champs de vignes séparés par des haies de buissons épineux [...] Des détails, tout ça. Il était couché sur le dos, le torse nu, et elle (Sonia) était à cheval sur lui.<sup>506</sup>

---

<sup>502</sup> La question ne se pose évidemment pas aux romans à la topographie claire tels ceux de Benacquista

<sup>503</sup> Guy Debord définit la psychogéographie comme : « L'étude des effets précis du milieu géographique consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus », Guy Debord, « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958.

<sup>504</sup> Les lieux varient selon les romanciers, Dans le roman de Dantec, c'est le Portugal, destination ultime de la course de Hugo et Alice qui fait l'objet d'une description détaillée.

<sup>505</sup> *La Part des chiens*, p. 127.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p.128.

Loin de ces lieux inaccessibles car appartenant à un passé révolu, le présent des personnages est fait de flottement spatial. Les personnages sont semblables à d'éternels exilés, à la recherche d'un paradis perdu ou à venir, évoquant des paysages proches de l'utopie pour compenser le vide qui les entoure. A cet égard Marcus Malte n'hésite pas à mettre en parallèle la situation de ses protagonistes à celle d'immigrés croisés par Zodiak en ville :

Des Maghrébins sans âge étaient assis sur un petit muret face aux bateaux. Ils se retrouvaient là dès le matin, désœuvrés aussi, discutant parfois à voix basse ou se taisant et tournant leurs regards et leurs pensées vers le large, vers d'autres temps, vers d'autres lieux, avec la terrible certitude qu'ils n'appartenaient qu'à eux et qu'ils étaient perdus à jamais.<sup>507</sup>

Tous semblent devenir des silhouettes imperceptibles dans un monde tout aussi impalpable. C'est ainsi que la nostalgie reste un thème récurrent dans les fictions policières. Dans l'œuvre de Tonino Benacquista les personnages regrettent souvent un lieu, une ville voire un pays abandonnés par la force des circonstances. On peut citer la mélancolie de Frederick-Giovanni, héros du roman intitulé *Malavita*, sommé de quitter les Etats-Unis après avoir témoigné contre des membres de la Mafia :

Comme je regrette la ville où je suis né et où je ne mourrai pas. Tout me manque, ses rues, ses nuits, ma liberté de tous les instants, les amis qui pouvaient un soir vous embrasser comme du bon pain et vous tirer une balle dans l'œil le lendemain. Eh oui, je n'arrive pas à comprendre pourquoi même eux me manquent. Je n'avais qu'à me servir et tout m'appartenait. Nous étions des seigneurs, Newark était notre royaume<sup>508</sup>.

Le lieu du souvenir cristallise tous les fantasmes d'un héros malheureux, incapable de s'adapter à sa nouvelle vie. S'il réclame par ailleurs l'Italie comme terre d'asile, c'est qu'elle lui semble faire davantage sens pour sa famille qui en est originaire, mais il ne connaît pas plus l'endroit et se contente de le rêver :

Notre exil prendrait un vrai sens, sinon il n'en a aucun. Laissez-moi connaître ma terre d'origine, je n'y suis jamais allé. Je l'ai promis à Livia au premier jour de notre mariage. Ses grands-parents étaient de Caserte, les miens de Ginosra. On dit que c'est le plus bel endroit du monde<sup>509</sup>.

---

<sup>507</sup> *La Part des chiens*, p.55.

<sup>508</sup> *Malavita*, p. 97.

<sup>509</sup> *Ibid.* p. 122.

On retrouve à nouveau la nostalgie d'un lieu rêvée, imaginé sous le mode hyperbolique comme une destination idéale. Ces lieux qui appartiennent au souvenir des protagonistes ou sont le plus souvent le fruit de leur imagination sont les lieux de fixations affectives très fortes et la description a alors pour rôle de figer de manière définitive un moment unique par son intensité réelle ou fantasmée. La description transpose ainsi une sorte de « vision », à travers un souvenir authentique ou imaginé, très justement dénommée par Butor « cinéma intime ». Ce défilement d'images intérieures qui renvoie à un lieu lointain ne fait que renforcer par contraste l'immatérialité du monde spatial dans le quel évoluent les personnages

Les lieux que traversent réellement les personnages sont ainsi touchés par une sorte d'indistinction qui aboutit à une indétermination des paysages. De ce fait les lieux métaphorisent le flottement des personnages et leur indétermination identitaire évoqués dans le chapitre précédent, mais également l'indistinction qui touchent les lieux de la mondialisation. On pourrait penser que les romans qui choisissent de situer leurs intrigues dans des lieux clos et circonscrit, qui respectent une certaine forme d'unité de lieu offrent des descriptions plus réalistes ou du moins plus précises des lieux cadres de l'action. Nous verrons en réalité que par des modalités différentes, ces récits suscitent les mêmes impressions d'indétermination.

#### **4.2. Des lieux sans avenir**

Le choix d'un chronotope circonscrit et clos, alors même que l'on pourrait penser que qu'il permet d'insister sur un lieu de le dépeindre en profondeur va dans le sens d'une volonté d'effacement et de peinture impressionniste du monde sensible. L'unité de lieu dans la dramaturgie classique se définit de manière stricte comme la représentation d'un lieu non seulement unique, mais réel et déterminé avec précision, non composite ou vague avec la nécessité de fixer l'action dans ce lieu sans aucune invraisemblance<sup>510</sup>. Si l'on s'en tient à cette définition les romans d'énigme traditionnels respectent davantage une stricte unité de lieu en plaçant l'action dans un manoir, voire dans une chambre close comme nous l'avons déjà évoqué en première partie. Certains de nos auteurs n'en optent pas moins pour divers

---

<sup>510</sup> C'est la définition que donne Jacques Scherer dans l'ouvrage intitulé *La dramaturgie classique en France*, Librairie A.-G Nizet, 1986, p. 194. Ajoutons qu'elle n'a point, à la différence des deux autres unités de temps et d'action de véritables titres de noblesse : Aristote n'en parle pas dans sa *Poétique*, elle se dégage peu à peu, dans le théâtre classique de l'unité de temps grâce aux exigences de la vraisemblance.

lieux situés dans l'enceinte d'une même ville ou dans les environs immédiats, ou encore diverses localités d'une région naturelle de petite dimension, respectant une unité entendue en un sens large. Pascal Garnier et Tanguy Viel font en effet délibérément le choix de situer plusieurs de leurs intrigues dans un lieu circonscrit, petite ville de province<sup>511</sup>, demeure située dans une île<sup>512</sup> ou fermée au monde extérieur<sup>513</sup>, clinique<sup>514</sup> ou résidence surveillée<sup>515</sup>, autant de déclinaisons possibles d'un choix géographique récurrent du côté de l'unité de lieu. Nous montrerons que cette dernière n'empêche pas un effet d'indétermination et renvoie aussi à une société anomique tant les lieux métaphorisent cette fois un rapport particulier au temps.

#### 4.2.1. *Lieu clos : de l'enfermement à la folie*

Les fictions policières multiplient les lieux clos dans lesquels les personnages vivent en reclus. Pascal Garnier, place ses personnages dans le roman intitulé *Lune captive dans un œil mort* dans une résidence pour personnes âgées qu'un prospectus décrit comme : « une résidence clôturée et sécurisée ». Cet enfermement spatial renvoie à un enfermement temporel qui inscrit en réalité les personnages dans une a-temporalité que l'auteur rapproche d'une forme d'éternité : « oui c'était comme de vivre en vacances, à la différence près que les vacances avaient une fin alors qu'ici il n'y en avait pas. C'était un peu comme s'ils s'étaient payé l'éternité, ils n'avaient plus d'avenir. Preuve qu'on pouvait s'en passer<sup>516</sup> ». Mais force sera de constater que l'absence d'avenir pèse sur les habitants de la résidence, cette impression d'éternité n'a rien d'apaisant et nous comprenons en réalité dès le départ que le choix du nom de la résidence : « les conviviales » s'est fait par antiphrase ironique puisque l'ensemble des personnages va progressivement sombrer dans une forme de folie destructrice, créant une atmosphère oppressante et exacerbant les tensions entre les protagonistes. L'enfermement est en réalité un thème récurrent chez cet auteur et trouve son paroxysme dans l'enfermement du personnage de Yolande dans *L'A.26*. Enfermée depuis la Libération dans la demeure familiale, Yolande n'a aucun contact avec le monde extérieur

---

<sup>511</sup> C'est le cas de *L'absolue perfection du crime* et d'*Insoupçonnable* de Tanguy Viel, tout deux situés en Province.

<sup>512</sup> Les protagonistes du *Black Note* de Tanguy Viel décident en effet de vivre ensemble dans une même demeure située dans une île vraisemblablement bretonne.

<sup>513</sup> Cas extrême, Yolande, sœur de Bernard et protagoniste de *L'A.26*, vit enfermée dans la même maison depuis la Libération.

<sup>514</sup> Celle dans laquelle est enfermé le narrateur du *Black Note*.

<sup>515</sup> Celle où s'installent les retraités de *Lune captive dans un œil mort* de Pascal Garnier.

<sup>516</sup> *Lune captive dans un œil mort*, p. 53.

qu'elle ne voit jamais. Ce personnage est bel et bien hors du temps : « Yolande peut avoir entre vingt et soixante dix ans. Elle a le grain et les contours flous d'une vieille photo<sup>517</sup>. »

Dans nombre de romans les personnages s'isolent, mais ce n'est pas source de paix, d'apaisement ou occasion de ressourcement. Cela figure au contraire une incapacité à s'inscrire dans le temps, dans la vie sociale et provoque des dommages importants et parfois irréversibles sur la santé mentale des personnages, les poussant à l'irréparable et au crime. Yolande oblige par son enfermement son frère Bernard à une vie solitaire qui le conduit petit à petit au crime<sup>518</sup>. Igor Pécou « nabot » malveillant de *La Part des chiens* qui manipule Zodiak et Roman pour assouvir sa soif de vengeance, vit lui aussi en reclus dans un cinéma désaffecté. Zodiak et Roman eux-mêmes, malgré leur vie d'errance, ont une prédilection pour les lieux protégés comme les criques, symboles à la fois de leur isolement et de leur marginalité. Il en va de mêmes des protagonistes du roman de Tanguy Viel, qui prennent la décision délibérée de s'isoler dans une maison qu'ils baptiseront le Black Note en prétendant s'adonner à leur passion, le Jazz : « on lui avait donné un nom, on avait mis une ardoise à l'entrée, gravé dessus : Black Note. C'était le nom de notre lieu à nous, le Black Note [...]»<sup>519</sup> » C'est bien cet isolement et cette cohabitation qui va porter à leur paroxysme les rivalités entre les personnages et mener certains d'entre à l'irréparable : l'assassinat de l'un d'entre eux, Paul.

Cet enfermement symbolise selon nous la situation mentale des protagonistes. Leur isolement les mène très rapidement à la folie ou du moins à la perte d'une identité stable. Il n'est pas anodin par exemple que les personnages du *Black Note* finissent par renoncer à s'appeler par leurs véritables prénoms et prennent ceux des musiciens de jazz qu'ils admirent et souhaitent égaler : « [...] on ne s'appelait jamais en vrai<sup>520</sup> », dira le narrateur. Paul – qui finira par être assassiné par ses amis - sera dénommé John pour John Coltrane ; Georges rebaptisé Charlie, pour Charlie Mingus et Christian dénommé Elvin, pour Elvin Jones.

Dans le récit parcellaire et confus du narrateur ces présentations ne sont pas très claires et empêche le lecteur d'avoir une véritable connaissance des personnages, de leurs noms et de leurs surnoms, ce qui renvoie selon nous à nouveau au flottement identitaire des personnages. Car ce jeu sur les noms n'a rien d'innocent, il renvoie à une perte d'identité et à une perte complète de repères, provoquées à la fois par l'isolement et l'enfermement. Tout se passe

---

<sup>517</sup> L'A26, p.9.

<sup>518</sup> Bernard assassine des inconnus et les enterre dans le chantier en construction de l'autoroute A26 qui donne son titre au roman.

<sup>519</sup> *Le Black Note*, p.28.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 22.

dans ce roman comme si cette demeure supposée être un tremplin vers la réussite, est en réalité la dernière destination des personnages qui en se coupant du monde et des autres vont perdre tout sens de la réalité.

Le narrateur pressent le danger car s'il est heureux que les quatre amis se retrouvent tous le soir pour jouer ensemble, il craint la cohabitation :

Pas qu'on habite ensemble, et qu'on se marche dessus jusqu'à ne plus se voir. Pas qu'on habite ensemble sur une île si petite, avec tant de moribonds autour, tant de fatigue de vivre qu'il y avait sur leurs visages à tous, les habitants de cette île.<sup>521</sup>

Il donne par ailleurs, depuis la clinique psychiatrique où il a été enfermé après la mort de Paul, une définition intéressante de la folie qui consiste à mélanger ses vies :

Les faire passer l'une dans l'autre, alors ç'en est fini de soi comme vivant (...). Les malades ici, ils ont tous mélangé quelque chose, ils ont fait confusion dans l'existence, entre deux seuils de vie ils ont inversé<sup>522</sup>.

C'est exactement ce que semble avoir provoqué la cohabitation des personnages : une confusion entre leur identité propre et celle rêvée et fantasmée des jazzmen qu'ils admirent. La folie est d'ailleurs évoquée à plusieurs reprises par le narrateur : « avant qu'on prenne cette maison tous les quatre, qu'on devienne fous pour cette maison, avant j'avais une vie saine.<sup>523</sup> ». Il résume leur expérience en ces termes simples et éloquents : « on a fait les fous sur l'île<sup>524</sup> », au point de le devenir définitivement.

Sans compter que l'enfermement provoque une suspension du temps, une confusion temporelle et chronologique propice à la perte de repères et à la folie. Lorsque le narrateur revient sur la durée de leur expérience et de leur cohabitation, il semble renvoyer à une forme d'éternité carcérale :

Ça a duré sept ans en vrai, mais rien n'a duré plus de trois mois, et l'impression quand on jouait au fil des années, l'impression de tomber des cieux vers la poussière, et que jamais on serait les meilleurs, et que toujours la lumière se faisait plus faible dans la cave<sup>525</sup>.

---

<sup>521</sup> *Ibidem.*, p.19.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>525</sup> *Ibid.* p. 51.

Le narrateur semble d'ailleurs condamné à un éternel enfermement, puisqu'il produit son discours depuis une clinique, lieu également clos, mais l'enfermement contraint semble plus sain que l'enfermement volontaire<sup>526</sup> qui a été, en réalité, un moyen d'échapper au réel et aux responsabilités.

Edouard Lavenant, héros du roman de Pascal Garnier intitulé *Les Hauts du Bas* incarne lui aussi cette lente dérive vers la folie que provoque l'enfermement. Vivant seul avec Thérèse son aide médicale dans une grande demeure de la Drôme, cet isolement le mène inexorablement à la folie et au meurtre. Dès le début du roman, les paysages, comme ceux qui entouraient le Black Note évoquent la mort : « La vie sur la vallée était magnifique mais on n'y pouvait penser à rien d'autre qu'au crime de Lurs<sup>527</sup> ou à n'importe quoi de funeste et terrible » et le personnage exprime très vite des pulsions meurtrières : « Tout cela finira mal. Un jour, M. Lavenant tuera son voisin. Cette pensée assassine le ravigota.<sup>528</sup> » Il est intéressant de noter que lors de cette scène d'altercation Edouard se trompe en reprochant à son voisin de faire du bruit un dimanche : « Ce n'était pas dimanche ...le temps ne lui appartenait plus et il n'appartenait plus au temps [...] Cette confusion des jours qui l'avait tant bouleversé s'expliquait par l'incommensurable monotonie de cette retraite en marge du monde et de ses réalités<sup>529</sup> ». L'isolement géographique aboutit donc à nouveau une perte de repères temporels et plus encore à un chaos psychique puisque le personnage va sombrer au fil du roman dans une folie meurtrière.

Le rapport particulier au temps que crée l'enfermement renvoie bien à l'absence d'avenir installant les personnages dans un temps répétitif. Edouard Lavenant et sa dame de compagnie Thérèse vivent dans une temporalité particulière : « Dans deux mois, cela ferait un an qu'ils formaient ce drôle de couple et il n'avait aucune idée de ce que cela pourrait durer, le futur ne faisant plus partie de ses projets.<sup>530</sup> » Au début du récit, Edouard provoque involontairement la mort de son fils Jean-Baptiste. Ce dernier chute dans le vide en essayant de récupérer le panama de son père emporté par le vent. Edouard réagit avec indifférence et rechigne à prévenir la gendarmerie. Et il finit par considérer qu'il vit une journée ordinaire : « c'était un jour comme les autres à ceci près qu'il semblait vouloir s'installer pour l'éternité<sup>531</sup>. » Il ne semble pas exister de solution à cet état d'enfermement psychique figuré

---

<sup>526</sup> La clinique est en effet décrite comme un lieu où il fait bon vivre : « A force de vivre sainement comme on fait ici », *Le Black Note*, p. 11.

<sup>527</sup> L'auteur fait référence ici à l'affaire Dominici.

<sup>528</sup> *Les Hauts du Bas*, p.30.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p.90.

pour un temps par un enfermement géographique et la décision de quitter la demeure isolée de la Drôme survient trop tard, d'autant que ce départ ne semble pas avoir de véritable destination. Lorsque Thérèse demande à Édouard où il souhaite aller il lui répond : « Je ne sais pas. Où vous voulez, partir pour partir. Ici, ce n'est pas là et il faut bien y arriver, un jour ou l'autre<sup>532</sup> ». Cette réplique semble expliciter l'exergue du roman : « La meilleure façon de ne pas se perdre c'est de ne pas savoir où l'on va. », phrase que citera Edouard lui-même après meurtre de son ami de lycée, une fois qu'il sera complètement atteint par folie.

Les personnages de Garnier comme ceux de Viel possèdent une identité fragile et instable. En effet la folie du personnage atteint son paroxysme avec l'usurpation de la vie de Jean Marissal, ami d'enfance d'Edouard qu'il croise lors de son périple avec Thérèse. A l'issue d'une soirée de retrouvailles, Edouard va finir par le tuer brutalement d'un coup dans le front qu'il justifie en ces termes « c'est entre lui et moi, un pacte, un échange. Dès lors le comportement d'Edouard ne cessera de se rapprocher de la démence, folie qui semble contagieuse, car Thérèse développe elle-même des instincts meurtriers à l'égard d'Edouard puis finit par se ressaisir : « Mais c'est que je deviens folle, moi aussi...<sup>533</sup> »

Il nous faut également signaler que les lieux clos favorisent la folie non seulement en raison de l'isolement des personnages et de la perte de repères temporels, mais également parce qu'ils exacerbent la sensibilité. Le narrateur du *Black Note* en est conscient lorsqu'il rappelle qu'« il faut être vigilant avec son ouïe, avec tous ses sens ; pour chacun d'entre eux, il y a une perversion de la douceur, il y a un effet de surdose qui renverse la calme, et on devient fous<sup>534</sup> ». Ce dérèglement des sens devient irraisonné avec l'usage des drogues que nous avons largement analysé lors du chapitre précédent.

Il est en définitive intéressant d'interroger les raisons de ces différentes situations d'enfermement qui semblent à la fois volontaires et subies, le résultat d'un choix et l'ultime recours de personnages en perdition, incapables de s'inscrire dans une communauté et dans le temps. Dans certains récits que l'enfermement est d'une certaine manière lié à un rejet des personnages par la société et qu'il ne se présente comme un choix volontaire que pour en atténuer la violence symbolique. C'est le cas de Yolande, personnage de L'A26, dont on apprend qu'elle a été tondu à la Libération et que cet événement traumatique a scellé sa décision de vivre à l'abri des autres. Il devient ainsi plus vivable et plus supportable pour elle de refuser de vivre parmi les autres que de subir à nouveau les regards et les humiliations.

---

<sup>532</sup> *Ibidem.*, p. 151.

<sup>533</sup> *Ibid.* p. 157.

<sup>534</sup> *Le Black Note*, p. 55.

Avançons que dans tous les cas l'enfermement et l'isolement métaphorisent une inadaptation au monde extérieur et en tout état de cause une incapacité à s'inscrire dans l'avenir, comme le symbolisent d'autres lieux très présents dans la fiction policière.

#### 4.2.2. *Paysages en ruines*

A côté des paysages indéterminés et des lieux clos, apparaissent souvent dans les fictions policières des paysages en déréliction qui pour leur part renvoient par nature à un passé révolu et symboliquement à l'impossibilité de se projeter dans l'avenir. Cette esthétique du désastre paysager contribue elle aussi à la représentation symbolique d'un monde sans repères et d'une ère du vide.

Dans les romans de Tanguy Viel, l'espace déployé répond souvent à une logique du désastre. Les descriptions renvoient à un monde soumis à la catastrophe. Dans *L'absolue perfection du crime*, les personnages vivent dans une ville portuaire et contemplent souvent la baie : « Mais nous on ne disait pas la baie, jamais, plutôt la rade, parce que c'était le mot qui convenait, parce que dans cette région pour tous ça s'appelait la rade. La rade c'est-à-dire non pas la mer si fatalement contenue, non pas le pont ni l'aperçu du large, mais la masse compacte, industrielle, rouillée, de la ville portuaire en face, cela qui pour nous pour toujours serait la rade, ou la couleur de fond.<sup>535</sup> ». « En rade » a même été envisagé un moment par l'auteur comme titre possible du roman. Ce choix de paysage en déliquescence renvoie selon nous l'effondrement des personnages, à leur fatigue psychique évoquée dans le chapitre précédent.

On notera pour commencer l'omniprésence dans les romans de Viel et de Malte des ruines comme motif récurrent qui signifie bien assez clairement une forme d'immobilité et renforce la description psychologique de personnages apathiques, inscrits durablement dans l'immobilisme. Dans *La Part des chiens*, une grande partie de l'action se déroule dans un cinéma désaffecté, fermé et abandonné depuis plus de vingt-trois ans. L'endroit semble tomber en lambeaux : « il restait des façades grises, des murs rongés, des volets à claire-voie disloqués ...<sup>536</sup> ». Tous les éléments de la description renvoient à l'idée d'un endroit rongé par le temps : « de chaque côté de l'entrée, sous des vitrines embuées de poussière grise, des rectangles de punaises rouillées marquaient l'emplacement des photos disparues. Le sol était

---

<sup>535</sup> *L'absolue perfection du crime*, p. 26-27.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 70.

recouvert de plaques de linoléum, écornées par endroits ou gondolées ou vérolées de brûlures de cigarette. Des lambeaux de moquette râpeuse s'accrochaient aux murs comme les derniers squames d'une mue.<sup>537</sup> » Le locataire des lieux Igor Pécou, ressasse sans cesse le passé et ne parvient à vivre qu'en se raccrochant à l'idée de vengeance qu'il ne peut lui-même accomplir, en raison de la mutilation physique qu'il a subie. Les lieux en ruines font écho à son impuissance tant physique que psychique. Les descriptions insistent souvent sur la vétusté qui touche dans les romans de Viel non plus seulement des demeures mais également des villes entières :

La ville fait écran à la mer lointaine. Et de la ville elle-même, on oublie vite l'ombre marine qui la baigne, on retient plus facilement la construction à l'américaine, les rues droites et peu soucieuses de déjouer les vents, l'arsenal aux longs murs supportant son déclin, le port rouillé, et la campagne alentour, verte, qui surélève d'autant la grisaille humide des toits. Ni basilique, ni grand place, ni maison à colombages, ni fontaine bienfaitrice dans cette ville mais des enseignes lumineuses, du vent, une gare, un pont sur la mer, une prison. On ne vient pas ici, on y passe. Ou on y est.

La référence à la prison insiste sur l'aspect carcéral de la ville qui se saisit de ses habitants et ne les laisse pas s'échapper, qui les enferme dans une temporalité sans avenir, irrémédiablement tournée vers le passé. La description du port insiste elle aussi sur le délabrement des lieux : « les docks salis. Les rails oxydés. Les grues immobiles. L'abandon qui les gagne<sup>538</sup> ». Dans la scène finale du même roman, les deux protagonistes à l'origine amis, finiront par s'affronter dans une abbaye en ruines symbole de leur amitié détruite et d'un monde révolu. Tout concourt en effet à exprimer l'effondrement du monde : tous les paysages sont des champs de ruines.

C'est ici qu'il nous semble possible de lire que la fiction policière exprime la nécessité pour la littérature contemporaine de renouveler son propos. Elle ne peut plus décrire les lieux car elle ne peut plus décrire le monde ancien. Elle doit se renouveler car elle ne peut plus dire le monde à travers des techniques traditionnelles d'écriture comme la description à tonalité réaliste. Le personnage-narrateur du *Black Note* en rappelant qu'il est nécessaire de « comprendre que l'on ne peut pas vivre à l'infini sur des ruines, à l'infini sur des champs de bataille (...) »<sup>539</sup> semble appeler de ses vœux à un renouvellement de la représentation et de l'écriture qui ne doit plus se tourner vers la retranscription fidèle de la réalité, mais doit

---

<sup>537</sup> *La Part des chiens*, p. 96.

<sup>538</sup> *L'absolue perfection du crime*, p. 37.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

symboliser le monde par une mise en fiction dans un univers nouveau en rien semblable au monde ancien. Ce monde nouveau est pour le moment représenté sans assise matérielle et concrète, ce qui renvoie comme nous l'avons déjà évoqué au chapitre précédent à un monde social lui aussi, sans valeurs et sans normes stables et partagées.

#### 4.2.3. *Les objets*

L'étude du monde sensible dans la fiction policière contemporaine doit s'étendre, pour être complète, aux objets<sup>540</sup>. La critique littéraire considère souvent ces derniers comme un substitut métonymique des personnages et de leur appartenance sociale, et plus récemment comme une incarnation du fétichisme de la société de l'abondance et de la surconsommation<sup>541</sup>. Elle a également établi dans une démonstration qui a fait date, que la présence d'objets inutiles à l'action dans une description permet de créer un *effet de réel*<sup>542</sup>.

La littérature policière, dans l'histoire de son évolution, a pour sa part eu recours aux objets selon plusieurs modalités. Les spécificités du genre policier ont mené les auteurs à un recours limité et codifié aux objets, pour permettre une lecture herméneutique de la situation. Pour qu'un objet devienne indice il doit être placé, à la faveur d'un savant dosage, au milieu d'autres objets insignifiants pour la résolution de l'enquête. Il s'agit certes de créer un effet de réel, sans oublier que pour le lecteur chaque objet cité est susceptible de revêtir un rôle capital dans la résolution de l'enquête. C'est dans cette logique que s'inscrit le roman d'énigme à l'anglaise, que nous avons longuement évoqué en première partie. Le détective opère en vase clos, dans un périmètre suffisamment restreint pour que les objets soient sévèrement limités et codifiés. Boileau-Narcejac rappellent en effet que « si la réalité devient foisonnante, multiple, concrète, la logique perd ses prises et s'égaré<sup>543</sup> ». C'est donc souvent à la faveur d'un appauvrissement du réel que les objets du roman à énigme peuvent se constituer en indices susceptibles d'être interprétés par le lecteur.

Selon les historiens du genre policier, le passage du roman d'énigme à l'anglaise au roman noir américain s'articule justement sur une crise de la détection comme lecture de détails. Le système narratif est conservé, mais ce n'est plus exclusivement à partir d'une lecture herméneutique de la scène de crime qu'est résolue l'enquête. L'objet acquiert de ce

---

<sup>540</sup> L'étymologie du terme renvoie à ce qui est jeté devant et désigne ce qui est placé devant. L'objet doit donc être manipulable et de taille relativement réduite puisqu'on peut le jeter.

<sup>541</sup> Laurent Lapaludier, *L'objet et le récit de fiction*, Les PUR, Presses Universitaires de Rennes, 2004

<sup>542</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, *op. cit.*

<sup>543</sup> Boileau Narcejac, *Le roman policier*, *op. cit.*, p. 35

fait un nouveau rôle au sein de la fiction policière. La première fonction peut être qualifiée de fonction métonymique. On pense par exemple à la loupe ou à la pipe qui renvoient irrémédiablement aux personnages de Sherlock Holmes ou de Maigret. Puis les objets vont progressivement se transformer en fétiches, c'est-à-dire perdre leur dimension historique et sociale. C'est ce processus entropique que Manchette met au jour dans ses *Chroniques* à propos par exemple de l'alcool qui devient un accessoire symbolique et obligatoire du détective dans tout polar digne de ce nom<sup>544</sup>. La fétichisation, selon la formule d'Eco va conforter le lecteur dans une sorte de « paresse imaginative<sup>545</sup> ». Dans l'une des tendances du roman noir à l'américaine, que Benoît Tadié appelle « le polar commercial », certains objets surdéterminés renvoient à un monde factice qui se polarise autour d'une série d'objets-fétiches : chapeau, imperméable, bouteille de Whisky et armes à feu avec une préférence pour les gros calibres, particulièrement le 45 qui renvoie à un code narratif viril et stéréotypé<sup>546</sup>. L'univers de ce type de roman est donc : « Surdéterminé par son économie libidinale. Les produits de la technologie capitaliste, de tout un système qui les a financés, fabriqués, diffusés, vendus, sont réduits à l'état de signaux destinés à conforter le lecteur dans un sentiment euphorisant de puissance masculine<sup>547</sup> ».

L'accumulation d'objets vise donc à la fois à créer un effet de réel, mais aussi à la mise en scène de la marchandise, d'une société saturée par les objets qui semblent signifier la prépondérance du monde des choses au détriment de l'homme et des individus. Cette importance des objets de masse renvoie à une dimension à la fois symbolique et idéologique de l'environnement matériel et participe d'une certaine esthétique critique contemporaine<sup>548</sup>.

La littérature policière française des années soixante et soixante dix, s'inspirant à cet égard du roman noir américain, a pour sa part fait le choix d'insister sur les objets de consommation qui saturent les récits et les descriptions. L'une des marques de fabrique d'un auteur comme Jean-Patrick Manchette, c'est l'extraordinaire prolifération dans ses romans d'objets de « marques déposées », notamment dans le domaine de la consommation de masse. Le roman noir et à sa suite ce que l'on a désigné sous le nom de polar exprime selon Benoît

---

<sup>544</sup> Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>545</sup> Umberto Eco, « Les structures narratives de Flemming », *De superman au surhomme*, Grasset, 1993, p. 216-217.

<sup>546</sup> Benoît Tadié, *Le polar américain la modernité et le mal*, *op. cit.*, p. 155.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>548</sup> Baudrillard, *La Société de consommation*, SGPP, 1970 p 294-295 : « Il n'y a plus de miroir ou de glace dans l'ordre moderne, où l'homme soit affronté à son image pour le meilleur ou pour le pire, il n'y a plus que de la vitrine – lieu géométrique de la consommation, où l'individu ne se réfléchit pas lui-même, mais s'absorbe dans la contemplation des objets/signes multipliés, s'absorbe dans l'ordre des signifiants du statut social, etc. Il ne s'y réfléchit plus, il s'y absorbe et s'y abolit »

Tadié, une désorientation profonde de l'homme face au monde matériel, désorientation qu'on peut interpréter comme le produit d'une rupture avec les paradigmes idéologiques et épistémologiques du XIXe siècle<sup>549</sup>.

La place des objets dans la fiction policière renvoie donc à l'usage de plusieurs catégories de la représentation qui peuvent cohabiter sans contradiction. D'un côté les objets peuvent être représentés selon les lois d'une représentation empirique – pour créer un effet de réel, ou pour mettre en récit un monde et une société particulière - et/ ou selon le mode de l'anti-mimétique et de la déréalisation, pour permettre l'émergence dans le récit d'objets au statut particulier, indices capitaux dans la résolution de l'enquête.

L'originalité de nos fictions policières est d'avoir abandonné le projet d'une représentation mimétique du monde. Nulle trace ici d'objets de consommation saturant les descriptions et renvoyant à une société de la surabondance. Il s'agit à la fois de se distinguer de l'héritage du polar, mais aussi et surtout d'opter pour un mode nouveau de représentation. Le lecteur est bien face à une déréalisation du monde sensible et matériel. Dans le même temps, quelques objets continuent à jouer un rôle capital dans la résolution de l'énigme : désignant un coupable, ils revêtent le rôle d'indice puis de preuve<sup>550</sup>. Il faut noter par ailleurs la persistance du rôle métonymique de certains objets qui renvoient à un milieu ou à une classe sociale. Perdure également la fonction de fétiches de certains objets incontournables dans le genre policier notamment les armes et l'alcool. Mais si nos fictions policières font preuve d'originalité, c'est parce qu'elles introduisent une nouvelle modalité de représentation du monde sensible et traitent les objets comme elles traitent les lieux en les déréalisant.

#### 4.2.4. Esthétique de l'incertitude et du vide

L'effacement du monde réel, nous l'avons déjà évoqué, renvoie à un monde sans attaches et sans repères clairs auxquels les individus seraient susceptibles de se raccrocher. Cet effacement touche avant tout les lieux, mais également les objets. Il est en effet fréquent que certains accessoires qui apparaissent au hasard des récits, perdent en consistance. Ce sont généralement les interventions du narrateur qui insinuent le doute et suscitent les doutes du lecteur. Tout au long du roman de Marcus Malte intitulé *La Part des chiens*, le personnage de

---

<sup>549</sup> Benoît Tadié, « L'univers matériel du polar », p.147-159, Marie Christine Lemardeley et André Topia (éds), *L'empreinte des choses*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

<sup>550</sup> Nous avons évoqué cet aspect dans notre première partie, insistant sur l'aspect insolite des objets désignés notamment dans l'œuvre de Vargas et sur l'aspect stéréotypé de certains objets, ce qui renvoie à un jeu sur les codes du roman policier, pour maintenir le cadre du genre et inscrire peu ou prou le récit dans ce dernier.

Roman est heureux d'avoir dérobé un bonnet noir orné de deux ours blancs en guise de pompons : « il s'était enfoncé ça sur le crâne et il était content<sup>551</sup> » puis quelques pages plus loin, le narrateur rappelle la présence de cet accessoire : « Le polac prit son bonnet et se leva (...) il souriait et les ours blancs s'égayaient sur son crâne<sup>552</sup> ». Cet accessoire enfantin et joyeux contraste avec la personnalité de Roman qui est chargé des basses œuvres, des agressions physiques et des assassinats dans ce roman. Le narrateur insiste sur cet objet<sup>553</sup> dont on peut croire qu'il renvoie de manière métonymique et paradoxale au personnage de Roman. Pendant leur enquête, Zodiak et Roman interrogent une prostituée et le narrateur note dans une parenthèse : « (elle leva les yeux vers le bonnet et d'une chiquenaude fit balancer un des nounours qui pendouillait au sommet)<sup>554</sup> ». Le geste de la prostituée n'a aucune importance pour la suite de l'action et renvoie en partie à la volonté de créer un effet de réel.

Néanmoins, l'usage de la parenthèse, ici peu justifié, attire l'attention du lecteur. Ce dernier peut de ce fait mobiliser sa connaissance empirique du genre et s'attacher à ce détail. Il y a donc de fortes chances que la mémoire du lecteur retienne le bonnet comme un indice caché ou du moins comme un objet d'importance. A raison, car cet objet apparaîtra à nouveau dans le récit. Mais c'est contre toute attente pour faire douter le lecteur de l'existence même de l'objet :

Le polac porta soudain les doigts à son propre crâne et constata que le bonnet à pompons ne s'y trouvait plus. Il ne savait pas depuis quand. Il avait dû le perdre ou l'oublier, ou le rêver<sup>555</sup>.

La dernière possibilité devient plausible car elle est mise au même plan que deux autres options vraisemblables et logiques. On voit bien ici que l'auteur introduit une part d'incertitude dans l'univers matériel des personnages et de ce fait dans l'ensemble de l'univers mis en récit<sup>556</sup>. Le monde matériel devient lui-même impalpable et insaisissable, susceptibles d'avoir été rêvé ou imaginé par les protagonistes.

Les éléments de descriptions renvoient souvent à une esthétique floue et approximative. D'abord par l'usage d'effets d'accumulation et par le recours à des énumérations qui ne décrivent pas les objets avec précision, mais font simplement allusion à

---

<sup>551</sup> *La Part des chiens*, p. 42.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>556</sup> Nous reviendrons sur cette incertitude radicale qui peut toucher les fictions policières de notre corpus en troisième partie.

un monde matériel que le lecteur doit reconstruire dans son imagination. Lorsqu'il s'agit par exemple de décrire des devantures de magasins de souvenirs près desquelles passent les personnages de Zodiak et de Roman, c'est davantage l'aspect hétéroclite des objets qui est mis en avant :

Les présentoirs fleurissaient aux seuils des magasins de souvenirs. Partout des gerbes de marchandises hétéroclites. Articles décoratifs, articles de plage, articles de pêche, dérisoire trésor de guerre économique<sup>557</sup>.

Cette modalité impressionniste de la description est, quelques lignes plus loin, renforcée par l'usage de l'adjectif « vague » pour qualifier l'un des objets :

Les deux hommes avaient longé sans hâte les devantures des boutiques. Roman s'arrêtait souvent. Il regardait tout. Il s'approchait. Tendait sa main vers un casier. Il touchait. Il reniflait. Dans une *vague* conque rose en céramique il avait vraiment cru entendre la mer – Putain, Zod, ça marche ! Il avait le regard des premiers Indiens troquant leur âme pour des colifichets.<sup>558</sup>

Il est donc fréquent que le monde matériel soit davantage suggéré plutôt que décrit avec précision. Tanguy Viel a souvent recours à ce procédé de description suggestive. Le roman intitulé *Insoupçonnable* s'ouvre sur la réception de mariage de Lise et Henri. Le décor est décrit dès l'incipit :

Il y avait la nappe blanche qui recouvrait la table et dont avec effort maintenant on pouvait se souvenir qu'elle avait été blanche [...] dressée de cristal et d'argenterie sur pourtant de simples planches de bois posées sur de simples tréteaux [...] <sup>559</sup>.

Aucun objet n'attire l'attention, ni ne bénéficie d'une description précise, si ce n'est peut-être la nappe qui renvoie par sa couleur d'origine à la fête, et par sa salissure à la souillure que constitue l'union célébrée qui ne repose aucunement sur un sentiment amoureux. Les objets sont stéréotypés, à peine évoqués, ils réussissent néanmoins à suggérer un mariage bourgeois grâce à l'allusion au cristal et à l'argenterie. Le narrateur qualifiera ce mariage d'*inoublable*, mais ce n'est pas tant parce qu'il en offre une description détaillée ou qu'il insiste sur le faste de la réception, mais parce que ce mariage est le point de départ d'un

---

<sup>557</sup> *Ibidem.*, p. 54.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 55. C'est nous qui soulignons.

<sup>559</sup> *Insoupçonnable*, p. 7.

complot fomenté par lui et par la mariée. Il nous semble que par ce procédé particulier de description le lecteur, faute d'une description précise du décor, se contente de retenir l'atmosphère générale d'un mariage de la « bourgeoisie de province<sup>560</sup> »

Cet appel à l'imagination du lecteur contribue selon nous à l'effet d'effacement du réel et du monde matériel. Les personnages sont ainsi entourés d'univers suffisamment suggérés pour être identifiables, mais dont les éléments sont trop peu décrits pour imposer une image claire et fixe des lieux et du monde matériel. Cela contribue à instaurer une atmosphère flottante qui renvoie, comme l'indétermination des lieux évoquée plus haut, au flottement identitaire des personnages.

C'est parfois les lieux eux-mêmes qui imposent une pauvreté dans la description. Nous avons en effet noté plus haut, la prédilection que témoignent nos fictions policières pour les lieux abandonnés ou en ruines. Cette caractéristique implique de fait que les objets soient peu nombreux. C'est le cas par exemple des demeures de certains personnages du roman *Garden of Love*. Florence et Edouard Dayms vivent tous deux dans des logements vides ou à l'abandon et les objets qui composent leur intérieur sont peu nombreux. Florence habite dans « un de ces vieux immeubles étroits du centre ville<sup>561</sup> », et la chambre dans laquelle elle reçoit ses clients :

[...] N'était qu'un vaste matelas étalé par terre, recouvert de draps blancs également, immaculés sous la lumière crue d'un plafonnier [...]. Le romantisme tenait tout entier dans un délicat petit panier en osier déposé sur la moquette à la tête du matelas. Il était rempli de capotes dont les emballages brillaient<sup>562</sup>.

Le décor se limite donc à un matelas et à un panier, le strict minimum pour signifier au lecteur que la chambre est bien celle d'une prostituée. Quelques chapitres plus loin un policier se rend au domicile d'Edouard Dayms compagnon et amant de Florence, le lieu est à l'abandon : « Ce qui fut une somptueuse demeure était une ruine en devenir. A l'abandon depuis un bail<sup>563</sup> ». Toutes les pièces renvoient « le même reflet de désolation ». Aucun objet n'est décrit, rien n'est signalé si ce n'est la détérioration des lieux. Dans la pièce où le policier va découvrir le cadavre d'Edouard Dayms un seul objet : un balancier à billes, accessoire qui renvoie selon le narrateur au mouvement perpétuel du temps. Cet objet revêt ici une fonction symbolique, il ne participe en aucun cas à rendre les lieux plus saisissables et plus concrets

---

<sup>560</sup> *Insoupçonnable.*, p. 8.

<sup>561</sup> *Garden of Love*, p. 10.

<sup>562</sup> *Ibid.* p.17.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 52.

pour le lecteur. Il n'est d'ailleurs décrit d'aucune manière c'est un simple « balancier à billes métalliques ». Il est en quelque sorte logique que les lieux en ruines ou abandonnés comportent peu d'objets et leur description dépouillée participe de cette esthétique du vide qui renvoie comme nous l'avons évoqué tout au long de cette partie à une société anémique sans repères moraux et idéologiques, mais également géographiques et concrets.

En effet, si nous reprenons la réflexion menée par Philippe Hamon dans son ouvrage consacré à la description, il avance une hypothèse stimulante selon laquelle :

Le descriptif est un mode d'être des textes où se manifeste d'une théorie plus ou moins implicite, plus ou moins « sauvage » de la langue, où notamment transparait et se met en scène une utopie linguistique, celle de la langue comme nomenclature, celle d'une langue dont les fonctions se limiteraient à dénommer ou à désigner terme à terme le monde, d'une langue monopolisée par sa fonction référentielle d'étiquetage d'un monde lui-même « discret », découpé en « unités »<sup>564</sup>.

Force est de constater que nos fictions policières à travers des modalités impressionnistes et suggestives de représentation du monde semblent de ce fait admettre leur impuissance à dire le monde et plus encore à le saisir. Cela correspond en partie à la mise à distance du projet réaliste de représentation mimétique du monde dans la fiction policière contemporaine. C'est également une manière de mettre en mots et en fiction un monde désormais insaisissable, sans repères fixes.

Il nous semble ainsi possible d'affirmer que dans un certain nombre de romans policiers français contemporains, les conséquences de la mondialisation se lisent davantage à travers une modification du regard et de la prise que les personnages ont sur les milieux et les lieux où se déroule l'intrigue qu'à travers une description réaliste et dépréciative des lieux et « non-lieux » que l'on associe généralement à la mondialisation : aires d'autoroute, aéroports et gares, grandes surfaces ou fast-food.

Il s'y exprime, à travers une esthétique qui privilégie le transitoire et l'incertain, le vide et l'impressionisme et qui dépeint des territoires et espaces fictifs sans assise et parfois même sans nom, une volonté de montrer à quel point il n'existe plus pour les personnages de lieux source d'identité. L'égarement identitaire des protagonistes est signifié par cet effacement du réel et du monde matériel. Signalons que la description du monde est prise en charge le plus souvent par des personnages narrateurs qui peuvent avoir une parole aisée ou

---

<sup>564</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif, Recherches littéraires*, Hachette Supérieur, 1993, p.5.

malhabile, éloquent ou sèche, persuasive ou inefficace ainsi qu'un regard blasé ou ahuri, esthète ou non esthète sur le monde. Nous reviendrons dans notre troisième et dernière partie sur la nature du discours et du regard du personnage focal.

Il reste que le flou identitaire qui touche les personnages et le vide qui les entoure expliquent en grande partie la violence qui les atteint dans leur sphère la plus intime : Zodiak, comme de nombreux protagonistes de nos fictions, devient un meurtrier car il a perdu tout repère et toute identité propre. Les scènes de violence pourraient de ce fait constituer l'ultime rempart d'une esthétique réaliste, mais il semblerait que leur description adopte également une esthétique de l'effacement.

## Chapitre 5: La violence et le jeu des images irréelles

Le mot violence vient du terme latin *vis* qui signifie force, vigueur, usage de la force physique. Au sens le plus courant, la violence renvoie en effet à des actions physiques, c'est l'emploi de la force contre quelqu'un avec les dommages physiques que cela peut entraîner : blessure, amputation ou mort<sup>565</sup>. Elle se définit obligatoirement par rapport à une norme ; l'on sait que cette dernière varie culturellement et historiquement. Par ailleurs la violence dite symbolique est rarement prise en compte par les définitions objectives de la notion. Mais elle n'en est pas moins réelle, le législateur la prend en effet en considération en évoquant les *violences et les voies de fait* qui renvoient par exemple aux menaces ou aux atteintes brutales aux biens, conduisant à des troubles psychologiques. L'approche juridique considère donc la violence comme une atteinte à l'intégrité d'une personne humaine. Mais il faut se garder d'élargir à outrance la notion de violence car celle-ci peut finir par se diluer et devenir synonyme d'oppression et de domination. Tout serait finalement violence. Or il est nécessaire d'établir une hiérarchie entre les différents actes de violence. C'est pour cela qu'il faut également distinguer les modes de production de la violence en fonction de la nature des instruments utilisés : ce n'est pas la même chose que de tuer à coups de hache, de gourdin ou au revolver, que de se faire insulter par hasard ou quotidiennement par la même personne, en d'autres termes de subir une violence symbolique ou physique.

Norbert Elias considère dans ses travaux<sup>566</sup> que les sociétés modernes connaissent une violence moindre et que dans ce sens elles se *civilisent*. En même temps, ce processus de civilisation sous sa forme contemporaine est à l'origine d'un type de fonctionnement social nouveau et inédit que nous avons déjà évoqué dans les chapitres précédents et qui rend la vie des individus difficile, bouleverse leurs habitudes et leurs enracinements, marginalise ceux qui ne parviennent pas à s'adapter ou à supporter la « nervosité » du système<sup>567</sup> et du processus que nous avons appelé mondialisation. En réalité, les sociétés démocratiques

---

<sup>565</sup> Lire à ce sujet Daniel Sibony, *Violence*, éd. Seuil, mars 1998, p.15.

<sup>566</sup> Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Agora, Pocket, Calmann-Lévy, 2004. Elias considère que les pulsions agressives ont en effet désormais une forme plus « raffinée », plus « rationalisée » et que leur place est strictement délimitée dans les sociétés civilisées. Lire notamment le chapitre intitulé « Les modifications de l'agressivité ».

<sup>567</sup> C'est tout un fonctionnement social nouveau que Yves Michaud appelle « système », dans *La violence apprivoisée. Débat avec Olivier Mongin*, Savoirs, enjeux, débats, Hachette, 1996.

semblent exiger la disparition de la violence de la scène. Il faut que la violence ne se voie pas, ou le moins possible, qu'elle se passe en somme dans les coulisses<sup>568</sup>.

En ce qui concerne la diminution de la violence dans les sociétés contemporaines, il faut également prendre en compte que ces dernières sont quadrillées par les moyens de communication de masse (radios, télévisions, journaux, cinéma) et les réseaux d'information<sup>569</sup>. Or, la violence qui vient interrompre le cours normal des choses, est un objet idéal pour les médias qui consomment essentiellement des faits divers et du sensationnel. La violence présentée sous le signe de la transparence est souvent mise en avant sous forme de clichés et de stéréotypes où les formes de la fiction contaminent et parfois modèlent celles de la réalité. Cette mise en forme tend ainsi à esthétiser la violence. La violence prétendument vraie et effective - celle transmise par les médias sous forme de reportage ou de documentaire - rejoint la violence stylisée des fictions qui de leur côté s'efforcent de faire vrai.

Enfin, les sociétés contemporaines en raison de leur complexité restent éminemment vulnérables à la violence terroriste mais aussi à celle d'organisations criminelles. Commerce et tourisme multiplient les déplacements de biens et de personnes dont la sécurité peut très vite être menacée. Il faut donc envisager de manière nuancée la diminution de ce que l'on appelle la violence, dès lors qu'on la met en perspective avec le processus de la mondialisation des activités et des communications.

Il est d'usage de critiquer l'abondance d'images de violence auxquelles nous sommes soumis quotidiennement. Certains affirment même que la représentation de la violence subit une logique de spectacle, liée aux besoins du marché, nourris par l'audimat. On connaît la réflexion de Debord qui avance l'idée qu'il n'y a plus que du simulacre et que la réalité a été complètement évacuée<sup>570</sup>. Sans aller jusque-là, on peut poser l'hypothèse qu'il est difficile de séparer la réalité de la violence et les représentations qu'on en fait non seulement à travers les médias, mais aussi à travers les arts de l'image. Comme le rappelle Yves Michaud dans l'un des ouvrages qu'il consacre à la violence : « [...] cette profusion d'images et d'informations choc, dérangeantes et parfois bouleversantes, tend à saturer l'espace de communication et à diluer ou affaiblir les capacités d'émotion et d'attention. Tout se nivelle et tout se vaut : une victime chasse l'autre<sup>571</sup> », paradoxes de l'indignation, suivie souvent de l'oubli.

---

<sup>568</sup> Daniel Sibony, *La violence. Traversées*, « La couleur des idées », Seuil, 1998, p.7.

<sup>569</sup> Nous avons déjà à ce sujet cité les travaux de Guy Debord, notamment son ouvrage phare : *La société du spectacle et Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, 1967.

<sup>570</sup> Guy Debord, *La société du spectacle et Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, 1967.

<sup>571</sup> Yves Michaud, *La violence apprivoisée*, op. cit., p. 45.

Les sociétés contemporaines exploiteraient donc un goût ancré pour la violence, par l'exhibition de monstres humains et par l'incitation aux plaisirs morbides<sup>572</sup>. A sa manière, le roman policier du XXe siècle participerait à cet exhibitionnisme puisqu'il est généralement considéré comme mettant volontiers en scène des actes de violence extrême. Il s'agira dans ce chapitre d'interroger cet *a priori*, et de mettre au jour à travers les fictions policières que nous avons choisi d'étudier, les formes que la violence prend dans un certain imaginaire contemporain. Quelle place occupe-t-elle dans la fiction et à quelles images nous convie-t-elle ? Quel impact peut-elle avoir sur le lecteur et à quelle conception de la société peut-elle renvoyer ? Pour ce faire un détour par l'histoire littéraire est nécessaire qui nous permettra d'établir la manière dont la représentation de la violence a évolué dans le roman policier.

### 5.1. Violence dans les romans policiers

La violence a occupé, dans l'histoire du roman policier, une place différente selon les époques et selon les sous-genres. Si l'on se réfère aux travaux de René Girard, c'est le système judiciaire qui a écarté la menace de la vengeance et a enrayé le cycle infernal de la violence qui caractérisait les sociétés primitives<sup>573</sup>. Il n'est donc pas étonnant que dans le roman d'énigme, que l'on a d'abord à juste titre appelé roman judiciaire, la violence liée au crime initial n'est que très rarement narrée et décrite. On découvre certes un cadavre, mais le crime commis et la violence qui l'a engendrée sont ensuite reconstitués par la froide raison, à la faveur d'un raisonnement déductif, puis châtiés par l'institution judiciaire qui écarte ainsi, du moins symboliquement, la menace de violence. Comme nous l'avons déjà évoqué dans notre première partie, cette technique narrative donne l'impression que le crime est de ce fait éliminé à la fois du récit et de l'esprit du lecteur, voire même de la société dans sa globalité et renvoie à une volonté de maîtrise du monde et de mise à distance du mal. On peut en réalité, à

---

<sup>572</sup> Jon Thomson dans son ouvrage intitulé *Fiction, Crime, and Empire. Clues to Modernity and postmodernism*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1993, insiste également sur le rôle joué par l'industrie américaine du cinéma et rappelle le fait que le crime est au centre de l'ensemble des médias et de nombreuses représentations : « (...) *this culture industry is now international : American programs are telecast around the world, creating in effect a global television culture, a culture sustained to a considerable extent of crime* », il ajoute que les représentations de la violence et la violence elle-même interagissent continuellement : « *coverage in this sense is a euphemism in as much as scheduling constraints, popularity ratings, and advertising pressures tend to lead the distortion and dramatization – in effect, a fictionalization – of the commercial networks' representation of crime stories* », p.1.

<sup>573</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, Pluriel, Hachette Littératures, 1972, p. 29 : « C'est le système judiciaire qui écarte la vengeance. Il ne supprime pas la vengeance : il la limite effectivement à une représaille unique dont l'exercice est confié à une autorité souveraine et spécialisée dans son domaine. Les décisions de l'autorité judiciaire s'affirment toujours comme le *dernier mot* de la vengeance. »

la suite de travaux critiques récents<sup>574</sup> considérer que cette violence parce qu'elle apparaît hors cadre, parce qu'elle n'est justement jamais véritablement représentée est en réalité à ranger du côté de la *brutalité*. C'est-à-dire de ce qui relève de l'inacceptable, du primitif et de l'instinctif. À côté de cette brutalité que le récit se refuse à représenter, il y a une violence qui fait *scène* – nous reviendrons plus avant sur cette notion – et doit faire également sens. La brutalité pour sa part ne suscite ni tableau, ni description, ni discours. Elle n'existe que hors cadre, hors représentation et renvoie à bien des égards à la scène primitive à l'origine de toute représentation voire de toute narration<sup>575</sup>.

Ainsi, dans le *Mystère de la chambre jaune* ou dans *L'Assassinat de la rue Morgue*, romans d'énigme classiques, la scène du crime<sup>576</sup> est la matrice du récit, le lieu où se constitue l'énigme, mais elle se situe en même temps hors narration. Elle devient alors l'aboutissement de la narration, la finalité du récit qui par une restauration de la visibilité scénique — ce que l'on peut appeler la “reconstitution” du crime — va combler les failles et résorber les manques de la narration. Le hors champs sert ainsi la logique du mystère : l'incompréhensible lié à la brutalité est ainsi la matière de la narration, apparenté en cela à la scène primitive, le moteur du récit. La rationalité mise en œuvre dans le roman d'énigme garantit donc une reconstitution à la fois symbolique et logique de la violence, après la brutalité d'un crime invisible et incompréhensible<sup>577</sup>.

Avec l'apparition du roman noir à l'américaine dont l'âge d'or se situe autour des années vingt, la brutalité se mue en violence apparente et explicitement décrite. Elle envahit

---

<sup>574</sup> Marie-Thérèse Mathet (Dir.), *Brutalité et représentation*, L'Harmattan, 2006.

<sup>575</sup> Bertrand Gervais aborde la thématique de la violence sur le plan littéraire à travers la figure mythique de Thésée. Celui-ci pénètre dans le dédale pour y tuer le Minotaure. Gervais, montre que l'épisode central du mythe, la mise à mort du Minotaure, n'est jamais décrit et qu'on ignore comment Thésée s'y prend pour détruire le monstre, mi-homme, mi-taureau. Le fait est que, dans toutes les versions du mythe, le meurtre survient à l'abri des regards, ce qui inscrit cette mise à mort dans une logique de la non représentation voire de l'oubli. Lire notamment Bertrand Gervais, « Le Minotaure intérieur. Violence et répétition dans *Lost Highway*, de David Lynch », *Cinéma : revue d'études cinématographiques/ Cinémas : Journal of Film studies*, vol.13, n°3, 2003, p.95-117.

<sup>576</sup> Il est possible ici de jouer sur la polysémie du terme scène qui renvoie à l'idée de lieu en général mais aussi au lieu de représentation. Dans sa préface à l'ouvrage de Marie-Thérèse Mathet sur la brutalité, Stéphane Lojkin rappelle en effet que le roman policier (il vise en réalité le roman d'énigme en citant principalement *Le mystère de la chambre jaune*) fait de la scène la matrice du récit, le lieu où se constitue l'énigme, mais la projette en même temps hors narration. De mise en faillite de la narration qu'était la scène, elle en devient alors l'aboutissement, le but qui par une restauration de la visibilité scénique (ce que l'on appelle la « reconstitution » du crime) va combler les failles et résorber les aberrations de la narration. La rationalité policière garantit donc une refondation symbolique après la brutalité asymbolique du crime invisible.

<sup>577</sup> Pour poursuivre le parallèle avec le mythe de Thésée, il faut également rappeler que ce dernier, après avoir tué le Minotaure, doit traverser un labyrinthe. Difficulté qu'il surmonte par la ruse grâce au fil d'Ariane. Une manière de dire que la rationalité comme dans le roman d'énigme intervient après le meurtre. En analysant le film *Lost Highway* de Lynch, Gervais montre à quel point dans le film le fil d'Ariane est brisé, les personnages qui évoluent dans un espace détemporalisé (et il y a en cela bien des points communs entre l'univers lynchien et celui de nos fictions policières) sont coupés de toute résolutions et deviennent monstres eux-mêmes, in Bertrand Gervais, « Le Minotaure intérieur. Violence et répétition dans *Lost Highway*, de David Lynch », *art.cit.*, p. 97.

l'ensemble du récit, peut comme dans le roman d'énigme être présente d'abord en amont, mais au lieu de cesser au fur et à mesure que l'enquête avance, elle ne fait généralement qu'augmenter. Elle touche tout à la fois le détective souvent empêché par la force de poursuivre son enquête, mais aussi d'autres personnages qui viennent rejoindre le cimetière inauguré par la victime initiale du roman. On a, de ce fait, reproché assez souvent à cette catégorie d'écrits policiers une certaine complaisance vis-à-vis de la violence et une représentation à la fois systématique et stéréotypée de celle-ci. On ne comprend d'ailleurs pas la violence de ces romans policiers sans les confronter aux représentations médiatiques de la criminalité des années 1920. Avec la Prohibition, le crime organisé est en effet l'un des principaux problèmes aux Etats-Unis. Benoît Tadié dans l'ouvrage qu'il consacre au polar américain montre bien qu'à cette période, la mort violente provoquée par la guerre des gangs devient un véritable spectacle national: *Le bootlegging* implique des filières autrement plus vastes que celles de la criminalité artisanale d'autrefois, cantonnées dans des territoires limités [...]; d'autre part, l'intégration nationale des réseaux de la presse, dans les années vingt, fait apparaître les activités criminelles comme un fléau qui frappe le pays tout entier<sup>578</sup> ». Les gangs sont présentés par la presse comme se menant une véritable guerre et le gangster devient une figure de légende au même titre que l'aviateur, le patron d'industrie ou un acteur de cinéma.

Le polar américain satisfait à l'aide de détails hyperréalistes le désir de « voir » les meurtres commis par ces gangs dont la presse relate à grands renforts d'articles et de photographies les exploits. Cette tendance à l'exhibitionnisme va durablement opposer, dans les esprits du moins, roman d'énigme et polar à l'américaine. Dans le premier, le cadavre permet la production d'un récit, « alors que dans le polar, le récit est prétexte à la production de cadavres<sup>579</sup> ». C'est ainsi que les combats physiques, les meurtres, les règlements de compte deviennent pour ainsi dire « les scènes primitives du polar<sup>580</sup> ».

Davantage qu'une simple péripétie au sens aristotélicien du terme, la violence fonde les relations entre individus dans le polar à l'américaine depuis les années vingt jusqu'aux années trente et même au-delà. Chandler considère ainsi que le polar est une littérature réaliste qui « décrit un monde où les truands peuvent régner sur des pays et règnent presque sur des grandes villes, où hôtels, immeubles et restaurants en vogue appartiennent à des hommes qui ont fait fortune avec des bordels, où une vedette de cinéma peut servir d'indic à une bande de

---

<sup>578</sup> Benoît Tadié, *Le polar américain. La modernité et le mal*, op. cit., p.71.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p.72.

malfrats, où le voisin sympathique est un caïd de la loterie clandestine, où le maire de la ville tolère que le meurtre soit un moyen de s'enrichir, où personne ne peut se promener tranquillement dans les rues obscures parce que l'ordre public est une chose dont on parle mais qu'on n'assure pas ; un monde où après avoir assisté à un hold-up en plein jour, on s'empresse de disparaître dans la foule plutôt que de témoigner parce que les truands qui l'ont commis ont peut-être des amis armés de gros flingues, ou parce que votre témoignage ne plairait peut-être pas à la police, et parce que de toute façon, l'avocat véreux de la défense aurait toute latitude de vous bousculer et de vous déchirer à belles dents au tribunal, devant un jury de crétins soigneusement choisis, sans qu'un juge politicard n'intervienne autrement que pour la forme<sup>581</sup> ». Et Chandler de conclure : « Ce n'est pas un monde reluisant mais c'est celui dans lequel nous vivons, et certains écrivains à l'esprit acéré et désinvolte peuvent en tirer des intrigues fort intéressantes, voire amusantes<sup>582</sup> ». Chandler semble ainsi dire que le monde dans lequel s'inscrit le polar est une véritable jungle urbaine et c'est donc faire preuve de réalisme que de peupler les intrigues de véritables monstres sanguinaires et violents<sup>583</sup>.

Le rapport à la violence dans le polar à la française des années soixante et soixante-dix est sensiblement différent. Avant tout, et cela semble logique, parce que la représentation médiatique de la criminalité de cette période est radicalement différente de celle des années vingt aux Etats-Unis. Dans les années soixante et soixante-dix, on voit se développer en France une sorte de culte de la « violence révolutionnaire » qui représenterait dans les fictions une volonté des auteurs de rompre avec les règles de la société bourgeoise. La violence est en effet considérée pendant cette période par les médias français, mais aussi par la littérature et les arts, comme la contestation de l'ordre dominant. Elle serait un écart par rapport aux normes et règles qui régissent la société française. De nombreux romans policiers font état de cette violence dans leurs récits. C'est le cas des récits de Francis Ryck qui mettent souvent en scène des jeunes désorientés et en faillite morale, tentés par le crime et le terrorisme car lassés des dérives néolibérales<sup>584</sup>.

Les années 1980 furent pour leur part celles des bandits d'honneur à la Mesrine dont la figure va inspirer nombre de personnages fictifs, mais elles sont aussi des années paradoxales sur le plan politique. En effet comme le rappellent Elfriede Müller et Alexander Ruoff dans l'ouvrage qu'ils consacrent au polar français, les années quatre-vingt sont celles de la victoire politique de la gauche avec l'élection de François Mitterrand mais elles sont

---

<sup>581</sup> Raymond Chandler, *Les ennuis c'est mon problème*, Omnibus, 2009, p.53-54.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>583</sup> Benoit Tadié consacre d'ailleurs un chapitre entier à cette jungle urbaine et au bestiaire du polar américain.

<sup>584</sup> Notamment dans le roman intitulé *Les Fils des alligators*, Gallimard, Super Noire, 1977.

aussi paradoxalement celles du recul de l'hégémonie culturelle de la gauche dans la société française<sup>585</sup>. « Alors que la gauche perdait son hégémonie culturelle dans la société française, elle gagnait nettement du terrain dans le polar. Les auteurs témoignaient par leur propre biographie qu'il n'existait plus de structures collectives mais seulement des francs-tireurs de gauche<sup>586</sup> ». Pendant ces années « malheureuses » pour la gauche, certains auteurs tentent de perpétrer la mémoire de mai 68, mais insistent aussi sur le fait que la vraie violence, la nouvelle violence infligée aux individus n'est plus physique mais bel et bien symbolique. Auteur emblématique de cette période, Frédéric Fajardie fait dire à l'un de ses personnages : « Depuis le début de la crise, la solidarité se portait mal ...c'est ça *la vraie violence* : imposer aux gens une vie qu'ils n'ont pas choisie. Je suis un produit de ça, comme tous les gars qui sont ici...<sup>587</sup> ».

On retrouve dans la première période de Tonino Benacquista la même tonalité et le même constat désenchanté d'une existence désormais subie et non plus choisie, comme en hommage appuyé et sincère au maître du genre français de cette période et de celle qui la précède : Jean-Patrick Manchette. Ce dernier a en effet poussé à l'extrême une écriture du désenchantement politique et de l'impossibilité d'agir. Dans l'œuvre de Manchette, l'assassinat politique reste un événement récurrent et générateur de violence. Loin de constituer une action héroïque, il est avant tout un constat d'échec, le recours ultime de personnages qui tentent vainement de s'accrocher vainement à des idéaux politiques désormais obsolètes<sup>588</sup>.

Les années 1990-2000 sont peut-être davantage celles du terrorisme, de la montée de la violence dite des cités et de la violence à l'école. Une certaine fiction policière française s'efforce de mettre en scène cette violence en créant des intrigues dont les thèmes correspondent à une certaine actualité<sup>589</sup>. Ni Benacquista, ni Malte, ni Viel, ni Vargas et ni surtout Garnier ne semblent au diapason des représentations médiatiques de la criminalité.

---

<sup>585</sup> « Aujourd'hui on peut parler hardiment d'un échec définitif de mai 68 avec cette victoire électorale. Mitterrand est arrivé au pouvoir à ce point précis où l'hégémonie culturelle de la gauche arrivait à son terme en France comme ailleurs. », in Elfriede Müller et Alexander Ruoff, *Le Polar français, crime et histoire, op. cit.*, p. 58.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>587</sup> Frédéric H. Fajardie, *Brouillard d'automne*, p. 145. C'est nous qui soulignons.

<sup>588</sup> Le roman emblématique de Manchette est à cet égard *Nada* qui relate la trajectoire d'un groupe anarchiste qui enlève l'ambassadeur des Etats-Unis en France et se retranche dans une ferme qui sera assaillie par des gendarmes dans un épisode final d'une grande violence. Ce roman qui renvoie dos à dos la violence terroriste et la violence répressive a été portée à l'écran par Claude Chabrol.

<sup>589</sup> On peut citer notamment les romans de DOA et l'emblématique *Citoyens clandestins* qui dépeint de manière réaliste la trajectoire d'un agent secret chargé tout à la fois d'infiltrer et de démanteler des réseaux terroristes. Cette plongée dans les services secrets français et dans le monde de la presse à travers l'héroïne féminine, a le goût suranné des romans d'espionnage à la John Le Carré, et une modernité thématique certaine.

Point de violences urbaines collectives, point de scènes de violence à l'école et point du tout de violence ou d'acte terroriste dans les romans qui ont constitué notre corpus. C'est un élément de convergence qu'il nous semble intéressant de noter pour en interroger la signification.

Une première impression de lecture a pu nous laisser croire que le traitement de la violence dans nos fictions puisait surtout dans les stéréotypes et les codes du genre policier américain car il s'agit en effet souvent d'une violence physique et criminelle « visible ». Les codes narratifs ayant considérablement évolués depuis le roman d'énigme des origines, le crime n'est plus relégué dans ce que le récit ne dit pas ou se contente de reconstituer. Il restait néanmoins à mieux saisir les modalités d'apparition de la violence dans les fictions qui nous intéressent. Davantage qu'une mise en récit, la violence fait selon nous l'objet d'une mise en scène particulière à travers un dispositif de représentation<sup>590</sup> qui se situe entre fiction littéraire et fiction cinématographique. Si l'on se réfère aux travaux de Lojchine un dispositif de représentation est constitué de trois niveaux. Pour commencer un dispositif renvoie avant tout à un espace, et un espace concret, posé et supposé par la fiction, c'est-à-dire en général un lieu avec des personnages. L'espace de la représentation constitue la dimension géométrale<sup>591</sup> du dispositif. Il est motivé par la fiction et est installé pour faire sens. L'organisation signifiante de l'espace constitue la deuxième dimension du dispositif de représentation qui est une dimension symbolique. Lojchine cite un exemple très connu d'une telle organisation signifiante de l'espace avec le « paysage état d'âme », cher aux romantiques. La dernière dimension du dispositif est la dimension imaginaire ou scopique<sup>592</sup>. En effet, un dispositif se met en place pour quelqu'un, pour un spectateur extérieur. Ce regard est chargé de faire coïncider organisation géométrale et organisation signifiante. Il le fait, selon Lojchine, dans la fulgurance d'un moment, celui de la cristallisation scopique. Nous ne retiendrons pour notre part que le premier et dernier niveau pour analyser les scènes de violence telles qu'elles sont représentées dans nos fictions policières.

---

<sup>590</sup> Nous empruntons ici la notion de dispositif de représentation aux travaux de Stéphane Lojchine qui la définit ainsi: «Le dispositif est une structure de rechange, une institution de secours, avec les avantages et les inconvénients de tout régime d'exception. La notion de dispositif joue un rôle essentiel dans l'élaboration d'une théorie de la représentation car le dispositif articule de l'ordre à du désordre, l'efficacité mécanique d'une structure symbolique forte à la souplesse d'une mise en œuvre pragmatique, concrète, adaptable.» <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/AideRecherche.php?numero=15> (dernière consultation décembre 2010).

<sup>591</sup> Ce terme est utilisé en référence à la théorie lacanienne de l'image.

<sup>592</sup> La dimension scopique du dispositif se manifeste par ce qui, dans la scène, fait tableau : tout d'un coup, on ne voit plus que cela ; tous les discours, toutes les structures attendues tombent, tout se reconfigure autour de cela. Le scopique cristallise un autre sens : il est l'effet de la scène pour l'œil, en dehors de toute mise en espace, de tout cadrage, de toute rationalisation d'un sens.

Lojkin en arrive ensuite à distinguer deux types de dispositifs : le dispositif de scène et le dispositif de récit. Le premier est le dispositif canonique qui ordonne la peinture d'histoire classique et la scène de roman du XVIe jusqu'au XIXe siècle. Il opère l'articulation entre espace et organisation signifiante au moyen de ce que Lojkin appelle l'écran de la représentation. Le dispositif de scène donne à voir l'objet de la représentation. Le dispositif de récit en revanche prend acte du fait que cet objet ne peut être vu et met en place, pour pallier cette impossibilité et éventuellement pour tenter de la réduire, un supplément de récit.

On l'aura compris, le dispositif de récit est celui qui structure la représentation de la violence – ou plutôt de la brutalité - dans le roman d'énigme, tandis que c'est le dispositif de scène qui serait en place dans les fictions policières qui ne relèguent pas la violence à un hors cadre. Les crimes et les accès de violence font, dans de nombreux récits policiers contemporains, l'objet d'une description minutieuse voire complaisante. Des auteurs comme DOA ou Caryl Férey mettent en scène avec un espace très concret en arrière fond. La dimension symbolique est de ce fait plutôt réduite et la cristallisation scopique a lieu autour de l'horreur des crimes commis<sup>593</sup>.

La situation est sensiblement différente en ce qui concerne les fictions policières que nous avons choisi d'étudier. Le dispositif de représentation de la violence nous semble en effet original au point de ne correspondre complètement ni au dispositif de scène ni au dispositif de récit. Notre hypothèse est que la violence est représentée dans nos fictions policières contemporaines à travers un dispositif cinématographique. La violence s'inscrit en arrière fond d'un univers anémique et d'un espace abstrait et reste de ce fait difficile à justifier; ce qui accentue à bien des égards sa dimension symbolique. La violence n'est pas théorisée, pas plus qu'elle n'est justifiée ou dénoncée par un discours idéologique, comme cela a pu être le cas dans la fiction policière française des années 1970. Dans la fiction policière contemporaine au contraire, la violence est souvent évoquée comme en sourdine, sous forme d'effleurement, d'affleurement et d'incomplétude.

Cela ne la rend pas moins insoutenable pour le lecteur car elle reste dans le même temps visible et palpable. Si les auteurs semblent mettre en scène avant tout des images évanescentes, le dispositif opère une articulation entre espace et organisation signifiante au moyen de ce que Lojkin appelle « l'écran de la représentation ». Dans nos fictions, c'est un

---

<sup>593</sup> On peut citer par exemple un passage du roman de Caryl Férey intitulé *Zulu* d'une violence insoutenable. L'intrigue se situe en Afrique du sud (les raisons de ce dépaysement géographique ne sont pas anodines) où le lecteur lit tour à tour des scènes de meurtre, de risques dans les townships et dans les bars clandestins et une scène d'une rare violence pendant laquelle l'un des enquêteurs se fait couper les mains, le lecteur espérant jusqu'au bout que ses partenaires viennent le secourir. Caryl Férey, *Zulu*, Gallimard, Série noire, 2008.

écran concret, tant la représentation de la violence passe systématiquement dans les œuvres de Tanguy Viel, de Marcus Malte (mais aussi dans une certaine mesure de Tonino Benacquista et de Pascal Garnier), par le prisme de l'écran de télévision ou de cinéma.

Ce dispositif particulier fait en sorte que les images ainsi évoquées hantent le lecteur moderne et le poussent à compléter ce qui est évoqué sous forme d'ébauche, par la mobilisation consciente ou inconsciente de ces images télévisuelles et cinématographiques qui structurent son imaginaire. Car toute scène appelle le souvenir d'autres scènes, selon un jeu implicite ou explicite d'équivalences thématiques ou formelles, plaçant sur le même plan scènes de film et scènes littéraires. Il y a dans le dispositif de représentation de la violence dans les fictions policières contemporaines une transposition d'art qui renvoie principalement et quasi exclusivement au cinéma et plus rarement à la peinture<sup>594</sup>. Cela semble aller dans le sens des travaux de Régis Debray selon lesquels les innovations techniques conditionnent les productions symboliques d'une société et notamment ses productions esthétiques<sup>595</sup>.

Il s'agira aussi pour nous d'appréhender la violence à partir de son impact sur le lecteur. Comme nous l'avons déjà indiqué en première partie, l'étude narratologique théorise en réalité la part du roman policier que l'on oublie, ou que le lecteur peine le plus souvent à retenir. Nous nous efforcerons dans les prochaines pages de décrire le caractère spectaculaire du moment scénique que constituent les actes violents et criminels. Nous verrons au long de ce chapitre les caractéristiques du dispositif de représentation de la violence dans nos fictions policières et nous montrerons que l'effacement de la violence ne conduit pas à son atténuation. Il contribue au contraire à la mise en récit d'un monde qui n'offre pas d'autre échappatoire qu'une violence insensée, voire même gratuite et aberrante pour ceux-là mêmes qui en sont les acteurs.

## 5.2. La représentation cinématographique de la violence

Avec des personnages à l'identité fuyante et des lieux pour la plupart insaisissables, il apparaît que l'ordre géométral des scènes de violence dans les fictions que nous avons retenues renvoie à un espace abstrait. Il y a en effet peu d'historisation de la violence, peu de

---

<sup>594</sup> Une exception notable: Fred Vargas dans *Sous les vents de Neptune*. Au début du roman, le commissaire Adamsberg est en effet victime de malaise à chaque fois qu'il aperçoit un tableau représentant Neptune. Cette image contient en creux les violences commises par un criminel dont le signe distinctif sera un trident semblable à celui du dieu des mers.

<sup>595</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1992, p. 285

références à des événements réels ou historiques<sup>596</sup>. Ces éléments de description subsistent mais restent marginaux dans les fictions contemporaines où la violence est davantage évoquée à travers une *fictionalisation* c'est-à-dire une représentation avec un surplus d'imaginaire. En effet, sitôt que la violence est un enjeu de la fiction, la tendance est de la tenir pour immatérielle, intangible, irréelle, voire sans conséquences. Sitôt que la violence est au contraire l'enjeu de l'historicisation, la tendance est au contraire de la tenir pour sérieuse, tangible matérielle et réelle<sup>597</sup>.

Les romans de notre corpus semblent mettre en évidence une tendance dans le roman policier contemporain à une *fictionalisation* de la violence. C'est très clair dans l'œuvre de Tanguy Viel, dont l'écriture emprunte beaucoup aux procédés cinématographiques. Les scènes de violence sont par ailleurs dans ses romans une perpétuelle réécriture de scènes de films. Deux modes de référence au cinéma coexistent ainsi dans ses œuvres. Il conjugue une écriture cinématographique et références cinématographiques, le plus souvent dans les passages relatant des scènes de crimes ou d'affrontement. En ce qui concerne les procédés d'écriture cinématographique, on peut par exemple citer la scène du braquage d'un casino dans le roman intitulé *L'absolue perfection du crime*. On sait que la première partie du roman tourne autour de la préparation de ce crime. Les protagonistes élaborent un plan et une stratégie, se réunissent régulièrement, font tous les achats nécessaires et se préparent ainsi à ce qui est présenté comme un crime parfait par « l'oncle », parrain du clan mafieux, ainsi que par son bras droit, Marin. On sait aussi que d'autres membres de cette « famille » mafieuse, notamment Pierre, le narrateur du roman, sont convaincus que ce braquage est pure folie et qu'il va se solder au mieux par l'arrestation de tous les participants et au pire par leur mort. La première partie de ce roman construit comme une pièce en trois actes. Elle s'achève sur les derniers préparatifs et répétitions du cambriolage, le soir du 31 décembre. La tension narrative est donc à son comble et le lecteur s'attend, dans une logique de récit linéaire à suspens<sup>598</sup>, à ce que le chapitre suivant prenne place au moment où Pierre et l'une de ses complices, Jeanne, s'appêtent à pénétrer dans le casino. Le plan tant *attendu* doit être enfin mis à

---

<sup>596</sup> Tonino Benacquista, dans ses romans de la première période (publiés dans les années 1990 et rassemblés par Gallimard dans un seul volume intitulé *Quatre romans noirs*, *op. cit.*) et notamment dans la *Commedia des ratés*, fait référence à l'Histoire, mais il admet lui-même que dans ses premiers écrits il tente à sa manière de rendre hommage au polar français des années 1970. Nous reviendrons plus loin sur cette technique de récits enchâssés.

<sup>597</sup> Lire à ce sujet Lucie Roy, Texte de communication paru dans *Figures de violence*, colloque en ligne organisé par Richard Bégin (Université Laval), Bertrand Gervais (UQAM), Bernard Perron (Université Laval) et Lucie Roy (Université Laval), 2009. <http://figuresdeviolence.nt2.ca/fictionnalisation-et-historicisation-ou-le-paradoxe-de-la-violence-immaterielle>

<sup>598</sup> Nous reviendrons dans notre troisième partie sur les notions de tension narrative et de suspens.

exécution et le lecteur est dans *l'attente* de cet événement. Or, ce début de chapitre s'ouvre sur un événement *inattendu* sur le plan narratif. Alors que le cambriolage devrait être raconté, la scène anticipe chronologiquement sur la suite de l'histoire et l'on comprend très vite que Pierre est déjà en état d'arrestation, accompagné d'un juge et de plusieurs policiers. Le « casse » a donc déjà eu lieu et l'on pourrait croire que Tanguy Viel souhaite par cette prolepse faire l'impasse sur l'une des scènes capitales du roman. Le lecteur sait désormais avec certitude que cette dernière ne s'est pas déroulée comme prévu. Mais Tanguy Viel ne suit pas non plus complètement les codes narratifs du roman d'énigme. En reléguant la scène du crime en dehors du récit, il choisit de raconter le braquage à travers une reconstitution policière qui obéit à une véritable logique cinématographique. Cette interruption dans la narration constitue une transgression des niveaux fictionnels et peut constituer un effet de métalepse dans la mesure où le récit linéaire est volontairement interrompu<sup>599</sup>.

Le dispositif policier mis en place dans ce chapitre développe et dévide ainsi une métaphore cinématographique. D'abord, le juge semble camper le rôle du metteur en scène dont il possède à la fois les accessoires : « Le juge se tenait là avec son porte-voix<sup>600</sup> » et les répliques comme « Faites comme vous avez fait le jour des faits<sup>601</sup> » qui peut constituer une indication de jeu ou encore : « O.K. c'est parti<sup>602</sup> » qui renvoie au « Ok. Ça tourne » des tournages de film. De plus chacun des personnages semble jouer un rôle, comme sur un plateau. Le voiturier est ainsi décrit : « C'était lui, le même voiturier qui avait effectivement garé la voiture le 31, c'est à lui que j'ai remis les clés pour la deuxième fois. Lui, il a joué le jeu, même geste que cinquante fois par nuit, m'a ouvert la portière, m'a invité à descendre, a tendu la main<sup>603</sup> ». Pierre s'efforce lui aussi d'incarner au mieux son propre personnage et d'entrer dans son propre rôle : « J'ai essayé de retrouver le visage que j'avais ce soir-là, de lui sourire de la même manière, de verser l'argent du pourboire dans sa main avec la même dextérité et la même condescendance, celle d'un homme qui aurait fait ça toute sa vie. Et mon cœur, mon sang à l'intérieur de moi, peu à peu j'ai retrouvé la même excitation, la même

---

<sup>599</sup> Gérard Genette définit la métalepse par « une transgression délibérée du seuil d'enclassement », in Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, 2004, p.8. On peut considérer que ce passage du roman de Viel correspond en partie à une métalepse. Le niveau fictionnel a changé, ainsi que le narrataire, puisque désormais le narrateur s'adresse à la fois à un narrataire indéfini mais aussi au juge. Genette souligne par ailleurs les liens de cette figure avec celle de l'hypotypose. Viel a donc bien la volonté de rendre « visible » la violence, même si nous rejoignons au fond Genette qui rappelle que la volonté de montrer en littérature reste illusoire. Voir à ce sujet Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, 2004, p.110. Nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre.

<sup>600</sup> *L'absolue perfection du crime*, op. cit., p.87.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p.88.

ivresse mélangée en montant les marches, comme si on allait refaire toute l'arnaque, comme si Jeanne me tenait le bras et souriait à chacun<sup>604</sup> ».

La scène fait songer à un véritable *remake* du braquage d'origine, et il s'agit pour le narrateur de faire voir au juge, mais aussi au lecteur les gestes précis, les mimiques, les postures des uns et des autres. Pour poursuivre la métaphore cinématographique cette séquence narrative est construite à la manière d'un *split-screen*<sup>605</sup> dans la mesure où se juxtaposent constamment dans l'esprit du lecteur les scènes du braquage « réel » et ceux de sa reconstitution. Il s'agit bien, aussi paradoxal que cela puisse paraître, de rendre la description du braquage la plus vivante possible, en refusant que la narration ne le décrive en tant que tel, mais en utilisant le moyen détourné de la reconstitution.

La logique cinématographique inhérente à l'écriture de Tanguy Viel s'exprime également à travers la capacité que possèdent cette scène en particulier, et le roman en général, à faire référence à d'autres films. La reconstitution du crime renvoie sans doute possible à *l'Ultime Razzia*<sup>606</sup> de Stanley Kubrick<sup>607</sup>. L'histoire s'inspire du roman de Lionel White *En mangeant de l'herbe*<sup>608</sup>, et le film épouse la forme du récit qui utilise de nombreux flashback, bousculant la chronologie et de multiples points de vue. Les références cinématographiques que contient *L'absolue perfection du crime* sont trop nombreuses pour en faire une liste exhaustive. Influencé par les films de Jean-Luc Godard et de Brian de Palma qui jouent constamment sur la reprise des codes cinématographiques, Tanguy Viel impose

---

<sup>604</sup> *Ibidem.*, p.88.

<sup>605</sup> La technique du *split-screen* divise l'écran en plusieurs parties appelées cadres ou cadrages, chacune de ces parties présentant des images différentes : plusieurs scènes qui se déroulent simultanément ou plusieurs perspectives d'une même scène. C'est une technique dont fait souvent usage Brian de Palma dont la filmographie a fortement influencé Tanguy Viel. On peut citer par exemple ses films intitulés *Carrie* (1976), *Phantom of Paradise* (1974) et *Snake Eyes* (1998). Ce dernier film multiplie les références au thème du regard et tourne autour de la reconstitution à l'aide de caméras de surveillance des événements d'un crime.

<sup>606</sup> Le personnage principal Johnny Clay à sa sortie de prison, organise comme Marin dans le roman de Viel un casse pour s'emparer de la caisse d'un champ de course un jour de grande affluence. L'opération est un succès, le timing est parfait, mais l'indiscrétion d'un des complices qui renvoie à la trahison de Lucho dans le roman de Viel enrayer cette belle machination.

<sup>607</sup> Miguel Aubouy en notant lui aussi une constante référence à Kubrick dans les romans de Viel émet l'hypothèse que pour les deux artistes l'œuvre se constitue autour de l'idée selon laquelle chaque essai doit être le chef-d'œuvre d'un genre donné. *Le Black Note* serait le chef d'œuvre du jazz, *Cinéma* celui de l'art que son titre désigne et *L'absolue perfection du crime* celui à la fois du cinéma et du roman noirs. Viel réfute en partie cette hypothèse en affirmant ne pas avoir de véritable programme : « En même temps, je ne vois pas très bien à quel genre appartiendrait *Le Black Note*, *Cinéma* non plus... Et il se trouve que le dernier [*L'absolue perfection du crime*], sans doute le plus visible, lui est un roman de genre mais je ne l'ai pas fait exprès en le faisant. Une fois le livre terminé, publié, on m'a dit que c'était un polar mais moi, je ne l'avais même pas vu. Je n'ai pas eu l'intelligence de ce que je faisais. [...] Mais maintenant j'en parle également avec certitude comme si la scène policière avait été une scène privilégiée pour installer mes drames intérieurs. » Marie-Odile André et Johan Faerber (Dir.), *Premiers romans 1845-2003*. « Vers une mélancolie des premiers romans ? Entretien avec Tanguy Viel », p. 89-99, p. 99.

<sup>608</sup> Lionel White *En mangeant de l'herbe*, Série Noire, Gallimard, 1955.

constamment le cinéma comme toile de fond du récit<sup>609</sup>. Le titre du roman est selon toute probabilité un clin d'œil au *Crime était presque parfait* de Hitchcock<sup>610</sup>. C'est également à un grand admirateur d'Hitchcock que le roman semble rendre hommage à travers des références nombreuses au film de Brian de Palma intitulé *L'Impasse*<sup>611</sup>. Le lieu qui est choisi pour le braquage<sup>612</sup> renvoie sans aucun doute à un autre film noir, *Casino* de Martin Scorsese<sup>613</sup>. On pense également à une version certes française et quelque peu provinciale du *Parrain* de Francis Ford Coppola avec le personnage de « l'oncle » en chef de « famille », et de Marin en successeur attiré et maudit<sup>614</sup>. Johan Farber<sup>615</sup> considère en effet que l'écriture de Tanguy Viel répond à une *logique de remake* avec une *écriture du déjà-vu*. L'auteur s'inspire en effet de scènes attendues tirées de films connus. Ce sont autant de films palimpsestes auquel le lecteur peut subrepticement penser pendant sa lecture de manière consciente ou inconsciente.

Ces références contenues en filigrane dans le texte font indubitablement appel à l'imagination du lecteur, à sa culture et à sa mémoire cinématographique. En puisant dans un cinéma dit populaire et dans le patrimoine des films noirs, l'auteur est en effet certain de faire naître des images devenues désormais cultes. Le procédé est d'autant plus efficace que Viel

---

<sup>609</sup> Dans un entretien donné par Tanguy Viel à Thierry Guichard dans *Le Matricule des anges*, 71, mars 2006, l'auteur affirme : «Le cinéma pour moi, c'est d'abord un réservoir d'images, de décors, de personnages, finalement de tableaux en quelque sorte déjà composés qui d'une part donnent envie d'écrire et d'autre part aident à écrire : en exagérant on pourrait dire que le travail est à moitié fait quand on a déjà la scène visuellement dans la tête... Or comme je suis plutôt paresseux, ça m'arrange.»

<sup>610</sup> Réalisateur pour lequel Tanguy Viel ne cache pas son admiration, il lui a en effet consacré un petit ouvrage original intitulé *Hitchcock, par exemple*, illustré par Florent Chavouet, Livre d'Heures, Naïve, 2010. Dans ce court récit le narrateur doit établir la liste de ses dix films préférés. Exercice qui s'avère difficile dès lors que ce classement doit inclure les films du maître du suspense, le narrateur se trouve dans l'impossibilité de faire apparaître dans son classement des films d'un réalisateur autre qu'Hitchcock !

<sup>611</sup> Carlito Brigante, ancien seigneur de la drogue, est libéré de prison grâce aux magouilles de son avocat et ami David Kleinfeld. Il n'a qu'une seule idée en tête : se ranger, mais c'est sans compter sur le destin qui s'acharne. On retrouve dans le film de de Palma l'un des thèmes principaux du roman de Tanguy Viel : la trahison. Certaines scènes - notamment les retrouvailles entre Carlito et son avocat au début du film dans un night club - ont manifestement inspiré notre auteur.

<sup>612</sup> Cela pourrait être le Casino de Brest si l'on en croit certains indices, ville côtière de province. L'auteur est très attaché à cette ville qui sera au centre de l'un des son roman le plus récent intitulé *Paris-Brest*. Comme beaucoup de lieux, sa description reste néanmoins succincte et évasive faisant ainsi à nouveau appel à l'imaginaire cinématographique des lecteurs. Nous avons déjà évoqué dans le chapitre précédent la manière dont Tanguy Viel dématérialise les lieux clefs de ses romans, en se gardant de les situer géographiquement et de les nommer explicitement.

<sup>613</sup> Tanguy Viel a songé un temps à intituler son roman *Casino*, mais a préféré une référence cinématographique plus feutrée à Hitchcock pour finir. Réalisé en 1995 par Martin Scorsese, le film se déroule dans les années 1970, Sam 'Ace' Rothstein joué par Robert De Niro est envoyé à Las Vegas par la mafia de Chicago pour diriger l'hôtel-casino *Tangiers*. L'argent coule à flots, mais la mécanique bien huilée du casino et la vie personnelle de Sam ne vont pas tarder à se rouiller. Le personnage féminin de Jeanne qui porte le soir du braquage une robe blanche incarne dans le roman de Viel la femme fatale, semblable au personnage de Ginger campée par Sharon Stone qui porte une robe blanche lors de sa première apparition dans le film de Scorsese. C'est elle qui va être la source des malheurs du protagoniste, comme Jeanne le sera dans une certaine mesure pour Pierre dans le roman de Tanguy Viel.

<sup>614</sup> Dans le film de Coppola, le successeur désigné du Parrain échoue à reprendre les affaires du clan en main, tout comme Marin ne parvient pas à réaliser le crime parfait.

<sup>615</sup> Johan Faerber, *L'absolue perfection du crime*, Tanguy Viel, Profil d'une œuvre, Hatier, 2007, p. 82.

n'alourdit pas le récit de références explicites à un film. Il laisse le lecteur libre de choisir. C'est en cela que l'on peut en effet parler d'une adaptation originale du cinéma à la littérature, avec un récit qui utilise les ressources du cinéma et crée ainsi un effet particulier de lecture qui se fait dans le même temps « vision ».

L'écriture romanesque tente-t-elle ainsi de contenir le souffle qui la rendrait *vivante* et capable de rivaliser avec la vie et la réalité ? Tanguy Viel ne cache pas sa volonté inlassable de rendre les scènes de ses romans *vivantes*. Cela passe selon nous par la tentative d'emprunter au récit cinématographique sa capacité à faire voir :

[...] Le cinéma c'est quand même le point d'aboutissement du mimétisme dans les formes narratives, celui qui donne l'illusion de la vie réelle et de la perception naturelle. Or quand j'écris, je crois que je n'ai qu'un but très simple, c'est de rendre les choses les plus vivantes possible. C'est même, dans l'absolu, l'idée que le texte arrive à se substituer aux choses en question. Personnellement, avec le cinéma, je trouve que ça se fait presque naturellement. Mais avec l'écriture, c'est un peu plus dur : il ne suffit pas, comme avec la caméra, de poser son stylo dans un champ de maïs et attendre que la pellicule s'imprime. C'est ça aussi qui est terrible avec le cinéma, c'est que c'est le premier moyen inhumain, si je puis dire, de représenter les choses. Cette inhumanité-là personnellement me fascine : quelquefois je crois même qu'écrire ce serait arriver à ça, à l'inhumain, cesser de s'interposer entre le langage et les choses<sup>616</sup>.

On lit bien ici la volonté de l'auteur de faire hypotypose, pour employer un terme de la rhétorique antique, c'est-à-dire d'écrire pour imiter le réel, le rendre visible au lecteur. Or nous le savons, cette volonté de montrer<sup>617</sup> de la littérature est à bien des égards illusoire. Genette revient à plusieurs reprises sur les définitions quelque peu illusoires car hyperboliques que les rhétoriciens classiques ont donné de l'hypotypose et rappelle qu'un texte ne peut jamais vraiment mettre sous nos yeux ce qu'il ne sait que représenter verbalement. Il affirme encore que contrairement à la représentation dramatique: « [...] aucun récit ne peut « montrer » ou « imiter » l'histoire qu'il raconte<sup>618</sup> ». Un récit peut raconter de manière détaillée, précise et vivante et donner par là l'illusion de mimésis qui est la seule mimésis narrative, mais le langage signifie sans imiter :

---

<sup>616</sup> *Le Matricule des anges*, 71, mars 2006

<sup>617</sup> Ce que la théorie anglo-saxonne, notamment la critique américaine jamesienne, nomme le *showing* en opposition au *telling*.

<sup>618</sup> Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit. Essai de méthode*, Seuil, 1972, p.185.

Le récit d'événement, pourtant, quel qu'en soit le mode, est toujours récit, c'est-à-dire transcription du (supposé) non-verbal en verbal : sa mimésis ne sera donc jamais qu'une illusion de mimésis, dépendant comme toute illusion d'une relation éminemment variable entre l'émetteur et le récepteur.<sup>619</sup>

Sans compter qu'un lecteur peut trouver un texte intensément mimétique tandis qu'un autre le trouvera peu expressif ou peu fidèle à une réalité qu'il se figure. Mais nous ne souhaitons pas ici remettre en question la force d'évocation des textes de Tanguy Viel, à laquelle il semble aspirer, ni même montrer que les facteurs textuels mimétiques<sup>620</sup> sont peu nombreux dans ses textes. Il nous semble plus intéressant d'établir que la volonté de montrer et de faire image, dématérialise paradoxalement non seulement les lieux, comme évoqué dans le chapitre précédent, mais également la violence. En effet, les procédés d'écriture cinématographique, le recours à la reconstitution du crime plutôt qu'à sa narration sont autant d'éléments qui semblent s'interposer entre la réalité décrite, le narrateur et le lecteur. Plusieurs passages viennent rappeler à ce dernier qu'il n'a pas sous les yeux le crime en lui-même : « A ce moment là le juge a arrêté l'action<sup>621</sup> ». La reconstitution aussi fidèle soit-elle ne peut reproduire parfaitement les faits. Malgré tous ses efforts pour rester fidèle à son personnage, Pierre ne peut ressentir exactement la même appréhension que celle qui l'a gagné le soir du braquage : « cette fois-ci il n'y avait pas la peur que ça rate j'ai dit<sup>622</sup> ». Pour ajouter au pathétique de la situation, le destin lui-même vient s'en mêler. Au moment où Pierre joue à la roulette le même numéro que celui qu'il avait choisi le soir du 31 décembre, à la stupeur de tous il gagne lors de la reconstitution et en reste sidéré. Effet d'ironie tragique, Pierre se prend alors à imaginer ce qui se serait passé, si effectivement il avait gagné le soir du crime. Il est certain que l'ensemble de ces digressions et suspensions narratives crée une distance supplémentaire entre le lecteur et la scène du crime. Tout est bon pour détourner le regard du lecteur tout en sollicitant dans le même temps son imagination.

Il reste que le juge a décidé de cette reconstitution, non pour les détails du braquage qu'il semble connaître, mais pour mieux cerner la personnalité de Pierre. Le lecteur apprend

---

<sup>619</sup> *Ibidem.*, p.185.

<sup>620</sup> Selon Genette, les facteurs mimétiques textuels se ramènent à deux données : la quantité de l'information narrative qui fait que le récit est développé et détaillé et l'absence ou la présence minimale du narrateur. Il s'agit d'*en dire* le plus possible et de *le dire* le moins possible, in Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit. Essai de méthode*, Seuil, 1972, p.185. Nous avons déjà montré dans les chapitres précédents que l'écriture de Viel et de nombreux de nos auteurs n'était pas mimétique. Le réel est souvent mis en récit de manière impressionniste. On entrevoit ici à quel point l'écriture de Viel ne répond pas à ces critères de mimétisme dès lors que l'on est attentif à la présence du narrateur qui envahit constamment le récit. Mais c'est un point que nous aborderons plus en détail au chapitre suivant.

<sup>621</sup> *L'absolue perfection du crime*, p. 89.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 90.

en effet au fur et à mesure de la reconstitution que ce dernier a agressé le directeur du casino. Nous sommes donc au cœur de l'un des passages les plus violents du roman et tout concourt dans les choix d'écriture de Tanguy Viel à atténuer la brutalité du récit. Non seulement nous sommes face à une reconstitution, mais celui qui campe le rôle du directeur du casino n'est pas crédible : « j'ai dit au juge comme la vérité s'éloignait de nous, à cause de ce comédien, qu'il ferait de son mieux, c'est certain, mais on ne pouvait pas y croire. J'ai dû expliquer au juge dans quelle impasse on courait en rejouant la scène, que c'était un jeu de stratégie, de regard, de minutie intérieure, une affaire d'horloger si vous préférez ai-je dit au juge. <sup>623</sup>» Pierre se fait même moqueur et sarcastique : « j'aurais demandé une maquilleuse, ils me l'auraient amenée sur un plateau<sup>624</sup> ».

Ainsi la réalité des faits, notamment des événements violents, va se révéler par bribes au milieu d'une reconstitution imparfaite qui se montre à lire et à voir comme illusoire. Cela n'empêchera Pierre de tomber dans le piège du juge et de sombrer dans la violence à *nouveau* en agressant à *nouveau* le « directeur » : « j'ai craqué le coup est parti presque aussi fort ...le juge dans son coin jubilait<sup>625</sup> ». Nous pouvons noter à *nouveau* les marques d'atténuation et de déréalisation des gestes avec l'utilisation du « presque ». Pierre rappelle d'ailleurs maladroitement au juge que le crime devait ne comporter en réalité aucun meurtre : « [...] dans nos plans clairement il était dit qu'on ne tuerait pas <sup>626</sup>». Mais le directeur du casino a prononcé une phrase qui aurait pu lui être fatale, en traitant Pierre de « fils de pute ». C'est en réalité le dernier mot qui va déclencher une réaction incontrôlée de Pierre. Le lecteur se souvient en effet que c'est le terme qu'a employé un soir Marin à propos de Jeanne, sa compagne, que convoite Pierre<sup>627</sup> : « alors le mot pute, il s'est doublé d'un coup dans ma tête, frontalement le mot pute a fait boum par dessus mes nerfs et il a saigné un peu plus du visage. J'ai cogné plusieurs fois sa tête contre le coffre et il s'est écroulé<sup>628</sup>. »

Tout semble renvoyer aux codes de la scène violente, la mention du sang, de la mort, la soudaineté du geste, mais le passage est amené de manière telle qu'une distance s'est instaurée entre le lecteur et les faits relatés. On sait aussi - et nous y reviendrons dans la dernière partie de ce travail - que Pierre est loin d'être un narrateur toujours fiable. Il prétend

---

<sup>623</sup> *Ibidem.*, p.95.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>625</sup> *Ibid.* p. 100.

<sup>626</sup> *Ibid.* p.101.

<sup>627</sup> Lors des préparatifs Jeanne se fait en effet insulter par Marin sans que Pierre ne réagisse autrement qu'en imaginant une sorte de discours qu'il aurait pu ou dû tenir à Jeanne : « Mais tu n'avais rien d'une pute, Jeanne, au casino. Et dans les grands magasins pour essayer nos fringues, les costumes qu'on porterait dans le plan minable du casino, c'était autre chose, Jeanne, je te jure », *Ibid.*, p. 66-67.

<sup>628</sup> *Ibidem.* p.104

en effet qu'il aurait pu tuer le directeur du casino : « J'ai frappé, j'ai manqué de le tuer, c'est sûr mais c'était par accident, et c'est pourquoi il n'est pas mort, parce que si j'avais vraiment voulu le tuer ai-je dit au juge, c'est évident que j'y serais parvenu, parce que je reste un professionnel, ai-je conclu<sup>629</sup> ». Mais le lecteur habitué à ses hésitations et tergiversations à son incapacité chronique à passer à l'acte, mais aussi à sa lâcheté doute qu'il eût été réellement capable de commettre un meurtre.

Face à un protagoniste passif, qui évolue dans un lieu évanescent et insaisissable et qui rejoue ses actions dans le cadre d'une reconstitution policière aux accents cinématographiques, le lecteur n'est pas véritablement confronté à une scène de violence aux tonalités réalistes. Le recours à l'écriture cinématographique, aux clins d'œil filmiques maintient donc la violence à distance et finit par la déréaliser. Ces procédés sont très présents dans *L'absolue perfection du crime* et on les retrouve par exemple dans l'épilogue du roman. La confrontation finale entre Pierre et Marin est en effet écrite à la manière d'un duel de Western. Le texte fait explicitement référence aux plaines, et l'affrontement des regards et des corps renvoie pour sa part clairement aux scènes stéréotypées des Westerns de la grande époque<sup>630</sup> :

Il y a eu un silence et un quart de seconde sans rien, ni mots ni gestes, parce que c'était la première fois depuis longtemps qu'on se regardait de si près. J'ai donné un coup de poing dans sa mâchoire, et mes mains ont serré son cou, on était à bout, lui comme moi ébouriffés, éreintés, suant à plein, il m'a frappé à son tour, dans le ventre, dans la tête, on était comme des lutteurs dans la plaine, sans armes et certains pourtant de l'issue mortelle entre nous<sup>631</sup>.

Mais malgré des éléments textuels qui renvoient au vocabulaire usuel de la violence physique, celle-ci ne va pas jusqu'au meurtre. A la faveur d'un renversement de situation, Marin, supposé incarner la figure du fort tout au long du roman, n'est plus que l'ombre de lui-même. Personnage spectral, il est comparé à un fantôme qui tente vainement de résister :

[...] Il était fatigué. Derrière, fatigué aussi, j'ai levé les yeux vers le phare blanc et je l'ai vu se glissant dans l'entrée, cherchant refuge, alors j'ai hésité mais j'ai avancé vers le phare, parce qu'il le fallait. Lui dans l'escalier, c'était comme un fantôme dans un tourbillon<sup>632</sup>[...]

---

<sup>629</sup> *Ibidem.* p. 104

<sup>630</sup> On songe notamment à *Duel au soleil* de King Vidor, réalisé en 1946 dans lequel deux amants se retrouvent dans la montagne pour un duel final et meurent ensemble.

<sup>631</sup> *L'absolue perfection du crime*, p.173.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 174.

Et Pierre, devenu au fil des pages et des années passées en prison plus sûr de lui, épargne son rival alors même qu'il est en situation de l'achever : « J'ai repris l'escalier, tranquillement, et je ne me suis pas retourné<sup>633</sup>. » Point de crime, point de meurtre, au mieux une scène d'affrontement stylisée rendue abstraite par une écriture cinématographique qui la rend proche du rêve. C'est d'ailleurs au crépuscule que se déroule cet affrontement final, comme pour accentuer cette difficulté à saisir totalement la réalité. Le récit adoptant une focalisation interne, le regard de Pierre est trouble, comme l'est devenu celui du lecteur :

J'ai levé les yeux vers le large. La lumière s'était arrêtée pour nous, le disque orangé du soleil tombé aux trois quarts sous l'horizon, et les larmes sur mes yeux qui irisaient la mer<sup>634</sup>.

Ces multiples références au septième art, cette surimpression de scènes de films déjà vu mille fois par le lecteur contemporain, des procédés particuliers d'écriture qui sans cesse puisent dans les techniques et codes cinématographiques créent à la fois un effet de métalepse dans le récit, une parenthèse narrative d'un type particulier qui selon nous contribue à une mise à distance des scènes de violence dans un dispositif de représentation cinématographique. A vouloir emprunter au cinéma son pouvoir de faire immédiatement image, le roman de Viel contient aussi les marques de son impuissance à montrer. Beaucoup d'éléments du récit concourent à solliciter l'imagination du lecteur, mais aussi et surtout sa mémoire visuelle et cinématographique. Plusieurs procédés d'écriture tentent de renouveler les effets d'hypotypose que Genette appelle également des « effets de présence<sup>635</sup> », mais le récit ne fait jamais parfaitement image et les effets de réel sont ici avant tout des effets de fictionalisation qui rendent les représentations à la fois vivantes mais jamais totalement saisissables. A l'ensemble de ces caractéristiques d'écriture viennent s'ajouter d'autres procédés faisant référence cette fois plus explicitement à des images cinématographiques ou télévisuelles. On soulignera l'omniprésence d'écrans qui créent eux aussi un effet de distanciation et d'atténuation, sans que les scènes de violence ne perdent pour autant leur force d'évocation.

---

<sup>633</sup> *Ibidem.*, p. 175.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>635</sup> Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, 2004, p.93.

### 5.3. Paradoxes de l'écran, ekphrasis et mises en abymes

#### 5.3.1. Paradoxes de l'écran

L'écran est un élément fécond, riche en contradictions, il apparaît fréquemment dans les fictions policières contemporaines. Plusieurs auteurs l'utilisent comme vecteur d'images insoutenables et il ne faut pas y lire un aveu d'impuissance quant à la mise en mots de la violence, mais au contraire une volonté d'insuffler à ces passages une force d'évocation redoublée grâce à l'écran. Comment en effet serait-il possible aujourd'hui à la littérature d'évoquer la violence sans prendre en compte le nombre incalculable d'images cinématographiques ou documentaires qui nourrissent l'imaginaire de tout lecteur contemporain ?

Nous utiliserons néanmoins le terme d'écran au double sens du terme. Le premier sens renvoie à un panneau qui sert à se protéger de l'ardeur d'un foyer, à voiler un excès de lumière<sup>636</sup>, le deuxième sens fait quant à lui référence à une surface qui permet la projection d'images photographiques et cinématographiques. L'écran joue *en effet* un rôle paradoxal dans la mise en récit de la violence. Il protège le lecteur tout en étant un vecteur d'images décrites dans le corps du texte romanesque lui-même, mais également évoquées comme en surimpression. Ces images qui apparaissent souvent de manière impressionniste dans le texte, renvoient *en effet* à un ensemble d'images en filigranes qui structurent l'imaginaire moderne.

Tanguy Viel, en sus de recourir à des procédés d'écriture cinématographique et à des clins d'œil filmiques, signale à plusieurs reprises, et notamment lors d'épisodes narratifs violents, la présence d'écrans. Tout se passe comme si le monde, en tout cas dans son versant brutal, devait passer par le prisme de l'image filmée. C'est ainsi que *L'absolue perfection du crime* s'ouvre sur la mention d'un écran de télévision. Ce dernier diffuse les images des caméras de surveillance d'une boîte de nuit: « L'écran de télévision au-dessus du comptoir, relié à une caméra à l'extérieur pour qu'on voie qui entre, souvent par ennui ou réflexe je le regardais d'un œil lointain, et c'était à peine si la couleur des cheveux ou la peau de celui qui sonnait dehors, à peine si je les notais à travers l'écran. Mais ce jour de septembre, cette même télévision au programme unique de la rue, à travers cette même poisse enfumée et lourde et malodorante, le hasard a voulu que mon regard s'y fixât pour le voir arriver, lui, Marin, trois ans plus tard, le même<sup>637</sup> ».

---

<sup>636</sup> En peinture en photographie on parle d'écran ou de filtre.

<sup>637</sup> Tanguy Viel, *L'absolue perfection du crime*, op. cit., p. 9.

On sait l'importance d'une première phrase de roman et cet écran de télévision liminaire que scrute machinalement le narrateur, avant de voir apparaître avec une pointe d'effroi son ami Marin sorti de prison, est l'une des clefs de compréhension du roman et de ses modes de représentation du monde. C'est par cet écran que les protagonistes, mais également le lecteur, pénètrent dans l'univers du roman et dans le début du récit. Il faut noter, à cet égard, que la vue du narrateur est doublement trouble : d'abord parce que la qualité des images des écrans de surveillance n'est jamais très bonne, ensuite parce qu'il prend lui-même le temps de mentionner tout ce qui vient davantage « faire écran » à sa vision comme la fumée et l'ambiance poisseuse. Les scènes qui suivront ne sortiront jamais totalement de ce prisme.

Lors des préparatifs du crime pendant lesquels il s'agit de repérer et de filmer les lieux, lors de la reconstitution policière du crime évoquée plus haut, les images filmées, les caméras et les écrans de surveillance sont également omniprésents. Andreï, l'un des personnages du roman, dispose d'une caméra pour effectuer les repérages avant le braquage. Ses paroles résonnent comme l'exposé d'un savoir faire cinématographique : « Pour faire des images propres, a expliqué Andreï, il faut tenir la caméra à deux mains, ouvrir les coudes à l'horizontal et se déplacer lentement<sup>638</sup> ». Mais les images qu'il va récolter vont aussi déterminer l'action du récit et le plan du braquage. Pierre le rappelle: « Ce serait précieux, très précieux, toutes ces images, cette précision visuelle, la condescendance du voiturier, la classe des clients, tout ce qui se tenait là dans le cadre muet de ces plans, zooms serrés à même la peau grasse des vigiles<sup>639</sup> ». Les images d'Andreï déterminent l'action du récit : « Plus que précieux, décisif, à ce point qu'on calquerait nos actions sur ce savoir-là, visuel, cinématographique, disait-on<sup>640</sup> ». Peut-on même aller plus loin en affirmant qu'en réalité pour Tanguy Viel, et comme par synecdoque, le cinéma en lui-même sans déterminer influence grandement aujourd'hui l'écriture et la littérature ? En tout état de cause, le cinéma devient une manière à part entière d'appréhender et de représenter le monde, un prisme à travers lequel tout doit prendre sens, un tamis par lequel doivent désormais passer les mots.

Motif récurrent du roman, ces images évoquées ou invoquées, ces écrans de télévision ou de cinéma, ces caméras de surveillance accentuent et augmentent la *fictionalisation* en cours, d'autant que ces éléments apparaissent à des moments clefs des récits policiers. Nous avons déjà cité le passage central de *L'absolue perfection du crime*, mais ce n'est pas un hasard si la scène la plus violente et la plus insoutenable du roman de Marcus Malte intitulé

---

<sup>638</sup> *Ibidem.*, p. 37

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 38.

*La Part des chiens* est elle aussi projetée sur un écran. Dans le cadre des recherches qu'ils mènent pour retrouver Sonia, les protagonistes du récit, Zodiak et Roman « le polac », croisent un personnage particulier, Igor Pécou, qui prétend posséder des informations sur cette femme. Ils sont traînés dans la salle d'un cinéma désaffecté dont Pécou a fait sa demeure. Avant de livrer l'information qui devrait leur permettre de retrouver Sonia, Pécou impose à ces invités le récit de son existence<sup>641</sup> et leur décrit l'homme qu'ils vont devoir affronter pour libérer Sonia. Le ravisseur présumé est en effet un criminel de la région dans laquelle se déroule l'action<sup>642</sup>.

On retrouve ici une technique narrative que Marcus Malte prise particulièrement avec l'enchâssement des récits, à cette différence près – et nous en mesurons l'importance – que le récit de Pécou va prendre appui sur des images qu'il va diffuser sur l'écran du cinéma désaffecté : « Il était sorti depuis moins d'une minute quand la lumière s'éteignit. Un rectangle pâle se dessina sur l'écran au fond de la salle, bientôt balayé de stries grisâtres. Puis la première image apparut<sup>643</sup> ». Le lecteur ainsi que les deux protagonistes se retrouvent, à la faveur de cette suspension narrative, dans la peau de véritables spectateurs. Le choix du lieu n'est pas anodin et permet la mise en place d'une « cristallisation scopique ». Le cinéma possède en effet un dispositif de communication lui permettant d'instaurer un rapport privilégié avec les spectateurs. Enfoncés dans leurs fauteuils, dans une salle obscure, ces derniers voient apparaître une image lumineuse sur un écran qui dépasse le cadre de leur vue et qui les domine. Si tout se passe bien, les consciences doivent s'offrir ainsi à l'image sans réticence. Dans ce dispositif, tout est fait pour renforcer la croyance en l'image, tous les regards convergent vers un point visuel commun, et rien ne peut venir perturber le moment de la réception du film dans la salle. Le personnage de Roman est complètement absorbé par ces images car c'est la première fois, nous indique le narrateur, qu'il est dans un cinéma, « Le polac n'avait jamais mis les pieds dans un cinéma et il regardait ça comme les tout premiers spectateurs des salles obscures avec des yeux remplis d'étonnement et d'émerveillement et aussi un peu d'effroi<sup>644</sup> ». Ces derniers sentiments devraient être aussi les nôtres, mais contrairement à Roman, les lecteurs de la fin du deuxième millénaire sont de plus en plus habitués aux salles obscures. Plus encore, le lecteur moderne a suffisamment de

---

<sup>641</sup> Il y a donc ici mise en abyme, ce qui indique bien que la violence est souvent prise en charge par un récit au second degré, une manière comme une autre de capter à nouveau l'attention du lecteur.

<sup>642</sup> Région que Malte ne nomme pas partageant avec Tanguy Viel la tendance évoquée plus haut à mettre en récit des lieux indéterminés et sans nom.

<sup>643</sup> *La Part des chiens*, op. cit., p.110.

<sup>644</sup> *Ibid.* p.111.

connaissances cinématographiques pour comprendre très vite, à l'instar du personnage de Zodiak, que les images que leur projette Igor Pécou vont verser dans l'abomination.

La violence des images est incontestable et on pourrait même reprocher à Marcus Malte une certaine complaisance dans la description. Rien ne sera épargné au lecteur devenu spectateur : scènes de zoophilie, scènes de torture, d'inceste forcé où l'on voit Pécou contraint de s'accoupler avec sa mère. Pendant quelques pages, l'écran ne protégera plus le lecteur car il cessera justement de faire écran. Marcus Malte, en installant comme de force son lecteur et ses protagonistes dans un fauteuil, déclenche d'une certaine manière l'une des stratégies identificatoires dont use le cinéma et qui ont pour objectif d'accentuer les croyances en l'image. Et c'est un tour de force que réussit Malte en faisant en sorte que ces images abominables naissent de la lecture. Il est intéressant à cet égard de suivre les réactions de Zodiak auquel on peut dans une certaine mesure associer celles du lecteur. Il n'entend pas les paroles de Pécou qui accompagnent le récit. Comme happé par l'écran et les images, Zodiak appréhende et anticipe à raison l'horreur à venir: « Zodiak fixait l'écran et il pensa qu'ils n'en resteraient pas là<sup>645</sup> ». Il ne peut s'empêcher également de regarder l'écran. Ce qui renvoie dans une certaine mesure au caractère voyeur qu'il partage avec le lecteur, si ce dernier poursuit sa lecture): « Zodiak ferma les yeux. Les rouvrit aussitôt<sup>646</sup> ». Pire encore les images de violence sont comme décuplées par l'écran. L'auteur indique en effet que Zodiak « se concentrait sur l'image, sur tout ce qui était montré à l'écran et tout ce qui ne l'était pas<sup>647</sup> ». Cette dernière remarque, capitale selon nous, renvoie à la capacité des images diffusées par Pécou - mais en réalité à toute image - à en susciter d'autres, nées de l'imaginaire de Zodiak, mais aussi de celui du lecteur.

Malte fait référence dans le texte aux saynètes burlesques du début du siècle<sup>648</sup>, mais on peut également penser que la présence du clown renvoie à tout un imaginaire de films d'horreur qui mettent en scène ce type de personnage. Du *Clown de l'horreur*<sup>649</sup> réalisé par Jean Pellerin en 1998 à *Ça ou Il est revenu*<sup>650</sup> téléfilm de 1990 de Tommy Lee Wallace,

---

<sup>645</sup> *Ibidem.*, p. 121.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>649</sup> Un théâtre à l'abandon est racheté par une classe d'art dramatique. Quinze ans auparavant une Diva y fut sauvagement assassinée. L'ancien propriétaire leur raconte comment s'est déroulé le crime. Pour Kate, la fille de la diva, ces révélations déclenchent d'horribles cauchemars. Un clown veut la tuer, c'est ainsi que les meurtres reprennent et que l'horreur recommence.

<sup>650</sup> Dans la petite ville de Derry dans le Maine, des enfants disparaissent, d'autres sont tués et leurs corps déchiquetés. Les protagonistes poursuivent cette "chose" abominable qui les traque dans leurs pensées, qui vit dans un réseau d'égouts abandonnés et qui peut prendre la forme qui lui plaît, y compris celle d'un Clown nommé Gripsou (Pennywise en anglais) pour lequel il est facile d'attirer les enfants avec des ballons de couleur. Ils

adapté du roman intitulé *Ça* de Stephen King, le *clown maléfique*<sup>651</sup> est un personnage type, fréquent dans l'imagerie de la culture populaire. Il désigne un clown ou un personnage à l'apparence de clown, qui, malgré son apparence joviale et joueuse, a un mauvais fond, caractérisé par un sadisme et une cruauté sans limites. C'est bien le cas du clown que l'on voit apparaître dans le film diffusé par Igor Pécou :

C'était un clown, une face de clown en très gros plan, blanche avec son faux nez rouge et d'épais traits rouges ou noirs pour souligner les lèvres et les sourcils. Il fixait l'objectif avec des yeux écarquillés. Puis il entrouvrit la bouche et pointa sa langue qu'il agita frénétiquement d'une façon plus obscène que comique. Aussitôt après il fit un bond en arrière, d'un signe invita la caméra à le suivre et décala<sup>652</sup>.

Véritable maître de cérémonie de la séquence filmique à venir, le clown apparaît d'emblée comme un être inquiétant et obscène. Il réapparaît régulièrement et guide les mouvements de la caméra :

Il ouvrait la voie à la caméra au milieu de la foule qui à présent s'amassait autour d'une sorte de piste circulaire aménagée sous un phénoménal lustre de cristal scintillant à plus de sept mètres au-dessus du sol<sup>653</sup>.

C'est précisément là qu'apparaît tout l'aspect paradoxal de l'écran qui projette les images et en protège à la fois : « tout cela dépassait maintenant les frontières de la comédie et de la farce et on assistait à quelque chose d'absolument irréel mais authentique à la fois, quelque chose comme une représentation théâtrale donnée par des aliénés dans la salle polyvalente d'un asile ou dans les méandres même de leur esprit<sup>654</sup> ». Le lecteur est contraint de subir ces images, mais elles sont aussi d'une certaine manière mises à distance, par un procédé d'écriture qui les rend doublement irréelles, non seulement parce qu'elles sont images, mais aussi parce qu'elles sont images prises en charge par les mots du récit.

Néanmoins, cette violence reste en même temps réelle tant elle est sur le point d'en engendrer une nouvelle. « Le polac » à la fin de la projection est en effet sur le point de se

---

croiront être parvenus à anéantir le monstre, mais trente ans plus tard le passé revient. Devenus adultes, les petits héros de 1958 se retrouvent pour affronter une nouvelle fois ce clown maléfique. Il semble intéressant de noter que cette créature poursuit les protagonistes dans leur pensée, ce qui renvoie symboliquement à l'idée que le mal hante durablement les imaginaires.

<sup>651</sup> Ce personnage peut également renvoyer à un célèbre tueur en série américain, John Wayne Gacy Jr. (1942-1994) surnommé le « clown tueur », il avait en effet l'habitude de se déguiser en clown pour amuser les enfants dans les hôpitaux.

<sup>652</sup> *La Part des chiens*, p. 110.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p.120-121. C'est nous qui soulignons.

débarrasser d'Igor Pécou car il réalise que ce dernier constitue une véritable menace. On comprend en effet très vite qu'il souhaite utiliser les deux protagonistes pour assouvir une vengeance. Mais Zodiac va stratégiquement reporter le moment de son exécution:

Après cela le film s'acheva dans un défilement de rayures et l'écran redevint vierge. Le nabot était déjà sorti de la salle. Les rangées de spots se rallumèrent bientôt. Zodiac et Roman échangèrent un long regard, puis le polac remua distinctement les lèvres et forma plusieurs mots muets à l'intention de son beau-frère. Zodiac fit non de la tête. Le polac poussa un soupir et demeura assis sur son tabouret <sup>655</sup>.

Malte a donc lui aussi recours aux codes cinématographiques, pour rendre à sa manière les scènes de violence à la fois plus feutrées et plus visibles. Ce dispositif de représentation cinématographique, comme chez Viel, est l'aveu indirect que l'écriture de la violence, ou même l'écriture littéraire elle-même doit désormais passer par le prisme du cinéma pour prendre sens. Les images crèvent l'écran et tentent en même temps de crever la page. Tentative illusoire dont ont bien évidemment conscience nos auteurs, s'inscrivant d'une certaine manière dans une très ancienne tradition de dialogue d'échange voire de rivalité entre les arts. Mais il ne s'agit plus aujourd'hui seulement de littérature et de peinture, mais de littérature et de cinéma. C'est pourquoi la traditionnelle *Ekphrasis* qui consiste en la description d'une œuvre d'art, notamment d'un tableau, va désormais s'étendre de plus en plus dans le roman policier contemporain à la description d'une œuvre cinématographique.

### 5.3.2. *Ekphrasis*

Le cinéma envahit ainsi la fiction policière notamment lorsqu'il s'agit de passages liés aux crimes et aux meurtres. Si Viel et Malte taisent généralement leurs références, Benacquista pour sa part les cite explicitement. Dans un passage du roman intitulé *Malavita*, le protagoniste du roman Giovanni, alias Fred, assiste à une séance de la Cinémathèque de la ville qu'il vient d'investir avec sa famille *dans le cadre* d'un plan de protection de témoins. Ancien membre de la mafia, Giovanni a témoigné contre ses complices en échange d'une protection et se fait passer pour un écrivain qui fait des recherches sur le débarquement des alliés en Normandie. Il doit participer à la projection d'un film. Mais à la suite d'une erreur

---

<sup>655</sup> *Ibidem.* p. 123.

concernant les bobines de film, c'est les *Affranchis* de Martin Scorsese qui est diffusé : « Comme tous les mafieux, Fred adorait les films sur la mafia, la série du Parrain en tête de liste. C'était leur chanson de geste, elle leur avait donné une légitimité et les avaient rendus lumineux aux yeux du monde<sup>656</sup> ». Encore une fois l'univers cinématographique côtoie la « réalité romanesque ». Giovanni et ses amis mafieux aiment à se voir représentés à travers des films, avec le Parain de Francis Ford Coppola comme ultime référence :

Entre confrères, ils n'aimaient rien tant que reprendre les dialogues du film à leur compte, en mimer certaines scènes, et parfois, seuls devant l'écran, la nuit pleurer à la mort de Vito Corleone joué par Marlon Brando. Tous les autres films leur paraissaient bourrés d'invéraisemblances, la plupart ridicules, avec leur killers d'opérette et leurs costumes voyants. Le cinéma américain proposait des dizaines de ces inepties par an, anachroniques, grotesques, insultantes, pour ceux de la Famille, les vrais, qui n'aimaient pas voir leur image tournée en dérision par Hollywood. Et quand bien même, ces caricatures de séries B les célébraient tout autant que le cinéma de prestige qui avait fait d'eux des demi-dieux<sup>657</sup>.

Mais ce soir-là c'est *Les Affranchis* que diffuse la cinémathèque: « Fred connaissait le film presque par cœur et le détestait pour cent raisons. On y réduisait les gangsters à ce qu'ils étaient vraiment : des ordures dont le seul idéal dans la vie est de se garer là où s'est interdit, offrir la plus grosse fourrure à leur femme et, surtout, ne pas travailler comme ces millions de crétins qui se lèvent chaque matin pour gagner un salaire de misère au lieu de faire la grasse matinée dans des lits en or. Un mafieux, c'était ça, et *Les Affranchis* le disait enfin. Dépouillés de leur légende, n'apparaissaient plus que leur bêtise et leur cruauté<sup>658</sup> ». « Film miroir » qui renvoie aux criminels une image odieuse mais juste. Film réaliste pourrait-on dire, si on ne savait déjà que l'esthétique de Scorsese s'éloigne à bien des égards d'un réalisme classique<sup>659</sup>.

Nous retiendrons que c'est à nouveau le cinéma qui va *le mieux* dire la violence et le crime. Benacquista insiste d'ailleurs sur le caractère authentique de ces films comme si le cinéma rivalisait *mieux* avec la réalité - comme jadis on le pensait de la peinture - que ne le fait la littérature. Tom Quentiliani, l'agent du FBI chargé de la surveillance et de la protection de Giovanni et de sa famille a lui aussi vu *Les Affranchis* « et tous les autres films sur la mafia à des fins documentaires. Il lui fallait savoir d'où venaient les héros des types qu'il traquait,

---

<sup>656</sup> *Malavita*, p.158.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p.159

<sup>659</sup> Nombre des films de Scorsese ont un recours à une stylisation de la violence qui se fait à la fois réaliste maladroite et crue mais en arrière fond d'un univers stylisé et assez éloigné d'une réalité sociologique vraisemblable.

comprendre leur langage, intercepter des *private jokes* dont le cinéma était friand<sup>660</sup> ». Quentiliani est, de ce point de vue, l'alter égo du lecteur moderne.

A nouveau le récit crée un "effet de mise en abyme" dans la mesure où il y a transgression des niveaux fictionnels : « les lumières s'éteignent, le silence se fit, un faisceau lumineux vint blanchir l'écran<sup>661</sup> ». Suite à cela, le récit de la projection est suspendu selon un principe narratif propre au roman qui alterne des séquences narratives concernant chaque membre de la famille de Giovanni. Il faudra attendre quelques pages avant la reprise de cette partie de l'histoire, quelques pages pendant lesquelles le lecteur pourra à loisir voir défiler sans y penser les images du film de Scorsese s'il le connaît, ou de tout autre film noir sur la mafia dont il est friand. Encore une fois, la référence cinématographique motive le récit et lui donne davantage de force d'évocation en suscitant des images supplémentaires et l'on sait que *Les Affranchis* n'est pas le moins violent des films de Scorsese<sup>662</sup>. En effet, Benacquista ne prendra pas le temps de relater à ses lecteurs le film, le récit reprend au moment où les lumières se rallument. L'écran, en favorisant l'imagination et la mémoire, est à la fois catalyseur et frein ; paradoxalement il devient vecteur d'images, mais celles-ci ne sont pas obligatoirement contenues dans le récit.

On pourrait donc penser que l'effet de mise en abyme est ici limité, puisque la narration ne fait qu'annoncer un récit au second degré qui n'a pas lieu, puis le film diffusé n'est pour finir pas raconté. Il sera allègrement commenté par Giovanni, qui va en disséquer les séquences et les scènes. Il révèle ainsi des clefs d'interprétation à propos de détails infimes que le plus attentif des spectateurs et à plus forte raison le lecteur n'ont certainement pas pu noter. C'est à ce moment-là que se met en place une sorte d'*ekphrasis*<sup>663</sup>. Mais un film ne se décrit pas comme un tableau<sup>664</sup>, loin s'en faut, on ne peut décrire un film dans sa totalité. Pour l'instant, Giovanni sait qu'il doit choisir des séquences des *Affranchis*, les décrire pour les analyser. Il le fera longuement, complétant les images retenues par ses propres souvenirs de mafieux :

---

<sup>660</sup> *Ibidem.*, p. 160-161.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>662</sup> On se souvient notamment de la scène où un personnage se fait passer gratuitement à tabac dans un bar.

<sup>663</sup> « Description d'une œuvre d'art, notamment d'un tableau » selon la définition de Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Armand Colin, 2004, p. 5. L'expression devrait donc pouvoir s'appliquer à la description d'un film.

<sup>664</sup> Littérature et peinture ont en commun de s'articuler sur le mode de la représentation, en proposant un redoublement de la réalité. On sait à quel point on a pu affirmer la supériorité de la peinture sur tous les arts, y compris la poésie, parce qu'elle ne morcelle pas ce qu'elle représente, mais le donne à voir tout ensemble. Le roman entretient pour sa part un rapport particulier à la représentation en installant le lecteur dans la durée. Le cinéma nous l'avons déjà dit peut montrer « immédiatement » ce qu'il souhaite représenter que cela soit un paysage, un personnage voire même une succession d'événements.

Au début du film, dans la première scène de bar, il y a un type qui traverse l'écran un verre à la main, on ne dit pas son nom, il porte un gilet gris sur une chemise jaune aux manches retroussée. Ce type-là a bel et bien existé, il s'appelait VinnieCaprese, il avait ses habitudes sur Hester, dans un *caffè shop* qui s'appelait CaffèTrombetta. Tous les matins, il y prenait son expresso bien serré, comme il en buvait depuis l'âge de huit ans. Sa mère le lui préparait avant qu'il ne parte pour l'école, sans penser à lui faire une tartine, rien, le gosse partait comme ça, son expresso à peine avalé, et parfois, les jours de grand froid, elle ajoutait une goutte de marsala pour lui donner du cœur au ventre. J'ai toujours pensé que c'est comme ça qu'on devient un exécuteur. Rien qu'à des détails de ce genre.<sup>665</sup>

On voit bien dans cet extrait la manière dont l'auteur tente à travers le récit de Giovanni de créer un effet de réel ou de présence pour reprendre l'expression de Genette. A force de détails précis, d'éléments censés renvoyer à la vie de Giovanni, le lecteur doit en arriver à oublier qu'il s'agit d'un personnage fictif et que les clefs d'interprétation qu'il offre du film ne sont pas fictives alors qu'elles le sont bien évidemment. Mais le procédé est judicieux, un personnage fictif commentant une fiction cinématographique en devient du coup plus « réel ».

C'est pourquoi Giovanni peut poursuivre son récit en offrant aux spectateurs les clefs des personnages qui émaillent le film de Scorsese:

Fat Willy était un capo, un chef, un peu comme le personnage de Paulie dans le film que vous venez de voir [...] Il pouvait écraser une larme quand vous lui racontiez vos malheurs, mais il pensait avoir le droit légitime de vous étouffer si vous aviez arrondi votre ardoise au franc inférieur.<sup>666</sup>

Chaque passage choisi par Giovanni est une manière pour lui de rappeler que la violence extrême du film est encore loin de la réalité. Benacquista en mêlant récit, souvenirs du personnage, descriptions précises de quelques séquences tente de rendre cette violence visible pour le lecteur. Il faudrait à nouveau qu'elle crève l'écran et la page. Mais on reste dans le même temps dans une logique de dévoilement partiel de la violence, d'une évocation faite de non dits qui fait appel à l'imagination comme pour à la fois l'atténuer et la rendre insupportable. Ainsi au sujet des ravisseurs de son fils qu'il finit par retrouver, Fat Willy s'enferme avec eux dans une cave, à mains nues et Giovanni de finir son récit par : « Vous me croirez si vous voulez. A mains nues ! Eh, bien, la suite, personne ne la connaît, mais son voisin le plus proche est parti en week-end pour ne plus entendre les cris qui montaient de la cave de Willy ». Tout se passe en réalité comme si la violence nécessitait plusieurs arts pour être évoquée. Car si Giovanni s'improvise critique de cinéma, il devient également

---

<sup>665</sup> *Malavita*, p. 160.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p.169-170.

personnage de théâtre : « Cinquante silhouettes inertes. Cinquante personnes suspendues aux lèvres de l'homme sur scène. Un vent de stupéfaction passait dans les rangs et nul n'osait bouger ni faire un commentaire. Oubliés, le débat, la concentration. Une voix s'exprimait il fallait l'écouter<sup>667</sup> ». C'est donc à une véritable performance théâtrale que semblent assister les spectateurs : « La scène avait rendu Fred incandescent. Sa performance tenait à la fois du théâtral et du conteur, un mélange de confession déguisée et de dramatisation. La lumière le lavait de ces dernières années de rancœur et de renoncement.<sup>668</sup>».

La violence est bien le thème qui hypnotise les spectateurs, chaque personnage est évoqué pour ses hauts faits dans le monde du crime et pour rendre la réalité encore plus effrayante. Giovanni évoque dans une sorte de mise en abyme une salle de cinéma: « [...] tenez par exemple, un gars comme Dominick Rocco dit The Rock avait été capable de liquider un type dans une salle de cinéma, comme nous ici ce soir, à coups de piolet dans la tête sans que personne ne s'en aperçoive<sup>669</sup> ». Mais Benacquista à travers le personnage de Giovanni s'éloigne du film initialement évoqué. Un peu à la manière de Diderot critique d'art, l'*ekphrasis* chez Benacquista est prétexte à l'extrapolation et à un surplus d'imagination. On ne peut de toute façon reproduire un film entièrement dans un récit, le narrateur du roman de Tanguy Viel intitulé *Cinéma* en sait quelque chose. Dans ce roman un cinéphile reclus chez lui tente en effet de raconter, mais cette fois intégralement, un grand classique du cinéma policier : *Le Limier* de Joseph Mankiewicz. Le film est la source principale d'inspiration du récit qui contient en lui même l'aveu d'échec d'une retranscription fidèle du film. Tout se passe comme si l'image cinématographique suppléait l'imagination. Les personnages de Tanguy Viel qui ont bien du mal à s'ancrer dans le présent et à se projeter dans l'avenir, peinent également à retrouver le réel et le monde que semblent remplacer des images venues du cinéma. Cette écriture de la référence rend la réalité problématique et un quelconque accès à la réalité de la violence plus difficile encore. Le narrateur de *Cinéma* en a parfaitement conscience qui constate à plusieurs reprises son impuissance face à ce film qui domine tout son univers psychique et mental. Sa parole ne peut être qu'une simple pellicule vocale qui ne parviendra jamais à restituer le film dans toute sa beauté et sa subtilité. Il est certainement, de tous les romans de Tanguy Viel, celui qui montre le mieux le caractère problématique du réel et de sa prise en charge par la littérature.

---

<sup>667</sup> *Ibidem.*, p. 171.

<sup>668</sup> *Ibid.*, p.179.

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 174.

De manière plus classique, Benacquista intègre pour sa part non seulement des éléments de films dans ses récits mais également de peinture. Dans *Trois carrés rouges sur fond noir*, Antoine, le personnage principal, est accrocheur d'œuvres dans une galerie d'art contemporain. Un tableau est volé dans la galerie et Antoine, en tentant de stopper le voleur, est agressé. Il y perd la main droite, ce qui contrarie à jamais sa vocation de joueur de billard professionnel; occupation qu'il érige en art à part entière. Il décide alors de mener une enquête sur ce mystérieux tableau volé qui ne possède aucune valeur marchande. Benacquista choisit ici, pour utiliser les termes de la typologie de Daniel Bergez dans son ouvrage intitulé *Littérature et peinture*, de prendre les peintres et leur art comme sujet d'écriture. Cela va évidemment avoir une influence certaine sur le dispositif de représentation de la violence. Au début de l'enquête, Antoine emploie un vocabulaire simple pour décrire le tableau qui va concentrer tous ses efforts d'investigation. Ce tableau est en effet la clef de l'énigme du roman. Il n'a aucune valeur marchande, son auteur étant très peu coté sur le marché de l'art. S'il a été volé, c'est qu'il possède une valeur ignorée de tous et qu'il cache un mystère tel que le voleur n'a pas hésité à sectionner la main de celui qui tentait de l'arrêter. C'est en ces termes qu'Antoine s'essaye à l'*ekphrasis* du tableau volé : « A l'inverse des autres [toiles de Morand], celle-là est très colorée, beaucoup de jaune vif avec quelque chose de fulgurant, le dessin académique d'une flèche d'église qui émerge de la couleur. Un truc plus clair, plus gai, on peut dire. Joyeux même. Mais je ne pense pas que ce soit un terme agréé par les sphères supérieures de l'Art<sup>670</sup> ». Nous sommes bien évidemment dans le style du roman policier, irrévérencieux et potache, mais le fait est que la peinture tout au long du roman dit mieux la violence que les mots. Lorsque Antoine se regarde dans la glace, pour la première fois après son agression et la perte de sa main droite il affirme que : « Le tout ressemble à du Mondrian mal digéré...<sup>671</sup> ». Il décrit le vernissage d'un peintre qui tourne à l'esclandre et se termine par une altercation d'une extrême violence entre Antoine et le mécène du peintre en ces termes : « Une fresque de Jérôme Bosch, en trois dimensions<sup>672</sup> ». Il ne peut bien évidemment pas s'empêcher de faire de l'humour lorsqu'il est sur le point de séduire la belle Béatrice, journaliste, qui l'aide dans son enquête: « Qu'est-ce que ça va donner, quand nous serons nus, un Rubens sur un Mondrian ? Mes couleurs primaires et ses formes antiques<sup>673</sup> ».

La peinture qui jusque là était inaccessible devient une thérapie pour Antoine et lui permet de se remettre de la perte de sa main et de la fin de sa carrière de joueur de billard

---

<sup>670</sup> *Trois carrés rouges sur fond noir*, p. 478.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 610.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 610.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 615.

professionnel. Le roman se clôt d'ailleurs sur une scène où notre personnage s'essaye à la peinture. Benacquista va même, à travers un épisode narratif qui ponctue le roman, jusqu'à aborder la question ancienne de la supériorité de la peinture sur l'écriture. En effet, à plusieurs moments du roman, Antoine se pose la question de savoir comment il va annoncer à ses parents qu'il a perdu la main lors de l'agression dont il a été victime. Il en arrive ainsi à imaginer à plusieurs reprises ce qu'il appelle lui-même « La lettre aux parents »:

[...] Cette lettre, j'aimerais l'écrire en évitant les mots compliqués. En évitant les mots, tout court. Dire sans écrire. Le mot « amputé » m'apparaît comme un coup de poignard. Invalide, manchot, sanctionné net, et bien d'autres me sont interdits. En fait cette lettre, il me faudrait la peindre, si j'en avais le talent et les outils. *Il n'y a guère que la peinture pour signifier les choses qu'on ne peut pas exprimer par le verbe*. Un simple dessin pourrait m'épargner toute une romance qui finirait à coup sûr par s'écouter mentir<sup>674</sup>.

Benacquista écrit ainsi la faillite des mots pour dire la violence. C'est ainsi qu'Antoine conçoit mentalement, puisqu'il est incapable de peindre, plusieurs « lettres-tableaux » qui parviendraient à mieux exprimer ses pensées. Citons l'une de ses tentatives : « Il me faudrait faire un tableau sans concessions, sans espoir, avec des couleurs crues, qui montre la détérioration de tout ce qui m'entoure désormais. Le manque de perspective. Rien d'optimiste ni de bucolique. La violence intérieure. L'expressionnisme<sup>675</sup> ».

Tonino Benacquista en empruntant tant à la peinture qu'au cinéma leurs codes et procédés semble prôner par sa pratique littéraire l'instauration d'un dialogue entre les arts et l'abolition de toute hiérarchie. Dialogue entamé depuis plusieurs années déjà, puisque Benacquista est à la fois auteur de scénarii pour le cinéma et pour la Bande dessinée<sup>676</sup>. Mais la référence aux autres arts ne s'arrête pas là, et apparaît également dans son roman intitulé *Saga* qui traite des potentialités artistiques méconnues de la télévision que l'on considère à certains égards comme le huitième art. Ce roman s'ouvre d'ailleurs de manière emblématique sur l'arrivée de ce que le lecteur identifie dans un premier temps comme un détective sur les lieux d'un crime, pour comprendre par la suite que la scène qui vient de lui être décrite est en réalité la séquence d'un film dont le narrateur nous décrit le déroulement. Si l'on prend en considération le fait que *Saga* est le premier roman de l'auteur qui n'est pas publié dans une

---

<sup>674</sup> *Ibid.*, p.528. C'est nous qui soulignons.

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>676</sup> En collaboration notamment avec le réalisateur Jacques Audiard, pour les films intitulés *Sur mes lèvres*, et *De battre mon cœur s'est arrêté*, dont les scénarii ont été tout deux primés aux Césars. Pour la Bande dessinée il a participé à l'écriture de *Dieu n'a pas réponse à tout (mais IL est bien entouré)*, avec les dessins de Nicolas Barral, Dargaud, 2008. L'un de ses romans, *Le serrurier volant* a pour sa part été illustré par Tardi : Tonino Benacquista, *Le serrurier volant*, Tardi, Estuaire, Blandain, Belgique, 2006.

collection policière, cet incipit prend à la faveur de nos analyses précédentes une signification particulière. Benacquista entre en littérature dite « blanche » par une scène de cinéma. Son écriture incarne ainsi les formes modernes que revêt aujourd'hui la correspondance entre les arts. Une pratique littéraire qui n'hésite pas à trouver sa source d'inspiration dans la peinture, le cinéma la télévision et même la bande dessinée<sup>677</sup> pour saisir au mieux le monde qu'elle souhaite représenter et incarner, car il s'agit bien ici d'incarnation.

### 5.3.3. Mises en abymes

Nos fictions policières ont également recours à des mises en abyme au sens classique du terme, notamment lorsqu'il s'agit de faire le récit de crimes et d'actions violentes. On sait que cette manière d'enchâsser une enclave narrative dans l'œuvre, crée un effet à la fois de distance et d'amplification par la répétition. Le lecteur a certes la certitude que tout ce qui se joue sous ses yeux n'est qu'une digression, mais dans le même temps il sait que les parties « abymées » d'un récit sont lourdes de signification et entretiennent des rapports de similitudes, d'exemplification et d'explication de l'œuvre qui les contient<sup>678</sup>. En introduisant un récit dans le récit et donc un changement dans l'énonciation, l'auteur réussit à attirer à nouveau l'attention du lecteur. Dans le roman de Tonino Benacquista, intitulé *La Commedia des ratés*, deux récits alternent régulièrement. Le premier est ancré dans le présent du protagoniste-narrateur Tonio et relate la manière dont ce dernier va tenter d'élucider et de venger la mort d'un ami d'enfance. Le second récit se déroule pendant la seconde guerre mondiale et narre la manière dont des personnages ont réussi à survivre à la faim pendant le conflit. Le récit « abymé », on le comprendra à la fin du roman, est celui qui explique la violence qui se déploie dans le présent de la narration. Le lecteur n'en n'est pas explicitement informé, mais il possède suffisamment d'expérience pour se douter qu'à un moment ou à un autre les deux récits vont se rejoindre et s'éclairer l'un autre. L'importance du récit qui se déroule dans le passé est d'ailleurs mise en évidence par les choix typographiques de l'auteur qui a recours à l'italique. Cela crée un effet d'emphase propre à cette typographie. Ce récit, il

---

<sup>677</sup> On peut citer par exemple *Le Serrurier volant*, illustré par Tardi et de plusieurs scénarii de BD dont deux pour le dessinateur Barral intitulés *Dieu n'a pas réponse à tout (mais Il sait à qui s'adresser)* publiés chez Dargaud. (est-ce que cela vaut la peine ici que je développe le travail de Benacquista davantage qu'en note ?)

<sup>678</sup> L'exemple le plus célèbre étant *La souris* dans Hamlet, une pièce en apparence secondaire mais dont l'action reproduit celle de la principale. Hamlet la fait jouer devant le roi et la reine afin de leur tendre le miroir de leur crime.

faut le noter, est l'un des rares passages qui décrit une violence historicisée<sup>679</sup>, tandis qu'une grande majorité de nos fictions ont, comme on l'a signalé plus haut, une tendance à la déréalisation et à une fictionalisation de la violence. Il reste que l'usage de l'italique peut également induire un supplément de fiction, ou du moins un récit suffisamment éloigné par rapport au présent du récit, pour se présenter comme un souvenir trouble et sans véritables assises.

Marcus Malte a lui aussi souvent recours dans ses romans aux récits enchâssés. C'est le cas notamment de *Garden of love* et nous reviendrons dans le chapitre suivant sur cette technique d'écriture et ses implications. Nous nous contenterons pour le moment de noter que, comme Benacquista, Malte a recours à des typographies distinctes alternant italiques et lettres romanes, mais qu'il introduit un supplément de difficultés en enchâssant pas moins de quatre récits. Tandis que certaines parties du roman minimisent la violence et la nient, d'autres la décrivent avec plus de détails, laissant le lecteur incertain de la réalité des faits. Certains passages et récits apparaissent entre guillemets. C'est le cas du premier chapitre du roman dont on comprend par la suite qu'il correspond aux cahiers retranscrits de l'un des personnages, Florence qui parle d'elle-même étonnamment à la troisième personne. Mais dès le deuxième chapitre, on passe à une narration plus classique, faite à la première personne sous la forme d'un récit rétrospectif. Alexandre Astrid, va en effet tenter de démêler lui aussi l'écheveau de ces récits enchâssés en s'efforçant de rétablir la réalité des faits. Notamment celle des crimes commis par Florence et son compagnon Ariel, que tous deux ont tendance à minimiser dans leurs Carnets et Cahiers. Où se situent la réalité et la vérité ? Quel narrateur croire ? Nous verrons dans la troisième partie de ce travail que l'auteur laisse sciemment planer le doute. C'est cette fois par ce procédé d'écriture que la violence est à nouveau à la fois montrée et mise en sourdine.

Dans *La Part des chiens* du même auteur, la diffusion des images citées et analysées plus haut est également une sorte de mise en abyme qui annonce la violence de la scène de dénouement. C'est en effet dans le lieu qui apparaît dans le « film » projeté par Igor Pécou que Zodiak et Roman vont se rendre pour sauver Sonia. Ils assisteront au même type de cérémonie orgiaque et violente dont ils ont subi les images. Mais après avoir narré le film, le récit reprend et c'est cette fois Igor Pécou qui en est le narrateur. Il raconte la séance de torture qu'il a subie. Il apprend à Zodiak et à Roman et dans le même temps au lecteur qu'il a

---

<sup>679</sup> Marcus Malte qui comme nous le verrons plus loin aime à enchâsser ses récits, va néanmoins écrire en 2011 un roman très ancrée dans l'Histoire, intitulé *Les Harmoniques* et publié dans La Série noire de Gallimard. Il y est question du conflit yougoslave des années 1990.

été amputé sans anesthésie de la jambe. Cet évènement traumatique fonde toute la personnalité perturbée voire psychotique du personnage<sup>680</sup>.

Le récit se veut en apparence réaliste et empli de détails à fonction mimétique : « Ils était quatre à me tenir et le cinquième qui coupait. Au début ça gicle de partout mais après, ça se calme. Il coupe, il coupe, rien ne l'arrête<sup>681</sup> ». Mais très vite des procédés d'atténuation et d'euphémisation de la violence apparaissent. Igor insiste sur son courage et minimise la douleur : « Je n'ai pas lâché. Je ne suis même pas tombé dans les vapes. Tenace, le petit homme. J'ai tenu jusqu'à la fin<sup>682</sup> ». Est-ce une invite au lecteur pour que lui aussi supporte le récit jusqu'à son terme ? Le fait est que Marcus Malte, tout en décrivant l'horreur et l'abomination, les met à distance. Alors même que les images n'existent pas pour cette scène de mutilation, l'écran est à nouveau présent en arrière fond des déplacements de Pécou : « Il tourna le dos à Zodiak et marcha en direction de l'écran<sup>683</sup> ». Plusieurs termes renvoient au vocabulaire du jeu et de l'illusion en ce qui concerne Igor. C'est en tout cas ainsi que Zodiak perçoit le récit de Pécou, décrit comme le rôle de sa vie : « L'expression du nabot se transforma une nouvelle fois de façon radicale. Il afficha un large sourire espiègle. Il se redressa et se détourna. *Zodiak pensa qu'il attendait ce rôle depuis longtemps et qu'il le jouerait à fond*<sup>684</sup> », et plus loin encore : « Il avait l'air misérable et pathétique et on aurait pu entendre renifler dans la salle, on aurait pu sortir les mouchoirs mais ce soir il n'y avait pas d'autre spectateur que Zodiak et Zodiak ne versa pas de larmes<sup>685</sup> ». Marcus Malte prolonge ainsi la métaphore cinématographique, même lorsqu'il n'y a plus d'images ou de séquences filmées à relater. Il tente, comme Tanguy Viel et dans une moindre mesure comme Tonino Benacquista, de faire en sorte que les scènes de violence évoquées se muent toujours en images.

Pourquoi la littérature, tout en étant consciente du caractère vain et illusoire de l'entreprise, tente-t-elle de recourir constamment à l'image pour compléter le récit ? Pendant des siècles, on a assigné à l'image une fonction d'imitation du réel, or l'image n'est pas la chose, même si elle lui ressemble. C'est ce que Platon appelle l'image-simulacre, du grec « *eidolon* », celle qui barre l'accès à l'intelligible, qui fascine par sa beauté et prétend rivaliser

---

<sup>680</sup> En effet si l'on renverse l'ordre des syllabes de son nom, le syntagme formé est « coupé ». Malte insiste à plusieurs reprises sur le caractère monstrueux du personnage. Tout comme Œdipe, qui pour avoir commis involontairement le parricide et l'inceste est relégué selon Sophocle hors des frontières de l'humain par la cité de Thèbes, Pécou est un monstre à la fois physique et moral.

<sup>681</sup> *La Part des chiens*, p. 135.

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>684</sup> *Ibid.* p. 137. C'est nous qui soulignons.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 139.

avec son modèle et se substituer à lui<sup>686</sup>. Selon Laurent Lavaud, « l'image parfaite, le simulacre, est donc anti-métaphysique : elle plonge le regard et l'intelligence dans un monde plat, horizontal, où la multiplication des apparences noie l'originalité du modèle, abolit sa différence<sup>687</sup> ». Selon Platon au contraire, la « véritable » image, du grec « *eikôn* », peut être intégrée dans une théorie de la connaissance, et ouvrir les voies de la métaphysique. Elle offre la possibilité d'un rapport à l'intelligible dans la mesure où elle se manifeste comme déficiente par rapport à ce qu'elle représente.

L'« *eikôn* » dévoile tout autant le modèle original que la distance qui l'en sépare. Et c'est paradoxalement en nous montrant ce en quoi elle n'est pas l'idée, qu'elle nous la donne à voir. C'est donc davantage des *eikôn* que les fictions policières tentent de faire apparaître aux yeux du lecteur. Ces fictions adoptent une « stratégie de l'écart » en mobilisant des images cinématographiques, plutôt que des images qui renvoient au réel. Il ne s'agit pas d'adopter une posture réaliste qui tendrait à homogénéiser le réel pour lui ressembler et tisser en lui une continuité. Les auteurs tentent au contraire de produire des ruptures entre le texte et le réel. La représentation cinématographique au cœur de l'œuvre littéraire porte en effet en elle la marque d'une insuffisance. La représentation se trouve doublement déréalisée, dématérialisée par le regard du lecteur qui lit puis imagine.

Toute image est avant tout une perception mentale dans le sens où c'est le cerveau qui interprète les signaux oculaires envoyés. C'est un mécanisme cérébral qui permet de « voir ». C'est une gageure que de penser que les mots puissent faire image notamment dans un récit. Mais c'est bien cet objectif que semblent se fixer les fictions policières de notre corpus, les multiples références cinématographiques explicites ou non, les emprunts incessants aux codes et aux procédés du cinéma n'ont selon nous pas d'autre sens. Et si l'« image » peut être en relation directe avec le réel, elle est ici avant tout en relation avec l'inconscient et la faculté d'imagination et de mémoire du lecteur.

Il s'agirait donc davantage de faire naître une « image psychique », une représentation consciente pendant la lecture. Rien d'étonnant pour une littérature qui se développe à *l'ère du visuel* selon la terminologie de Régis Debray<sup>688</sup>. Si l'on revient à cette volonté de rapprocher le cinéma et la littérature, elle est selon Debray « naturelle ». En effet, il écrit: « Dans la reconnaissance du cinéma comme art, les philosophes ont eu cinquante ans de retard sur les poètes. Apollinaire, Aragon, Desnos, Brecht, Cendrars, Prévert ont d'emblée compris les

---

<sup>686</sup> Platon, *Cratyle*, éditions GF-Flammarion, 1998.

<sup>687</sup> Laurent Lavaud, *L'image*, textes choisis et présentés par, éditions Flammarion, Paris, 1999, p.9.

<sup>688</sup> Régis Debray, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1992, p. 375.

enjeux du procédé (jusqu'à travailler pour lui). Les théoriciens tombaient des nues mais les écrivains ont été assez peu dépaysés par l'invention visuelle, tant cet hybride forain et littéraire, à la fois populiste et élitiste, a baigné, dès sa naissance, dans l'écrit et l'imprimé. Y trouvant à la fois ses conditions techniques (script et découpage), ses moyens de divulgation (affiches et critiques), et surtout sa légitimation et ses mythes de fondation, via le théâtre, le roman et le feuilleton<sup>689</sup> ».

C'est une évidence que de redire combien le cinéma a toujours entretenu un lien étroit avec la littérature, davantage qu'avec la peinture, on parle d'ailleurs de texte filmique. Avant d'acquérir son indépendance artistique, le cinéma a appliqué, parfois à l'identique, des procédés et des structures littéraires pour construire ses récits. Et aujourd'hui encore, il est courant que les films soient des adaptations littéraires. Cela a été très longtemps le cas pour le cinéma policier. Pour autant, ce qui fait la dimension unique du cinéma, c'est sa capacité à transmettre images et sons au public. Contrairement au récit littéraire qui impose à l'œil d'abord un trajet vers le texte, le récit filmique se déroule sous nos yeux et impose les images. Il semble naturel que la littérature tente aujourd'hui de lui emprunter par tous les moyens ce pouvoir. Et ce n'est ni vers la tradition du cinéma réaliste que se tournent nos fictions policières, ni vers le documentaire mais bel et bien vers un cinéma aux images stylisées<sup>690</sup>.

---

<sup>689</sup> *Ibid.*, p.375.

<sup>690</sup> En dehors des films cités plus hauts dont l'esthétique n'est en rien réaliste (avec notamment des scènes de violence parfaitement chorégraphiées) on songe aussi souvent, à la lecture d'un auteur comme Marcus Malte, au Cinéma allemand des années vingt. Par exemple *Nosferatu, le vampire*, de Murnau (1922) où l'on trouve un refus du réalisme et un goût prononcé pour le figuratif, ou *Le Cabinet du Dr Caligari*, de Robert Wiene (1919) où la distance avec le réel est là aussi importante. Dans ces films, comme dans nos fictions policières, les décors sont hyper stylisés, irréalistes, les perspectives sont fausses et les rues et les maisons déformées, en rupture totale avec l'esthétique dominante du cinéma dit réaliste.

## CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

Au XXe siècle, significativement c'est encore autour du réalisme que se cristallisent la plupart des débats. Une partie de la littérature contemporaine est redevenue transitive en ce sens que l'écriture du réel est devenue pour elle un enjeu majeur. Mais nos fictions policières contemporaines ont pour leur part dû composer avec le soupçon qui a mis à l'épreuve l'entreprise et le projet réaliste. Il ne s'agit plus de reproduire le réel de manière fidèle et mimétique, mais de s'interroger sur son état.

Comment trouver les moyens d'écrire le réel sans sacrifier aux illusions et aux faux semblants de l'esthétique réaliste ? D'autant plus que le réel apparaît aujourd'hui totalement éclaté et fragmenté. Se pose donc à toute fiction qui souhaite interroger le monde la question de savoir comment représenter l'absence et le vide, alors même que nous vivons dans des sociétés saturées par des objets de consommations de toutes sortes et d'images diverses qui multiplient à l'infini le réel.

Il semblerait que nos auteurs aient opté pour une esthétique de l'effacement du réel pour dire l'anomie des valeurs. Les contours sont gommés pour dire le flottement des personnages, les lieux sont effacés pour dire l'éclatement identitaire des individus. Nos auteurs semblent par ailleurs explorer aussi de nouveaux échanges avec les arts, notamment avec le cinéma qui semble devenir ainsi le principal partenaire de la littérature pour figurer le monde sans retomber dans les travers de l'esthétique réaliste.

Dans ces mondes fictionnels sans assise et sans repères, le lecteur n'est pas pour autant totalement perdu. Il sait que c'est bien de nos sociétés contemporaines dont il est question. Il ne s'agit pas d'univers fantastiques ni merveilleux, mais plutôt de mondes qui figurent le vide idéologique par l'effacement du monde sensible et par la multiplication d'images irréelles voire de simulacres. Le propos dans nos romans est à bien des égards désenchanté voire mélancolique tant il dit constamment l'absence et le manque. Il ne verse pas pour autant dans le nihilisme. C'est justement le propre de la fiction policière que d'être capable à la fois d'inoculer le poison et d'offrir au lecteur un remède. C'est ainsi que nous verrons en troisième partie que la vision du monde que symbolisent nos fictions oscille entre la mise en place d'une esthétique inquiétante et instable et la création d'émotions de lecture.

## TROISIEME PARTIE : Une esthétique de l'instabilité

Dans un univers romanesque où l'intention réaliste n'est pas explicite, où la référence au réel est de plus en plus problématique, dans lequel l'espace et le temps sont souvent indéterminés et dans lequel enfin les normes et les valeurs demeurent fragiles et souvent insaisissables, le récit permet-il au lecteur de trouver les assises qui manquent au monde ainsi mis en fiction ? Si l'on s'en tient à une analyse du récit en fonction des codes du genre policier, on pourrait penser que la fiction policière, après avoir perdu son lecteur dans les brouillards du mystère finit au dénouement par les dissiper. Mais comme nous l'avons déjà dit dans la première partie de ce travail, nos fictions policières dans leur grande majorité feignent le plus souvent de lever le mystère qui fonde l'intrigue, par un dénouement qui ne met qu'un point final illusoire à l'errance et à la dérive des personnages et par là même à celle du lecteur. Elles jouent tant et si bien avec les stéréotypes du genre que les épilogues sont en réalité bien souvent déceptifs, laissant l'intrigue inachevée et le mystère encore total.

A cela, vient s'ajouter un récit qui relate les événements de manière telle, que les incertitudes du lecteur augmentent à mesure qu'il avance dans sa lecture, plutôt qu'elles ne disparaissent. Il nous semble en effet avoir montré dans les parties précédentes que l'intention réaliste, c'est-à-dire une volonté de décrire la réalité telle qu'elle est ou telle qu'elle apparaît, ne préside pas à l'écriture de nos auteurs.

La chose sembler aller de soi lorsque le récit est homodiégétique, d'autant plus lorsque la narration se fait autodiégétique<sup>691</sup> puisque le champ d'investigation du récit est moins une réalité objective et indépendante qu'une réalité subjective, c'est-à-dire décrite à travers les perceptions, les souvenirs ou même les fantasmes des personnages-narrateurs. Leurs narrations semblables en cela à l'univers qui les entoure, se révèlent souvent instables. Il

---

<sup>691</sup> Genette rappelle en effet que « Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses « personnages », ou par un narrateur étranger à cette histoire », in Genette, *Figures III*, « Discours du récit. Essai de méthode », Seuil, 1972, p. 24. 25. La distinction pertinente n'est pas en fonction de la personne mais entre *récits hétérodiégétiques* et *récits homodiégétiques*. Dans le roman *Garden of Love* de Marcus Malte, certaines parties du récit écrites à la troisième personne sont bel est bien homodiégétiques, tandis qu'on est en droit – nous y reviendrons – de questionner le caractère homodiégétique de certaines parties à la première personne, dès lors que le narrateur est fictif et qui plus est extérieur à l'histoire pour des raisons complexes puisqu'il s'agit de l'une des personnalités du héros qui semble atteint de schizophrénie.

semble en effet logique - et c'est l'une des hypothèses que nous formulons dans ce chapitre - que le personnage focal, narrateur homodiégétique partage avec les autres protagonistes de l'histoire une tendance à l'addiction, à l'apathie et à la « fatigue d'être soi » déjà évoquées dans la deuxième partie. Si l'auteur adopte pour ce narrateur une focalisation interne, le lecteur verra donc le monde à travers un regard particulier auquel il est difficile de faire totalement confiance. Nous verrons ainsi de quelle manière nos auteurs parviennent à instaurer cette incertitude narrative, en affublant leurs narrateurs de différentes caractéristiques, de la folie pure jusqu'à une forme d'aphasie, en passant par des troubles langagiers gênants pour celui qui est supposé prendre en charge le récit. Mais la narration hétérodiégétique peut prendre des chemins plus sinueux encore et se faire à sa manière insaisissable voire cacophonique. Plusieurs romans alternent des récits parfois concurrents, portés le plus souvent par des narrateurs différents et destinés à des narrataires flous – rendant par là même la place de l'auteur problématique. Il n'est pas rare que ces voix narratives se contredisent, laissant au lecteur la tâche de décider de celle qui dit probablement vrai ou d'accepter l'impossibilité d'un récit stable et définitivement clos. L'ensemble de ces choix narratifs induit ce que nous appellerons une esthétique de l'instabilité et une poétique de la dérive verbale qui fonde la narration de nos fictions policières. Il faut noter néanmoins que certains de nos auteurs, notamment Pascal Garnier et Fred Vargas adoptent une narration plus classique dans le sens où elle n'invite pas sciemment le lecteur à douter du pacte de lecture implicite induit par la fiction policière.

## Chapitre 6 : Une esthétique de l'instabilité.

### 6.1. Vertiges et brouillards de la narration policière contemporaine

Nous avons parlé dans la première partie de ce travail, la manière dont l'absence de dénouements nous permettait de parler de récits lacunaires dans lesquels la part d'énigme demeurait importante. Notre objectif ici est de montrer par quels moyens et en recourant à quels procédés narratifs, nos auteurs s'emploient à créer une véritable esthétique de l'instabilité venant redoubler ou plus justement renforcer l'effacement du réel et les effets de discordance générique évoqués dans les deux parties précédentes. Nous emploierons pour ce faire la terminologie qui nous a semblé la plus claire et la plus stable en termes d'analyse des caractéristiques d'un récit. Gérard Genette distingue ainsi le temps du récit c'est-à-dire les relations temporelles entre récit et diégèse, *son mode* (au sens linguistique du nom donné aux différentes formes du verbe pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit et pour exprimer les différents points de vue à partir desquels on considère l'existence ou l'action) et pour finir sa *voix* à savoir la manière dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même c'est-à-dire la situation ou instance narrative et avec elle ses deux protagonistes le narrateur et son destinataire réel ou virtuel. On enrichira au besoin nos réflexions en empruntant certaines notions aux travaux de Tzvetan Todorov<sup>692</sup> et de Roland Barthes<sup>693</sup> sur le récit. Nous verrons que l'ensemble de ces traits caractéristiques est utilisé de manière telle par certains de nos auteurs qu'il crée un récit évanescent aux contours incertains et à la vérité fuyante et insaisissable.

---

<sup>692</sup> Genette admet lui-même qu'il adopte les distinctions effectuées par Todorov en leur apportant quelques précisions et modifications, in « Les catégories du récit littéraire », *L'analyse structurale du récit*, Communications, 8, Points Seuil, 1981 (1966)

<sup>693</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'analyse structurale du récit*, Communications, 8, Points Seuil, 1981 (1966). On empruntera plus loin à l'auteur notamment la notion de situation du récit.

### 6.1.1. Brouillard temporel, dénégation et folie dans les récits homodiégétiques

Comme le rappelle Genette, l'une des principales déterminations temporelles de l'instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire<sup>694</sup>. La narration est le plus souvent postérieure à ce qu'elle raconte<sup>695</sup>. Dans les fictions policières, lorsque le narrateur est homodiégétique, c'est souvent parce que le personnage-narrateur mène l'enquête sur un crime passé. Il s'agit d'un véritable détective<sup>696</sup>, à la manière de Holmes ou de Poirot, d'un membre de la police ou un journaliste comme Maigret ou Rouletabille. Le lecteur selon un pacte de lecture propre à la fiction policière a tendance à faire spontanément confiance à ce type de narrateur, encore que rien ne garantisse que ce pacte ne puisse être violé<sup>697</sup>. Dans les récits policiers à la première personne, le narrateur est donné d'emblée comme personnage de l'histoire et le lecteur s'attend le plus souvent à une convergence finale: on doit aboutir à une sorte d'isotopie temporelle, l'histoire rejoignant la narration par la résolution du crime<sup>698</sup>.

Mais lorsque le narrateur - comme c'est le cas dans certaines de nos fictions - a été explicitement l'acteur principal du crime à élucider, la situation narrative devient, sans nul doute, particulière<sup>699</sup>. Dans les romans de Tanguy Viel, les narrateurs qui s'expriment exclusivement à la première personne, participent à la fois au crime et à ce qui peut être assimilé moins à une enquête qu'à un éclaircissement partiel des faits. Ils se seraient donnés pour tâche de révéler la vérité de leur crime. L'auteur a effet souvent recours dans ses romans à un système de dévoilement progressif, il écrit avec un point d'énonciation toujours *a posteriori*. La narration ultérieure<sup>700</sup> comme le rappelle Genette est de loin la plus classique en littérature et préside à l'immense majorité des récits produits<sup>701</sup>. L'emploi du passé devrait

---

<sup>694</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 228.

<sup>695</sup> Même s'il est toujours possible d'avoir des récits prédictifs et des récits au présent.

<sup>696</sup> Lorsque le narrateur du roman intitulé *Insoupçonnable* croise sur les lieux du crime le commissaire qui mène l'enquête sur le meurtre d'Henri, il insiste sur le fait que ce dernier est un vrai commissaire, comme en contraste avec la victime qui était commissaire priseur. C'est également un vrai commissaire en opposition avec Sam lui-même qui reste l'enquêteur du récit et celui qui tente de rétablir toute la vérité: « J'ai entendu ça sur la plage ce matin-là : Bonjour monsieur le commissaire, et j'ai sursauté, à cause des vieilles blagues de golfeurs, comme s'il allait apparaître là, Henri, debout, un club de golfe à la main. Et je ne sais pas, mais il y a des choses curieuses dans la vie, quand j'ai compris que c'était un vrai commissaire de police avec une moustache et un imperméable comme dans une série télévisée, presque je l'aurais embrassé de soulagement. Il y des choses comme ça dans la vie, des choses curieuses. », Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, op. cit., p. 99.

<sup>697</sup> Citons à nouveau l'emblématique *Roger Ackroyd* d'Agatha Christie.

<sup>698</sup> Gérard Genette, *Figures II*, op. cit., p. 233.

<sup>699</sup> Ces fictions rejoignent en cela certaines nouvelles d'Edgar Allan Poe sous forme de confessions difficilement crédibles car emplies de contradiction et parasitées par la folie des narrateur, *The Tell-Tale Heart* est à cet égard la nouvelle emblématique du père fondateur du roman policier.

<sup>700</sup> Gérard Genette, *Figures II*, op. cit., p. 229.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 232.

suffire à la désigner comme telle et c'est en effet le temps généralement employé par les narrateurs de Viel, mais il est constamment concurrencé par le présent réel du narrateur. N'oublions pas par ailleurs que le narrateur occupe une place particulière dans le récit qu'il narre, il ne s'agit pas pour lui d'admettre courageusement sa faute ou de reconstituer froidement la chronologie des faits, mais, comme nous le verrons, de se trouver toutes les excuses possibles pour se dédouaner voire pour se disculper. La situation est donc bien plus complexe qu'il n'y paraît et l'auteur l'admet lui-même : « il s'agit d'être toujours dans le domaine du récit, de celui qui pousse à re-citer, à re-situer quelque chose qui a déjà eu lieu en fait mais qui ne relève pas de la restitution parce que cela relève quand même de la fiction, de la construction romanesque pure... Comme s'il fallait entendre dès le début que la fin a déjà sonné<sup>702</sup>. » Il est fréquent que les récits rétrospectifs se perdent en chemin et accumulent les détours qui prennent la forme de séquences narratives anachroniques. On notera donc dans les récits de Tanguy Viel différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit. Nous avons montré dans le chapitre précédent que *l'absolue perfection du crime* est un roman construit autour d'une prolepse qui anticipe, avant la narration même du crime, son dénouement fâcheux. Mais les analepses et les ellipses sont bien évidemment légion dans des récits où il s'agit avant tout de maintenir le plus longtemps possible le mystère et la tension narrative. Les narrateurs des romans de Viel ont ainsi recours à la fois à des analepses complétives et à des analepses répétitives. Il s'agit pour les premières de combler en apparence les lacunes d'un récit organisé sur des omissions provisoires et des ellipses, ainsi que sur ces fausses omissions que Genette appelle des *paralipses*, lorsque le narrateur passe sciemment à côté d'une donnée ou d'une information. Les secondes sont autant de rappels et de redondances dans le récit. Dans *Le Black Note* le narrateur multiplie les omissions volontaires et les ellipses dans son discours. Lorsqu'il indique que la maison qu'il partage avec ses amis a pris feu, il omet bien évidemment de dire qu'il est l'instigateur de l'incendie (s'il le faisait, il n'y aurait plus de récit). Ensuite, il ne signale pas que l'un de ses colocataires s'y trouvait, et ne révèle que tardivement dans le récit que ce dernier ne s'est pas laissé mourir comme il l'a prétendu au début du récit, mais était dans l'incapacité de fuir, abruti par une consommation excessive de drogue et d'alcools. Le narrateur ne pouvait ignorer ces informations, puisque c'est lui qui assurait le « ravitaillement » en drogue de la

---

<sup>702</sup> Marie-Odile André et Johan Faerber (Dir.) *Premiers romans 1845-2003*, « Vers une mélancolie des premiers romans ? » Entretien avec Tanguy Viel p 89-p99.

maison et puisque, comme le lecteur le comprend très vite, il est à l'origine de l'incendie criminel. On voit bien comment le narrateur tente, tout au long du récit, et par tous les moyens de minimiser et d'effacer sa responsabilité en brouillant les pistes ou en désignant le feu comme responsable de la mort de son ami et colocataire : « [...] Paul, c'est le feu qui l'a tué<sup>703</sup> ». Puis dans la quatrième partie du roman, il avoue : « j'ai menti » et « c'est moi qui ai mis le feu<sup>704</sup> », pour se contredire à nouveau quelques pages plus loin : « j'ai dit que c'était moi qui avait mis le feu mais, mais ce n'était pas vrai<sup>705</sup> ».

Dans le même temps certains éléments du récit sont répétés à plusieurs reprises dans une narration discontinue que le narrateur recommence à chaque chapitre, sans toujours reprendre le cours des événements au point laissé en suspens dans le chapitre précédent. Aussi le narrateur du *Black Note* répète-t-il souvent, dans des séquences narratives distinctes, qu'il se trouvait sur son lieu de travail au moment de l'incendie. Justification trop souvent répétée pour convaincre le lecteur qui est bien conscient que dans les romans policiers classiques, la clef du mystère est souvent liée à l'alibi. Ces distorsions narratives peuvent donc être comblées de manière rétrospective. Mais leur répétition et leur aspect systématique donne l'impression d'un récit qui demeure à jamais incomplet et entaché d'omissions et de mensonges. Nous verrons plus loin comment la phrase même de Tanguy Viel mime parfaitement ces incertitudes du récit.

Objet symbolique de ces distorsions temporelles et narratives et de cet effort constant de réécriture et de rétrolecture, le rétroviseur est omniprésent dans le roman intitulé *L'absolue perfection du crime*. Ce n'est pas tant la vertu réfléchissante de cet objet qu'il faut ici retenir, que sa capacité à restituer une « réalité » laissée derrière, tout en la déformant. Toute la composition du récit, l'agencement des événements et le regard du narrateur semblent passer par le prisme de cet objet. Deux mouvements contradictoires travaillent en effet les narrateurs de Viel. Ils tentent dans un premier temps de s'éloigner de leur passé criminel et de le tenir à distance par un récit tourné vers l'avenir. Mais pour y parvenir ils sont obligés de revenir sans cesse sur les lieux du crime, d'évoquer ce dernier, de l'explicitier à travers leurs propos. Pour expliquer ce double mouvement, Tanguy Viel reprend à son compte les images du rétroviseur et du pare-brise pour explicitier son travail d'écriture. Il s'agit pour lui – à propos du *Black Note*, mais cela peut en réalité s'appliquer à l'ensemble de ses romans - de composer « un livre avec un pare-brise et un rétroviseur, c'est-à-dire la volonté du devenir pur, toujours

---

<sup>703</sup> *Le Black Note*, op. cit., p.16.

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 101.

devant et aller sans mémoire et puis cette espèce de chose qui en regardant devant, ne cesse de projeter en arrière.<sup>706</sup> » Rétroviseurs et pare-brise sont en réalité des objets qui font apercevoir ce qu'il y a avant l'œuvre, et ce qui se trouve à son horizon. Ils sont révélateurs d'un *temps du récit* trouble, pour ne pas dire complexe, et de la manière dont le narrateur perçoit sa propre existence. Nous retiendrons en effet la faculté déformante du rétroviseur qui oblige l'œil du lecteur à un perpétuel ajustement car comme le rappelle le narrateur, avec un rétroviseur : «les objets dans le miroir peuvent être plus près qu'ils ne paraissent<sup>707</sup>.» Il est ainsi parfois difficile de distinguer le temps du récit et celui de la diégèse. Un autre objet qui apparaît cette fois dans *Le Black Note* revêt selon nous la même fonction symbolique. Ce sont les jumelles que l'un des personnages s'obstine à prendre avec lui sur le toit de la clinique psychiatrique dans laquelle il est enfermé avec le narrateur, pour pouvoir apercevoir leur ancienne demeure qui est en réalité inaccessible au regard. Ces jumelles à la manière du rétroviseur déforment elles aussi le regard et « découpent le réel en ronds<sup>708</sup> ». Elles sont elles aussi le symbole d'une narration floue, chronologiquement chaotique, et dont la composition particulière rend le récit parfois illisible au lecteur.

La double inscription du narrateur dans le crime et dans l'enquête est donc en réalité l'indice d'un dysfonctionnement narratif ou du moins d'un regard biaisé sur les faits et les événements. Il ne s'agit pas dans les romans de Viel de confessions au sens classique du terme, dans lesquelles le narrateur assumerait d'emblée sa culpabilité, mais bien d'un récit à la trajectoire tortueuse, hasardeuse et hésitante, pour reprendre les termes même de l'auteur<sup>709</sup>, dans lequel le coupable-narrateur n'admet qu'à demis mots son implication dans le crime. La généalogie du crime ne se donne pas à lire clairement et entraîne au contraire le lecteur dans les méandres de l'esprit du narrateur. Jusqu'à l'y perdre parfois. Lecteur et

---

<sup>706</sup> Tanguy Viel interrogé par Johan Faerber, « Vers une mélancolie des premiers romans ? », in Marie-Odile André et Johan Faerber (éd.), *Premiers romans 1845-2003*, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p.97.

<sup>707</sup> « Le rétroviseur, Marin l'avait acheté séparément, parce que ça venait des Etats-Unis, disait-il et qu'il était gravé dessus, en anglais, que « les objets dans le miroir peuvent être plus près qu'ils n'y paraissent », et il disait que ça lui plaisait cette phrase gravée sur le verre. », *L'absolue perfection du crime*, op. cit., p.15. On peut à cet égard lire la référence aux Etats-Unis comme un hommage de Viel aux films et aux romans noirs américains dont il a été abondamment question dans le chapitre précédent.

<sup>708</sup> Tanguy Viel, *Le Black Note*, op. cit., p.96.

<sup>709</sup> « Le personnage de fiction a toujours reçu un appel anonyme qui est sa menace en même temps que sa quête et, si souvent, son *enquête*. Tous les détectives reçoivent cet appel, qui n'est peut-être rien d'autre que ce par quoi tout commence : une *énigme* en somme qui serait aussi ce par quoi la mélancolie se figure et propose une absence à résoudre, en autant de pièces manquantes que sans cesse le héros policier reconstitue, *au prix d'une trajectoire vague, hasardeuse et hésitante, une trajectoire où même l'énigme résolue ne sera qu'un épisode d'une série qui pourrait ne jamais finir*. C'est peut-être pourquoi le héros policier est si souvent désabusé, si souvent fatigué et las de résoudre des enquêtes qui semblent tellement *sisyphéennes*. » Tanguy Viel, *Mélancolies*, « Personnages dans le brouillard », texte publié par le site : <http://www.inventaire-invention.com/> (dernière consultation décembre 2009) Le texte a été retiré depuis et le site mise en vente. C'est nous qui soulignons.

narrateur semblent ainsi tous deux perdus dans le brouillard<sup>710</sup>. Ce type de narration, il faut ici en convenir est délicat et bien souvent rebelle à l'analyse, lorsque le récit se fait de moins en moins linéaire et aboutit à une sorte de monologue après coup, avec une situation temporelle indéterminée voire incohérente. Genette montre bien que dans les récits en monologue intérieur, l'accent porte davantage sur la narration elle-même<sup>711</sup> et que l'action semble se réduire à l'état de simple prétexte et finalement s'abolir. L'effet est sensible chez un auteur comme Viel qui rejoint par là Beckett ou Simon chez lesquels le récit bascule du côté du discours<sup>712</sup>. Nous reviendrons plus loin sur la filiation qui existe entre ces deux auteurs et Viel.

Le texte joue donc souvent sur plusieurs plans temporels : le présent réel du narrateur, son passé récent, un passé plus ancien, un passé fantasmé et parfois un futur anticipé par une imagination souvent pauvre<sup>713</sup>. Un plan peut se distinguer des autres par l'emploi d'un temps spécifique, ou les plans peuvent être confondus entre eux par l'emploi commun du passé qui leur accorde le même degré de présence. Ici, les souvenirs récents du narrateur, le moment présent, le futur et le passé imaginaires s'élèvent ensemble au niveau de l'événement réel et leur distinction devient volontairement malaisée pour le lecteur. Il devient ainsi difficile de distinguer moments vécus et moments imaginaires. Le rétablissement d'une chronologie, délibérément faussée par l'auteur et par son narrateur, est difficile et il n'est pas certain qu'il soit souhaitable<sup>714</sup>.

Etant données ces distorsions narratives et temporelles, il n'est pas étonnant que les narrateurs montrent une forte tendance à la dénégation et à la déresponsabilisation. Ils savent qu'ils ont commis un crime ou qu'ils sont sur le point de le faire, mais ils nient l'évidence

---

<sup>710</sup> Au moment de se débarrasser du corps, le narrateur du *Black Note* a cette phrase, selon nous lourde de sens: « Je ne peux plus dire maintenant, le brouillard, si c'était dans ma tête ou la vérité sur la mer », Tanguy Viel, *Le Black Note*, *op. cit.*, p.58.

<sup>711</sup> Contrairement aux romans behavioristes, du type de ceux de Manchette qui mettent pour leur part l'accent sur le récit et l'action.

<sup>712</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>713</sup> La manière dont les personnages conçoivent et imaginent leur avenir a déjà évoquée dans la deuxième partie de ce travail, insistant sur la difficulté que rencontrent souvent les personnages à se projeter dans le futur.

<sup>714</sup> Genette montre bien que « reconstruire » un roman de Robbe-Grillet, comme « traduire » un poème de Mallarmé c'est en somme *les effacer*. Cette formule nous semble intéressante dans le sens où nous avons déjà évoqué l'effacement du réel, tenter de revenir à la structure classique effacerait donc la substance même du texte et ne laisserait donc rien au lecteur qui doit s'amarrer aux seuls vertiges de la narration. Genette écrit par exemple au sujet de l'œuvre de Robbe-Grillet: « Avec ses analogies récurrentes, ses fausses répétitions, ses temps figés et ses espaces parallèles, cette œuvre monotone et troublante où l'espace et la parole s'abolissent en se multipliant à l'infini, cette œuvre presque parfaite est bien à sa manière, pour paraphraser le mot de Rimbaud, un vertige « fixé », donc à la fois réalisé et supprimé. », in Gérard Genette, *Figures I*, « Vertige fixé », *op. cit.*, p.89.

avec une force et une sincérité telle que l'on peut penser qu'ils ont réussi à se convaincre eux-mêmes de leur propre innocence. C'est le cas de Sam dans *Insoupçonnable*. C'est lui, qui va de ses propres mains et avec une violence qui laisse peu de place au doute commettre le crime central du roman. Il tue Henri, avec la complicité de Lise certes, mais c'est bel et bien lui le meurtrier. Le roman s'ouvre sur la célébration du mariage de Henri et de Lise, Sam se faisant passer pour le frère de cette dernière. Le couple faussement incestueux s'éclipse un moment car comme le rappelle Sam « Dans toute soirée il y a un angle mort <sup>715</sup> », loi qui somme toute pourrait aussi bien s'appliquer aux récits de Viel. C'est à la fin de ce chapitre d'ouverture que Sam se présente comme celui qui va prendre en charge le récit de la genèse de l'idée du crime: « alors moi, allongé là sur l'herbe au creux d'elle, j'ai regardé la nuit dans le ciel, les yeux soudains noirs de Lise, et j'ai repensé à comment on en était arrivé là <sup>716</sup> ». En d'autres termes, Sam se demande comment les deux personnages ont décidé d'organiser le faux kidnapping de Lise qui aboutira au meurtre sanglant de Henri, ce dernier refusant de payer une caution aux ravisseurs présumés. Sam assume donc dès le début du roman le rôle du narrateur omniscient, son récit rétrospectif va néanmoins ménager le suspens et maintenir une certaine tension narrative. En évoquant, le frère d'Henri, dont on apprendra par la suite qu'il va jouer un rôle capital dans l'intrigue, Sam se fait, à faveur d'une métalepse, à la fois omniscient et habile conteur : « Il y avait là, ai-je compris depuis, tous les personnages de cette histoire. Mais c'est bien le problème que votre histoire, quand elle commence, elle ne sait pas qui elle emmène avec elle <sup>717</sup> ». Le lecteur apprendra en effet au fur et à mesure du récit qu'Edouard convoitait lui aussi Lise et qu'il en est en réalité le complice, étant le personnage insoupçonnable auquel renvoie en réalité le titre du roman.

Très vite, la crédibilité de ce narrateur, habile à ménager des zones d'ombre dans le récit, va montrer ses limites. Des failles et des brèches vont fragiliser son récit. D'abord, parce qu'il est bien trop faible pour que le lecteur soit en mesure de développer un sentiment de sympathie à son égard. Au mieux est-il le miroir de la propre impuissance ou de l'apathie du lecteur contemporain, ce qui n'en fait pas pour autant un narrateur crédible. Mais c'est surtout cette manière qu'il a de ne pas assumer le cours que prennent les événements, qui le rend à bien des égards suspect. Il exprime pour commencer de manière imperceptible la responsabilité entière de Lise qui apparaît comme l'instigatrice du plan : « Je me souviens du

---

<sup>715</sup> *Insoupçonnable, op. cit.*, p.14.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p.24. A ce moment précis du récit, l'instance narrative intervient et introduit une pensée que le personnage ne peut pas avoir au moment des faits relatés. En effet Sam ignore, au moment où se déroule le mariage de Lise et de Henri, qu'il ne possède pas toutes les informations concernant les relations complexes entre les deux frères Henri et Edouard.

son de sa voix ce matin-là, quand nous deux silencieux de longues minutes, tout cela qui d'un bloc semblait s'entretenir avec nous et nos regards fixés l'un sur l'autre, je me souviens quand elle a fini par dire : « c'est l'occasion ou jamais, Sam. » Et Sam d'ajouter, dans ce qui semble être une remarque qu'il se formule après les faits : « Mais l'occasion de quoi, Lise, l'occasion de quoi ?<sup>718</sup> ». A nouveau le récit se fait discours, ou plus précisément *discours immédiat* pour reprendre la terminologie de Genette. Dans le discours immédiat, tout se passe en effet comme si le narrateur objectif s'effaçait brutalement et que le personnage qu'il est également se substituait à lui. On remarquera d'ailleurs que le narrataire change explicitement dès lors que Sam tente vainement de s'élever contre des faits qui sont se pourtant bel et bien passés, et dont le déroulement est par définition impossible à changer. Lorsque le destinataire du récit ne représente qu'une sorte d'horizon vague<sup>719</sup>, la narration de Sam se veut factuelle et parfois même vigoureuse – nous le verrons plus loin dans l'étude des registres de langue. Mais dès lors que le destinataire devient Lise, le ton change et devient celui des reproches.

Encore faut-il établir à quelle Lise le narrateur semble s'adresser. S'agit-il de celle qui est présente dans la scène relatée ou d'une Lise fictive, destinataire imaginaire d'un discours immédiat ? Genette note bien à cet égard le rapport généralement méconnu entre le discours immédiat et le discours rapporté, qui ne se distinguent formellement que par la présence ou l'absence d'introduction déclarative. Le lecteur pourrait donc ici confondre la question posée à Lise par le narrateur avec un discours rapporté prononcé par le personnage de Sam. Mais le lecteur sait que Sam n'a jamais eu la force de caractère de s'opposer à Lise. Ce discours sans auditeur et non prononcé est donc celui par lequel notre narrateur exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient. « Mais l'occasion de quoi, Lise, l'occasion de quoi ?<sup>720</sup> » résonne ainsi comme un reproche à la femme aimée qui serait responsable de tout : de la conception de l'idée du crime, de l'élaboration des étapes du plan et enfin de leur exécution. Certes, Lise participe au crime, mais cela n'enlève rien au fait que Sam ait accepté de participer au kidnapping et ne diminue aucunement sa responsabilité. Dans la panique du moment, c'est bien lui qui décide de se débarrasser définitivement d'Henri. En écho aux mots de Lise qui ont déclenché toute la machination, il prononce ces paroles qui l'accusent définitivement aux yeux du lecteur : « Il faut qu'il se taise, j'ai dit, qu'il se taise à jamais.

---

<sup>718</sup> *Ibidem.*, p.28.

<sup>719</sup> Nous le savons le narrataire est l'un des éléments de la situation narrative et il se place au même niveau diégétique c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur avec l'auteur, Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p.265.

<sup>720</sup> *Insoupçonnable, op. cit.*, p.28.

Personne n'est au courant à part nous Lise, personne ne sait rien de toi et moi, de l'argent, c'est notre chance Lise. Il s'est noyé, j'ai dit, il est venu se baigner et il s'est noyé <sup>721</sup>».

Pourtant, quelques instants après le meurtre, alors qu'accompagné de Lise et il tente de retrouver ses esprits dans un bar, Sam accuse comme malgré lui ouvertement Lise : « Alors je ne sais pas pourquoi, comme si c'était plus fort que moi, il a fallu que j'ajoute : C'était ton idée, Lise <sup>722</sup>. » Cette dernière phrase que Viel distingue du reste en la plaçant à la ligne, isolée du reste de la narration, sera le leitmotiv de Sam. Il la répètera mot à mot au début du quinzième chapitre, au moment même où il doit renoncer à cette femme qu'il accuse, contre le silence d'Edouard qui a tout découvert. Lorsque le lecteur découvre, à la fin du roman, que Lise est probablement complice d'Edouard, peut-être relira-t-il les accusations de Sam comme autant d'indices de la trahison à venir de Lise, mais elles constituent surtout les signes de la faiblesse de caractère de Sam, de son irresponsabilité et de son incapacité à assumer pleinement son crime. Comme s'il avait souhaité rester au delà de tout soupçon.

Les vertiges de la narration nous rapprochent insensiblement du thème de la folie. Dénégation et ambivalence menacent constamment de faire sombrer le narrateur dans une forme de démence. La folie est en effet latente dans les fictions de Tanguy Viel. Elle guette les personnages qui privés d'un univers stable et pacifié dérivent inexorablement vers des actions d'une extrême violence, pendant lesquelles ils semblent perdre toute raison. Revenir sur ces actes comme tentent de le faire les narrateurs de Viel, c'est prendre le risque de sombrer à nouveau. C'est en ce sens que beaucoup de ces narrateurs refusent d'admettre leur culpabilité.

On peut lire ainsi au détour d'un passage d'*Insoupçonnable* que la mise à exécution de leur plan conduit inexorablement Sam et Lise à une forme de folie. Après les noces de Lise avec Henri, Sam vient rendre visite à sa prétendue sœur et à son beau-frère récemment mariés : « On était comme deux fous immobiles se taisant l'un et l'autre, deux masses névrotiques suffisamment intenses et égales en folie pour se neutraliser un temps <sup>723</sup> ». Mais la folie ici encore contenue, va progressivement affleurer à la surface du texte. Lise vacille et tente de contrôler ses nerfs. Elle « négociait avec elle-même pour ne pas s'écrouler de tous ses nerfs ». Sam, lui, perd toute lucidité et prononce des phrases qu'il qualifie lui-même d'absurdes <sup>724</sup>. Et le narrateur d'observer pour décrire leur comportement à tous deux : « Et je me disais que je devais être pareil, les yeux explosés et le teint jaunissant, nos têtes à tous les

---

<sup>721</sup> *Ibidem.*, p. 84.

<sup>722</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>724</sup> « J'ai dit cette phrase absurde aussi : Allez Lise, viens on va le porter disparu. », *Ibid.*, p. 84.

deux vidées par l'épreuve, désertées de pensée, mais où surnageaient les bribes physiques de nous quand au lieu de nos têtes c'est plutôt nos nerfs qui pensaient pour nous. <sup>725</sup>»

Mais s'il est un narrateur atteint de folie, c'est bien celui du *Black Note* dont le récit est offert au lecteur depuis une clinique psychiatrique. Genette signale que le lieu narratif est rarement spécifié et pertinent dans les récits. Avec cette restriction d'importance : « il pourrait l'être, mais pour des raisons qui ne sont pas exactement d'ordre spatial : qu'un récit « à la première personne » soit produit en prison, sur un lit d'hôpital, dans un asile psychiatrique, peut constituer un élément décisif d'annonce du dénouement <sup>726</sup> ». Nous ajouterons que le lieu narratif conditionne ici la crédibilité du discours du narrateur. « Ici – débute le narrateur du *Black Note* - je parle à tout le monde <sup>727</sup> ». Bel incipit, mais qui ne rassure pas le lecteur pour autant. Là encore, le narrateur va osciller entre l'affirmation et la dénégation de sa santé mentale altérée. Il nie son état, se distingue dans son discours des autres malades et refuse d'être pris pour un aliéné comme eux qui demeurent *irrécupérables* <sup>728</sup>: « Les malades ici, ils ont tous mélangé quelque chose, ils ont fait confusion dans l'existence, entre deux seuils de vie ils ont inversé. Toi Rudolph, tu es celui qui s'en sort le mieux, et bientôt tu seras dehors, parce que déjà tu vas beaucoup mieux, tu rajeunis toi aussi à mesure de la tranquillité ici. Tu ne rechuteras pas. Moi aussi je vais mieux, ce n'est pas moi qui ai tout inversé [...] moi je n'ai jamais dépassé les limites <sup>729</sup>. » Plus loin il se laisse à admettre qu'il est fou: « je deviens fou <sup>730</sup> », mais aussi qu'il délire : « c'est comme si je délirais encore plus <sup>731</sup>. » Mais sans cesse, annonçant déjà le personnage de Sam et un trait constant des personnages-narrateurs de Viel, il tente de se trouver des excuses. C'est avant tout la vie en communauté qui lui a fait perdre la raison: « avant qu'on prenne cette maison tous les quatre, qu'on devienne fous pour cette maison, avant j'avais une vie saine <sup>732</sup>. » Il répétera d'ailleurs à plusieurs reprises qu'il était au fond opposé à cette cohabitation. On peut noter également que le narrateur utilise « faire le

---

<sup>725</sup> *Ibidem.*, p.83.

<sup>726</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p.228.

<sup>727</sup> Cette phrase constitue une belle définition de la littérature selon Miguel Aubouy, Marie-Odile André et Johan Faerber (Dir.), *Premiers romans 1845-2003*. « Vers une mélancolie des premiers romans ? Entretien avec Tanguy Viel », p 89-p99, p 99. Nous le rejoignons sur ce point à condition de mesurer toute la portée d'un discours littéraire associé à la folie.

<sup>728</sup> *Le Black Note*, p. 63.

<sup>729</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p.50.

fou<sup>733</sup>», comme expression récurrente pour désigner sa folie, comme si cette dernière était feinte et contrôlée, et somme toute passagère.

A nouveau et comme pour ajouter à l'instabilité du récit, Tanguy Viel choisit de multiplier les destinataires du discours tenu par son narrateur. C'est en effet semble-t-il au début du roman à Rudolph - probablement un compagnon de clinique dont le lecteur ignore tout - qu'il s'adresse. Mais avec la début de la deuxième partie du roman, le narrataire semble changer en raison du vouvoiement qu'adopte désormais le narrateur et en raison du ton également qui se veut plus respectueux et plus déférent: « est-ce que vous parlez à tout le monde comme à nous, monsieur le directeur, comme vous parlez à Elvin et à moi ?<sup>734</sup> ». C'est donc un médecin qu'il tente désormais de convaincre, à la fois de son innocence et de sa lucidité retrouvée.

Mais le narrateur, s'il parle à tout le monde comme il le dit au début du roman, ne convainc personne et semble souvent en plein délire verbal, comme dans ce passage où tout semble être dit de son incapacité à distinguer le vrai du faux. Il affirme à propos de Paul: « Il a toujours cru qu'on y croyait, parce qu'on acquiesçait, on ne disait rien, et c'est nous au total qui le rendions dupe, parce qu'on lui faisait croire qu'il disait vrai. *Enfin* c'est devenu vrai, parce qu'il faisait comme si c'était pour de vrai, et du coup c'était devenu vrai, à cause du double mensonge, tu comprends, le double mensonge qu'on a toujours entretenu [...], quand il mentait toujours avec ses grandes phrases d'avenir, qu'on mentait en acquiesçant, alors ça devenait vrai entre nous. C'était comme un pacte<sup>735</sup>. » Comment dès lors serait-il possible pour le lecteur de ne pas confondre les propos mensongers du narrateur avec eux qu'il prétend vrais ? Le mensonge s'insinue ainsi dans le récit et ne le quitte jamais et le pacte de lecture est altéré au profit de ce pacte étrange entre les personnages.

Plus déroutant encore pour le lecteur en quête de vérité, le fait que le narrateur nie constamment sa culpabilité, alors même que le but ultime et affiché de son récit est d'avouer sa responsabilité dans le meurtre de Paul - surnommé John - qui a péri brûlé vif par ses amis et colocataires. Certes l'aveu de la culpabilité affleure par moments, encore partiel et incertain<sup>736</sup>. Mais le narrateur utilise trop souvent le conditionnel pour que la confession soit claire et totale : « Je l'aurais mis moi-même, le feu, c'était mon idée aussi, pour en finir avec

---

<sup>733</sup> *Ibidem.*, p.51. Il va même jusqu'à prétendre que c'est la clinique qui va le rendre fou : « C'est pour ça qu'on est là : non pas fou en entrant mais devenir fou, à mesure que tout est contre toi pour en finir avec la raison. », p. 55.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p.49

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 23. C'est nous qui soulignons.

<sup>736</sup> « L'incendie, c'est forcément des raisons obscures qui poussent un homme à cela (...) » *Ibid.*, p.45.

John, avec le mensonge [...] <sup>737</sup>». Ce conditionnel résonne tantôt comme l'aveu du meurtre et tantôt comme la reprise indignée d'une accusation infondée. Il réapparaît régulièrement dans le texte jusqu'à faire tomber les propos du narrateur dans le non sens: « [...] je le détestais vraiment, je l'aurais tué, Paul, oui c'est vrai, pour l'avoir vu si souvent s'affaler satisfait dans le canapé, et renifler sans demander ce qu'on rapportait, je l'aurais tué sans le tuer<sup>738</sup>.» Plus loin, il rend Paul responsable de sa propre mort « Un seul coupable, ai-je rajouté (dans ma tête à moi, seulement dans ma tête, et pas une syllabe qui a dépassé ma gorge), c'est lui-même : Paul, son obstination à rester malgré les flammes, à se réduire de lui-même en épaisseur, à s'effacer lentement [...] <sup>739</sup>». On notera au passage l'importance de la parenthèse qui renvoie à nouveau le récit à du *discours immédiat*. Le narrateur nous livre à la fois ses paroles et ses pensées en prenant ici le temps de les distinguer, mais la confusion est trop grande tout au long du récit pour que le lecteur puisse véritablement s'y retrouver. Paul se serait donc laissé mourir dans les flammes, affirmation qui n'a aucun sens et ne peut convaincre le lecteur qui comprendra par la suite que Paul ne réagit pas au moment de l'incendie car il est assommé par l'héroïne et l'alcool.

C'est donc bien le narrateur lorsqu'il est à la fois assassin et enquêteur qui permet la mise en place d'un récit dont les événements restent ambivalents. L'histoire du roman ainsi construite est emplie d'hésitations et de circonvolutions, voire même de délires qui retardent l'aveu du crime central. Cette culpabilité du personnage focal qui livre sa propre version des événements a également pour conséquence de minimiser sa responsabilité en empruntant notamment au mythe œdipien certaines de ses structures qui donnent au récit un caractère à la fois incertain et tragique.

### 6.1.2. *Narrateurs et récits tragiques*

#### 6.1.3. *Instabilité langagière*

Les fictions policières contemporaines sont marquées par l'idée que l'homme seul, sans la grâce de Dieu, sans l'aide d'un système religieux ou politique ne peut échapper à la perte et à la violence criminelle. Malgré quelques éclairs de lucidité, les narrateurs de Tanguy Viel pensent au fond avoir des raisons valables pour agir comme ils le font. Ils aiment également à penser qu'ils sont en réalité mus par une puissance supérieure dont ils sont les

---

<sup>737</sup> *Ibidem.*, p.29.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 39.

jouets. Pour chacun d'entre eux, le destin prend souvent la même figure, celle d'une force qui se déploie et à laquelle il est impossible d'échapper.

Les narrateurs peuvent ainsi se présenter comme partiellement coupables car c'est le destin qui s'abat sur eux et dirige malgré eux leurs actions. Rien d'étonnant donc à ce que la fatalité entre en jeu pour des personnages à la fois enquêteurs et coupables comme l'a été avant eux l'une des plus grandes figures de la littérature occidentale. Œdipe est en effet d'une certaine manière le premier personnage de la littérature à résoudre une enquête à propos d'un crime. On sait combien Œdipe est un enquêteur à la fois talentueux et pathétique. Nous ne tomberons pas dans l'anachronisme qui affirmerait que la tragédie de Sophocle peut être considérée comme le premier récit policier, mais nous partageons l'idée de Jacques Dubois qui considère à raison que le roman policier par certains de ses aspects peut atteindre la dimension symbolique des mythes et tragédies antiques mais aussi des fondations humaines comme on le verra avec la figure de Caïn<sup>740</sup>.

Ce n'est pas un hasard si on retrouve souvent dans les fictions de nos auteurs plusieurs composantes oedipiennes agencées de manière particulière<sup>741</sup>. L'inceste pour commencer est présent en filigrane dans *Insoupçonnable*. Il est une ruse des deux protagonistes pour dissimuler leur véritable lien car ils se font passer pour frères et sœurs plutôt que pour amants. Il ne s'agit donc pas de récrire fidèlement le mythe d'Œdipe, lié à l'inceste, ou d'y faire explicitement et exclusivement référence, mais d'en proposer à chaque fois un montage insolite. Nous avons déjà évoqué le personnage d'Igor Pécou de *La part des chiens*, contraint de faire l'amour avec sa mère et qui selon toute vraisemblance souhaite utiliser Zodiak et Roman pour se débarrasser de l'homme qui représentait pour lui une sorte de père de substitution.

D'autres mythes sont également mobilisés dans d'autres romans de Viel, par exemple celui de la rivalité meurtrière entre Caïn et Abel dans *L'absolue perfection du crime*. Ce roman est à bien des égards une réécriture de cet épisode de la Bible dans lequel les deux frères finissent par s'entretuer et qui constitue depuis, le récit symbolique de tout duel fratricide. C'est l'une des manières que choisit Tanguy Viel pour signaler à son lecteur que le récit aboutira fatalement à un duel entre les deux protagonistes. Là encore on sait combien Caïn dans la Genèse peine à admettre sa faute : « ma faute est trop grande pour que je la

---

<sup>740</sup> Selon Jacques Dubois le roman policier peut accéder à une véritable dimension symbolique lorsqu'il va jusqu'au bout de lui-même et de ses postulations. Il rejoint alors le mythe au sens archaïque et antique du terme mais aussi le mythe de la grande tradition, le mythe des fondations humaines. Lire à ce sujet Jacques Dubois, *Le roman policier et la modernité*, «Le genre où Œdipe est roi » *op. cit.*, p.205-218.

<sup>741</sup> Jacques Dubois a montré combien le mythe d'Œdipe travaillait également les textes de Leroux, Simenon et Japrisot.

porte<sup>742</sup>». Comme les narrateurs de Viel, Caïn n'assume pas totalement pas sa culpabilité. Il en va de même pour un personnage comme Zodiak chez Malte, qui sans cesse échappe à l'aveu et partage avec Caïn son errance.

La référence aux mythes n'est donc pas simple allégeance à ces derniers. Elle est selon nous une référence à la fatalité, au caractère tragique de certains narrateurs assassins qui pensent avoir commis un crime bien malgré leur volonté. Ces personnages espèrent encore pouvoir contrôler le cours d'événements qui leur échappent en réalité complètement. Ainsi Sam, au moment où le plan du kidnapping ne cesse s'enrayer, dit-il à Lise, de manière assez pathétique: « Mais quoi, j'ai dit, c'est un grain, un simple grain, ai-je expliqué à Lise, dernière invention du destin contre nous, dernière perversité du ciel pour vouloir nous séparer, mais je sais moi que le ciel perdra<sup>743</sup>. » Il voit en effet ses actions comme « un devoir clair, un ordre intimé par un quelconque dieu caché qui disait d'y aller, au large, au vent, aux éléments, et étouffer cette histoire une fois pour toutes.<sup>744</sup> »

Les fictions policières semblent en effet poursuivre une réécriture particulière de l'existence tragique du roi de Thèbes. Nous insisterons pour notre part sur l'un des aspects du mythe, à savoir l'aveuglement d'Œdipe tout au long de son enquête<sup>745</sup>. En effet, dès le début de l'action, le devin Tirésias le désigne clairement comme étant l'assassin : « Je dis que tu es toi l'assassin de cet homme, celui que tu cherches à prendre<sup>746</sup>. » Cet élément de l'intrigue permet une double interprétation tragique du mythe : le héros enquêteur ne fait que retarder l'irruption de la vérité et combattre une fatalité que sa raison met du temps à accepter. Une seconde lecture peut laisser penser que Œdipe au fond se doute qu'il est coupable, mais ne veut accepter son destin qu'une fois les faits indubitablement établis.

Quoi qu'il en soit et sans toujours atteindre toute la profondeur du personnage de Sophocle<sup>747</sup>, les enquêteurs assassins que sont les narrateurs de Tanguy Viel tendent à

---

<sup>742</sup> *Genèse* IV, 13.

<sup>743</sup> *Insoupçonnable, op. cit.*, p.86.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p.87. Dès le début du récit Sam insiste sur le fait que la succession des événements va contre toutes les prédictions et attentes du couple qu'il forme avec Lise: « Je n'ai pas tout compris, Lise. Mais j'ai pensé à tout ce qu'on ne savait pas dans cette histoire, dans quelle fratrie véreuse on avait mis les pieds, cet argent si poussiéreux et ce frère si absent. Et pour la première fois j'ai pensé comme toi, que maintenant c'était trop tard, qu'on ne pouvait plus reculer ». Sam vient en effet de découvrir qu'Henri ne pourra pas payer de rançon sans en référer à son frère Edouard, la mécanique implacable du destin est en marche et vas s'achever fatalement sur un meurtre.

<sup>745</sup> Aveuglement qui deviendra réel, puisque lorsque Œdipe saura définitivement qu'il est en réalité le coupable qu'il recherche il se crèvera les yeux.

<sup>746</sup> Sophocle, *Œdipe roi*, Editions de Minuit, 1995.

<sup>747</sup> Les héros des fictions policières sont souvent des individus à la fois banals et exceptionnels. Ils s'efforcent de se comporter en hommes d'honneur par instinct et par fatalité. Mais leur chute est inévitable. On retrouve en des termes sensiblement plus modernes la définition du héros tragique selon Aristote: « un homme qui sans atteindre

s'approcher de la dimension tragique du roi de Thèbes. Tous veulent faire croire à leurs destinataires réels ou fictionnels qu'il ont commis leur crime en en étant inconscients. Faut-il rappeler en effet qu'Œdipe ignorait qu'il tuait son père et qu'il couchait avec sa mère et que c'est principalement pour cette raison qu'il fait fi de l'avertissement liminaire de Tirésias ?

Tout le texte de Sophocle est donc parcouru par la fatalité. Œdipe sera victime de ce que l'on appelle l'ironie tragique qui consiste en un retournement complet : Œdipe est frappé par ce dont il est persuadé d'être le plus à l'abri. L'aspect pathétique du personnage tend ainsi à le rendre moins responsable de sa faute initiale. Car même si Œdipe ignorait qu'il tuait son père, il a néanmoins bel et bien commis un crime sous le coup de la colère. C'est ainsi que le narrateur du *Black Note* pose à un moment du récit une question qui pourrait également s'appliquer à Œdipe : « Est-ce que c'est pareil de tuer, quand on ne le fait pas exprès<sup>748</sup> ». Question rhétorique s'il en est car le lecteur n'est pas dupe de cette ultime tentative du narrateur d'atténuer sa responsabilité dans le meurtre de son ami. Le narrateur avouera d'ailleurs pour finir que le crime était en réalité prémédité et préparé par l'ensemble des locataires de la maison : « J'ai fouillé dans ma poche, tout prévu d'avant, tout préparé dans nos poches, et j'ai sorti la boîte d'allumettes de la mienne, des allumettes publicitaires, je les ai prises la veille, dans un bar je les ai demandé exprès, quand on a bu un verre exprès pour demander une boîte d'allumettes, pour se mettre au point avec Georges, régler les derniers détails depuis le temps qu'on y pensait<sup>749</sup> ».

On le sait dans les mythes, la frontière entre le bien et le mal, entre la culpabilité et la justice, entre la faute et sa rédemption n'est pas toujours très claire ni très tranchée. C'est bien là l'effet cathartique de la tragédie qui comme le rappelle Dubois met en scène des personnages à l'identité clivée. Comme la tragédie, le roman policier considère que le sujet est un sujet divisé, fracturé, dont l'unité est définitivement ébranlée. Ce qui s'exprime de façon extrême dans la figure du détective se révélant coupable. C'est à ce prix que l'identification du lecteur avec l'assassin devient possible. Il s'agit bien évidemment de permettre une catharsis, comme celle que définit Aristote dans sa *Poétique*<sup>750</sup>.

Nous retiendrons pour notre part que les mythes des fondations humaines et nos fictions policières ont en commun l'aveuglement pathétique du coupable meurtrier, son impuissance

---

à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute de tomber dans le malheur. », *Poétique, op.cit.*, p.77.

<sup>748</sup> Tanguy Viel, *Le Black Note, op. cit.*, p.99.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>750</sup> « Il faut en effet qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe : c'est ce qu'on ressentirait en écoutant l'histoire d'Œdipe », in Aristote, *La Poétique, op. cit.*, p.81.

face à la fatalité qui semble guider ses actes. Il en va ainsi de tous les personnages de Viel. Sam au moment même où il commet son crime s'interroge : « Mais je me demande encore aujourd'hui ce qu'on faisait sur la mer ce jour-là Henri et moi <sup>751</sup> ». Pierre, alors même qu'il est en mesure après sept années de prison et d'attente obsessionnelle <sup>752</sup> de se venger de Marin semble porté par une force qui le dépasse : « on a repris notre souffle un instant, un seul instant mais lui il s'est mis à courir entre les murs usés par les siècles, les vents, l'iode, et il était fatigué. Derrière, fatigué aussi, j'ai levé les yeux vers le phare blanc et je l'ai vu se glissant dans l'entrée, cherchant refuge, alors j'ai hésité mais j'ai avancé vers le phare, *parce qu'il fallait* <sup>753</sup>. » Et à nouveau, comme Sam dans *Insoupçonnable*, les protagonistes se demandent quelle force les a mené jusque là : « Nous deux tout en haut, atteint la terrasse circulaire, à se demander chacun pour soi ce qu'on pouvait bien faire là, au sommet d'un phare <sup>754</sup>. » Toute l'histoire de ces narrateurs semble inscrite sous le signe de la fatalité. C'est ainsi que Pierre se présente dans *L'absolue perfection du crime* : « c'est mon histoire <sup>755</sup> ».

Plus nuancé, l'un des narrateurs du roman de Marcus Malte intitulé *Garden of Love* admet néanmoins que le destin est une composante importante de l'existence : « Comme je l'ai déjà dit, je ne crois pas au pur hasard. Non plus d'ailleurs qu'à un destin fixé de façon irrévocable, sous forme de fatalité. La vie serait plutôt un subtil mélange des deux. <sup>756</sup> » Car si seuls le hasard ou la destinée gouvernaient les individus, il n'y aurait ni responsabilité ni justice mais uniquement des victimes, ce que ce narrateur refuse ou du moins a du mal à accepter. C'est dans l'œuvre de Malte que l'on rencontre le plus souvent une volonté bien souvent vaine des narrateurs de résister au destin. La colère est latente et s'exprime parfois contre les forces de la fatalité et du hasard. Ainsi lorsque le personnage de Matthieu, narrateur de l'un des récits découvre la monstruosité physique du frère de Florence, atteint d'une maladie génétique, il s'écrie : « qui décide et en vertu de quoi ? Quel juge suprême se permet de porter certains êtres vers la chaleur et la lumière et de renvoyer les autres aux ténèbres ? <sup>757</sup> » Puis, quelques pages plus loin, encore sous le choc de la découverte d'un destin aveugle, il répète : « qui décide, à qui la faute ? Pourquoi ? On ne peut s'empêcher de

---

<sup>751</sup> Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p.87.

<sup>752</sup> « J'ai regardé trois mille quatre cent fois par la fenêtre. J'ai passé deux mille trois cents après-midi sur ma paillasse à regarder les fissures du plafond. J'ai fait mille sept cents promenades dans la cour de béton pour échapper aux crampes, à l'ankylose des muscles. J'ai pris neuf cents fois des médicaments pour ne pas te voir, Marin, ni ton sourire dans mes rêves », in *L'absolue perfection du crime*, *op. cit.*, p.129.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 174. C'est nous qui soulignons.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 18 : « s'il y en avait un qui devait quitter tout ça, c'était moi. Mais je ne l'ai pas fait, ni ce jour-là ni les jours d'après, je suis resté, c'est mon histoire. »

<sup>756</sup> *Garden of Love*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 175.

s'interroger bien qu'on sache que ces questions demeurent sans réponse, qu'elles n'ont aucun sens. La porte reste ouverte et le vent glacé balaie la pièce. Personne ne détient la clé<sup>758</sup>.»

Mais la révolte ne dure qu'un temps dans l'œuvre de Malte et dans celle de Viel, tandis que l'aveuglement des narrateurs quant à leur culpabilité reste une constante. Cela confère aux personnages un caractère tragique qui leur donne la dimension de véritables héros, mais les réduit également au rôle de pantins de mauvaise foi. Comme Œdipe qui tout à son orgueil de roi n'entend pas les avertissements du vieux Tirésias, ces personnages nient l'évidence qu'ils sont avant tout des criminels et que leur enquête mènera fatalement au dévoilement de leur culpabilité. L'acharnement à refuser la réalité de leur statut peut d'ailleurs mener ces narrateurs à sombrer dans une véritable folie. Tout cela aura bien évidemment des conséquences sur le discours des narrateurs. L'instabilité psychique que confère la dénégarion se traduit en effet le plus souvent par une instabilité langagière qui fonde à bien des égards, l'esthétique de beaucoup de nos fictions policières.

#### 6.1.3.1. Epanorthoses

La difficulté à formuler des phrases complètes, à trouver les mots qui disent la succession des événements et les états intérieurs revient le plus souvent à exprimer l'hébétude du personnage narrateur<sup>759</sup>. Tanguy Viel emploie ce procédé d'écriture jusqu'à en faire le fondement de son esthétique narrative. D'abord Sam, narrateur déjà plusieurs fois évoqué du roman intitulé *Insoupçonnable*, constate après avoir commis le crime avec l'aide de Lise: « L'hébétude dans nos corps. Les tremblements de moi. Le visage de Lise. <sup>760</sup> ». Ces trois phrases nominales proches de l'anacoluthie - figure de style qui renvoie à une syntaxe boiteuse et défaillante et à

---

<sup>758</sup> *Ibidem.*, p. 182.

<sup>759</sup> Le personnage de Beckett est souvent un homme prostré, se traînant avec peine sur la scène, cloué sur un lit, à demi enterré dans le sable ou bien enfoui dans une poubelle, prostré tant il a pris la mesure de l'abandon de Dieu. Mais l'hébétude n'est pas le silence, elle peut même être intarissable chez les personnages de Beckett comme chez nos narrateurs. Citons en exemple ce passage emblématique de *En attendant Godot* :

Estragon – « Essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.

Vladimir - C'est vrai, nous sommes intarissables.

Estragon - C'est pour ne pas penser.

Vladimir - Nous avons des excuses.

Estragon - C'est pour ne pas entendre. »

<sup>760</sup> *Insoupçonnable, op. cit.*, p. 91. Pascal Garnier utilise également le terme pour décrire le comportement de l'un de ces personnages dans le roman intitulé *La Solution Esquimaux*, Zulma, 2006, p. 18. Il s'agit d'un écrivain qui s'est retranché dans une maison pour écrire un roman qu'il peine à achever. Le personnage sur lequel nous reviendrons plus longuement au chapitre suivant vit dans un silence qui renvoie à la fois à une difficulté à dire et à écrire. Garnier lui attribue dès le début du roman cette phrase: «En attendant dans la plus parfaite hébétude que l'eau de mes pâtes entre en ébullition (...) », ou encore « Ici je ne parle à personne » qui contraste en apparence avec le « Ici je parle à tout le monde » du narrateur du *Black Note*, cité plus haut. Deux phrases qui résument parfaitement selon nous les troubles langagiers dont souffrent les narrateurs des fictions policières contemporaines : entre aphasie et logorrhée, troubles de narrateurs à la fois silencieux et intarissables.

une rupture de construction - expriment le tremblement psychique et langagier de Sam, paralysé par la peur et l'effroi. Ce sont les mêmes mots qu'utilise également Pierre, narrateur de *L'absolue perfection du crime*, tout à l'angoisse de retrouver son vieux complice Marin, sorti de prison plein de rancœurs et prêt à lui donner une correction. Dans ce bar où il fête leurs retrouvailles, le narrateur semble obsédé par les gestes de Marin, par ses déplacements et ses mouvements de mains. A raison puisque ces dernières finiront sur le visage de Pierre avec une violence telle qu'elle le mettra à terre : « J'ai imaginé le goût de l'alcool dans sa bouche, la saveur à part qu'il en tirait quand même son verre vide il semblait l'honorer, et il levait la main vers le serveur, me demandait d'un clin d'œil si j'en reprenais un : toujours dire oui, pensais-je, ce soir-là spécialement, parce qu'on ne refuse rien à un homme qui sort de prison. Plusieurs fois il a passé son bras dans mon dos, posé sa main solide sur mon épaule, et il me souriait <sup>761</sup> ». L'effroi envahit ensuite la phrase qui se fait elle-même tremblante et incomplète : « Quand on aurait voulu discuter, on n'aurait pas pu vraiment, tellement la musique forte, et mon tremblement intérieur <sup>762</sup>. » La peur fait ainsi perdre au narrateur la capacité de parler (avec Marin) mais également la capacité de former des phrases complètes (pour le lecteur).

Qu'ils soient fous ou assez faibles pour être manipulés, vulnérables ou menacés, criminels ou victimes tous les personnages-narrateurs de Tanguy Viel semblent en fait souffrir de certaines difficultés à formuler clairement leur pensée, avec comme point culminant de cette maladie langagière, une forme d'hébétéude. Elle s'exprime principalement à travers l'usage quasi systématique de l'épanorthose. Cette figure de rhétorique renvoie en effet à une parole qui se rétracte, qui hésite, qui revient sur ce qui a été dit ou pour le renforcer ou pour l'adoucir ou même pour le rétracter tout à fait. Elle dévoile le difficile cheminement de la pensée du personnage focal qui souvent a du mal à trouver ses mots.

Tanguy Viel rappelle dans le texte intitulé *Mélancolies*, les définitions que donnent les dictionnaires de rhétorique de l'épanorthose. Elle sert à : « corriger ce qu'on énonce en l'énonçant, autrement dit, à se reprendre dans la perspective de dire mieux ce qu'on veut dire. On fait chacun des dizaines d'épanorthoses par jour et sans le savoir. Procédant par corrections, elle a aussi ses embrayeurs : ou plutôt, ou bien, non pas, etc. [...] Quelque chose se dit, quelque chose se montre, mais ce quelque chose en se disant se cherche, hésite, revient, se contredit, dit son propre manquement. C'est une figure extrêmement riche que l'épanorthose, et réconciliatrice, elle qui a toujours accepté de *commencer* mais rejoue la

---

<sup>761</sup> Tanguy Viel, *L'absolue perfection du crime*, op. cit., p. 10.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 11.

dérive que le commencement dans son insuffisance est condamné à poursuivre<sup>763</sup>.»

Figure de la reprise et de la correction, l'épanorthose oblige la phrase du narrateur à des répétitions et à des précisions. Elle peut consister en la reprise d'un syntagme ou bout de phrase qui sera petit à petit complété par le locuteur : « je serai neuf, Georges, et loin de nous, de notre vie ensemble quand à cause de toi, à cause de Paul [...] » par un effet de répétition « nous » devient donc « notre vie ensemble »; et « toi » se mue en « toi et Paul ». C'est bien le signe d'une pensée en construction qui tâtonne et cherche à formuler progressivement sa pensée. C'est aussi une écriture de l'approximation qui souhaite au fil des mots gagner en précision, comme si elle se battait à la manière d'une écriture naturaliste<sup>764</sup> pour saisir parfaitement la complexité du monde qui l'entoure. C'est ainsi que l'on peut relever chez Viel l'usage quasi systématique de l'adverbe « presque » qui apparaît souvent dans la phrase pour tenter de saisir l'instant, tout en admettant la difficulté et l'impossibilité de le faire : « Presque on aurait dit qu'elle avait habité là toute sa vie, tellement les allées et les fleurs et tellement tout lui semblait familier<sup>765</sup> ». Placé contre l'usage en début de phrase l'adverbe dit l'approximation<sup>766</sup>, redoublée par le caractère bancal de la phrase et l'utilisation comme dans les premières pages de *L'absolue perfection du crime*, de l'adverbe « tellement » qui laisse la phrase en suspens.<sup>767</sup>

Tanguy Viel signale également, comme une clef capitale de compréhension de son esthétique que :

L'épanorthose est peut-être tout simplement à la phrase ce que l'action est au personnage, sa possibilité d'être, son devenir et sa vitalité dans une quête qui pourrait ne jamais finir, à force d'une dérive du sens qui ne saurait se fixer ailleurs que dans l'instable et le détour, devenu, au sein même de l'écriture, l'art de la précision, du glissement et de la nuance. L'épanorthose figure l'insuffisance dans un tremblé de la phrase qui semble ne jamais employer *le mot juste* mais toujours et presque concentriquement s'en approcher, spirale plus ou moins

---

<sup>763</sup> Tanguy Viel, *Mélancolies*, « Personnages dans le brouillard », texte publié par le site : <http://www.inventaire-invention.com/> (dernière consultation décembre 2009).

<sup>764</sup> Emile Zola fait souvent usage de cette figure dans les descriptions dont il corrige sans cesse les détails.

<sup>765</sup> *Insoupçonnable*, op. cit., p.33.

<sup>766</sup> Il peut également s'appliquer contre les règles de la syntaxe à un substantif plutôt qu'à un verbe dans l'expression « mon presque dépit » qu'utilise Sam. On peut également citer cette tentative du narrateur pour décrire Lise lors de la remise de la rançon : « Lise si aérienne, si flottante, si ballerine presque, dans sa manière de poser un pied devant l'autre, comme si presque aussi, elle voulait me dire comme elle n'était pas pressée de retrouver son mari. » *Ibid.*, p.77. Il l'utilise aussi lorsque Lise décide de garder le panama qui finira par accuser Sam, est-ce un signe de la culpabilité de Lise ou l'aveu de Sam de ne jamais pouvoir vraiment ni saisir ni narrer la réalité des faits : « Je l'ai embrassé, elle a passé ses bras autour de mon cou, et elle m'a embrassé aussi et elle a pris mon panama sur ma tête : je le garde, elle a dit, c'est mon otage. Et presque elle a souri. » *Ibid.*, p. 87.

<sup>767</sup> « Quand on aurait voulu discuter, on n'aurait pas pu vraiment, tellement la musique forte et mon tremblement intérieur. », Tanguy Viel, *L'absolue perfection du crime*, op. cit., p. 11.

heureuse et qui, dans son détour même, progresse<sup>768</sup>.

Un tremblé de la phrase qui dit en somme un tremblé de la psyché des narrateurs. Figure d'une écriture qui se veut la fois prolixe et avare d'informations fiables. Ces dernières sont distillées par à coups et sans cesse reprises et corrigées.

L'épanorthose est donc la figure de l'hésitation, de la négation, du « plutôt » ou du « pourtant<sup>769</sup> » qui vient corriger un terme ou une expression mal choisis. Viel va jusqu'à affirmer que l'adjectif lui-même à sa manière relève de ce trope car :

[...] l'objet ne suffit pas, [...] il lui manque quelque chose que celui-ci [l'adjectif] croit venir compléter, travaillant à la *déformation* de cette figure toujours manquée, se présentant en complément du nom et dessinant en creux un manquement bien plus abyssal que la seule qualité qu'il essaye de combler. Le rouge lui-même a une infinité de nuances<sup>770</sup>.

Une manière de dire que la fonction du narrateur et par là même du romancier qui imagine ses paroles est infinie, qu'elle ne cesse jamais et qu'elle peut parfois être vouée à l'échec<sup>771</sup>. Il faut donc sans cesse tenter de convaincre le lecteur que l'on a trouvé les mots justes. Le narrateur tente de le faire comme en témoigne la répétition d'expressions assertives telles que : « c'est vrai<sup>772</sup> » ou « c'est sûr<sup>773</sup> » ou « je le dis pour de vrai<sup>774</sup> » qui relèvent dans une certaine mesure de la fonction phatique du langage<sup>775</sup>. Il faut également veiller à ce que le lecteur ne perde pas le fil de la pensée du narrateur avec la répétition d'incises comme « pensais-je encore<sup>776</sup> » ou « continuais-je à me dire<sup>777</sup> » qu'il faut lire comme autant de

---

<sup>768</sup> Tanguy Viel, *Mélancolies*, « Personnages dans le brouillard », texte publié par le site : <http://www.inventaire-invention.com/> (dernière consultation décembre 2009). Le texte a été retiré depuis et le site mise en vente.

<sup>769</sup> Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 89 : « Parce qu'il aura compris très vite, que c'en était fini, à peine le temps d'un dernier sanglot, et s'efforcer peut-être de croire qu'on le retrouverait vivant. Pourtant dans ces endroits obscurs on sait qu'on va mourir bien avant d'être morts. » La folie de Sam affleure nettement dans cet extrait, mais il a néanmoins une réaction inattendue : « Et je me suis dit aussi, ce qu'on appelle folie quelquefois, c'est cette confusion-là, de quelques mots électriques qui s'emballent à l'intérieur de soi. Pourtant, c'est curieux comme quelquefois on est calme à force que tout s'agite, à force qu'on ne sache plus pourquoi on serait au bord des larmes et de la crise de nerfs, au bord de courir sur la dune sans plus se retourner, non, on est calme et on fait bonne figure (...) », *Ibid.*, p. 98.

<sup>770</sup> Tanguy Viel, *Mélancolies*, « Personnages dans le brouillard », texte publié par le site : <http://www.inventaire-invention.com/> (dernière consultation décembre 2009).

<sup>771</sup> On peut penser aux manuscrits refusés d'un auteur, mais les œuvres publiées elle-même contiennent cette part d'incomplétude et d'imperfection.

<sup>772</sup> *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>774</sup> *Le Black Note*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>775</sup> Selon la terminologie de Jakobson ces unités de lorsqu'elles relèvent de la fonction phatique du langage maintiennent le lien entre le narrateur et le narrataire.

<sup>776</sup> *Insoupçonnable*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 75.

balises.

Cette esthétique du langage instable reste un moyen, pour Viel, non pas de métamorphoser le monde, mais de donner à lire le monde selon une subjectivité donnée. Il est en ce sens là dans la lignée d'un auteur comme Claude Simon, qui par des moyens différents – notamment le recours à l'aposiopèse – est également dans une écriture qui se cherche et hésite<sup>778</sup>. Or cette subjectivité est faite d'hésitations, d'incertitude, de mensonges et frôle parfois la folie. Elle ne s'exprime jamais autant que lorsque le narrateur atteint un point critique dans son rapport à lui-même et aux autres, un point de rupture provoqué par la peur, la tension ou la surprise. Sam sur les lieux du crime, le lendemain du meurtre, tendu, conscient qu'il court des risques, puisqu'il existe un indice de sa culpabilité dans la voiture du mort, exprime bien cet équilibre instable que l'on lit aussi dans la syntaxe de son phrasé. Les romans de Viel ne tournent-ils pas tous au fond autour de l'idée que la folie donne l'impression trompeuse et dangereuse que l'on reste, à mesure qu'elle augmente, absolument maître de soi.

Ce procédé d'écriture renvoie également à une forme de mélancolie déjà évoquée dans la deuxième partie de ce travail. Elle est le « fait mélancolique par excellence<sup>779</sup> » selon Viel. Il faut entendre la mélancolie comme l'expression d'un manque qui peut se décliner à l'infini, et que nous comprenons ici comme l'expression d'une impossibilité à dire parfaitement le monde et à l'incarner. L'esprit du narrateur dérive donc souvent et il n'est pas rare qu'il imagine ce qui aurait pu arriver au lieu de relater fidèlement les événements tels qu'ils se sont prétendument déroulés. Nous songeons notamment à ce passage de *L'absolue perfection du crime*, lorsque, au moment de la reconstitution, Pierre gagne à la roulette et songe à ce qu'aurait été son existence et celle de ses complices s'il avait véritablement gagné le soir du crime. Souvent, le narrateur en relatant les faits, dévie, répète et improvise. Ce n'est certainement pas un hasard si les personnages du premier roman de Viel sont des jazzmen. Cette musique faite d'improvisation, mais aussi de reprises incessantes renvoie à sa manière à une écriture tâtonnante qui ne perd pas pour autant en harmonie et en signification. Le mouvement de la phrase de Viel tente d'une certaine manière d'être semblable au mouvement de la vie. Certes le réel et la réalité sont le plus souvent insaisissables et la phrase le devient

---

<sup>778</sup> Dans *Le Black Note*, premier roman de Tanguy Viel, l'hommage à Claude Simon semble clair avec une référence explicite à l'acacia, arbre qui a donné son titre à l'un des romans de Simon sur la difficulté de la mémoire. Le narrateur espère en effet que sur les cendres de ce qui a été sa demeure et celle de Paul et ses amis on plantera ce type d'arbres: « Des acacias, Rudolph, j'espère que ce seront des acacias, parce que plus riches pour la mémoire, et capables au fil des années de toucher presque les murs, à force ils se ramifient vers nous », in, *Le Black Note*, op. cit., p. 87.

<sup>779</sup> Tanguy Viel, *Mélancolies*, « Personnages dans le brouillard », texte publié par le site : <http://www.inventaire-invention.com/> (dernière consultation décembre 2009). Le texte a été retiré depuis et le site mise en vente.

aussi, mais elle reste compréhensible, audible et surtout vivante. C'est là l'une des caractéristiques de l'esthétique des fictions policières que nous étudions d'être à la fois loin du réel, mais proche de la vie ou du moins de l'un de ses aspects. Nous y reviendrons dans les deux derniers chapitres de ce travail.

#### 6.1.3.2. Registres de langue

L'instabilité langagière du personnage focal s'exprime donc non seulement à travers le recours fréquent à l'épanorthose, figure par laquelle sa pensée peut dériver à l'envi, mais également à travers l'alternance des registres de langue. Le narrateur oscille en effet souvent entre style soutenu et style familier. Ces changements de registre ne correspondent pas uniquement aux codes du roman policier, dans lequel il est d'usage d'employer des expressions appartenant au registre oral voire à l'argot. C'est le signe, selon nous, de la difficulté que rencontre le narrateur à choisir un mode d'expression définitif. Cela traduit une personnalité clivée, aux identités multiples qui cohabitent tant bien que mal et dans une tension telle, qu'elle annonce le jaillissement de la violence physique ou verbale.

C'est tout le drame de Sam, le narrateur d'*Insoupçonnable* qui doit pour faire bonne figure auprès de Henri, l'accompagner régulièrement à son club de golf, se faire passer pour son beau-frère en attendant le moment de mettre à exécution le faux kidnapping de Lise. Ces dimanches au club sont un véritable exercice d'équilibriste pour Sam qui doit se contenir, rire de plaisanteries qui ne l'amuse pas, partager en somme des codes de sociabilité qui ne sont pas les siens. C'est ainsi qu'il s'entend prononcer « Je m'en réjouis <sup>780</sup> », en réponse aux membres du club qui lui répètent à satiété combien il est chanceux d'avoir Henri et Edouard en partenaires de jeu. Surpris par sa propre réponse, il la commente en constatant sa capacité à jouer le jeu : « Et je me disais que ça y est, je parlais comme eux. <sup>781</sup> ». Mais ce n'est qu'une façade et la véritable personnalité, le véritable langage de Sam rejaillit très vite : « Mais tout ce que je pensais à ce moment, avec ma vulgarité à moi et mon secret à moi, c'est que je t'en foutrais, du beau-frère <sup>782</sup>. » Tanguy Viel fait un usage quasi systématique de ce procédé d'écriture dans ses romans, dès les incipits, comme pour donner le ton général du propos. Le narrateur a tendance d'emblée à utiliser un langage oralisé, une syntaxe relâché, mais çà et là figurent des signes d'une langue recherchée qui soigne ses tournures et maîtrise les règles d'usage. C'est ainsi que l'ouverture de *L'absolue perfection* du crime mime le style relâché de la conversation que le narrateur a eu avec son ami Marin sorti de prison :

---

<sup>780</sup> *Insoupçonnable*, op. cit., p.47.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p.49.

On s'est observés un instant de nos quatre yeux fixes, nos silhouettes figées, puis on s'est embrassés. Trois ans, il a quand même dit, et tu n'es jamais venu me voir en prison. Il y a eu un silence. C'est que les gens comme toi, j'ai répondu, on n'a pas envie de les voir en cage. On s'est étreints à nouveau, deux cognacs simultanément posés devant nous, on a trinqué<sup>783</sup>

Puis au détour d'une phrase un subjonctif passé surprenant, compte tenu de la tonalité générale du passage :

Mais ce jour de septembre, cette même télévision au programme unique de la rue, à travers cette même poisse enfumée et lourde et malodorante, le hasard a voulu que mon regard s'y fixât pour le voir arriver, lui, Marin, trois ans plus tard, le même<sup>784</sup>.

Le registre de langue n'est qu'un indicateur parmi d'autres de l'identité clivée et instable des narrateurs de Viel, mais il a son importance puisqu'il est le moyen le plus direct pour que le lecteur l'éprouve.

La langue du narrateur, hésitante, tortueuse, parfois mensongère ou du moins sans cesse dans l'obligation d'affirmer sa sincérité, fonde donc non seulement le rapport au monde du personnage focal et sa psychologie, mais également l'esthétique générale de la fiction telle que la conçoit Viel. Son œuvre méritait une analyse particulière car il est l'un des rares auteurs à choisir systématiquement dans ses romans de faire mener l'enquête au criminel. De ce fait, la narration est chez lui d'emblée sujette au doute et au questionnement. Le lecteur interroge d'autant plus la sincérité du propos lorsqu'il sait que c'est au criminel de rétablir la vérité. Cela ne signifie pas pour autant que Tanguy Viel soit le seul de nos auteurs à instaurer une esthétique de la parole instable et incertaine. Les auteurs qui ont fait d'autres choix narratifs réussissent par d'autres moyens à faire en sorte que leur écriture reflète également la même incertitude et les mêmes doutes. On ne peut en effet à la fois saisir et dépeindre avec difficulté le monde sensible et utiliser pour ce faire à une écriture sûre d'elle-même, affirmative et tranchée dans les certitudes qu'elle avance. A l'ère du soupçon succède selon nous l'ère de la polyphonie, qui dit à sa manière le doute et la dérive des personnages.

---

<sup>783</sup> *L'absolue perfection du crime, op. cit.*, p.10.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p.9.

## 6.2. Récits complexes et vérité fuyante

Il est plus difficile de susciter le doute chez le lecteur lorsque la narration se fait à la troisième personne avec un narrateur extradiégétique qui relate une enquête menée le plus souvent par le héros du roman. D'autant que la fiction policière contemporaine, reste de ce point de vue très classique et s'autorise très peu d'interventions du narrateur. Lorsque Fred Vargas tente dans l'un de ses romans<sup>785</sup> de faire de son enquêteur fétiche Adamsberg le principal suspect d'une enquête criminelle au Canada, elle ne parvient que très partiellement à convaincre et à inquiéter ses lecteurs. Certes Adamsberg a vécu au moment des faits une sorte de trou noir qui l'empêche d'affirmer catégoriquement qu'il est innocent. Il en vient même à penser sa culpabilité possible. Mais ses fidèles adjoints - miroirs en cela du lecteur - qui le connaissent depuis plusieurs années et le suivent dans ses enquêtes<sup>786</sup>, sont pour leur part convaincus du complot et à aucun moment le narrateur ne laisse entendre ou penser qu'Adamsberg puisse mentir ou omettre des parties de l'histoire.

Marcus Malte réussit mieux que Vargas à rendre ses récits vacillants, alors qu'il a lui aussi recours à un narrateur extradiégétique, en choisissant notamment de relater les recherches d'un personnage qui n'est pas un enquêteur au sens traditionnel que lui donne le genre policier. Dans *La Part des chiens*, Zodiak est amoureux fou de la femme qu'il recherche et il est aussi capable de la violence la plus brutale pour la retrouver. Le lecteur finit par douter du bien fondé de ses recherches, mais le narrateur n'intervient pas, ne sème pas le doute, c'est la psychologie du personnage et les narrations assumées par d'autres personnages qui font naître des interrogations. Et lorsque le héros enquêteur est cette fois détective et qu'il parle à la première personne comme dans certains passages de *Garden of Love*, Malte s'arrange pour le rendre peu digne de confiance en choisissant par exemple de le dépeindre comme un alcoolique imbibé de whisky, empli de rancœurs et de remords<sup>787</sup>. Le lecteur ne lui fera jamais totalement confiance, d'autant que comme nous le verrons plus loin, la narration est organisée de manière telle, que son récit est concurrencé par d'autres narrations portées par d'autres personnages du roman.

---

<sup>785</sup> Fred Vargas, *Sous les vents de Neptune*, op. cit.

<sup>786</sup> N'oublions pas que Vargas dans la plus classique tradition du roman policier a en effet recours à un personnage récurrent auquel le lecteur a eu le temps de s'attacher et avec lequel un pacte tacite de confiance voire d'admiration est depuis longtemps scellé. On sait les lettres de protestations qu'avait reçu Conan Doyle lorsqu'il avait osé tuer son héros. On n'ose imaginer la déception du lectorat de Vargas si Adamsberg venait à disparaître de ses romans.

<sup>787</sup> Nous verrons plus loin que la crédibilité de ce narrateur est remise en question à plusieurs reprises et par différents procédés d'écriture que nous analyserons plus avant.

### 6.2.1. Romans choral, visions stéréoscopiques et vertige<sup>788</sup> de lecture.

Dans nos fictions policières, la voix de l'auteur n'est pas toujours la plus simple à entendre<sup>789</sup>. Ce sont en effet pour la plupart des récits polyphoniques la première précaution à prendre lorsqu'on utilise l'expression de « roman polyphonique » est de préciser à quelle source nous nous référons. L'expression renvoie généralement à la définition donnée par Bakhtine<sup>790</sup> et à l'« exotopie » de l'auteur par rapport à son œuvre<sup>791</sup>. Cette situation a été exploitée par le roman moderne pour aboutir à l'émergence d'une voix distincte de celle de l'auteur, une voix que le personnage aurait en propre. Cette voix fonde ce que Bakhtine a appelé le roman polyphonique<sup>792</sup>, la voix de l'auteur restant difficile à saisir et ne se confondant pas obligatoirement avec celles de ses personnages, qu'ils soient narrateurs ou simples acteurs du récit.

La polyphonie se déploie lorsqu'un roman repose sur une multiplicité de voix narratives entrant parfois en concurrence dans un seul et même récit. Certaines de nos fictions policières offrent, à travers cette polyphonie narrative, des visions différentes d'une même série d'événements. C'est en cela que nous préférons à la notion de polyphonie très marquée par la pensée de Bakhtine, l'expression de « roman choral » qui selon nous renvoie assez bien à l'idée de plusieurs voix se côtoyant pour former l'ensemble du récit. Cette volonté de narrer les événements selon différents points de vue, impliqués à des degrés différents dans l'histoire du crime, offre ce que Todorov appelle une *vision stéréoscopique*<sup>793</sup> des faits. « [...] La pluralité des perceptions nous donne une vision plus complexe du phénomène décrit. D'autre part, les descriptions d'un même événement nous permettent de concentrer notre attention sur

---

<sup>788</sup> Le terme est soufflé par le personnage clef de *Garden of Love*. Il joue le rôle de plusieurs personnages qui correspondent à ses différentes personnalités et parle ainsi d'une « expérience assez troublante. Voire, parfois, vertigineuse. », Marcus Malte, *Garden of Love, op. cit.*, p. 222.

<sup>789</sup> A l'exception peut-être des œuvres policières de Tonino Benacquista dans lesquelles le narrateur peut aisément être associé à l'auteur en raison de plusieurs indices textuels dont le prénom du héros qui est en effet souvent une variation autour du prénom Antoine: « Toine, Tonio, etc. ». Par ailleurs certains éléments de biographie de l'auteur se retrouvent dans ses récits. Benacquista a par exemple véritablement été couchettiste dans un train comme l'est son héros-narrateur dans *La Maldonne des Sleepings*.

<sup>790</sup> Le texte de référence sur rapports entre la définition bakhtinienne de la polyphonie et sa reconceptualisation par la linguistique reste celui de Jacqueline Authier-Revuz: « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. », DRLAV, n°26, 1982, p. 91-151.

<sup>791</sup> M Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1979 (1929), p. 33.

<sup>792</sup> M Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1979 (1929), p. 33.

<sup>793</sup> « Les catégories du récit littéraire », Tzvetan Todorov, in *L'analyse structurale du récit, Communications*, 8, Points Seuil, 1981 (1966), p. 148.

le personnage qui le perçoit car nous connaissons déjà l'histoire<sup>794</sup>». Le roman policier aurait ainsi une ambition psychologique qu'une longue tradition lui dénie.

Il nous faut donc non seulement être attentifs à l'ordre d'apparition et à l'agencement des différentes versions; à la manière dont chaque récit est enrichi ou amputé par celui qui le suit ou le précède, mais aussi être sensibles à ce que les différentes versions nous apprennent sur chaque personnage narrateur. Nous nous proposons dans les prochaines lignes d'analyser le roman intitulé *Garden of Love* sous cet angle. Si nous avons plus particulièrement choisi cette œuvre de Marcus Malte, c'est que l'auteur y fait preuve d'une maîtrise de l'art de la vision stéréoscopique, qui rend ce roman fascinant. Il nous faudra dans les prochaines lignes tenter d'appivoiser le vertige narratif voulu par Malte. Ce dernier a recours dans son roman à trois instances narratives qui parlent à la première personne, sans que le lecteur ne soit immédiatement en mesure de les distinguer. Il insère également dans son récit des extraits de manuscrits à la fois fictionnels et fictifs car faussement attribués à certains personnages du roman par l'un des narrateurs. On l'aura compris, par cette technique de superposition des récits, Malte tente d'imposer l'idée que certains éléments de l'univers romanesque sont réels, comme les manuscrits qu'il insère dans son récit à la manière d'un auteur comme Dos Passos. Pour apprivoiser ce vertige, nous devons analyser, pour la clarté de la démonstration, les récits dans un ordre différent de celui que Malte a choisi.

## 6.2.2. Vérité fuyante, l'exemple de *Garden of Love* de Marcus Malte

### 6.2.2.1. Les deux narrateurs de *Garden of Love* : Mathieu versus Astrid

Le récit de Mathieu : mensonge romanesque et vérité romantique ?

La difficulté de savoir qui parle, à qui et de quoi<sup>795</sup> apparaît au fur et à mesure que le récit avance dans *Garden of Love*. Le véritable récit semble commencer avec le deuxième chapitre, de facture plus classique que le précédent, avec une narration à la première personne qui prend la forme d'un souvenir, des indications spatio-temporelles et une description des lieux et des environs :

---

<sup>794</sup> « Les catégories du récit littéraire », Tzvetan Todorov, *L'analyse structurale du récit*, Communications, 8, Points Seuil, 1981 (1966), p. 148.

<sup>795</sup> C'est à nouveau une question que se posent les personnages de Beckett : "Et qui parle en ce moment ? Et à qui ? Et de quoi ?" demande par exemple le personnage de *L'innommable*.

Je me souviens très précisément du jour où il est réapparu. C'était le 24 décembre, veille de Noël. Une date facile à retenir. Il était 10 heures du matin. Journée grise, des nuages bas, chargés de pluie. C'était tombé plus tôt dans la matinée et ça menaçait encore. [...] J'ai toujours aimé la plage en hiver<sup>796</sup>.

Tout y est, jusqu'à la phrase finale qui renvoie à un personnage en pleine introspection prêt à se livrer totalement au lecteur. Ce dernier apprend très vite que ce narrateur se prénomme Matthieu et qu'il revient dans son récit sur son amitié avec un certain Ariel :

Il s'est arrêté devant moi et on a continué à se dévisager en silence. On ne pouvait ni s'embrasser, ni se serrer la main. Pas nous. Pas après tout ce temps. On ne pouvait pas tomber dans les bras l'un de l'autre et se taper dans le dos. C'est lui le premier qui a ouvert la bouche.

- Bonjour, Matthieu, il a dit<sup>797</sup>

D'emblée les rôles sont fixés, le narrateur endossera la figure du faible tandis qu'Ariel, le revenant s'impose d'emblée par la parole et par son charisme :

Il a souri d'une façon douce, qui m'a paru sincèrement douce, presque humble. Ce qui ne lui ressemblait pas. Pour le reste j'ai trouvé qu'il n'avait pas changé. Peut-être le visage à peine plus émacié, sa petite cicatrice au-dessus du sourcil un peu plus marquée. C'est tout. En ce qui me concerne j'avais dû pendre une dizaine de kilos au cours de ces dernières années et je cultivais depuis quelques mois une barbe de six jours. Avec mon vieux jean et mes baskets aux pieds je savais très exactement de quoi j'avais l'air : j'avais l'air d'un type banal. C'est tout. Immanquablement m'est revenu le goût de l'ancienne souffrance. Honte à moi. J'ai tenté de dissimuler tout ça en imitant le ton de sa voix.

- Bonjour Ariel, j'ai dit.

Il a jeté un bref regard au ciel.

- Ce temps, ça doit te plaire, non ?

J'ai acquiescé en souriant à mon tour, mais ce n'était pas sincère<sup>798</sup>.»

Plus loin le lecteur comprendra qu'une femme est au cœur de cette distance établie entre ces deux protagonistes qui semblent se connaître parfaitement :

« [...] Un des enfants a lâché un cri en jouant et je me suis retourné. Ariel a suivi mon regard. Quand je lui ai fait face à nouveau, il a demandé :

- Ce sont les tiens ?

J'ai fait signe que oui.

- Les miens et ceux de Florence, j'ai dit.

J'ai guetté sa réaction. C'est à peine s'il a cligné des cils. Je suppose qu'il savait déjà. Il a eu le même sourire qu'au début puis il a soufflé :

---

<sup>796</sup> Marcus Malte, *Garden of Love*, op. cit., p. 23.

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 26.

- C'est bien...<sup>799</sup>

Scène traditionnelle de retrouvailles; scène de reconnaissance quasi homérique avec une référence à la cicatrice; de conflit sourd et larvé entre deux protagonistes et distribution des rôles; esquisse d'un triangle amoureux : rien que de très classique pour débiter un roman et qui plus est un roman aux tonalités policières<sup>800</sup>. Mais c'est sans compter sur la stratégie narrative particulière de Marcus Malte qui brouille très vite les pistes. Avec les compétences<sup>801</sup> qui sont désormais les siennes, il y a de fortes chances qu'un lecteur contemporain lise un récit à la première personne, en se doutant d'emblée qu'il ne s'agit pas de l'auteur mais d'un narrateur fictionnel. Mais Matthieu, si l'on ose cette expression, l'est doublement car il est en réalité le fruit de l'imagination de l'un des personnages clefs du roman : Edourad Dayms dont nous reparlerons plus loin. Le récit de Matthieu est par ailleurs à la fois livré au lecteur, mais aussi à un des personnages du roman, Alexandre Astrid, qui reçoit un manuscrit par la poste. Astrid et le lecteur lisent ainsi les mêmes récits dont l'auteur est un personnage fictif. Début du vertige.

Pour compliquer encore davantage la lecture, le narrateur prénommé Matthieu va évidemment se révéler peu digne de confiance. Et ce dès le début de son récit rétrospectif sur son amitié passée avec Ariel. Que de fois il insiste de manière évidemment suspecte sur le fait qu'il est le seul à détenir la vérité des faits :

Je suis le seul à connaître toute l'histoire. Dans son intégralité. Les autres ont encore des cases à remplir, qu'ils ne rempliront sans doute jamais. C'est bien comme ça. Le destin, au gré de ses méandres, a placé entre mes mains certains précieux documents, des pièces maîtresses dans ce drôle de jeu qui n'en est pas un. Entre mes seules mains, j'insiste<sup>802</sup>.

A plusieurs moments du récit revient cette insistance suspecte:

Et maintenant je jure que ce qui va suivre est la stricte vérité. Sans travestissement ni affabulation. Je le jure sur ce que j'ai de plus cher au monde : sur la tête de mes enfants<sup>803</sup>.

---

<sup>799</sup> *Ibidem.*, p. 27.

<sup>800</sup> Le roman de Tanguy Viel, *L'absolue perfection du crime* commence de la même manière avec la sortie de prison de l'un des protagonistes, qui s'empresse de retrouver ses « vieux amis ».

<sup>801</sup> Voir à ce sujet Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, op. cit., et plus particulièrement le chapitre intitulé « Compétences « endo-narratives » et transtextualité ».

<sup>802</sup> Marcus Malte, *Garden of Love.*, p. 64.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 128.

Il s'agit ici de convaincre le lecteur d'une expérience quasi mystique et ésotérique donc difficilement crédible. Les personnages d'Ariel et de Matthieu sont en effet convaincus que Florence s'est transformée en oiseau lors de leur première rencontre:

Lorsque nous sommes ressortis du snack, la fille n'était plus là. A sa place, perché sur le dossier de la chaise qu'elle avait occupée, se tenait un oiseau. Un rouge-gorge. [...] La vision, cette fois, nous a cueilli simultanément, stoppant net nos pas. Je suis resté quelques instants à contempler l'oiseau, puis je me suis retourné vers Ariel. Je suis certain qu'il pensait la même chose que moi. J'ai vu peu à peu s'estomper la lueur d'anxiété qui brûlait dans son regard, j'ai vu se dissiper son tourment. Je l'ai senti soulagé. Bientôt, un sourire a affleuré à la surface de ses lèvres ; sourire de connivence, de ceux que seuls les initiés peuvent saisir<sup>804</sup>.

Le mot est lancé, nous sommes entres initiés et sans préjuger des croyances du lecteur, on peut imaginer le scepticisme qu'il peut ressentir face à cet épisode qui rappelons-le ne prend pas le caractère d'un élément fantastique dans le récit, mais bien d'un événement qu'il faut considérer comme crédible et vraisemblable. Le narrateur avait déjà prévenu son lecteur mais cela ne suffit pas pour le croire :

J'assume le risque de passer pour fleur bleue, pour romantique, mystique, voire carrément pour niais ou tout ce qu'on voudra, mais j'assume n'avoir jamais assisté à communion plus parfaite entre deux êtres<sup>805</sup>.

Certes, à force de déclarations de ce type, le lecteur par moments, peut être tenté de croire ce narrateur qui adopte un ton naïf et se risque dans un monde qui n'est pas le sien. Technique éculée mais efficace, le lecteur est tenté d'accorder au narrateur le bénéfice du doute parce qu'il suscite sa sympathie voire sa pitié. Lorsqu'il rencontre Ariel, Matthieu a 16 ans et il tombe totalement sous le charme de ce « héros solitaire<sup>806</sup> » : « Je pensais que les types comme ça n'existaient que dans les romans<sup>807</sup>. » On notera en passant l'ironie de cette remarque puisque l'on sait déjà qu'Ariel et même Matthieu ne sont que l'invention d'un autre personnage du roman. Fasciné par Ariel, Matthieu le suit et se comporte comme un amoureux éperdu : « Je rentrais de ces expéditions bredouille et frustré. En manque.<sup>808</sup> » Il tente désespérément d'impressionner celui qu'il appelle sans rougir son idole :

---

<sup>804</sup> *Ibidem.*, p.128.

<sup>805</sup> *Ibid.*, p.129-130.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>808</sup> *Ibid.*, p.70-71.

Sans doute par excès de timidité, je cherchais pour cette première approche un paradoxal coup d'éclat. Un truc énorme et infaillible car je supputais qu'il n'y aurait pas de seconde chance. [...] Parmi la multitude des plans fumeux qui m'ont traversé l'esprit, je ne mentionnerai ici que celui retenu. Chez nous, il y avait une arme. Un revolver. J'ignore d'où il venait et pour quelles raisons il se trouvait là<sup>809</sup>.

Cela sera donc le moyen par lequel Matthieu tentera d'impressionner son héros. Ne connaissant rien aux armes, il ne cache pas sa candeur et sa naïveté au lecteur. Lorsqu'Ariel lui demande s'il est en âge de se balader avec un Ruger calibre 38 special, il note : « C'est ainsi que j'ai appris la marque du flingue que je transportais ».

Mais la naïveté n'est efficace qu'un temps pour gagner la confiance du lecteur et elle devient en réalité à force d'être mise en avant assez suspecte. Cette dichotomie entre Ariel personnage solitaire, fascinant et lunaire suivi comme une ombre par le naïf, candide et solaire Matthieu ne tient pas la route longtemps et Marcus Malte ne souhaite pas que le lecteur se laisse berner. En introduisant Alexandre Astrid dans le processus de lecture, en faisant de l'un de ses personnages un lecteur et mieux encore un analyste à part entière du texte qu'il offre à ses lecteurs, Malte oriente la lecture de ces derniers. Cela n'est-il possible qu'à condition que le personnage d'Astrid soit lui-même digne de confiance ? C'est un point problématique sur lequel nous reviendrons. Quoi qu'il en soit, Astrid, qu'il soit digne de confiance ou pas, participe à la remise en question du récit de Matthieu, déjà bien entaché par les éléments évoqués.

Puisqu'il lit le manuscrit « en même temps » que le lecteur<sup>810</sup>, Astrid dicte donc d'une certaine manière sa conduite à ce dernier qui fatalement va se méfier voire se sentir floué. En effet, le récit de Matthieu a bien avancé avant la première intervention d'Astrid qui le remet en cause. Ainsi Astrid après la première lecture qu'il fait du manuscrit se demande-t-il :

Maintenant la question était : que suis-je censé faire de ça ? Ce message. Ce témoignage. Cette confession. Je ne savais même pas comment l'appeler. Une histoire à cauchemarder debout quand on en connaissait les

---

<sup>809</sup> *Ibidem.*, p. 71.

<sup>810</sup> On sait combien il est impossible d'évaluer le temps de lecture, mais Malte s'y essaye à travers le personnage d'Astrid qui reçoit le manuscrit : « L'ensemble se présentait comme un roman ou un récit intitulé :

So I turn'd to the Garden of Love

That so many sweet flowers bore...

Si on peut appeler ça un titre. L'auteur avait omis de signer son œuvre.

J'ai regardé l'heure, par réflexe. Je n'avais rien de plus urgent à faire. Je me suis assis et j'ai commencé à lire.

Cent cinquante trois pages en tout. Ça m'a pris la matinée. Je m'arrêtais de temps en temps pour une pause-café. », *Ibid.*, p. 45. Nous nous sommes à cet égard livré au jeu amusant de compter les pages de ce qu'aurait pu constituer le manuscrit reçu par Alexandre Astrid. En additionnant tous les chapitres écrits par Mathieu, Ariel et Florence et sauf erreur de notre part ils comptent 145 pages. Nous ne sommes pas loin des 153 pages mentionnées par Astrid.

véritables tenants et aboutissements. Qu'est ce que ce salopard attendait de moi en m'envoyant son missile par la poste ? Que je fasse la part des choses ? A première vue, j'aurais divisé le récit en trois : *un tiers fiction, un tiers réalité, un tiers délire*<sup>811</sup>.

En quelques lignes la *captatio benevolentiae* tentée par Matthieu à travers sa narration se fissure totalement. D'abord Astrid comme le lecteur peinent à identifier le genre de cet écrit, une manière comme une autre de le disqualifier. Mais c'est surtout l'utilisation de ces trois termes côte à côte : *fiction, réalité, délire* qui est problématique. Comment faire la part des choses ? On notera en passant que Malte emploie lui-même un terme que nous avons déjà utilisé pour qualifier les discours de certains narrateurs des fictions policières que nous étudions. Le *délire* renvoie en effet à une parole incontrôlée et incontrôlable, fruit d'une folie qui entame les facultés d'entendement et de discernement. Peut-on croire un narrateur à moitié ou ici à un tiers délirant ? Quelle partie du récit renverrait donc à la réalité, quelle autre à la fiction et quelle autre à la folie ? Sur quels critères les distinguer ? C'est bien là la mission que s'assigne Astrid, en projetant de séparer le vrai du faux, le fantasmatique du récit et sa partie réelle. C'est en ces termes qu'il présente le manuscrit à sa belle sœur :

Tout est mélangé, le vrai et le faux. Un savant dosage, si on peut dire. Ces personnages-là sont inventés, mais une bonne partie de leurs actes a vraiment eu lieu. Les meurtres ont eu lieu. Les victimes décrites ont existé, elles faisaient partie du monde réel. D'ailleurs, leur noms n'ont pas été modifié. Il y a certains éléments, comme ça, que je suis en mesure de certifier<sup>812</sup>.

Nous reviendrons plus loin sur la manière dont Astrid parvient à clarifier ou obscurcir le récit, quand il s'agira d'analyser ce narrateur en particulier. Notons pour le moment qu'Astrid remet en question non seulement le récit de Matthieu mais aussi et surtout l'existence même de ce narrateur, si tant est que l'on puisse parler d'existence pour une instance narrative. C'est-à-dire que dans l'univers fictionnel créé par Marcus Malte, le personnage de Matthieu est lui-même une invention, une création de l'un des personnages du roman Edouard Dayms, évoqué à plusieurs reprises comme la figure archétypale du meurtrier maléfique. C'est ainsi qu'au chapitre 17 du roman Astrid révèle à Marie, sa belle sœur, que ni Mathieu ni même Ariel n'existent réellement. Ce sont des personnages créés par un même esprit malade qui n'est autre qu'Edouard Dayms. Astrid a tenté d'arrêter Dayms pour des meurtres qu'il n'a pu élucider et il a immédiatement compris, après une première lecture, que l'envoi du manuscrit,

---

<sup>811</sup> *Ibidem.*, p.146. Nous soulignons.

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 144.

l'évocation du passé, la mise en scène du suicide de Dayms étaient en réalité orchestrés par cet esprit malade.

Malte associe ainsi la figure de l'écrivain - car Edouard Dayms en est un - à un esprit torturé et malade, ce qui en dit long sur sa conception de l'écriture qu'il semble irrémédiablement associer à un délire. Ce qui n'étonnera pas ses fidèles lecteurs tant son univers est souvent entaché à la fois de fulgurances poétiques et lyriques ainsi que de passages sombres et chaotiques à la limite du délire. Mais Astrid rappelle à plusieurs reprises que tout n'est pas faux dans le récit de Matthieu. Il existe donc quelques éléments de vérité. N'est-ce pas là la définition de toute fiction ? Comme pour compliquer davantage la lecture ce manuscrit et pour brouiller davantage les limites entre les niveaux de fiction, on se souvient que le manuscrit envoyé par Dayms s'intitule: « *So I'd turned to the Garden of Love/ That so many sweet flowers bore...* ». Astrid avait noté que cela ne pouvait faire un véritable titre et il mentionnait également que l'auteur avait omis de signer son ouvrage. Or en choisissant de garder une partie de ce titre – « *Garden of love* » - et en y apposant son nom, Marcus Malte fait de *Garden of love* l'œuvre conjointe d'un écrivain de polar et d'un meurtrier fictif.

Pour revenir à la narration du prétendu Matthieu, Astrid explique la situation à sa belle sœur Marie dont il sollicite l'aide :

Matthieu n'existe pas. Et le dénommé Ariel non plus. Ils n'ont aucune existence concrète, matérielle. Ce sont deux créations, deux espèces de tentatives d'incarnation d'un seul et même fantasme, d'une seule entité, elle-même étant tout droit issue de l'unique cerveau d'un putain de malade mental ! <sup>813</sup>

Edouard Dayms on l'aura compris est cet esprit malade qui, en baptisant son narrateur Matthieu utilise en réalité ici son deuxième prénom et livre une version schizophrène des faits. Quant au prénom d'Ariel on sait qu'il renvoie d'abord à une divinité ce qui semble convenir à ce personnage mégalomane, persuadé de sa toute puissance et de son emprise sur les autres. Mais on apprend par Marie qui a entrepris des recherches à la demande d'Astrid que la référence à ce prénom est plus subtile et plus complexe que cela:

C'est parti d'Ariel elle a fait. Je me suis demandé pourquoi Edouard Dayms avait choisi précisément ce prénom. Quelle signification il pouvait avoir. Pour « Mathieu » ça pouvait se comprendre, puisque c'était son véritable deuxième prénom. Mais « Ariel » ? ...Bref, j'ai lancé une recherche là-dessus. Et parmi les dizaines de

---

<sup>813</sup> *Ibidem.*, p.143.

réponses obtenues, j'ai fini par tomber sur un certain *Ariel ou la vie de Peter Shelley*. C'est un ouvrage écrit par André Maurois, une sorte de biographie consacrée au poète Percy Shelley<sup>814</sup>.

Une nouvelle narration vient donc se superposer à toutes celles que contient le roman et Marie en partage quelques éléments et note entre les deux personnages :

Des ressemblances physiques, pour commencer. Shelley, enfant, était d'une extrême beauté ; cheveux blonds, yeux bleus, teint délicat. Lui aussi est issu d'une famille très riche et passe ses premières années dans un grand manoir, où il invente sans cesse des histoires de diables et de démons pour ses frères et sœurs. Relation très difficile avec son père. J'ai noté également que Shelley avait séjourné quelque temps à Genève, et plus exactement à Cologne – lieu de naissance d'Edouard Dayms. Et puis surtout, la vie du poète est jalonnée de morts. Beaucoup de ses proches ont connu une fin brutale : suicide, accident, noyade. Lui-même s'est noyé après le naufrage de son bateau ...Baptisé l'Ariel. Il avait tout juste trente ans<sup>815</sup>.

Marie finit par admettre qu'elle songe elle-même que tout cela est assez tiré par les cheveux, que le lien entre le titre du manuscrit envoyé à Astrid et un poème de William Blake, peintre et poète anglais du XVIIIe siècle est tenu<sup>816</sup>. Elle admet qu'elle a du emprunter un « chemin tortueux » semblable à celui qu'a dessiné l'auteur du manuscrit. Mais nous sommes dans les dernières pages du roman qui font office de dénouement. Plutôt que d'offrir la clef du mystère – nous savons que nos fictions policières se préoccupent peu de résoudre les mystères qu'elles évoquent - renvoient à ce qui a vraisemblablement inspiré Malte dans l'écriture de son roman. Il s'agit en effet, pour le lecteur, de prendre conscience des différentes strates narratives que contient le roman de Malte. La succession des faits tels qu'ils se sont « réellement » déroulés reste trouble, et les meurtres commis par Edouard Dayms sont emportés dans le vertige de la narration et restent en partie un mystère.

Marie émet l'hypothèse que le suicide de Dayms narré très tôt dans le roman est un moyen pour ce dernier de séparer Ariel et Mathieu. Elle relit ainsi la scène liminaire des retrouvailles entre les deux personnages, à l'aune des informations recueillies pendant ses recherches:

Mathieu veut retrouver Ariel, pour la dernière fois. Il veut en finir. Il ne supporte plus l'emprise de ce double, ou cette moitié si tu préfères. Cette seconde face de son propre esprit qui lui bouffe l'existence. Il veut s'en débarrasser. Symboliquement parlant, Matthieu représente ce qu'il y a de bon en nous, et Ariel est l'opposé. C'est l'éternel combat. La Lutte fratricide. Caïn et Abel. Les forces du Bien contre celles du Mal.<sup>817</sup>

---

<sup>814</sup> *Ibidem.*, p. 302-303.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 254. A nouveau, la fiction policière emprunte aux mythes fondateurs.

En réalité le manuscrit se poursuit jusqu'à la soirée de réveillon du passage à l'an 2000 et la confrontation entre Ariel et Mathieu ne connaît pas seulement une fin symbolique, mais se termine bel et bien par le suicide d'Ariel à qui Mathieu a laissé une arme. Edouard Dayms aurait donc écrit son suicide avant même de le commettre. On notera l'emphase des dernières phrases de Dayms à l'adresse à Astrid qui sonnent comme un appel à poursuivre la réflexion et peut-être même comme la volonté de commettre un ultime crime en poussant Astrid à se suicider :

Voilà.

Voilà comment tout ceci devait se terminer, monsieur Astrid.

Il faut détruire le mal. Il faut l'éradiquer, comme on dit. Puis il faut se pardonner si l'on veut que l'histoire se poursuive.

Pour ma part, j'aime toujours la plage en hiver, et je continue à m'y promener. Aujourd'hui la mer est calme. Sur le sable il y a l'empreinte de mes pas. Il y a les traces de Florence. Il y a celles de nos enfants. On peut les suivre jusqu'où bon nous semble.

A vous de voir<sup>818</sup>.

On le sait Edouard Dayms s'est suicidé, mais sa voix et ses injonctions résonnent même après sa mort et le lecteur, malgré les avertissements et les indignations d'Astrid, s'il résiste à la version des faits donnée par Dayms, n'accorde pas pour autant toute sa confiance à Astrid. Le vertige n'en finit pas.

- Astrid : un narrateur plus crédible ?

Alors que Matthieu insiste sur le fait qu'il pense avoir en sa possession la vérité du récit, mais aussi l'ensemble des documents pour l'établir, Astrid pour sa part n'a de cesse que de rétablir la vérité. Ou peut-être est-ce seulement sa vérité. Car dans un roman choral comme *Garden of Love*, on aura compris que la vérité du récit va demeurer insaisissable, et les différentes narrations et la concurrence qui s'établit entre elles participent de cette esthétique de l'instabilité évoquée plus haut. Lorsqu'autant de récits se superposent, il n'est pas aisé pour le lecteur de faire le tri et de séparer le vrai du faux, le fictif du fictionnel. La trame narrative devient ainsi complexe et le vertige créé devient d'une certaine manière plaisir de lecture, à

---

<sup>818</sup> *Ibidem.*, p. 291.

condition qu'il ne contrarie pas le lecteur irrémédiablement. Astrid dit lui-même de son récit - que Marie écoute et que nous lisons - qu'il n'est pas des plus simples à suivre: « C'est vrai que cela faisait beaucoup de choses à emmagasiner d'un coup. Beaucoup de faits. Beaucoup de noms. Beaucoup de morts. Des lignes de destins qui se chevauchent ou s'entrecroisent. Pas évident à suivre<sup>819</sup>. » Ces lignes de destins qui se croisent sont celles des personnages du roman, doublées des récits de ces destins que le lecteur découvre au fur et à mesure que le roman avance.

En apparence, Astrid devrait endosser le rôle du narrateur fiable et digne de confiance. Il en a toutes les caractéristiques. Il ne faut pas oublier que *Garden of Love* possède tous les ingrédients d'une fiction policière et parmi ceux-ci, Astrid en policier raté, rongé par son passé et par l'alcoolisme, campe parfaitement le rôle du détective. Traditionnellement et même s'il est dépeint sous la forme d'un antihéros, le détective est celui qui doit parvenir à élucider le mystère et à établir la vérité. De ce point de vue, sa parole devrait faire autorité auprès du lecteur et devrait peser plus lourd que celle de Matthieu.

Mais Marcus Malte parvient, à travers l'habile dispositif narratif qu'il met en place dans son roman, à entamer la légitimité et la valeur du récit d'Astrid, lui-même sujet au délire et au doute, à l'incertitude et à la colère, autant d'éléments qui rendent sa parole peu sûre, instable ou du moins fort peu convaincante, par moments. D'abord le lecteur peut noter un défaut dans la manière dont son récit est livré au lecteur. En effet, après avoir reçu le manuscrit, Astrid souhaite solliciter sa belle sœur Marie pour résoudre une partie de l'énigme et notamment le titre du texte qu'il a en sa possession. Le récit de sa vie et de son enquête est présenté comme un récit qui s'adresse à Marie. Cette dernière après avoir lu le texte anonyme dit à Astrid : « Tu imagines bien que j'ai encore une foule de questions qui se bousculent sous mon crâne [...]. Le mieux, ce serait que tu me racontes. En détail. Tu crois que tu peux faire ça<sup>820</sup> ? » Ce à quoi Astrid répond: « Je vais essayer, j'ai dit<sup>821</sup> ». Cette phrase achève un chapitre et résonne comme l'annonce d'un récit à venir à l'adresse de Marie. Mais le récit en réalité, remonte loin dans le passé d'Alexandre Astrid, et revient sur des événements qui ne peuvent s'adresser à Marie car elle ne peut que les connaître<sup>822</sup>. En réalité plutôt qu'un récit dans le récit, à la manière de Schéhérazade et des mille et une nuit, le lecteur comprendra, à la fin du roman, qu'Astrid a en réalité entrepris d'écrire ses mémoires, ce qui explique son récit

---

<sup>819</sup> *Ibidem.*, p. 200.

<sup>820</sup> *Ibidem.*, p.146.

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>822</sup> Il semble difficile en effet qu'Astrid s'adresse à Marie lorsqu'il raconte comment il l'a rencontrée.

à la première personne avant et après sa rencontre avec Marie<sup>823</sup>. Il le dit à son supérieur hiérarchique: « Tu auras mieux qu'un rapport, j'ai dit. Je vais bientôt rédiger mes mémoires. Tout y sera consigné, tu verras. Noir sur blanc. Ou blanc sur noir.<sup>824</sup> » On notera que Marcus Malte associe à nouveau l'un de ses personnages au processus d'écriture. Après Edouard Dayms, c'est Alexandre Astrid qui se fait écrivain. Il ironise en passant sur la difficulté de classer ces mémoires parmi la littérature dite blanche ou la littérature noire. C'est donc bien de la fiction que nous lisons, on est loin du projet initial d'Astrid de décrypter les faits et d'établir de manière objective et clinique la succession des événements.

Nous avons en effet déjà évoqué le fait qu'Astrid peut aisément ici être considéré comme l'incarnation fictionnelle du lecteur. Tout deux semblent avoir entre les mains les mêmes pages. Il se présente donc comme un lecteur avisé et lit une deuxième fois le manuscrit pour mieux en saisir tous les tenants et les aboutissants :

J'ai relu le texte de bout en bout, sans quitter ma chaise. Cette fois-ci j'étais prévenu. Je me suis efforcé de garder le recul nécessaire. Un œil professionnel et critique. Un œil de flic. Passé le choc initial, j'ai retrouvé un sentiment qui ne m'avait plus effleuré depuis très longtemps : celui que le devoir m'appelait. Devoir de comprendre et de résoudre – pour la partie châtiment, c'était déjà fait<sup>825</sup>.

Le lecteur est donc supposé assister à la résurrection d'un détective démolé par la vie et par Edouard Dayms. Astrid ajoute d'emblée que l'enquête ne sera pas aisée et qu'il n'est pas certain d'avoir toutes les compétences pour la résoudre:

Je n'avais aujourd'hui aucun moyen de revenir sur le passé et d'en faire dévier le cours. Le texte que j'avais sous les yeux m'offrait simplement la possibilité de compléter le puzzle, de boucler la boucle. Encore fallait-il que je sache le décrypter<sup>826</sup>.

Avec la dernière phrase, le lecteur est en quelque sorte prévenu. Le mystère risque de demeurer entier car Astrid doit se mesurer à un adversaire de taille. Il le signale à plusieurs reprises. Même mort Edouard Dayms ne se laisse pas cerner aussi facilement:

---

<sup>823</sup> Conscient de l'in vraisemblance de raconter à Marie un passé qu'elle connaît déjà Astrid débute l'un de ses récits ainsi : « J'ai fait grâce à Marie de la première partie du récit. L'acte I. Elle ne le connaissait que trop bien. Ici commence véritablement la suite de l'histoire, celle qu'elle ignorait encore. Et ça commence par un macchabée », *Ibid.*, p.184. Ce qui nous fait penser que le récit qui a pour destinataire Marie est celui qui relève le plus de la fiction policière, tandis que les autres récits appartiendraient davantage à d'autres genres comme les mémoires et l'écriture autobiographique avec ce que Matthieu appelle les carnets d'Ariel et les cahiers de Florence.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 90-91.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 91.

Pas à pas, j'ai remonté le chemin qu'il m'avait tracé, toujours avec l'impression de me balader dans les palais des glaces, à la foire. L'esprit labyrinthique d'Edouard Dayms. Son cerveau de dément. Tantôt persuadé que ce salaud en était conscient et en jouait, tantôt qu'il était aussi paumé que moi<sup>827</sup>.

Il faut dire que cette fascination malsaine qu'exerce Dayms sur Astrid, empêche notre détective de totalement convaincre le lecteur. Astrid peut-il retrouver sa lucidité face à l'esprit tortueux et manipulateur d'Edouard Dayms ? Il s'y efforce, instaurant un dialogue constant avec le récit de Matthieu qu'il corrige sans cesse et souvent sans concession aucune. C'est ainsi qu'il présente Florence Mazeau, celle qui a ébloui Matthieu et Ariel et a pris la forme d'un rouge-gorge à leurs yeux: « Tu parles d'un rouge-gorge ! Tu parles d'un astre incandescent ! Florence Mazeau n'était rien d'autre qu'une petite pute avec une bonne combine<sup>828</sup>. » De la poésie mystique et un brin ridicule de Matthieu on passe ainsi au langage le plus vert. Mais où se situe la vérité? L'image de Florence va perdre en netteté, par petites touches successives, et passer du portrait idéalisé d'un narrateur amoureux transi à celui plus prosaïque d'un flic sans illusions: « je ne l'avais encore jamais vue de près. L'autre salopard parle des ombres dans les yeux de Florence, de ces absences dans le regard. Encore du baratin. La réalité, c'est que cette fille était camée jusqu'à l'os<sup>829</sup>. » Et comme pour convaincre davantage le lecteur, imitant ainsi Matthieu qui insistait tant sur le fait qu'il était le seul à connaître toute la vérité, Astrid ajoute: « J'avais croisé assez de toxicos pour être sûr de mon jugement. Il y a des signes qui ne trompent pas<sup>830</sup> ». Astrid tente ainsi, par la référence à son expérience de policier de donner plus de poids à son récit. D'autres expressions du même type jalonnent le récit d'Astrid<sup>831</sup>. Mais par moments, Astrid confirme le portrait fait par Matthieu. On peut par exemple citer la manière très particulière dont Florence énumère les alcools qu'elle offre à ses clients : « Ce n'est pas une légende. Elle a vraiment balancé ça d'une traite. A l'intérieur du coffre, les bouteilles, des dizaines de bouteilles tendaient leurs cols vers le ciel.<sup>832</sup> »

Le personnage de Florence devient ainsi insaisissable, d'autant qu'à plusieurs reprises Astrid ne semble pas lui-même totalement convaincu par son propre récit ou du moins par sa version des faits. Comment peut-il donc gagner la bonne volonté et la confiance du lecteur?

---

<sup>827</sup> *Ibidem.*, p.91.

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p.205.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>831</sup> Citons comme autre exemple « Je sais ce que je dis », *Ibid.*, p. 219.

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 208.

Au moment même où ce dernier commence à se faire à l'idée qu'Ariel et Matthieu sont véritablement les fruits de l'imagination ou de la schizophrénie d'Edouard Dayms, le récit d'Astrid se fait incertain et hésitant. On retrouve même par moments les tournures de phrases, et surtout d'esprit, de Matthieu. En effet, lorsqu'Astrid raconte qu'il montre à Florence des photos pour qu'elle identifie un homme qui se rend souvent à son appartement et qui n'est autre qu'Edouard Dayms, il le fait en ces termes :

Elle s'est retrouvée une nouvelle fois à genoux. Elle a pris une photo, puis une autre. Elle les a contemplées longuement. Puis ses yeux se sont mis à briller. Dit de cette manière, ça peut paraître ridicule, mais c'est exactement ça ce qui s'est passé : une lueur est apparue dans son regard.

Une lueur de fièvre.

Elle a reposé les photos, puis elle a répété :

- Lequel ?

Chose étrange, je n'ai pas eu le sentiment qu'elle se moquait de moi. [...] Sa question était sincère. Au point qu'un méchant doute m'a soudain traversé. A mon tour, j'ai saisi les clichés et les ai examinés avec attention.<sup>833</sup>

On retrouve ici la manière dont Matthieu ne cesse de décrire Florence, mais aussi de narrer les faits : les mêmes expressions avec « la lueur » dans les yeux et les mêmes précautions oratoires voire les même prétéritives avec le « ça peut paraître ridicule ». Florence demande à Astrid de spécifier lequel des deux hommes, alors qu'il n'y en a qu'un sur la photo. Astrid finit par se demander s'il s'agit de jumeaux, ce qui fait hurler Florence d'un rire dément. Florence corrobore ainsi le récit de Mathieu: « Il y a Mathieu, et il y a Ariel. C'est ainsi que nous les avons baptisés<sup>834</sup>. » Astrid insiste sur le fait que c'est Edouard Dayms sur la photo, il faut rappeler que tout au long de la scène il ingurgite vodka sur vodka, perd son calme et n'est plus le narrateur le plus fiable qui soit. Il entre même dans le jeu de la jeune fille qui lui demande si elle peut garder la seule photo où l'on voit le jeune homme sourire et Astrid de refuser, en pensant tout de même : « J'aurais aimé savoir s'il était Ariel ou Matthieu<sup>835</sup>. »

On est bien face à un narrateur totalement fasciné par celui dont il est supposé réfuter le récit. Astrid va jusqu'à employer le terme de génie, le comparant à Mozart et à Schubert:

Edouard Dayms n'avait pas vingt ans. Mais son regard était celui d'un homme qui a traversé l'espace et le temps, qui a dû affronter plusieurs vies et qui en est venu à bout. Si, comme il m'arrive de le penser, l'histoire

---

<sup>833</sup> *Ibidem.*, p.212-213.

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>835</sup> *Ibid.*, p. 216.

du monde, passé, présent et à venir, est inscrite en chacun de nous, alors Edouard Dayms faisait partie de ces rares élus capables de la déchiffrer. Un don qui n'est peut-être accordé qu'aux génies et aux fous. Et un poids peut-être trop lourd à porter<sup>836</sup>.

On retrouve ici le vocabulaire ésotérique utilisé par Matthieu pour décrire Ariel. *L'initié* est capable de reconnaître et de déchiffrer les signes – comme le sont souvent d'ailleurs les héros de Malte. Astrid comme Matthieu ont le même souci de se justifier : « Oui, je pèse et soupèse mes mots. Je ne suis pas tombé dans une espèce d'ésotérisme facile. Je ne partage pas l'idolâtrie aveugle et malade d'une Florence Mazeau<sup>837</sup>. » Tous ces éléments mis bout à bout rendent suspecte la narration d'Astrid. Marie elle-même, destinataire privilégiée du récit de son beau-frère, reste dubitative et pousse Astrid dans les retranchements de sa narration : « Regard perplexe de Marie. J'ignore jusqu'à quel point elle acceptait ma version des faits. Elle est passée outre<sup>838</sup>. » Mais Astrid insiste, c'est bien lui qui détient la vérité : « Maintenant tu sais ... Pas tout à fait la même version que celle décrite dans le manuscrit, pas vrai<sup>839</sup> ? » Il reste néanmoins, bien difficile de distinguer les voix narratives. D'autant que Malte instaure une intertextualité entre les différentes narrations et reprend souvent les mêmes tournures et les mêmes expressions d'un récit à un autre.

Il met également en place un subtil jeu d'associations d'idées. Deux chapitres qui se suivent l'un raconté par Matthieu, l'autre par Astrid peuvent ainsi dialoguer entre eux par l'évocation de mêmes thèmes, ajoutant à la confusion du lecteur. Au dixième chapitre, Astrid évoque ses enfants, morts avec leur mère lors d'un accident de voiture :

Je projetais l'image de mes deux anges au milieu de ces collégiens. Même âge, même bouille, même dégaine. Je me leurrais. J'ai eu le malheur de vérifier mentalement les calculs et le résultat m'a crucifié : l'aîné aurait eu vingt-quatre ans cette année, et son frère vingt-deux<sup>840</sup>.

Le chapitre suivant, débute sans que le lecteur sache encore s'il est le fait de Matthieu ou d'Astrid, sur l'évocation de deux enfants : Etienne et Mattéo. Comme Astrid a omis de spécifier les prénoms des siens, la confusion est ainsi voulue et orchestrée par Malte. « Durant ses premiers mois, Etienne, comme nombre de bébés se mettait parfois à pleurer, la nuit, faute

---

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>838</sup> *Ibid.*, P. 287.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p.94.

de trouver le sommeil. [...] Ce temps a passé trop vite et bien sûr il ne reviendra pas. Le fait est que j'ai parfois regretté que Mattéo, le second ait un sommeil de plomb<sup>841</sup>. »

Quelle est par exemple la voix narrative qui évoque ses souvenirs ? Tout porterait à croire qu'il s'agit d'Astrid gagnée par la nostalgie, après avoir attendue sa belle sœur à la sortie d'un collège. Il n'en est rien, c'est bel et bien Matthieu qui parle ici comme l'indique l'adresse qui termine ce paragraphe :

J'aime le bruit de leurs pas lorsqu'ils trottaient en chaussettes dans l'appartement. J'aime leur peur irraisonnée des sorcières qui viennent les visiter dans la pénombre. J'aime et j'envie les libertés qu'ils prennent avec le temps. Ceci pour être certain que nous parlons bien des mêmes choses, monsieur Astrid<sup>842</sup>.

Astrid ne cesse de le répéter à Marie, Dayms s'est approprié sa vie, l'a volée et utilise tout ce qu'il sait du policier et de sa famille pour construire le récit de Matthieu. Mais Malte n'aide en aucune façon le lecteur à s'y retrouver et si les voix et instances narratives se clarifient au fur et à mesure du récit, cela n'implique ni leur identification rapide à chaque nouveau chapitre, ni une meilleure saisie de la vérité du récit et de l'enchaînement des faits et des événements. Bien au contraire, aucun narrateur ne s'avère pour finir totalement digne de confiance. Astrid en policier raté, démolé par ses erreurs passées et par une enquête qu'il n'a pu mener à son terme, fait de Dayms un personnage certes machiavélique et psychotique mais fascinant. Matthieu, s'il est bien le fruit de l'imagination de Dayms est encore moins digne de confiance, en lui permettant d'élaborer une vision romantique de sa propre existence<sup>843</sup>. Comment croire en effet un narrateur qui n'est en réalité qu'une des deux faces d'une même personne et qui se complaît par ailleurs dans une description idéalisée voire hallucinée de son double ? Les autres récits que contient le roman de Malte ne clarifient pas la situation et rendent la narration encore plus complexe et opaque qu'elle ne l'est déjà. Ils sont le fait de deux autres narrateurs Florence et Ariel, tous deux instables et affabulateurs et participent eux aussi à ce roman choral vertigineux qu'est *Garden of Love*.

---

<sup>841</sup> *Ibidem.*, p.97.

<sup>842</sup> *Ibid.*, p.97-98.

<sup>843</sup> C'est encore Marie qui le note : « Mais dans l'ensemble, encore une fois, tout ça me paraît quand même tiré par les cheveux. C'est une vision assez romantique de sa propre existence. Cela dit il existe peut-être d'autres éléments que j'ignore. », *Ibid.*, p. 304.

#### 6.2.2.2. Les cahiers et carnets

*Garden of Love* contient plusieurs chapitres entre guillemets dont le narrateur semble différent. En effet, à la première lecture, il n'existe aucun lien explicite - ni nom de personnage ou de localité ou simple détail - qui puisse lier le deuxième passage entre guillemets au premier. La tonalité générale des deux chapitres est elle aussi complètement différente dans la mesure où le deuxième récit semble être celui d'un enfant ou du moins d'un adolescent, tandis que le chapitre d'ouverture est sans aucun doute possible celui d'un adulte. En effet il y est question d'une prostituée offrant ses services à plusieurs hommes à la fois, et le récit est immédiatement très réaliste:

Ils sont entièrement nus. Il y en a un couché de tout son long au dessous d'elle, qu'elle chevauche à l'envers. Il y en a deux debout sur les côtés. De part et d'autre. Elle les tient chacun dans une main, chacun dans le creux de sa paume. C'est si facile. Si on observe de près, on dirait bien qu'ils souffrent. Ou alors c'est que le plaisir fait peur à voir<sup>844</sup>.

On peut également lire plus loin:

Elle exagéra à peine ses râles et ses gémissements. Elle les retint parfois. C'est qu'ils poussaient fort, les bougres. Elle avait le don de les faire grandir, et ne fût-ce que pour cela ils n'auraient pas de sitôt abandonné<sup>845</sup>.

Le lecteur est également sensible à la brève incise sous forme d'adresse à un destinataire inconnu : « Elle, elle n'a jamais cessé de sourire. Tu sais comme elle peut être belle dans ces moments-là. Non, tu ne sais pas. Elle est magnifique<sup>846</sup> ».

Le deuxième récit entre guillemets est pour sa part écrit à la première personne. Il semble s'agir d'un enfant qui relate ses souvenirs puisque le temps employé est l'imparfait. Le narrateur évoque à plusieurs reprises sa sœur prénommée Jona: « Jona, je l'aimais. Personne n'a le droit de dire le contraire. Ceux qui l'ont dit sont des menteurs et des méchants. Ceux-là ne parlent pas, ils bavent. Ils vomissent. Et elle aussi, elle m'aimait<sup>847</sup>. » Les mots à tonalité enfantine comme « méchants » côtoient on le voit des expressions plus troublante pour un enfant comme « ils vomissent », comme si le narrateur tentait à la fois de retrouver la langue de son enfance sans taire complètement celle qui est la sienne au moment

---

<sup>844</sup> *Ibidem.*, p.17.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 58.

de l'écriture. Ces voix qui cohabitent créent un texte très particulier. Il nous faut également noter que ce récit possède un destinataire explicite, mais dont on ignore l'identité: « Ma Jona était très forte pour l'imiter, elle me faisait mourir de rire. C'est là que je dis que tu lui ressembles. C'est fou, je trouve, comme parfois tu peux lui ressembler<sup>848</sup>. » Le lecteur est donc dès les premières pages du roman, pris par le vertige pronominal que suscitent la superposition de ces deux récits entre guillemets. Qui parle ? Qui est Jona ? Est-elle liée à la prostituée évoquée dans le premier récit ? Qui sont ces destinataires auxquels semblent s'adresser chacun des deux narrateurs.

Le lecteur peut ainsi émettre une série d'hypothèses ; penser dans un premier temps que l'enfant Jona dont il est question dans le deuxième récit et la prostituée qui apparaît dans le premier sont un seul et même personnage dont on relaterait la vie; imaginer que le deuxième récit s'adresse à la prostituée qui ressemblerait donc à Jona; peiner à imaginer le destinataire possible du premier récit. Malte maintient le flou et le vertige pendant plusieurs chapitres. Ce n'est que bien plus tard dans le récit que l'on comprendra que la Florence Mazeau évoquée plus haut a tenu des carnets sur sa propre vie d'adulte, dans lesquels elle se désigne à la troisième personne, tandis que le récit de l'enfant est celui d'Ariel, dans lequel il évoque son enfance passée en Suisse avec sa petite sœur. Le lecteur l'apprend par Matthieu qui nous le savons n'est pas le plus fiable des narrateurs:

Ces quelques extraits que je vous livre, vous l'aurez compris, sont tirés des cahiers de Flo. D'autres proviennent des cahiers d'Ariel. J'essaime. Si j'ai sélectionné ces passages en particulier – fidèlement retranscrits je vous prie de le croire mot pour mot – c'est qu'ils étaient propres à jeter quelque lumière sur les recoins les plus sombres. Aussi parce que certains protagonistes ne vous sont pas inconnus<sup>849</sup>.

Le lecteur notera, non sans sourire, l'ironie de la référence à la lumière que ces passages sont supposés apporter au récit, alors même qu'ils ont longtemps maintenu le lecteur dans le noir. Le flou narratif de *Garden of Love* n'aura duré que soixante quatre pages – mais c'est déjà bien assez long. Matthieu répète d'ailleurs à plusieurs reprises que les extraits ont été récupérés et joints, par ses soins, au manuscrit envoyé à par Astrid par la poste :

Je veux parler ici des cahiers de Florence ; je veux parler également de la douzaine de carnets d'Ariel, carnets à spirale, de petit format, tout ce qu'il y a de commun si ce n'est le contenu – j'ai encore sur la rétine ces feuilles saturés de signes, raturées, sales, ces lignes tracées d'un jet fébrile, souvent à la limite de la lisibilité. Le

---

<sup>848</sup> *Ibidem.*, p. 58.

<sup>849</sup> *Ibid.*, p.120.

tout, cahiers et carnets, formant entre eux une manière de correspondance qui ne dit pas son nom. Ariel et Florence partageaient ce goût pour l'écriture. Etaler leur âme et leurs entrailles sur le papier. Chacun à sa façon, chacun dans son style, Florence étant probablement la plus douée en la matière. Je m'efforce aujourd'hui de me hisser à sa hauteur.<sup>850</sup>

Matthieu tente même une ébauche de critique littéraire et on s'étonne presque que la minutie avec laquelle il décrit les carnets d'Ariel, n'ait pas donné à l'auteur l'idée d'insérer des collages dans le corps même de son texte, en hommage à Dos Passos et à ses montages de génie.

A plusieurs reprises aussi Matthieu se lance dans ce que l'on peut appeler une analyse des textes qu'il livre à Astrid. En ce qui concerne les cahiers tenus par Florence, il écrit :

A propos des notes de Florence, vous remarquerez certainement cette curieuse façon qu'elle a de parler d'elle à la troisième personne. Tout comme il s'agissait d'une autre fille, d'une autre femme. Séparation du corps et de l'esprit ? Suprême détachement de soi ? Cela est-il nécessaire voire indispensable ? J'en suis effectivement venu à me demander si tous autant que nous sommes, et suivant les circonstances, n'en étions pas réduits à cet ultime stratagème afin que notre propre existence nous demeure supportable [...] Je comprends qu'on puisse parler à la deuxième ou troisième personne. Je comprends qu'on soit tenté de faire endosser à l'autre et la faute et le fardeau. Et soi-même se contenter de porter le deuil<sup>851</sup>.

Florence, faisant donc œuvre d'écrivain selon les propos de Matthieu, effectue son récit à la troisième personne. Cette étrangeté narrative, pour ce qui est supposé relever de l'écriture intime peut laisser penser que les cahiers de Florence ont été en réalité écrits par Edouard Dayms lui-même. Le récit de Florence est de loin celui qui reste le plus énigmatique. Qui parle ici ? Et de quoi ? Ces questions nous l'avons montrées sont quasi obsessionnelles dans la fiction policière contemporaine et qui traversent tout aussi bien les œuvres de Benacquista, de Viel, et de Garnier. Le récit demeure énigmatique car Florence utilise cet étrange subterfuge de parler d'elle-même à la troisième personne. A supposé que cela soit le cas – nous verrons plus loin qu'Astrid doute du fait qu'elle soit véritablement l'auteure de ces lignes et nous partageons son hésitation – on peut s'étonner qu'elle se décrive avec autant de complaisance face à l'un de ses clients :

---

<sup>850</sup> *Ibidem.*, p.64.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p.76.

Pendant plusieurs minutes ils furent les deux seuls à se mouvoir, face à face ou lui tournant autour d'elle, lui la prenant à la taille, par-devant, par derrière, et elle se laissant faire, accompagnant le mouvement, souple et malléable et sans jamais perdre une once de sa grâce<sup>852</sup>.

L'hypothèse d'un texte écrit par un personnage amoureux de Florence auquel cette dernière s'est confiée semble plus plausible. Certaines phrases peuvent en effet résonner comme du discours indirect libre davantage que comme les propos d'un narrateur omniscient :

De simples effleurements, toucher du doigt, juste pour y croire, pour voir si elle n'éclaterait pas sous leur nez comme une bulle de savon. Une façon de se pincer. A chaque fois leurs faces s'illuminaient d'un *grand rictus niais*. *Il était si facile au fond de disposer d'eux, corps et âme*<sup>853</sup>.

On peut citer encore:

Vient ensuite une vision très précise d'elle dans cette chambre. Une sorte d'instantané. C'est la première chose que sa mémoire lui renvoie lorsqu'elle y fait appel. Pourquoi certaines images demeurent et culminent ? Celle-ci et pas une autre, pourquoi ? Mystère<sup>854</sup>.

Ces extraits peuvent porter le lecteur à penser qu'il est plus plausible que Florence ait fait le récit de ses ébats avec quelques clients à Edouard Dayms alias Ariel ou Matthieu et que ce dernier ait tenté de retranscrire ces événements, en sublimant ce qui demeure au fond le récit de quelques passes sordides.

Astrid, souvent miroir du lecteur, se pose la même question et décide à la fin du roman de se rendre chez Florence Mazeau pour en avoir le cœur net et pour lui demander si elle est bel et bien l'auteur de ces cahiers: « Des questions subsistaient également à propos de ces journaux intimes dont Mathieu faisait mention. Les carnets d'Ariel et les cahiers verts de Florence. Je ne les avais vus nulle part. Ma conviction était qu'ils n'existaient que dans le délire d'Edouard Dayms, et que les extraits retranscrits n'étaient dus qu'à sa seule et unique plume<sup>855</sup> ». Mais nous l'avons déjà vu, Astrid n'est pas le meilleur juge pour distinguer ce qui relève de la vérité romanesque de ce qui relève du mensonge romantique. Il tombe en effet, quelques lignes après ce passage, sur un tableau :

---

<sup>852</sup> *Ibidem.*, p.13.

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 15. C'est nous qui soulignons.

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 307-308.

J'avais tout de suite reconnu le tableau décrit dans le manuscrit. La fillette marchant dans un paysage de neige. Cadeau de Florence à Mathieu soi-disant. J'avais cru à une pure invention, pourtant la toile était bien là, accrochée au mur devant mes yeux. Dans le texte, Mathieu précisait qu'elle était signée : E.D. J'ai fait un effort pour me remettre en branle et m'en approcher. J'ai eu beau scruter la peinture de long en large, je n'y ai vu aucune signature<sup>856</sup>.

La vérité n'est donc jamais totalement rétablie car la signature d'Edourad Daysms n'est jamais attestée ni sur le tableau ni sur le manuscrit qui restera anonyme. Le lecteur est ainsi constamment maintenu dans l'incertitude d'un récit à l'esthétique instable. Astrid le dit lui-même, après sa visite à Florence et sa vaine tentative pour rétablir la vérité :

C'était plus que je n'en pouvais supporter. J'ai quitté la pièce, jambes flageolantes. Tant pis pour les zones d'ombre qui subsistaient. J'ai marché jusqu'à la porte d'entrée. Juste avant de l'ouvrir, je me suis retourné<sup>857</sup>.

Les derniers gestes et mouvements d'Astrid sont, de notre point de vue, éloquents. Le tremblement du corps dit celui du texte qui demeure insaisissable. Les quelques pas vers la sortie correspondent à la nécessité de sortir du roman et de renoncer à le comprendre totalement. Le dernier coup d'œil peut renvoyer à la tentation de la relecture, celle qui permettra de lever le voile sur tous les mystères et les zones d'ombre qui demeurent. *Garden of Love* est en effet un roman que la multiplicité des voix narrative rend difficile à saisir, sans pour autant verser dans le récit abscons et absurde. Il est de ces fictions policières qui nécessitent une deuxième lecture car certains éléments du puzzle demeurent éparés alors même que l'énigme principale – l'identité du meurtrier – est levée depuis longtemps.

Il faut ici noter le tour de force de Malte qui parvient à alterner des récits portés par des narrateurs différents, possédant chacun une tonalité spécifique tout en dialoguant les uns avec les autres par un subtil jeu d'intertextualité. Le mélange des genres renvoie selon nous non seulement à une esthétique postmoderne, mais aussi à la volonté de l'auteur d'accéder à une écriture unificatrice. Mais cette volonté semble se dissoudre dans une esthétique dialectique qui tend vers l'unité tout en demeurant instable. Le roman se rapproche de l'univocité tout en se faisant chorale et le lecteur admet pour finir qu'il existe autant de vérités que de points de vues. Car c'est bien là, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, l'une des grandes spécificités des fictions policières que de maintenir intacte et ce jusqu'au

---

<sup>856</sup> *Ibidem.*, p. 310.

<sup>857</sup> *Ibid.* p. 314.

dénouement la tension narrative et l'incertitude. Il nous reste pour finir à déterminer comment entre instabilité, suspens mais aussi désenchantement, le lecteur est néanmoins soulagé de trouver ici et là des voies de salut qui mettent fin à l'angoisse.

## Chapitre 7 : Plaisirs de lectures

L'indétermination spatiale, le vertige temporel, l'instabilité langagière de nos fictions policières empêchent définitivement de penser que l'intention première de leurs auteurs est réaliste. Le lecteur découvre souvent un univers incertain et flou. Les repères que l'on trouve habituellement dans les romans réalistes dits classiques – espace, temps, description, narration linéaire – s'y font rares. Mais il ne faut pas non plus exagérer cette propension du roman policier à effacer le réel car comme nous l'avons montré en deuxième partie de ce travail, c'est sans aucun doute possible notre société contemporaine qui est ici mise en récit et non pas un monde merveilleux, cauchemardesque ou fantastique. Plutôt que *représenté* ce monde est *figuré* à travers la fiction. Malgré des dénouements ouverts, des incertitudes qui persistent à la fin des récits, nous demeurons néanmoins dans une écriture policière, c'est-à-dire par nature structurée et structurante<sup>858</sup>. Les codes du genre sont toujours présents en filigrane et parmi eux le crime, l'enquête, les enquêteurs, le paradigme indiciaire et une lecture herméneutique du réel. Ils constituent des repères réconfortants, si ce n'est indispensables, pour le lecteur dont l'horizon d'attente ne peut être déçu complètement, sous peine de l'amener à abandonner sa lecture.

Nous sommes donc dans un univers flottant entre respect des codes, syncrétisme générique et esthétique de l'instabilité. Nous avons dit dans le chapitre précédent combien le narrateur, souvent impliqué dans les meurtres à résoudre, possède un point de vue vacillant, incertain et souvent mensonger. Ses tendances affabulatrices, ses trous de mémoires volontaires ou feints contribuent à semer le doute dans l'esprit du lecteur. Peut-on néanmoins lire dans les fictions policières un enseignement et une vérité d'ordre éthique ou moral ?

Les derniers termes employés peuvent sembler excessifs pour un genre qui tend à ne pas se prendre au sérieux. Notre tenterons, dans ce dernier chapitre, de montrer que l'ensemble des paradoxes mis au jour jusqu'ici installent le roman policier contemporain dans une place charnière. Sans rendre fidèlement compte des réalités contemporaines, la fiction policière dit néanmoins le monde et émet des lois voire des vérités à son sujet. Elle se rapproche ainsi et contre toute attente de la fable voire du conte qu'il nous faudra définir dans

---

<sup>858</sup> C'est la nature structurée et structurante du genre policier qui semble intéresser avant tout intéresser Borges, dans le « Le roman policier », *Œuvres complètes*, Gallimard, 1999, p. 771 : « A notre époque si chaotique, une chose, modestement, a gardé ses vertus classiques : c'est le roman policier. On ne conçoit pas, en effet, un roman policier qui n'ait un commencement, un milieu et une fin »

un sens particulier et bien évidemment adaptée aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Il s'agira moins de calquer les caractéristiques de la fable ou celle du conte sur celles de nos fictions contemporaines que de tenter de montrer que l'ensemble des éléments d'écriture relevés jusqu'ici révèle une parenté inattendue avec les deux genres. D'abord en raison de la tension narrative des récits policiers, liée à une temporalité narrative resserrée et nerveuse comme nous le montrerons. Cette tension narrative est, selon nous, source d'un véritable plaisir de lecture comparable à celui que connaissent les lecteurs de contes ou de fables.

C'est ainsi que malgré le vide et l'instabilité, le lecteur en redemande d'une certaine manière, comme les enfants sont impatients de connaître l'issue de *Cendrillon* ou de *La Chèvre de Monsieur Seguin*. Nos auteurs, malgré la noirceur du monde mis en récit, s'efforcent de créer des plaisirs de lecture qui sont loin d'être morbides ou mortifères. Ce sera pour nous l'occasion d'aborder le genre de la nouvelle policière largement pratiqué par nos auteurs, car il semble faire sens avec les choix qui sont les leurs sur le plan de l'écriture romanesque. Il nous faudra pour finir interroger la responsabilité de l'auteur et non plus celle du narrateur, c'est-à-dire la dimension morale de ses écrits et la manière dont transparaît derrière les événements leur statut non plus factuel mais aléthique.

## 7.1. Plaisirs du texte

### 7.1.1. Plaisir et fictions policières

Jusqu'ici, nous avons favorisé l'analyse du récit et du point de vue mensonger et partial du narrateur. Nous avons également mis au jour l'anomie de l'univers mis en récit et l'aspect souvent décevant des dénouements. Cela a pu donc donner l'impression que les fictions policières contemporaines n'étaient aucunement du côté de l'enchantement du monde ou d'une écriture ou représentation optimiste de ce dernier. C'est pourtant sous-estimer à quel point les romans que nous étudions peuvent être source de plaisir. Il nous semble en effet possible de montrer que nos fictions – mais cela pourrait s'appliquer à beaucoup d'autres textes contemporains – contiennent des caractéristiques qui les rapprochent à bien des égards des textes de l'enfance, ceux qui suscitent un plaisir simple, spontané et répétitif. La fable et le conte et de manière générale tout récit intrigant suscitent ce type de lecture<sup>859</sup>. C'est donc

---

<sup>859</sup> On peut noter à cet égard que les auteurs de notre corpus, à l'exception de Tanguy Viel, ont écrit des ouvrages destinés à la jeunesse, qu'il s'agisse de romans ou de bandes dessinées. Il faudrait prendre le temps d'en étudier les thématiques et les mises en intrigues pour comprendre comment ces écrivains adaptent leur univers à un

sur les « fonctions thymiques » de nos récits, pour reprendre une expression de Raphaël Baroni, que nous allons nous pencher.

Il s'agira en effet dans cette partie de s'intéresser à la dimension communicationnelle des émotions et aux effets poétiques de nature affective que Baroni résume dans l'expression tension narrative. Cette dernière comprend tout à la fois les effets de suspense, de curiosité et de surprise<sup>860</sup>. C'est donc non plus du côté du narrateur ni même du côté de l'auteur que nous nous placerons, mais bien du côté du lecteur, dans une tentative d'analyse de la réception à partir des éléments narratifs et formels des textes. Baroni le rappelle : « L'art de forger une intrigue réside également dans l'art de créer du *pathos*, mais il s'agit d'émotions d'un genre particulier, qui visent moins à convaincre un auditoire qu'à transfigurer le sens et la nature de ces émotions elles-mêmes<sup>861</sup>. »

Nos fictions policières, qu'elles soient publiées ou pas dans une collection policière à proprement parler, présupposent par définition un pacte de lecture particulier<sup>862</sup>. On sait par ailleurs que l'un des dénominateurs communs de la littérature contemporaine est la déstabilisation de l'instance lectorale. Le lecteur contemporain doit souvent renoncer à un confort de lecture et, de ce point de vue, une grande partie de la littérature contemporaine s'oppose à la littérature dite communicative dont fait *a priori* partie le roman policier. Pour le dire en d'autres termes, les textes contemporains se refusent parfois au sens et à la signification, tandis que la littérature policière se doit d'offrir un sens au mystère qu'elle déploie.

Il faut donc se garder de penser que les processus de lecture sont homogènes. La littérature policière contemporaine travaille à brouiller les frontières génériques. Et même si

---

lectorat plus jeune. Citons entre autres plusieurs romans. De Fred Vargas, Baudoin, *Le Marchand d'éponges*, Libro, 2010 : cette bande dessinée est l'adaptation d'une nouvelle de Vargas publiée dans l'ouvrage intitulé *Coule La scène, op. cit.*, recueil de trois nouvelles de l'auteure. Tonino Benacquista est scénariste de plusieurs albums de bandes dessinées ; citons celui qu'il a écrit en collaboration avec Jacques Ferrandez (*Victor Pigeon*, Syros, 1995), un vrai polar en bande dessinée, d'une grande qualité de textes et de dessins. Malte est l'auteur de plusieurs romans jeunesse le dernier en date est *Appelle-moi Charlie*, Sarbacane, Mini-Romans, 2011. Quant à Pascal Garnier, on peut citer parmi plus d'une trentaine de romans jeunesse le dernier publié avant sa mort, *M'sieur Victor*, Bayard Jeunesse, 2009.

<sup>860</sup> Les travaux de Raphaël Baroni se placent dans une perspective à la fois sémiotique, linguistique, pragmatique, rhétorique, psychologique et aussi interactionniste. Et c'est en ces termes qu'il définit les fonctions thymiques (du grec *tumos*, qui signifie cœur) du discours. La thymie est une humeur, une disposition affective de base, elle désigne pour Baroni les effets poétiques de nature affective : « Notre perspective s'intéressera cependant davantage à la dimension communicationnelle des émotions, ces dernières étant abordées comme un *effet* ou, plus précisément, comme une fonction thymique du discours narratif, plutôt qu'elle ne se rattachent à une manifestation textuelle des états affectifs du sujet énonciateur » (Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Poétique, Seuil, 2007, p. 20).

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>862</sup> Richard Saint Gelais le montre très clairement dans deux articles précieux : « Je le quittai avant qu'il eût terminé de la lire » : Lecture relecture et fausse première lecture du roman policier », *Tangence*, n°26, pp. 63-74 ; « *Rudiments de lecture policière* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n°75, p. 789-804.

l'on considère qu'il existe par exemple, comme le pense Richard Saint-Gelais, une lecture fantastique différente des autres lectures, notamment policières, on peut également considérer que ces lectures ne sont que théoriques et se superposent à la réalité des textes et à leur syncrétisme générique. Notre corpus illustre cette situation particulière. Nos auteurs assument le caractère policier de certaines de leurs fictions, mais ils publient d'autres récits dans des maisons d'édition, aux antipodes de la littérature sérielle ou dite de masse. Il reste que tous leurs écrits entretiennent des liens explicites avec le genre policier. Ces choix génériques se manifestent dans les textes eux-mêmes, dans les titres, le choix des intrigues et la configuration du personnel romanesque.

Ces aspects ayant largement été étudiés dans les chapitres précédents, nous nous contenterons de rappeler ici que nos fictions policières reprennent, à des degrés divers, les traits thématiques, structurels, stylistiques du roman policier, sans pour autant assumer pleinement la visée sociale ou réaliste d'une certaine tendance du roman policier. Les codes génériques sont la plupart du temps utilisés de manière à provoquer ce que Paul Bleton appelle « une lecture louche », processus qu'il associe à la littérature sérielle : « Le voilà passé [le lecteur], dans l'acte de lecture lui-même, à un autre cadre interprétatif qui n'efface pas le premier pour autant, qui s'y superpose, tresse avec lui une compréhension stéréosémique<sup>863</sup>. »

Borges affirme à cet égard, dans une remarque qu'il qualifie de personnelle : « Les genres littéraires dépendent sans doute moins des textes eux-mêmes que de la manière dont on les lit. Le fait esthétique requiert la conjonction du lecteur et du texte, et il n'existe qu'au moment où il s'accomplit. Il est absurde d'imaginer qu'un volume est beaucoup plus qu'un volume. Il ne se met à exister que lorsque le lecteur ouvre ses pages. Le phénomène esthétique existe alors, qui peut ressembler à l'instant au cours duquel le livre fut engendré<sup>864</sup>. » C'est bien une manière d'affirmer<sup>864</sup> que toute lecture se fait en lisant et que nul au fond ne peut la prédire.

Même si la littérature contemporaine travaille à brouiller les frontières génériques, il n'en demeure pas moins qu'il existe une détermination préalable de la lecture par la reconnaissance du genre. Elle passe par le choix d'un titre chez Viel – *L'absolue perfection du crime* – d'une maison d'édition, pour Vargas, Benacquista<sup>865</sup> et Malte, d'une mise en intrigue particulière chez Pascal Garnier. L'ensemble des indices génériques présents dans le

---

<sup>863</sup> Paul Bleton, *Ça se lit comme un roman policier*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 207-208.

<sup>864</sup> Jorge Luis Borges, « Le Conte policier », *Autopsies du roman policier*, Textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, *op. cit.*, p. 289.

<sup>865</sup> Pour ses quatre romans noirs du moins.

paratexte<sup>866</sup> provoque également une lecture particulière. Face à un auteur, publié aux Editions de Minuit, si le lecteur comprend qu'il lit un roman rendant hommage à Hitchcock dans le cas de *L'absolue perfection du crime*, il effectue, au fur et à mesure de sa lecture, ce que l'on peut appeler des ajustements génériques. De ce point de vue, le lecteur reste davantage subordonné au texte et à ce qui l'entoure plutôt qu'au genre identifié comme tel par les critiques, les auteurs ou les maisons d'édition.

Nos fictions policières impliquent donc avant tout une lecture dite narrative avec un présupposé de complétude et de totalité. Cette lecture linéaire et vectorielle tend vers la prévision de la fin du roman et résolution du crime. Borges insiste sur cet aspect du roman policier : « A notre époque, si chaotique, il y a quelque chose qui, humblement, a gardé ses vertus classiques : l'histoire policière. Puisque l'on ne comprend pas une histoire policière sans début, sans milieu et sans fin<sup>867</sup>. » Mais avant le dénouement, la stratégie herméneutique qu'implique la mise en place d'une énigme ou du moins d'un mystère, est supposée provoquer chez le lecteur une série d'émotions qu'il recherche lorsqu'il entreprend de lire une fiction policière.

Que l'on soit ou non grand lecteur de roman policier, le genre connaît des règles et des scénarii éculés : le meurtrier est contre toute attente un animal, le narrateur-enquêteur est coupable et ne l'admet qu'à la fin, etc. C'est ainsi que la fiction policière, peut-être davantage que toute autre fiction, se lit à la lumière de tous les récits qui l'ont précédée et qui appartiennent au même genre. Comme le rappelle très justement Raphaël Baroni : « [...] Le contexte "transtextuel" des récits joue également un rôle capital dans la dynamique narrative : polarisation de l'interprétation vers un dénouement attendu, anticipation correcte ou erronée d'un développement, surprise, etc., dépendent très souvent de régularités génériques, de relations hyper- ou intertextuelles et de pactes de réception qui peuvent être passés par voie de paratexte<sup>868</sup>. » Et de rappeler ainsi l'importance de l'architextualité pour la création d'une tension qui se joue autour des stéréotypes du genre.

Uri Eisenzweig l'écrivait déjà en présentant un texte de Borges : « Le récit policier, pour lui, est précisément une forme narrative privilégiée en ce qu'elle rompt, ou semble rompre, avec une certaine tradition romanesque, tout en s'inscrivant en une autre. C'est que le "problème" et sa "solution", dans un récit policier, se présentent comme "nouveaux", "originaux" ; c'est-à-dire qu'ils renvoient nécessairement, par contrecoup, à des problèmes et

---

<sup>866</sup> Interviews d'auteurs, texte de quatrième de couverture, etc.

<sup>867</sup> Jorge Luis Borges, « Le Conte policier », *Autopsies du roman policier*, Textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, *op. cit.*, p. 302.

<sup>868</sup> Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op.cit.*, p.31.

des solutions déjà imaginées dans des récits antérieurs, récits qui, si nécessaire, seront eux même imaginaires<sup>869</sup>. » Borges va encore plus loin en attribuant au fondateur du roman policier non seulement la paternité du genre, mais également de son lecteur : « Lorsque nous lisons un roman policier, nous sommes une invention d'Edgar Allan Poe. Les gens qui lirent (sic) cette histoire, à l'époque furent émerveillés ; et tous les autres ont suivi<sup>870</sup>. »

Une connaissance de l'architextualité renvoie à la maîtrise de qualités souvent abstraites réunissant des textes appartenant à un même genre ou un même courant. Cette connaissance est l'une des conditions préalables du plaisir de lecture policière, mais encore faut-il établir quelles sont les attentes spécifiques du lecteur et de quelle manière le texte les satisfait. Baroni dans son ouvrage a conscience que la lecture policière reste très codifiée : « Les auteurs de romans policiers, par exemple, doivent nécessairement tenir compte des connaissances de leurs lecteurs au sujet des récits antérieurs appartenant au même genre de manière à éviter la répétition de solutions connues qui seraient décevantes<sup>871</sup>. » En d'autres termes, dans tout roman qui se présente comme policier ou qui emprunte au genre certains de ses codes, le savoir générique oriente d'une manière ou d'une autre la lecture.

### 7.1.2. *Plaisir et tension narrative*

#### 7.1.2.1. Lecture du soupçon

L'un des plaisirs de la lecture policière est sans aucun doute lié à une certaine avidité à connaître l'issue finale et la clef du mystère. Edmund Wilson, pourtant très critique vis-à-vis du genre et des raisons qui poussent les lecteurs à lire des romans policiers, se plaint du fait qu'il faille parcourir ces romans à toute vitesse. Il passe ainsi à côté du plaisir que suscite en réalité cette vitesse et méprise même cette impatience teintée de délectation<sup>872</sup>. Pourtant, l'auteur de roman policier joue constamment sur l'impatience de son lecteur. Il retarde sans cesse le moment de la solution ultime et maintient le lecteur dans l'attente d'une réponse, attente qu'il goûte peut-être davantage que la réponse elle-même. C'est en ce sens que l'on peut dire avec Barthes que l'auteur de fiction, à partir du moment où il choisit de teinter un

---

<sup>869</sup> *Autopsies du roman policier*, Textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, *op. cit.* p. 288.

<sup>870</sup> Jorge Luis Borges, « Le Conte policier », *Autopsies du roman policier*, Textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, *op. cit.*, p. 299-300.

<sup>871</sup> Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>872</sup> Edmund Wilson, « Pourquoi les gens lisent-ils des romans policiers? », *Autopsies du roman policier*, Textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, *op. cit.*, p. 86. L'auteur lie le succès du roman policier au sentiment de culpabilité qui a pu animer l'entre deux-guerres. « Qui avait commis le crime originel ? Qui allait commettre le prochain ? »

tant soi peu son récit d'éléments policiers, *drague* le lecteur quelque peu<sup>873</sup>. Ce verbe étant bien évidemment à prendre dans leur double acception à la fois « technique » (draguer une ancre signifie la tirer à soi) et plus familière (aborder quelqu'un ou le taquiner). Comme le rappelle Barthes, par l'attente du dénouement, « un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la "personne" de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu<sup>874</sup> ».

Or le roman policier reste le genre ludique par définition. Il nécessite une *illusio*, pour reprendre un terme de Bourdieu concernant la dynamique des champs. En d'autres termes, la lecture du roman policier se nourrit du désir de combler un manque initial, sans lequel ni le désir ni le plaisir ne seraient possibles. Toutes les fictions que nous étudions partent d'un manque. Parfois on ignore qui parle, ou pourquoi, souvent on ne sait pas qui a commis un crime. On peut également accompagner des protagonistes dans leurs recherches d'une personne disparue, trouver un suicide bien trop suspect pour être vrai. En tout état de cause, il y a toujours absence.

Mais l'envie de connaître la solution et l'attente d'un dénouement ne sont pas les seuls plaisirs de lecture. Le soupçon, lorsqu'il frappe le lecteur, a selon nous plus de retentissement sur sa sensibilité que le dénouement lui-même, aussi surprenant inattendu ou déceptif<sup>875</sup> qu'il puisse être. Car on le sait et comme l'écrit très justement Borges : « le lecteur de roman policier est un lecteur incrédule, soupçonneux, d'un soupçon très spécial<sup>876</sup> ». Dans tout texte policier, il existe des moments particuliers où le doute est si fort et où l'intuition d'une solution se profile avec tant de clarté que le lecteur est comme happé par ce soupçon. Ce dernier, même s'il est démenti, marquera durablement l'esprit du lecteur. C'est ce que Borges tient à souligner en analysant ce qu'il appelle les « histoires policières<sup>877</sup> » de Chesterton<sup>878</sup>. Il

---

<sup>873</sup> « Ecrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur il faut que je le cherche, (que je le "draguer"), *sans savoir où il est.* », Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Points, Seuil, 1973, p 11.

<sup>874</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>875</sup> Nous avons déjà évoqué le fait que le dénouement ouvert, et que l'on appelle bien à tort déceptif, est bien souvent au contraire source de jubilation pour certains lecteurs bienheureux de ne pas se laisser conter la manière dont les événements doivent finir.

<sup>876</sup> Jorge Luis Borges, « Le Conte policier », *Autopsies du roman policier*, Textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, *op. cit.*, p. 291.

<sup>877</sup> Nous reviendrons plus loin sur la terminologie borgésienne, qui s'encombre peu de justification et de théorisation et qui peut-être justement pour cela est lumineuse et stimulante pour le chercheur.

<sup>878</sup> Gilbert-Keith Chesterton (1874-1936) est un auteur anglais de courts récits policiers dont le personnage principal est le père Brown, un prêtre détective. Cet auteur occupe une place particulière dans la littérature policière dont il a été un défenseur précoce, car il est également l'auteur de travaux sur Dickens et Stevenson que ses histoires policières ont néanmoins éclipsées.

accorde beaucoup d'intérêt à *L'Homme invisible*<sup>879</sup>, récit dans lequel un fabricant de poupées mécaniques reçoit des menaces de mort. Le récit est assez classique dans sa facture et se rapproche des mystères de chambre close. A la suite des menaces, plusieurs individus surveillent l'entrée de la demeure du fabricant. Personne n'a été vu ni entrant ni sortant de la maison et pourtant, on l'aura deviné, le fabricant disparaîtra sans laisser de traces autres que des cendres dans la cheminée.

A ce moment particulier du récit, Borges a raison d'affirmer que le lecteur est subtilement amené à penser que ce sont les automates qui ont tué leur fabricant : « Ici nous empoigne le plus fort du conte, le soupçon que l'homme a été dévoré par ses mannequins mécaniques, c'est ce qui nous impressionne le plus. Cela nous impressionne plus que la solution<sup>880</sup>. » Le soupçon aurait donc bien plus d'effet qu'une représentation réaliste de la violence, le crime chez Chesterton n'étant jamais décrit<sup>881</sup> ni narré. Peu importe en réalité la solution de cette histoire, seul le soupçon, horrible, intenable, d'un meurtre commis par une machine demeurera vivace.

L'analyse de Borges nous aura permis de mieux comprendre un aspect de la mécanique des émotions dans les fictions policières. Nous avons déjà évoqué dans un chapitre précédent l'idée que la violence davantage que représentée de manière réaliste est mise en images et suggérée. Ce n'est pas elle qui marquera irrémédiablement l'esprit du lecteur. Au mieux, elle le hantera de manière pernicieuse, si ce n'est perverse<sup>882</sup>. En revanche le soupçon naît sans cesse de la lecture, et, s'il disparaît, c'est pour mieux resurgir. C'est dans ce sens qu'il « empoigne » le lecteur, pour reprendre la métaphore physique de Borges.

Nous pouvons citer quelques exemples. Commençons par le roman qui appelle le plus au soupçon par son titre même. Le quatrième ouvrage de Tanguy Viel, intitulé *Insoupçonnable*, pousse le lecteur à douter de tout. La situation semble d'emblée étrange, avec le mariage de Lise et d'Henri Delamare. Dès les premières lignes, le ton teinté de dédain et de rancœur de Sam réveille le soupçon : « [...] Si fiers, les invités d'assister aux noces

---

<sup>879</sup> Borges résume ainsi l'intrigue, ne nous privons pas du plaisir de son synopsis clair : « Il s'agit d'un fabricant de poupées mécaniques – des cuisiniers, des grooms, des femmes de chambre, des mécaniciens –, qui vit dans un immeuble de rapport au haut d'une colline enneigée de Londres. Il reçoit des menaces de mort. [...] Il vit seul en compagnie de ses serviteurs mécaniques, ce qui est déjà en soi quelque chose d'horrible. [...] Enfin, il reçoit une lettre où on lui dit qu'il mourra le soir même. »

<sup>880</sup> Jorge Luis Borges, « Le Conte policier », *Autopsies du roman policier*, Textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig, *op. cit.*, p.303.

<sup>881</sup> Borges note d'ailleurs que, dans l'histoire de Chesterton, il n'y a pas de représentation de la violence : « (...) parce que dans les histoires de Chesterton il n'y a pas d'arrestation, pas de violence non plus. » *Ibid.*, p. 303.

<sup>882</sup> Nous renvoyons pour cela aux effets d'écran et au voyeurisme inhérents à la figuration de la violence dans nos fictions policières.

d'Henri Delamare et de Lise, Delamare aussi désormais<sup>883</sup>. » Quelques indices et certains éléments de description annoncent la « catastrophe » à venir : « Ç'aurait *pourtant* été une belle fête, ce mariage [...] »<sup>884</sup>, puis :

Et chacun d'abord s'était extasié sur le paysage de mer, à discuter de l'île dont apercevait des contours au loin, qui par ce temps si clair déchiquetait l'horizon et fascinait de distance mais aussi de contraste, là même où le soleil tomberait un peu plus tard noircirait l'eau, le ciel, l'île à même teinte obscure et sourde, là où la lune, plus tard encore, s'y substituerait au millimètre pour éclairer fadement, non plus l'île ni ses contours rocheux, mais cette même table fatiguée, saoule des conversations déjà évanouies, du brouhaha qui aura plané toute la soirée sur la noce, blagues, sentences, rires, et Henri ce soir-là en roi du monde<sup>885</sup>.

En effet, si l'on est attentif au champ lexical, tout l'univers de Sam est ici préfiguré, l'anomie de son existence, sa lassitude, et surtout la chute qui sera la sienne. La dernière phrase annonce pour sa part, avec ironie, la fin tragique d'Henri qui, de roi du monde, deviendra l'objet du crime. Le lecteur soupçonne-t-il tout cela d'emblée ? Il est impossible de l'affirmer de manière catégorique. Il a néanmoins certainement l'intuition que quelque chose ne va pas. Ce narrateur, supposé être le frère de la mariée, ne la regarde pas comme tel. Inceste, pensera-t-il ? La fin du premier chapitre révèle plus clairement la situation : Lise et Sam ne sont pas frères, mais projettent de tromper Henri et d'organiser un faux kidnapping. Le soupçon plane néanmoins encore sur cet étrange triangle amoureux. Tour de force de l'auteur, dans un roman qui, par son titre même, porte la marque du doute et appelle le lecteur à mettre en question les faits qu'on lui narre, à chercher l'angle mort du récit. Occupé à observer les trois personnages du drame, le lecteur en oublie un quatrième acteur, présent discrètement dans le récit. C'est en effet Edouard, le frère d'Henri, qui, en dernier lieu, semble rafler toute la mise. Il récupère Lise ainsi que la fortune de la première femme d'Henri<sup>886</sup>. Nous ignorons combien de lecteurs peuvent avoir l'intuition de la culpabilité d'Edouard et combien l'ont eue. Mais il reste possible d'imaginer la fulgurance du soupçon si à un moment ou un autre il surgit et s'impose au lecteur.

Est-il pour autant possible d'établir une poétique du soupçon ? Certes les signes sont là pour nous aider, mais nous ignorons s'ils ont été lus (peut-être faudrait-il ici dire vus) par le

---

<sup>883</sup> *Insoupçonnable*, p. 8.

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 9, c'est nous qui soulignons.

<sup>885</sup> *Ibid.* p. 9, c'est nous qui soulignons.

<sup>886</sup> C'est en ce sens qu'il nous semble assez difficile d'adapter à l'écran ce roman de Viel. Il n'est pas certain qu'une caméra puisse discrètement mentionner un personnage, ce qui rend quasi impossible la surprise finale. L'adaptation proposée par Gabriel Le Bomin en 2009 n'est pas à la hauteur du roman, notamment en ce qui concerne la mise en soupçon du récit.

lecteur. Dans le premier ouvrage de Tanguy Viel, un détail du récit nous a par exemple durablement marqué. Le narrateur mentionne en effet la couleur de sa peau. Il ne reviendra jamais sur cette remarque. Il semblerait donc que le narrateur soit noir et que Paul, celui qui est assassiné dans le roman, lui envie cette caractéristique. C'est en effet selon Paul le signe distinctif des grands jazzmen :

[...] et maintenant Paul survit, la nuit quelquefois, il survit en ombre, en fantôme, il utilise ma peau noire pour parler sans accent, sans mots écorchés par ses racines, et je me cache sous les draps pour le faire taire, pour tuer l'écho dans la chambre, mais il résiste, c'est terrible, [...], terrible de se sentir partir à l'horizon de soi-même<sup>887</sup>.

Nous n'avons trouvé dans l'ensemble du texte et après plusieurs relectures aucune autre référence à la couleur de peau du narrateur. Comment interpréter ce détail ? Avouons-le : jusqu'ici, nous ignorons sa portée. Le titre du roman est-il une allusion au label de jazz ou à cet élément de l'intrigue évoqué brièvement. Il faut d'ailleurs peut-être le lire comme une métaphore, la peau du narrateur étant ici noircie par la nuit. Mais au milieu de toutes les interrogations que soulève ce roman à la narration chaotique, mensongère et parfois délirante, ce détail nous a durablement marqué. Même s'il n'aide en rien à résoudre le mystère du roman, il a néanmoins participé de l'un des plaisirs de la fiction policière. Jusqu'au bout la question de la couleur de la peau subsiste. Paul, avant de brûler dans l'incendie, se recouvre en effet le visage de suie pour avoir la peau noire.

Cela nous renvoie d'ailleurs à un autre soupçon qui peut naître dans l'esprit du lecteur. Paul et le narrateur ne font-ils pas qu'une seule et même personne ? La mort de Paul est-elle en réalité la mort symbolique du narrateur ? Il ne s'agit pas ici de discuter ce soupçon que rien ne semble infirmer, et que tout peut confirmer dans un roman où, comme nous l'avons déjà évoqué, la parole du narrateur peut-être radicalement remise en question. Mais ce soupçon nous semble intéressant, dans la mesure où il résume à lui seul tous les éléments en jeu lors d'une lecture policière. C'est parce que le lecteur a une certaine connaissance du genre, que son esprit n'exclut pas l'hypothèse que le narrateur délire tant et si bien qu'il est possible qu'il soit schizophrène. La mort de Paul est pour finir une mort symbolique, le narrateur renonçant définitivement à devenir un véritable jazzman et tuant cette partie en lui, au point d'en devenir fou et enfermé dans une clinique. Cette hypothèse peut être source de satisfaction, car

---

<sup>887</sup> *Le Black Note, op. cit.*, p. 88.

elle exclut aussi l'idée d'un véritable crime et introduit une hypothèse moins sombre que celle explicitement présentée par l'auteur.

Les romans de Marcus Malte ne manquent pas, eux non plus, d'incertitudes, de fêlures et de « failles »<sup>888</sup>, pour reprendre un terme de Roland Barthes. Dans *La Part des chiens*, on sait que les deux protagonistes sont à la recherche de Sonia. Tout porte à croire dans l'attitude et les paroles des protagonistes que cette dernière a disparu et qu'elle est retenue quelque part contre son gré. C'est du moins ce dont veut se convaincre Zodiak – et ce dont il veut aussi nous persuader. Mais, au fur et à mesure du récit, la violence destructrice de Zodiak, son amour absolu pour Sonia font naître des doutes. Le lecteur apprend ensuite que Zodiak ne parvenait pas à avoir de relations sexuelles avec cette femme qu'il semblait vénérer. Tous ces éléments amènent le lecteur à douter de la version des faits donnée par Zodiak, avant même la révélation finale. Il semble en effet, si l'on en croit le frère de Sonia, que celle-ci s'est en réalité enfuie. Mais, étant donnée la passion que semble vivre Zodiak et sa propension à la violence destructrice, le lecteur est en droit de soupçonner que Sonia a non seulement fui mais a peut-être même été tuée par Zodiak lui-même dans un de ces excès de violence passionnelle et meurtrière. Ce qui expliquerait cette quête qui ne cesse jamais, ce voyage sur les routes qui ne semble jamais devoir s'achever.

On pourrait multiplier à l'envi des passages similaires qui délibérément tentent d'éveiller les doutes des lecteurs, dans un genre qui implique par définition une lecture du soupçon. Il est même tout à fait envisageable de considérer que le genre policier implique d'une certaine manière une « lecture paranoïaque »<sup>889</sup>. C'est ainsi que le soupçon peut naître là où l'auteur ne l'a pas cherché et cette éventualité le rapproche davantage encore du plaisir. Ce dernier surviendrait par inadvertance et donnerait au lecteur l'espace de quelques pages l'impression qu'il saisit la vérité que l'auteur s'échine à lui cacher. Jubilation éphémère mais nécessaire, au risque de donner au lecteur la désagréable sensation que tout sens lui échappe et qu'il n'est pas capable de trouver lui-même la solution du mystère qu'on lui expose.

---

<sup>888</sup> Barthes souligne en effet, dans son *Plaisir du texte*, que le texte littéraire n'est jamais isotrope et qu'il possède des failles imprévisibles, Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>889</sup> Barthes tente une typologie amusante des lectures en fonction des névroses : « On pourrait imaginer une typologie des plaisirs de lecture – ou des lecteurs de plaisir ; elle ne serait pas sociologique [...] ; elle ne pourrait être que psychanalytique, engageant le rapport de la névrose lectrice à la forme hallucinée du texte. » Après le fétichiste, l'obsessionnel, et avant de passer à l'hystérique, Barthes définit en ces termes le lecteur paranoïaque : « Le paranoïaque consommerait ou produirait des textes retors, des histoires développées comme des raisonnements, des constructions posées comme des jeux, des contraintes secrètes. » Peut-être est-ce là l'une des meilleures définitions de la lecture policière donnée comme par inadvertance par Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 99.

Il y aurait donc ainsi des moments clefs, des passages entachés de soupçons qui jalonnent les fictions policières pour susciter le soupçon et maintenir une certaine tension dans le texte. Ces passages, Raphaël Baroni les appelle les *articulations tensives* du texte, qui « rendent [...] sensibles les lieux où le récit “intrigue” son destinataire, oriente ses attentes vers une résolution promise mais retardée, vers un dénouement qui reste marqué par une incertitude jusqu’au bout du parcours interprétatif, qui se définissent en rapport avec le développement d’une tension<sup>890</sup>. » C’est ainsi que le soupçon participe de la création d’une tension que nous associons à une forme de plaisir de lecture. Mais le doute n’est pas la seule « articulation tensive » propre à la fiction policière, il nous reste en effet à analyser la curiosité, le suspense et la surprise.

#### 7.1.2.2. Curiosité, suspense et surprise

Il est en apparence difficile de distinguer soupçon et curiosité, mais ces deux attitudes, ces deux émotions suscitées pendant la lecture sont deux opérations sensiblement différentes. Le soupçon relève davantage de ce que les Grecs appelaient la *métis* – terme grec désignant la ruse et qui est à l’origine le nom d’une divinité –, et l’aspect intuitif du raisonnement et qu’il élabore une réponse en même temps qu’une question : Pourquoi écrit-il cela ? Peut-être parce que. La curiosité, pour sa part, est davantage un élan de la raison raisonnante, une question que se pose le lecteur sans formuler pour autant une réponse : qui est-il celui qui parle dans ce livre ? Qui est le meurtrier et pourquoi ? Marcel Détiéne et Jean Pierre Vernant définissent la *métis* comme :

Une forme d’intelligence et de pensée, un mode du connaître qui implique un ensemble complexe, mais très cohérent, d’attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d’esprit, la feinte, la débrouillardise, l’attention vigilante, le sens de l’opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise; elle s’applique à des réalités mouvantes ; déconcertantes et ambiguës, qui ne se prête ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux<sup>891</sup>.

La curiosité, au contraire, relèverait davantage du *logos* et permet au lecteur de repérer les endroits du texte qu’il considère comme obscurs. En cela nous rejoignons Raphaël Baroni

---

<sup>890</sup> Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, op. cit., p. 41.

<sup>891</sup> Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l’intelligence. La métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 10. Dans le même ouvrage les auteurs utilisent l’expression suivante appliquée à la ruse : « un type d’intelligence engagée dans la pratique », p. 8.

qui rappelle que la curiosité produit un diagnostic<sup>892</sup>, c'est-à-dire une évaluation raisonnée et logique d'un passage obscur du texte. Mouvement à double détente, impliquant constat et interrogation, la curiosité, on le sait, pousse à poser des questions, parfois en cascades. Elle ne laisse pas de temps à l'esprit, bien trop occupé à diagnostiquer les zones d'ombres, d'émettre un pronostic qui relève davantage du suspense comme nous allons le voir plus loin.

La curiosité reste donc d'une certaine manière liée au soupçon, mais elle se distingue néanmoins de ce dernier, notamment par le moment où elle apparaît dans le texte. Elle est en effet souvent suscitée par une exposition obscure<sup>893</sup>. Elle possède en effet une relation assez lâche avec l'économie du récit et, quel que soit l'ordre chronologique dans lequel les événements sont narrés, ce sont les premières pages de la fiction policière qui doivent éveiller la curiosité du lecteur. Il ne s'agit plus, on l'aura deviné, de commencer le roman par la description mille fois faite d'un cadavre qui gît au milieu d'une chambre, mais les fictions policières perpétuent néanmoins le code d'une exposition obscure.

Fred Vargas, nous l'avons déjà écrit en première partie, a recours systématiquement au paradigme indiciaire dans ses fictions. Tout commence par un signe mystérieux à interpréter. Cette trace mystérieuse, énigmatique et souvent incongrue éveille la curiosité du personnage enquêteur et celle du lecteur. Mais il nous semble que l'un des hommages les plus réussies à l'exposition policière classique a été faite par Tonino Benacquista. Dans le roman qui consacre paradoxalement son entrée dans ce que l'on appelle la « collection blanche » de Gallimard, l'auteur choisit de décrire une scène de crime (au sens de lieu où a été commis un crime). Le roman commence avec ces phrases :

Elle était allongée sur le parquet, le front en sang et la main gauche perdue dans les rideaux. (...) L'inspecteur principal recula d'un pas, le temps de lui laisser prendre quelques plans d'ensemble du corps<sup>894</sup>.

S'ensuivent les étapes habituelles qui jalonnent la découverte d'un cadavre. Il y a d'abord l'échange d'hypothèses entre le jeune inspecteur et son supérieur hiérarchique : « Le plus jeune des deux inspecteurs sortit le nez de son calepin, jeta un œil vers son collègue et

---

<sup>892</sup> « Lorsque nous sommes confrontés à une “exposition obscure”, l'effet configurant passe par un autre canal, celui de la curiosité, qui pousse l'interprète à anticiper, par le biais d'un diagnostic, la compréhension d'une situation narrative. », Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, op. cit., p. 41

<sup>893</sup> Nous n'ignorons pas que l'exposition d'un récit ne doit pas se confondre avec les premières pages d'un roman. Mais elle est tout de même liée à la situation initiale, quel que soit l'endroit du texte où celle-ci apparaît. Elle est donc le début de l'histoire, c'est-à-dire le début de la mise en discours d'une situation narrative et il semble difficile que celle-ci se situe à la fin du roman.

<sup>894</sup> *Saga*, p. 15.

proposa une hypothèse avant qu'on ne la lui vole<sup>895</sup>. » Nous pouvons lire ensuite les instructions de rigueur – « Vous me les convoquez. Le voisin aussi<sup>896</sup> » – et les questions habituelles aux suspects : « Vous vous appelez ? (...) Et vous passiez “par hasard” ? » Le lecteur comprend à la fin du chapitre qu'une scène de film vient de lui être narrée et que Benacquista, par cette exposition, rend hommage aux romans ainsi qu'aux films policiers. Il reste que, là aussi, la curiosité du lecteur a été avivée, même si l'intrigue ne tourne pas autour du crime liminaire. L'auteur en chemin a trouvé son sujet. Le lecteur, pour sa part, oubliera peut-être ce passage d'ouverture, mais la curiosité éveillée est pour sa part bien réelle et fonde le processus de lecture<sup>897</sup>.

Pascal Garnier, quant à lui, n'est pas friand de mystère. Il crée davantage, à travers des expositions sobres, des atmosphères décalées où règne une *inquiétante étrangeté*. Le roman intitulé *Comment va la douleur ?* s'ouvre par exemple non pas sur un crime, mais sur la préparation d'un suicide. M. Marechall semble en effet prêt à se donner froidement la mort et de manière préméditée :

Le miroir ne reflète plus que les contours d'un visage flouté en quête d'anonymat. Un nuage d'after-shave et il n'en reste plus rien. Il change de sous-vêtements par respect envers ceux qui bientôt se chargeront de sa dépouille. Une fois vêtu il fait quelques pas de la fenêtre au lit, du lit à la fenêtre. Puis il débarrasse la corde à sauter de son emballage. Le carton bariolé représente une fillette en robe rose batifolant dans un pré vert semé de pâquerettes. Il l'a acheté hier soir dans le magasin de souvenir qui jouxte l'hôtel, juste avant la fermeture. La vendeuse avait souri au curieux achat de son dernier client. La corde est blanche avec des poignées rouges. Il en vérifie la solidité en tirant dessus à petits coups secs. Made in China, méfiance. Ensuite il place la chaise à l'aplomb du lustre, un bouquet de tulipes stylisées en verre dépoli, et grimpe dessus, noue soigneusement une extrémité de la corde au crochet de la suspension et l'autre autour de son cou. Il ne tremble pas. Il ne sait pas trop quoi faire de ses mains. Il les croise dans son dos et attend, en suivant d'un regard las le trajet aléatoire des gouttes de pluie sillonnant la vitre<sup>898</sup>.

---

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>897</sup> Tonino Benacquista, répondant à la question de savoir comment s'était effectué son passage à la collection blanche de Gallimard, s'exprime ainsi : « Un jour j'ai écrit SAGA. Je me suis aperçu, en cours d'écriture, qu'il n'y avait aucun rapport avec une enquête criminelle, ou une quelconque investigation. J'avais envie de raconter l'histoire de quatre scénaristes au travail, un point c'est tout. Ce n'était en aucun cas un polar. Devais-je le publier dans une collection policière ? C'est aussi simple que ça. » Cela est certainement un peu plus complexe que ne veut bien le dire l'auteur, mais on retiendra de cette citation la manière dont Benacquista tente d'imposer un changement naturel d'écriture par le truchement d'une exposition obscure qu'il abandonne finalement pour aller vers ce qu'il appelle une fable, terme capital sur lequel nous reviendrons à la fin de ce chapitre et de ce travail.

<sup>898</sup> Pascal Garnier, *Comment va la douleur ?*, op. cit., p. 12. C'est nous qui soulignons.

Plusieurs éléments du passage renvoient à la fois à un faisceau d'indices du suicide à venir, mais aussi à une série de signes d'un monde étrange. Les détails ne font ici ni office de traces ou d'indices ou même *d'effets de réel*, tant ils sont incongrus et décalés par rapport à l'atmosphère pesante de la scène. C'est en raison de tous ces éléments textuels que la curiosité du lecteur est suscitée de manière bien plus subtile que dans beaucoup de romans policiers classiques qui se contentent de décrire un cadavre au milieu d'une pièce sens dessus dessous. Avec Garnier, le lecteur se demande: pourquoi ce suicide ? Dans quel univers étrange, parsemé de fleurs de champs dans une chambre d'hôtel sordide<sup>899</sup>, nous introduit-on ? Mais le lecteur n'est pas au bout de ses surprises (émotion d'une nature sensiblement différente de la curiosité et sur laquelle nous reviendrons) et sa curiosité est davantage excitée lorsqu'il comprend, au chapitre suivant, que le suicide de M. Marehall pourrait passer pour un meurtre. Un second personnage, Bernard, se charge en effet du geste final :

Des bribes de conversation dans la rue, un rire pointu, une portière claque, une auto démarre. C'est ce qui décide Bernard à agir. Deux pas. D'un coup de pied il balaie la chaise sous les pieds de monsieur Marehall en fermant les yeux. Un craquement, mais pas un cri, juste le bruit de la chaise rebondissant sur le plancher et un déplacement d'air brassé. Bernard se souvient d'un pantin de bois quand il était petit, on tirait une ficelle et bars, jambes se mettaient en mouvement. Il attend de ne plus percevoir qu'un grincement régulier de plus en plus lent pour ouvrir un œil. Une des chaussures de Simon est tombée, un mocassin de bonne qualité mais déformé par un oignon. Il n'ose pas relever la tête. Sur la table il ramasse l'argent liquide, les clés et les papiers de la voiture ainsi que l'enveloppe comme convenu. Il a faim, croque dans la pomme entamée<sup>900</sup>.

On notera les nombreux parallélismes entre les gestes de M. Marehall et ceux de Bernard, la même atmosphère oppressante et le même type de références étranges à l'univers de l'enfance et des jeux, avec la corde à sauter la marionnette en bois. Si les couleurs étaient présentes dans le premier passage, ce sont ici les bruits qui envahissent la scène et déclenchent le geste de Bernard. Quel étrange accord existait-il entre les deux personnages ? Est-ce un suicide ou un meurtre ? Comment ne pas être curieux de la suite de ce roman riche en détours et en étrangetés fascinantes comme le sont beaucoup des romans de Garnier<sup>901</sup> ?

Mais, à côté des variations sur l'exposition classique de romans policiers, le mystère peut ainsi toucher différents éléments du texte. La dynamique de la curiosité naît d'abord de

---

<sup>899</sup> Garnier la décrit en ces termes : « L'aube grise derrière les ondulations du voilage filigrané de motifs végétaux baigne la chambre d'une teinte uniforme. Chaque meuble, chaque objet semble dépourvu de volume, comme si on avait tracé à la hâte les contours à même les murs », *Ibid.*, p. 9.

<sup>900</sup> *Ibidem.*, p. 14.

<sup>901</sup> Ils le sont parfois jusqu'au malaise à l'instar du roman intitulé *Les Nuisibles*. On retrouve d'ailleurs le terme « nuisibles » à plusieurs reprises dans *Comment va la douleur ?*

récits racontés de *manière* obscure. Cela s'applique notamment aux expositions des récits de Tanguy Viel, dont les modalités narratives restent retorses<sup>902</sup>. La mise en intrigue des romans de cet auteur repose sur plusieurs indéterminations. Les principales consistent, nous l'avons déjà évoqué, à savoir qui parle, où et de quoi ? Pour preuve à nouveau l'ouverture du *Black Note*, dont la phrase initiale recèle l'essentiel des zones d'ombres du texte : « Ici je parle à tous le monde » Mais il en va de même pour tous les récits de Viel, dont les narrateurs ne sont jamais ni identifiables ni audibles totalement.

L'indétermination, nous le savons, touche aussi les lieux des romans. D'abord parce que les endroits ne sont pas toujours cités clairement ni même décrits avec précision. Et au-delà des interprétations que nous avons tentées d'avancer dans les chapitres précédents, cette indétermination participe du plaisir que peut provoquer une curiosité accrue du lecteur. *Où sommes-nous et pourquoi ?* restent des questions simples que le lecteur est en droit de se poser.

De plus, comme le rappelle Raphaël Baroni, la dynamique de la curiosité s'applique parfaitement à des romans qui mettent en scène l'aventure d'une écriture plutôt que l'écriture d'une aventure<sup>903</sup>, selon l'expression de Jean Ricardou. En effet si le protagoniste du roman est lui-même un romancier, il est *a priori* loin de l'image de l'aventurier pour lequel on peut craindre le pire. Mais le roman policier induit de fait un danger implicite, et nous voilà à nouveau dans une forme de syncrétisme dont jouent les auteurs. C'est ainsi que Giovanni, protagoniste du roman de Benacquista intitulé *Malavita*, gangster repent, dont on est sûr qu'il va vivre des aventures trépidantes, tente de se reconvertir en écrivain<sup>904</sup>. Écriture et aventure ne font ainsi plus qu'un, même si l'on sait combien la reconversion de Giovanni reste improbable. Nous pouvons par ailleurs citer plusieurs romans de notre corpus qui, de manière significative, débutent par un passage entre guillemets, signalant parfois un discours rapporté, mais le plus souvent un récit dans le récit. Nous avons déjà longuement analysé l'incipit de *Garden of Love* dans notre chapitre consacré à l'esthétique de l'instabilité. Nous pouvons lui

---

<sup>902</sup> Raphaël Baroni montre bien que la modalité de mise en intrigue qui correspond à la curiosité renvoie à une indétermination portant sur une représentation de l'action plus ou moins énigmatique, Raphaël Baroni, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 88. Nous verrons que le suspense repose sur une indétermination différente.

<sup>903</sup> Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, Poétique, Seuil, 2009, p. 20.

<sup>904</sup> « Voilà où Frederick voulait en venir depuis le début, il s'était aventuré dans le jardin à seule fin de prononcer un mot, un seul. Depuis la découverte de la Brother 900, il lui tardait de présenter au monde son nouveau personnage de Frederick Black.

5- C'est quoi votre métier ?

6- Je suis écrivain.

7- ...Écrivain ?

La seconde qui suivit fut délicieuse. » *Malavita*, p. 33.

ajouter le roman de Pascal Garnier intitulé *La Solution esquimau*, qui débute par quelques phrases écrites par un écrivain. Ce dernier, isolé dans une maison tente de finir un roman :

Chaque jour à la même heure je monte dans mon bureau et, en relisant ces pages, je me dis « A quoi bon écrire une histoire que je connais déjà par cœur ? » Je l'ai tellement racontée autour de moi que j'éprouve pour cette fastidieuse formalité autant d'intérêt que si je découvrais en ouvrant mon programme télé qu'on passe ce soir, sur toutes les chaînes, *Le Jour le plus long*. L'idéal serait de la vendre telle quelle brute, à quelqu'un qui se passionnerait à l'écrire. Ou qui ne se passionnerait pas mais qui l'écrirait à ma place. C'est pourtant une bonne histoire [...] <sup>905</sup>

On voit bien, dans ce passage, les efforts du narrateur qui tente de susciter l'intérêt et la curiosité du lecteur à travers l'humour et l'autodérision. Et, comme par un effet de hasard incroyable, ce roman contient une phrase qui fait parfaitement écho à l'incipit du *Black Note* : « Ici je ne parle à personne <sup>906</sup>. » Ainsi l'aventure de l'écriture de cet auteur isolé n'a en apparence rien de trépidant – il le sait et le dit lui-même – mais elle doit néanmoins susciter la curiosité du lecteur. Pourquoi choisir en effet de mettre en récit un double et qui plus est, pourquoi choisir de suivre la création d'une intrigue policière si ce n'est pour provoquer un effet de mise en abyme ? Le crime sera bel et bien présent en toile de fond des deux récits :

C'est l'histoire d'un type, Louis, la quarantaine, gentil mais fauché, qui tue sa mère afin de toucher l'héritage [...]. Comme tout se passe bien, qu'il n'est pas inquiété par la justice, il se met à tuer les parents de ses amis qui eux aussi sont dans le besoin. Bien évidemment, il ne le leur dit pas, c'est son secret, charité pure, un bienfaiteur anonyme quoi <sup>907</sup>.

Le lecteur est ainsi d'emblée plongé dans l'univers loufoque et mystérieux de Garnier entre humour noir, univers décalé et crimes en cascades. Tous les ingrédients sont réunis pour susciter la curiosité : que va-t-il advenir de cet écrivain et de son roman improbable ? Va-t-il supporter son isolement ?

Je me sens soudain tellement seul que j'ai l'impression d'être invisible. Le ciel se rétracte au-dessus de ma tête comme une peau brûlée. Le silence me fait un mal d'otite. Je donnerais n'importe quoi pour être ailleurs qu'ici <sup>908</sup>.

---

<sup>905</sup> *La Solution esquimau*, p. 10.

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>908</sup> *Ibid.*, p. 14.

La curiosité du lecteur est d'autant plus avivée que le premier chapitre du roman s'achève par le refus paradoxal du narrateur de se laisser rejoindre par Christophe, l'un des ses amis. La femme de ce dernier, prénommée Nane, est condamnée par un cancer. S'opère alors un inquiétant transfert entre la psychologie de l'écrivain-narrateur et celle de son personnage :

Depuis, il [Christophe] s'occupe d'elle comme la mère de Nane aurait dû le faire si elle n'était pas un monstre d'égoïsme. Tout ce qu'elle a fait pour sa fille, c'est lui louer un de ses studios parisiens, au prix fort, uniquement parce que si elle l'avait laissée à la rue, elle risquait des embêtements. J'aimerais bien que Louis existe, vraiment. Seulement il n'existe pas et Nane est si fatiguée que l'héritage ne lui servirait à rien. A savoir même s'il arriverait à temps ?<sup>909</sup>

Que va-t-il advenir et du narrateur et que va-t-il faire vivre à son personnage ? La fiction seconde va-t-elle rattraper la fiction première ? Où l'auteur veut-il en venir ? C'est assez pour éveiller la curiosité du lecteur<sup>910</sup> et Raphaël Baroni a raison d'insister sur le fait que la curiosité a en réalité un objet, tandis que, nous allons le voir dans les prochaines lignes, le suspense pour sa part reporte sur une incertitude du sujet.

### 7.1.2.3. A bout de souffle : suspense dans la fiction policière

Baroni considère que la mise en intrigue de ce qu'il appelle des *nœuds existentiels* peut susciter plusieurs émotions, de la curiosité au suspense en passant par la surprise. Nous avons tenté, pour notre part, d'ajouter la fonction thymique du soupçon. Baroni le montre : « Le *suspense* met en scène *l'incertitude d'un sujet* en relation avec *son avenir* qui est par nature, sous-déterminé ; la *curiosité*, pour sa part est fondée sur l'incertitude d'un objet (...) tel qu'il est perçu ou décrit. Le récit serait alors fondamentalement la mise en scène, par le biais de la mise en intrigue, de la sous-détermination du devenir du monde<sup>911</sup>. » La dernière phrase citée s'applique, selon nous, parfaitement à l'univers mis en récit dans nos fictions policières. Dans un univers où l'incertitude touche de manière radicale le devenir de personnages incapables de se projeter, le choix d'une intrigue policière redouble cette sensation d'indétermination.

---

<sup>909</sup> *Ibidem.* p. 21.

<sup>910</sup> Il ne s'agit pas ici d'affirmer que le roman de Garnier suscite obligatoirement la curiosité de tous les lecteurs potentiels, mais bien de noter ici et là des éléments textuels, présents selon nous pour tenter d'éveiller la curiosité du lecteur.

<sup>911</sup> Raphaël Baroni, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 268.

L'angoisse est d'une certaine façon à la fois métaphysique mais aussi physique, d'autant plus lorsque c'est la vie d'un personnage qui en péril<sup>912</sup>.

Plus tournée vers le sujet et son avenir que ne l'est la curiosité, le suspense est incontestablement lié à l'action, à sa chronologie et à son déroulement. Il pousse le lecteur à formuler cette question qui le taraude, au point de lui couper le souffle (notamment lorsque le *suspense* est à son comble) : que va-t-il advenir du (des) personnage(s) ? Dans *L'absolue perfection du crime* la bande de malfrats menée par Marin va-t-elle réussir son casse ou va-t-elle être arrêtée ? Dans *La Maldonne des sleepings*, Antoine va-t-il se sortir d'une situation impossible où l'on essaie d'attenter à sa vie ? La folie meurtrière d'Edouard Lavenant, dans *Les Hauts du bas*, va-t-elle prendre pour cible sa gouvernante Thérèse ? Le commissaire Adamsberg, suspecté de meurtre dans *Sous les vents de Neptune*, va-t-il réussir à échapper à la police pour prouver son innocence ? Zodiak va-t-il échapper à la violence de ses assaillants et se sortir du château et où il pense que sa femme est retenue contre son grès ?

Dans ces quelques exemples, le suspense est ainsi souvent provoqué par une course contre la montre du personnage pour sa propre survie. C'est en ce sens qu'il est lié au souffle. On sait aussi que le personnage, comme dans le film de Jean-Luc Godard, risque de ne pas s'en sortir vivant. Le maître du suspense, auquel le cinéaste lui-même doit beaucoup, ne l'ignorait pas. Hitchcock a tourné les plus belles scènes de course poursuite, notamment dans *La Mort aux trousses*. En grand admirateur du réalisateur, Tanguy Viel, qui lui consacre d'ailleurs un petit ouvrage sous forme d'hommage<sup>913</sup>, n'est pas en reste en matière de suspense et ses romans, malgré l'apathie des personnages, jouent constamment sur cette émotion.

Toute la première partie de *L'absolue perfection du crime* repose sur un mécanisme de mise en intrigue qui doit faire naître un sentiment particulier d'attente chez le lecteur. Ce dernier attend la suite des événements et la craint à la fois. Alors que l'on suit la préparation du « casse » d'un casino, plusieurs passages correspondent à ce que Baroni appelle des articulations tensives. Ces passages insistent sur la folie du crime en préparation qui, nous

---

<sup>912</sup> Même si ce n'est pas systématiquement le cas, sur beaucoup de fictions policières contemporaines plane la menace de mort de l'un ou de plusieurs personnages du récit.

<sup>913</sup> « Aussi je me suis dit la chose suivante : mon jeune ami (oui quand je me parle à moi-même, souvent je dis mon jeune ami), mon jeune ami (donc), écoute-moi bien, si tu veux vraiment établir la liste des dix meilleurs films de tous les temps, il faut tout de suite enlever le cinéma d'Alfred Hitchcock. Ce serait comme vouloir faire la liste des dix meilleurs livres de tous les temps en incluant Dostoïevski. Non : d'un côté il y a la littérature, de l'autre il y a Dostoïevski. Eh bien en cinéma c'est pareil : d'un côté il y a le cinéma, de l'autre il y a Alfred Hitchcock. », Tanguy Viel et Florent Chavouet, *Hitchcock*, par exemple, *op. cit.*, p. 18. Cet extrait résume à la fois l'objet du livre illustré par Florent Chavouet et la manière légère dont Viel rend hommage au maître du suspense.

l'avons déjà évoqué, sera loin d'être parfait. D'abord, il y a l'espoir du narrateur Pierre que le projet qu'il juge insensé soit abandonné :

Alors dans le calme froid de ce midi-là, dans l'attente funèbre qui nous faisait croire encore qu'on était une « famille », je n'ai pas pu m'empêcher, j'ai lancé le débat, ou crevé l'abcès, alors j'ai dit devant tous : on a plus de raisons d'agir maintenant qu'il [le parrain appelé l'Oncle] est mort<sup>914</sup>.

Conscient des risques encourus, Pierre tente sans succès d'interrompre la marche des événements qui vont mener la « famille » à sa perte. Car c'est bien la mort qui plane sur les protagonistes, si l'on en croit le vocabulaire utilisé par Pierre avec « calme froid » et « attente funèbre ». Mais c'est peine perdue, Marin le successeur désigné de l'Oncle est bien décidé à mener le projet à son terme. C'est à lui que s'adresse plus loin le narrateur :

Mais ça n'a rien changé qu'il meure. Ça n'a rien changé pour toi. Tu n'as même pas pleuré. Le matin de l'enterrement, tout ce qu'il a trouvé à faire, Marin, c'est d'écrire J-30 sur le calendrier mural. J-30, il a ajouté au feutre, parce qu'il avait décidé qu'à partir d'aujourd'hui on compterait à l'envers<sup>915</sup>.

Belle définition que nous donne ici le narrateur : le suspense est en effet à bien des égards cette nécessité qui s'impose de compter à l'envers. L'esprit, le corps et l'attention des protagonistes sont ainsi tendus vers l'évènement tant attendu et maintes fois annoncées dans la narration et dès le titre même. Le lecteur vit désormais comme les personnages – nous reviendrons plus loin sur les modalités de cette identification qui n'est pas toujours de même nature – dans une sorte d'attente du crime. Mais pour qu'il y ait véritablement suspense, (on serait sinon dans le cadre d'un récit linéaire classique sans avoir obligatoirement de suspense) il faut ajouter à cette attente une part d'impatience et de peur. Emotions paradoxales – et pour cela, entre autres, sources de plaisir – que Viel distille subtilement dans son texte. L'impatience naît de la description minutieuse des détails du casse, une espèce de procrastination des personnages qui jouent et rejouent la scène du crime, avant même qu'elle n'ait lieu : « Et tout de suite on a écrit sur une feuille de papier : faire sortir l'argent par le toit avec une montgolfière. Parce qu'on rédigeait tout, les notes, les idées, les croquis<sup>916</sup>. » Les protagonistes imaginent ainsi la manière dont vont se dérouler les événements:

---

<sup>914</sup> *L'absolue perfection du crime, op. cit.*, p. 51.

<sup>915</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 43.

On a imaginé les titres dans les journaux : « hold-up à la montgolfière », « vol au-dessus d'un casino », « cinq millions en ballon. » On a imaginé l'argent dans une nacelle au-dessus des immeubles, se balançant dans l'air libre et humide d'une nuit de réveillon. On a imaginé les gardiens en bas, au pied du bâtiment, avec au-dessus d'eux la raison de leur présence qui s'envolait. Lucho s'est mis à jouer la scène, imitant les gardiens : Tu as entendu quelque chose ? Non, et toi, tu as entendu quelque chose ? Non, rien. Et toi ? Rien. Bon, rendormons-nous. Il donnait chaque réplique, il mimait les gestes, et les grands yeux vides, on a beaucoup ri, même Marin, il a éclaté de rire [...] <sup>917</sup>

Le rire tente ici de conjurer la peur. Mais le récit insiste bel et bien sur le danger encouru et sur les menaces qui planent sur la tête des protagonistes : l'arrestation et la mort comme épée de Damoclès. La peur est omniprésente:

[...] On contrôlait que n'approche pas, jamais, les phares d'une voiture portant l'inscription « police ». Il disait Andrei : ils nous sentent de loin, parce qu'on sue la peur, et la peur entraîne la peur qui entraîne les emmerdes, s'énervait-il ; comme on aurait dit un homme condamné à mort et luttant pour rien contre ce qui adviendra quand même, quelque larme qu'il verse<sup>918</sup>.

La peur d'être arrêtés est ainsi constante chez les personnages et augmente au fur et à mesure, au point qu'à deux jours du jour J, Pierre lance :

Tant qu'à faire, j'ai dit un soir, on n'a qu'à se déguiser en bagnards, on gagnera du temps. Mais ça n'a fait rire personne, ni moi au fond, quand j'avais lu encore sur le calendrier s'épuisant : J-2<sup>919</sup>.

Nous sommes alors proches de la fin de la première partie du roman. Cette dernière se clôt sur le récit du jour J, égrenant les heures qui précèdent le crime comme pour porter la tension narrative à son paroxysme. Le style se fait plus haché semblable au souffle que l'on retient. Le texte mime une respiration par à coups difficile et pénible, provoquée par la peur voire la panique: « Le jour J. L'après-midi chez moi. Le café toujours chaud. Ma tête dans le miroir. La sieste dans le fauteuil<sup>920</sup>. » La présence de phrases nominales renvoie à l'impossibilité d'agir et à la paralysie liée à la peur. Seuls les gestes du quotidien peuvent aider à conjurer la panique qui s'empare progressivement du narrateur et par là même du lecteur :

---

<sup>917</sup> *Ibidem.*, p. 43.

<sup>918</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 70.

A 14 h 00, j'ai allumé la télévision. A 15 h 00, je me suis rasé. A 16 h 00, je me suis installé dans le sommeil impossible. La solitude. Chacun pour lui-même la suite logique d'actions, pour lui-même<sup>921</sup>.

Par un effet de gradation, ce ne sont plus les jours que comptent narrateur et lecteurs, mais les heures avec pas moins de neuf mentions de l'heure sur deux pages. Le narrateur a les nerfs à vifs, puis un froid sec pénètre sa chambre. Il tente vainement de fuir dans le sommeil puis prend du café pour rester éveillé et un médicament pour s'endormir. Il achète des oranges comme un mauvais présage et une référence ironique à la prison qui l'attend. Il est ainsi pris dans un tourbillon d'émotions contradictoires qui caractérisent la peur. Et c'est bien du contraste entre ces heures vides vécues par le narrateur et la succession d'actions frénétiques qui vont suivre que naît le suspense. Ce dernier est enrichi par les changements de rythmes qui troublent encore davantage la respiration du lecteur. Tous les moyens sont bons pour que personnages et lecteurs finissent à bout de souffle<sup>922</sup>.

Mais Viel sait que le recours systématique et trop prolongé au suspense risque de lasser le lecteur. Il faut aussi lui permettre de reprendre son souffle et ses esprits. C'est ainsi que, par un effet de rupture – lié à la surprise comme nous le verrons –, les chapitres suivants mettent fin à tout suspense. Le lecteur apprend en effet que Pierre a été arrêté et doit reconstituer la scène du cambriolage sous les yeux d'un juge et d'une équipe de policiers. Il n'est pas certain d'ailleurs que tout suspense disparaisse de la seconde partie du roman, tant on peut toujours ressentir ce que Baroni appelle le suspense paradoxal<sup>923</sup>. Ce dernier est en jeu alors même que l'issue des événements est connue du lecteur. Mais il est évident qu'en révélant le dénouement du crime et l'arrestation de Pierre, Viel choisit désormais d'éveiller

---

<sup>921</sup> *Ibidem.*, p. 70.

<sup>922</sup> Nous avons déjà évoqué l'hommage que Tanguy Viel, féru de cinéma, rend dans ce roman à plusieurs réalisateurs, dont De Palma, Hitchcock, mais aussi Godard dont le film *A bout de souffle* est présent en filigrane. Comme le roman de Viel, le film de Godard reprend et joue avec les codes du genre policier, se nourrit de *suspense* tout en le désamorçant.

<sup>923</sup> Baroni offre du *suspense paradoxal*, auquel il consacre un chapitre, plusieurs définitions dans son ouvrage. Nous retiendrons la suivante, qui a la spécificité de montrer que le suspense n'est pas obligatoirement lié à une ignorance du lecteur, alors que la curiosité, pour sa part, l'est obligatoirement : « [...] L'attente impatiente du retour du connu, dont dépend un plaisir particulier que nous désignerons comme le *rappel* » (Raphaël Baroni, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 241). Les lecteurs seraient en effet en mesure de ressentir du *suspense* alors même qu'il y a une répétition du texte ou d'un code narratif éculé ou dont l'issue est connue à l'avance. Il y a dans le suspense une part de vouloir qui s'oppose au savoir et que Baroni résume en ces termes : « Je sais bien qu'Hamlet va mourir à la fin, mais je pourrai toujours désirer qu'il n'en soit pas ainsi » (*Ibid.*, p. 286). La tension naît ici du fait que s'opposent d'un côté ce que nous savons qu'il va advenir et de l'autre ce que nous souhaiterions qu'il advienne.

davantage la curiosité du lecteur. Nous nous posons en effet moins la question de savoir ce qu'il va advenir de Pierre que celle de savoir pourquoi il en est arrivé là<sup>924</sup>.

Le lecteur est à bout de souffle et happé par le suspense, lorsqu'il y a stupeur, puis mouvements et déplacements en cascade<sup>925</sup>. Tonino Benacquista, dans *La Maldonne des sleepings*, joue ainsi sur le mouvement, et, comme en hommage à Hitchcock, il place sciemment l'action dans un train<sup>926</sup>. Antoine ne cesse de courir et de changer de wagon pour échapper à ses assaillants. La vitesse est en effet un catalyseur de suspense. Plus les actions se succèdent à un rythme rapide, plus l'essoufflement du personnage contamine le lecteur : « Ça s'est passé très vite, ou bien j'ai perdu mon sens de l'instant<sup>927</sup> », dira Antoine lorsqu'il raconte la première mésaventure de sa longue nuit. On peut lire plus loin : « Je suis sorti des W.-C. sans regarder presque les yeux fermés, et j'ai bousculé l'homme qui entrait dans ma voiture. Même pas le temps de voir sa gueule ou de m'excuser<sup>928</sup>. » On notera à nouveau le recours classique à l'ellipse grammaticale pour accélérer le rythme de la phrase, comme chez Tanguy Viel plus haut.

Fred Vargas tente, elle aussi, d'adopter un rythme haletant en mettant son personnage clef en danger – notamment dans ses derniers romans –, ce qui peut se lire d'ailleurs comme le signe d'un essoufflement créatif. Accusé de meurtre dans *Sous les vents de Neptune*, enterré vivant dans *L'Armée furieuse*, le suspense est bel et bien là, mais Vargas doit prendre garde à ne pas lasser ses lecteurs. On peut imaginer qu'elle prépare ces derniers à la disparition du personnage auxquels ils sont attachés. Il nous faut en effet signaler ici que le mécanisme du suspense fonctionne d'autant mieux que le lecteur ressent de la sympathie pour le personnage en danger. Raphaël Baroni le signale avec justesse et parle d'« accentuation du suspense par la sympathie ou l'identification<sup>929</sup> ». L'affection que peut porter le lecteur au personnage

---

<sup>924</sup> C'est l'occasion ici de signaler que soupçon, suspense, curiosité mais aussi surprise ne sont pas des émotions exclusives les unes des autres et qu'elles alternent souvent dans le même roman. C'est la nécessité d'un discours ordonné qui nous oblige en réalité à les séparer dans cette partie.

<sup>925</sup> A la manière du personnage campé par Cary Grant dans *La Mort aux trousses*, dont Tanguy Viel décortique les mouvements en disciple de Hitchcock : « [...] Cary Grant débarquant d'un autocar au milieu de nulle part, la veste à la main à cause de la chaleur, les sourcils inquiets d'un rendez-vous pris dans la plaine infinie. Sauf qu'il n'y a personne. Vraiment personne. Sauf un petit avion au loin. (...) Et Cary Grant attend. Et Cary Grant regarde l'avion au loin. » On connaît la suite et cette bataille entre l'homme et la machine, *les aventures* du personnage et ses *saluts improbables* (Tanguy Viel, *Hitchcock, par exemple, op. cit.*, p. 8).

<sup>926</sup> L'usage du *topos* désormais classique de l'homme poursuivi et assailli par un moyen de transport auquel Hitchcock a donné ses lettres de noblesse sera repris on le sait *ad nauseam* dans le cinéma hollywoodien. Notons que De Palma autre réalisateur inspirant l'écriture de Viel, mais aussi celle de Benacquista, se joue constamment du *topos* par hyperbole, avec par exemple la scène finale de *Mission impossible* dans laquelle un homme se bat tout à la fois contre un TGV lancé à grande allure et un hélicoptère, la scène se déroulant dans le tunnel sous la Manche : il ne manque plus que l'arrivée d'un sous-marin pour compléter le tableau...

<sup>927</sup> *La Maldonne des Sleepings*, p. 123.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>929</sup> Raphaël Baroni, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 271.

constitue « un ingrédient nécessaire du suspense, car c'est par ce biais que l'interprète serait amené à s'intéresser au développement futur de la situation narrative<sup>930</sup> ». Si, dans les deux derniers exemples, les deux protagonistes, Antoine et Adamsberg, ont des chances de susciter la sympathie du lecteur tant ils sont attachants, on sait par ailleurs que ni Zodiak, dans le roman de Malte et encore moins les *personnages minables* comme ils se désignent eux-mêmes dans les romans de Viel, ne sont décrits pour éveiller la sympathie du lecteur. Si l'empathie peut ajouter au suspense, l'antipathie et la distance ne le suppriment pas pour autant.

Il nous faut ajouter à ce stade de notre travail que ce jeu sur le souffle du lecteur nécessite par définition le recours à des récits courts, nerveux et concis. Il faudrait à cet égard prendre le temps d'analyser la place de la nouvelle dans la littérature policière. Ce travail reste à faire<sup>931</sup>. Pour l'heure, signalons que tous nos auteurs – à l'exception de Tanguy Viel, dont les récits restent néanmoins remarquablement courts – se sont en effet essayé au genre de la nouvelle. Souvent déprécié en France, ce dernier offre l'avantage d'une narration resserrée dans laquelle les effets de suspense sont démultipliés.

Mais le suspense ne saurait être en revanche complet sans effet de surprise comme nous l'avons déjà suggéré plus haut. Plus éphémère, cette émotion participe néanmoins de la tension narrative et procure elle aussi un plaisir particulier de lecture qui a une durée bien plus limitée que le suspense mais n'en reste pas moins vivace dans l'esprit du lecteur, à condition que la surprise ait véritablement lieu.

#### 7.1.2.4. Surprendre le lecteur

La surprise naît souvent d'une rupture. Elle ne peut en effet intervenir que si le lecteur est confortablement installé dans une routine ou un code narratif qui lui est familier. L'auteur peut ensuite espérer déstabiliser son lecteur que s'il se montre capable de répondre à une attente habituelle et coutumière. Cela implique une capacité à la fois à narrer et à décrire l'habituel, pour faire surgir l'exceptionnel. Et, comme le rappelle Baroni, « [...] pour pouvoir raconter l'exceptionnel, il faut d'abord connaître l'habituel, et supposer que cette

---

<sup>930</sup> *Ibidem.*, p. 271.

<sup>931</sup> Les nouvelles narrations dominantes telles que les nouvelles, les séries télévisées, la télé réalité accompagnent une accélération du flux d'information dans nos sociétés. Elles permettent en quelque sorte de raconter les histoires en temps réel. Mais les problèmes esthétiques que posent ces nouvelles formes de narration ont à peine été effleurés à ce jour.

connaissance est partagée avec le destinataire du récit (...) <sup>932</sup> ». Or il n'est pas un genre où les codes sont aussi bien définis et connus du lecteur que dans le roman policier. Les auteurs de romans policiers se jouent donc des codes tout en les mobilisant.

C'est ainsi que Tonino Benacquista installe confortablement son lecteur dans les wagons du train de nuit du train nocturne reliant Paris à Venise. Tout est familier dans cette intrigue ferroviaire. Mais le lecteur sait, grâce à l'instruction donnée aux couchettistes en exergue du livre, qu'elle va se transformer en roman digne de *Compartiment tueurs* :

Si par chance vous vous en tirez indemne ou presque, gardez votre sang-froid, et apportez votre aide aux premiers secours. Même si vous n'êtes pas secouriste, même si vous avez peur du sang et des cris. Il suffit parfois de peu de chose, une main secourable, une présence, pour conserver une étincelle de vie qui risque de s'éteindre. C'est votre devoir moral d'homme d'agir ainsi. (Manuel du couchettiste) <sup>933</sup>

Le personnage d'Antoine va en effet se trouver face à une situation inattendue : un homme étrange et sympathique est poursuivi par une brute épaisse dans le train. Antoine est ainsi contraint de s'engager dans une situation périlleuse. Mais il a d'abord fallu faire croire au lecteur qu'il s'agissait d'un train normal, faisant un trajet habituel et que notre héros s'attendait aux petits tracas sans importance qu'il rencontre pendant son travail. Tâche difficile, puisque le recours au code lui-même permet au lecteur d'anticiper les péripéties à venir. Benacquista s'en amuse en évoquant la réaction des gens au métier d'Antoine :

Il suffit de prononcer le mot magique de « wagons-lits » et ça démarre tout seul, on a lu un Agatha Christie, toujours le même, on a vu un ou deux films de la Belle Epoque, on évoque le vague souvenir d'un oncle « qui a bien connu... ». Mais là je suis bien obligé de calmer les enchantements divers, quitte à décevoir. Je ne suis qu'un simple couchettiste (...). Moi je m'occupe des pauvres, les familles de six avec des gosses qui chialent la nuit, les immigrés qui font un tour au pays, les jeunes billet-Bige et sac à dos. Et je n'échangerais ça pour rien au monde <sup>934</sup>.

On voit bien comment le narrateur tente de convaincre le lecteur que son métier n'est que routine et que c'est justement la raison pour laquelle il l'exerce. Mais, dans le même temps, le lecteur sait bien que la monotonie du voyage va être rompue. La première surprise survient avec l'apparition de l'homme énigmatique qu'Antoine va devoir protéger. L'homme

---

<sup>932</sup> Raphaël Baroni, *La Tension narrative, op. cit.*, p. 175.

<sup>933</sup> *La Maldonne des sleepings*, p. 17.

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 22.

pose une série de questions sur la meilleure manière d'obtenir le sommeil. Et le lecteur qui vient de suivre Antoine sur quelques kilomètres et le sait irascible et prompt au sarcasme vit sa première surprise : « Je suis terrassé, sans réaction. En temps normal j'aurais déjà mordu. Ce type a l'air sérieux, et terriblement fatigué<sup>935</sup>. » Le lecteur sait qu'il se trouve face à un personnage clef de l'intrigue en marche. En effet, c'est en souhaitant le protéger qu'Antoine va mettre sa vie en danger. Mais ce n'est pas tout : suite à un certain nombre de rebondissements, la surprise ultime survient à la faveur d'une véritable rupture dans le rythme de la narration et d'un changement de l'espace narratif. Antoine est contraint à un moment du récit de quitter le train, prenant à contre-pied le lecteur naïvement installé dans ce qu'il croit être un huis clos ferroviaire. Le procédé n'a rien d'exceptionnel et peut ne pas être efficace auprès de certains lecteurs, mais c'est bien l'effet de surprise qui est recherché.

Viel tente également de jouer sur des ruptures dans la modalité de narration. C'est ainsi qu'il joue de l'effet de *suspense* pendant la première partie de *L'absolue perfection du crime*, pour ensuite, dès le deuxième chapitre de la deuxième partie, créer un changement à la fois de narrateur et de destinataire. La surprise est de courte durée, car Pierre va très vite reprendre la parole. Ce passage montre que la surprise ne dure qu'un temps très court. Baroni insiste sur cet aspect de cette émotion : « La *surprise*, comparativement au *suspense* ou à la *curiosité*, est une émotion éphémère, qui se définit essentiellement par le moment de son surgissement et non par sa durée ; par conséquent, cette émotion n'est pas en mesure de configurer une intrigue, mais plutôt de connoter ses "moments forts" qui correspondent souvent au surgissement du "nœud" ou du "dénouement"<sup>936</sup>. »

Ajoutons qu'une simple péripétie inattendue – la chute du train d'Antoine – peut également constituer un moment fort de la narration. La surprise se joue donc sur un moment éphémère pour ne pas bousculer excessivement le lecteur ou le perdre complètement. Il est nécessaire de vite rétablir une situation normale ou habituelle – Antoine remontera dans le train. Les ruptures narratives auxquelles a recours Marcus Malte dans *Garden of Love* et que nous avons longuement évoquées dans le chapitre précédent participent également d'une esthétique de l'instabilité, mais finissent elles aussi par avoir leur propre routine au fur et à mesure du récit. Le lecteur finit par les intérioriser rendant ainsi l'effet de surprise plus improbable au fur et à mesure du récit.

On pourrait objecter que l'ensemble de ces émotions, de la surprise au suspense en passant par la curiosité et le soupçon, sont en réalité davantage liées à l'anxiété qu'au plaisir.

---

<sup>935</sup> *Ibidem.*, p. 35.

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 296.

L'euphorie serait alors mise à mal par les aspects dysphoriques du récit. Peut-on véritablement dans ce cas parler de plaisir de lecture ? Il nous semble que oui, tant l'angoisse peut en effet renvoyer à un plaisir (comme le plaisir d'avoir peur sur les montagnes russes). La perte de contrôle sur les événements que peut ressentir le lecteur participe en effet d'une certaine euphorie de lecture. On a tort de croire comme cela a été souvent écrit que le plaisir du texte dans la fiction policière repose sur le dénouement. Avant que ce dernier n'advienne – s'il advient – et qu'il soit considéré comme décevant ou incomplet ou ouvert, le lecteur aura eu le temps de ressentir plusieurs émotions qu'il recherche tout autant si ce n'est davantage que la satisfaction finale de la révélation du dénouement.

Baroni évoque à cet égard les paradoxes de ce qu'il appelle la dysphorie passionnante : « Il est important de préciser que, dans le contexte de la narrativité, et surtout si le récit est de nature fictionnelle, la “dysphorie” qui caractérise l'attente prend généralement une valeur positive : il s'agit d'une tension qui se réalise selon la modalité d'une *dysphorie passionnante* plutôt qu'une *dysphorie passionnelle*, du moins si l'on associe à ce dernier qualificatif la tonalité habituelle d'un *pathos* négatif ou d'un *affect* désagréable. La dysphorie passionnante se définit donc davantage par les traits tensifs de *l'excitation ludique* que par ceux de la *souffrance* et du *pâtir*, même si la stratégie du *suspense* passe souvent par la mise en scène de situations qui seraient habituellement considérées comme désagréables dans la vie réelle<sup>937</sup>. » C'est le récit pris dans son ensemble qui constitue un plaisir de lecture. Nous nous délectons au fond de « l'harmonie structurale de l'ensemble », car, comme le rappelle Baroni dans son analyse de la structuration phorique de l'intrigue, « il apparaît impossible de considérer la dernière phase de l'intrigue, qui amène une résolution par rapport à l'incertitude anticipatrice de l'interprète, indépendamment du processus séquentiel qui a conduit jusqu'à elle<sup>938</sup> ».

Il nous reste à évoquer une dernière émotion. Les auteurs cherchent souvent à provoquer le rire du lecteur. Ils font donc preuve d'humour dans la droite lignée d'un roman policier, souvent cabotin, parfois à l'humour facile et potache, mais toujours prompt à se rire du monde et de lui-même.

---

<sup>937</sup> *Ibidem.*, p. 131.

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 134.

## 7.2. Le rire comme échappatoire

L'humour reste une notion difficile à saisir. La définition la plus juste serait de considérer comme l'acceptation consciente et souriante de la différence entre l'idéal et le réel, une différence que le locuteur souligne et de ce fait même dont il se dégage. Dans un univers fictionnel où l'intention réaliste n'est pas des plus prégnantes et où il s'agit avant tout de *figurer* le réel plutôt que de le représenter, l'humour peut trouver une place de choix. D'autant qu'il existe au sein du roman policier une véritable tendance humoristique, de Fred Kassak, à Exbrayat, en passant par San Antonio et Westlake<sup>939</sup>.

Mais l'on sait aussi la relativité du rire. Tout écrivain n'ignore pas que cette émotion, ou plutôt le mode d'expression d'une émotion allant de la joie à l'étonnement ne s'obtient pas aussi systématiquement que la peur la surprise et l'angoisse. Mais comme pour ces dernières émotions, il ne s'agira pas pour nous de discuter l'efficacité des mécanismes d'écriture et de la mise en récit qui tentent de déclencher le rire, mais plutôt de les repérer dans le texte. Nous tenterons donc à nouveau une théorie de la réception qui se limitera à l'analyse de l'effet visé et souhaité par le texte.

Il est important de noter que tous nos auteurs ne sont pas du côté du rire ni même du sourire. Il y a peu de légèreté par exemple dans l'univers romanesque de Tanguy Viel. En général, en ce qui concerne l'humour on peut distinguer deux filiations artistico-littéraires. L'une qui partirait de Swift, voire de Cervantès ou de Rabelais et que rejoindrait de nos jours la caricature engagée, spirituelle et légère et du *Canard Enchaîné*. L'autre, plus proche de l'absurde, voire du loufoque, dont les précurseurs seraient Lewis Carroll, Alphonse Allais, Alfred Jarry et les surréalistes aboutit à Pierre Dac dans le domaine de la littérature policière. Notre corpus reflète jusqu'à une certaine mesure cette dichotomie : Tonino Benacquista, et Marcus Malte se situent du côté de la caricature légère et spirituelle. Pascal Garnier et Fred Vargas sont plus proches de l'absurde avec cet univers décalé qui caractérise leurs récits.

Comme la surprise le rire est éphémère et ne dure que le temps d'un éclat. Il y a là également rupture et le texte provoque le rire lorsque le registre de langue change soudainement, lorsqu'une phrase fait office de chute inattendue dans un dialogue, ou lorsque

---

<sup>939</sup> En littérature, plus encore en littérature de fiction, le nerf de la guerre, c'est le langage, le choix des mots, le rythme des phrases. La prose de Westlake est plus baroque, elle est pleine de surprises amusantes, comme ces cartes de Noël avec des petites fenêtres. "Quand j'ai adopté le pseudonyme, je désirais que les livres de Stark soient à l'image de son nom. [NDLR : en anglais, l'adjectif *stark* signifie « cru »]. L'humour s'y manifeste en dépit de la volonté des personnages. J'y présente un portrait sans fard et dénudé du monde interlope, comme si le criminel n'était qu'un travailleur comme n'importe quel autre" : [www.lelibraire.org/article.asp?cat=8&id=80](http://www.lelibraire.org/article.asp?cat=8&id=80)

les personnages font preuve d'une sensibilité aiguë de la répartie. La naïveté et la maladresse de certains personnages peuvent également porter au rire ainsi que la parodie qui est elle aussi une rupture dans la tonalité générale d'un texte.

S'il est un auteur dont l'humour est sensible à chaque page, c'est bien Tonino Benacquista, qui s'inscrit de ce fait dans la tradition du roman policier humoristique et léger. L'auteur alterne en effet dans ses romans des moments devant créer suspense, curiosité et surprise, et des moments plus légers dont la fonction reste de provoquer le rire du lecteur. En passant dans la collection blanche, il ne se départit pas de cet humour potache et bon enfant présent dans ses romans noirs. C'est d'abord la maladresse de son personnage principal qui porte au sourire. Antoine, Tonio ou Toine, selon les romans, reste l'incarnation du *looser*, du parasite, incapable de sortir complètement de l'enfance et d'affronter le monde adulte.

Benacquista aime également à parodier certains milieux dans lesquels il situe sciemment ses intrigues. Dans *Trois carrés rouges sur fond noir*, il s'inscrit dans une tradition parodique chère au roman policier<sup>940</sup>. Dispositif minimal de prise de contact avec le lecteur, le titre renvoie non seulement au roman qu'il désigne, mais aussi à tous les autres, qui relèvent du même ensemble narratif. Ce roman, dont le titre parodie ceux des œuvres du peintre Malevitch<sup>941</sup>, présente un parti pris humoristique sans équivoque. Le langage oralisé, perceptible dès les premières pages du roman, ne dément pas ce parti pris initial, mais le renforce. Le style du roman policier retranscrit le plus souvent les pensées de l'enquêteur, sans médiation, ni réécriture. La narration à la première personne du singulier permet cette transcription. Le style en devient nu et même parfois volontairement pauvre<sup>942</sup>. De là découlent tous les défauts de ce genre d'écrits (adjectivation parfois abondante, lieux communs), mais de là aussi naissent ses fulgurances<sup>943</sup>. Il y a chez Benacquista un plaisir

---

<sup>940</sup> C'est un procédé fréquent chez Benacquista, citons par exemple, *La Commedia des ratés*, dont l'intrigue se situe cette fois en Italie et où le narrateur s'essaye à l'arnaque immobilière. Mais le maître en matière de titres parodiques reste bien évidemment Frédéric Dard, avec entre autres titres truculents : *Les derniers mystères de Paris* (1958), *Quelqu'un marchait sur ma tombe* (1963), *Vol au dessus d'un nid de cocu* (1978), etc.

<sup>941</sup> *Carré blanc sur fond blanc*, etc.

<sup>942</sup> Boileau et Narcejac, auteurs de romans policiers et d'un ouvrage critique sur le genre, écrivent par exemple au sujet de Dashiell Hammet : « Le style, nu et même volontairement pauvre, tourne le dos à la rhétorique » : in *Le Roman policier*, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1994, p. 80.

<sup>943</sup> Alain-Michel Boyer parle au sujet du polar de « ce style parfois aisé, coulant, ces dialogues incisifs, aux répliques lestes, alertes, pressées, ces expressions orales qui témoignent d'un talent de causeur, cette écriture souvent haletante, avec ses négligences, mais également sa vivacité, son brio, sa verve et la volonté de placer le lecteur de plain-pied avec la fiction » : in *La Paralittérature*, PUF, 1992, p. 64.

d'écrire et de faire du style, mais en même temps un désir de bafouer la littérature académique et son langage soutenu<sup>944</sup> pour susciter le rire. D'emblée le ton est donné :

Les déménageurs ont souvent du mal avec les œuvres d'art contemporain. Nous aussi, avec Jacques, malgré l'habitude. Y pourraient pas faire des trucs qui rentrent dans le camion, ces artistes à la noix<sup>945</sup>!

C'est ainsi l'art contemporain qui est pris pour cible, et c'est bien le style oralisé de son narrateur qui permet à Benacquista d'écrire avec humour tout le mal qu'il en pense :

J'ai horreur de ça, les objets, les statuettes africaines avec des walkmen, des brosses à dent sur des parpaings, des ballons de basket dans des aquariums, et d'autres choses encore. C'est la tendance post-Emmaüs. Depuis trois ans, l'art contemporain s'est mis à concurrencer la brocante. (...). On n'a pas fini de rigoler Jacques et moi. Combien de fois ai-je répondu à des visiteurs que le cendrier et le porte-parapluies ne faisaient pas partie des œuvres exposées<sup>946</sup>.

Plus tard dans le récit, Antoine est amené à chercher des renseignements sur le tableau volé, œuvre de Morand, peintre imaginé par Benacquista. Ce tableau a la particularité d'être jaune, contrairement à l'ensemble de l'œuvre de Morand dans laquelle le noir domine. Antoine demande de l'aide à Nico, personnage qu'il considère comme étant la mémoire et l'âme du dépôt du Patrimoine national. Avant de donner davantage de détails sur sa requête Antoine demande expressément à Nico de garder le silence sur sa visite. Et celui-ci de lui rappeler le côté dérisoire de la situation, en rétorquant au sujet du tableau de Morand : « *Mais mon pauvre garçon, qui tu veux que ça intéresse, ta merde jaune... ?*<sup>947</sup> ».

L'usage d'un langage oralisé n'est pas simple obéissance aux lois du genre, il se justifie par la personnalité même du narrateur, qui s'est engagé dans les sphères de l'art contemporain, pour des raisons alimentaires. Originaire de province, il ne se trouve à Paris que pour donner libre cours à sa véritable passion, le billard. Il affirme ne connaître de hauts lieux de l'art que la galerie dans laquelle il travaille. C'est donc en Béotien qu'il livre au lecteur ses réflexions sur l'art :

---

<sup>944</sup> « En dépit de son aspect commercial, il est juste de reconnaître que le roman noir a exercé en France, une grande influence. Dans l'esprit d'un vaste public, il a ruiné le préjugé du « bien écrire » et a contribué à créer un style nouveau, qui a cessé de faire écran entre l'écrivain et la vie crue » : in Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p.86-87.

<sup>945</sup> *Trois carrés rouge sur fond noir*, p. 467.

<sup>946</sup> *Ibid.*, p. 490-491.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 525.

Je ne me rends pas bien compte de ce que représente un Kandinsky. Je n'y connais rien. Je suis un Béotien crasse. Je sais juste que c'est un nom qui impose le silence quand on le cite, qu'il est à l'origine de l'abstraction, et qu'il la découvre en tombant raide d'admiration devant un de ses propres tableaux, accroché à l'envers<sup>948</sup>.

Aux balbutiements de l'enquête, Antoine emploie donc un vocabulaire simple pour décrire le tableau qui va concentrer ses efforts d'investigation. Ce tableau est en effet la clef de l'énigme du roman. Il n'a aucune valeur marchande, son auteur étant très peu coté sur le marché de l'art. S'il a été volé, c'est qu'il a une valeur ignorée de tous et qu'il cache un mystère tel, que le voleur n'a pas hésité à sectionner la main de celui qui tentait de l'arrêter. C'est en ces termes qu'Antoine s'essaye à la description du tableau volé :

A l'inverse des autres [toiles de Morand], celle-là est très colorée, beaucoup de jaune vif avec quelque chose de fulgurant, le dessin académique d'une flèche d'église qui émerge de la couleur. Un truc plus clair, plus gai, on peut dire. Joyeux même. Mais je ne pense pas que ce soit un terme agréé par les sphères supérieures de l'Art<sup>949</sup>.

C'est donc tout naturellement que notre narrateur en vient à parodier le discours des « sphères supérieures de l'art ». La parodie se veut une œuvre d'imitation qui détourne un discours dans une intention satirique. Le discours des spécialistes de l'art va donc être traité de façon parfois caricaturale, mais avant tout comique. Ce discours péremptoire supposé faire autorité et imposer le silence est notamment tourné en dérision par Linnel. Ce dernier est un peintre imaginé par Benacquista, comme l'est Morand, à une différence près, Linnel connaît pour sa part une véritable consécration puisqu'il est exposé à Beaubourg : « Pour un artiste vivant, c'est le Panthéon. Après Beaubourg on ne peut plus espérer que le Louvre, quelques siècles plus tard<sup>950</sup>. » C'est un personnage central du roman, puisqu'il est le seul artiste qui trouve grâce aux yeux du narrateur. Il dit en effet à son sujet :

Il a un style qui me plaît bien, celui de l'artiste désabusé qui se fout du décorum et du carnaval prétentieux qui gravite autour de tout ce qu'on érige en dogme. Tout sauf ce qu'il fait, seul, chez lui. La barbouille. Le sacré dont il ne parle pas.<sup>951</sup>

---

<sup>948</sup> *Ibidem.*, p. 632.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>950</sup> *Ibid.*, p. 571.

<sup>951</sup> *Ibid.*, p. 587.

C'est à l'occasion du vernissage de son exposition à Beaubourg que Linnel va tourner en dérision le langage des spécialistes de l'art qui contemplent ses œuvres. Si le discours parodique est désormais pris en charge par un peintre reconnu et non plus par un narrateur béotien, c'est pour donner davantage de force à la parodie. Benacquista redouble même la légitimité de cette parodie en invoquant André Breton, toujours par l'intermédiaire de Linnel. En effet ce dernier cite l'auteur surréaliste pour justifier sa défiance vis-à-vis des critiques d'art :

Moi je hais tous les jargons. André Breton disait : un philosophe que je ne comprends pas est un salaud ! Les critiques d'art ne parlent pas de ce qu'ils voient, ils cherchent à rivaliser d'abstraction avec la toile. Ils le disent eux-mêmes, d'ailleurs<sup>952</sup>.

Suit une scène comique à l'écriture très théâtrale dans laquelle Linnel s'efforce de traduire à Antoine le jargon utilisé par les personnes présentes au vernissage :

Sans vraiment chercher nous passons à portée de deux femmes passablement âgées, dont l'une est particulièrement en verve : (...)

- Tu sais Linnel c'est souvent le jeu des équivalences chromatiques, enfin... on cherche l'implosion.

Aparté de Linnel :

- Celle-là elle veut dire que j'emploie toujours les mêmes couleurs, et « implosion » ça veut dire qu'il faut regarder les toiles longtemps avant qu'il se passe quelque chose.

La vieille reprend :

- On sent toute la matité de la surface... Et il y a une émergence là... elle crève le voile...

Linnel :

- Elle dit que le blanc cassé est une couleur fade et qu'on voit ce qu'il y a au travers.<sup>953</sup>

Plus loin, un autre spectateur des tableaux de Linnel qualifie le travail du peintre d'« intéressant ». Linnel saumâtre se tourne vers Antoine : « Lui, c'est pas compliqué, il veut dire que c'est nul<sup>954</sup>. » A cette critique au vitriol du style ampoulé, précieux et jugé inutilement complexe des spécialistes de l'art, s'ajoutent tout au long du roman et de l'enquête d'Antoine, des remarques assassines sur les écrits d'art : catalogues d'exposition, ouvrages spécialisés et préfaces d'ouvrages achetés par Antoine pour les besoins de son

---

<sup>952</sup> *Ibidem.*, p. 586.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 587.

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 587.

enquête. Les seuls porteurs d'une parole légitime et vraie sont Linnel et Coste – propriétaire de la galerie dans laquelle travaille Antoine – car eux seuls semblent vouer une passion sincère à l'art.

Il s'agit moins pour Benacquista de tourner en dérision l'art lui-même que de contester au langage des spécialistes, toute prétention à s'imposer comme unique parole légitime. Ce n'est pas une critique facile voire démagogique de l'art à laquelle s'adonne Antoine. Il ne faut pas oublier que toute la subtilité et la force de la parodie réside dans le fait qu'au moment où l'auteur tourne en dérision un discours, il affirme dans le même temps sa connaissance du sujet traité. En d'autres termes, ce n'est que parce Benacquista tient l'art en haute estime qu'il s'efforce de relativiser le discours de ceux qui souhaiteraient s'ériger en seuls et uniques spécialistes de l'art. Il en ira de même dans ses romans en ce qui concerne le sacré – comme nous l'avons signalé en deuxième partie de ce travail – ou des thèmes comme l'immigration, des disciplines comme la psychologie ou l'art.

L'écriture théâtrale doit se lire selon nous comme un hommage rendu aux comédies de L'Âge classique. Il y a en effet dans les dialogues des romans policiers un aspect très écrit, allant dans le sens des dialogues comiques reposant sur des duos improbables. La mécanique du rire naît des échanges entre deux personnalités opposées : du grand seigneur face au valet, nous sommes passés à l'enquêteur face à son adjoint ou aux deux détectives amateurs au caractères inconciliables. C'est ainsi que Marcus Malte lorsqu'il a recours à un duo d'enquêteurs amateurs – composé de Mister, grand, noir et saxophoniste, et de Bob, petit, blanc professeur de philosophie reconverti chauffeur de taxi – offre à ses lecteurs des dialogues désopilants qui reposent essentiellement sur l'opposition de caractère des deux personnages. D'abord Malte insiste sur l'entente et la forte complicité qui soudent les deux protagonistes habitués à rouler sans but dans les rues de la ville :

Ça faisait partie de leurs habitudes, une espèce de rite entre eux. Mister aimait à se laisser ainsi trimballer sans but. Le soleil montait et lui s'abîmait peu à peu dans une paisible somnolence. Il arrivait souvent que Bob le secouât pour le réveiller devant la porte de son immeuble. Bob aussi appréciait. Il conduisait lentement, au hasard, et dans les lieux où il passait, dans les visages qu'il croisait, il trouvait à chaque fois quelque chose pour l'étonner encore<sup>955</sup>.

Puis les antagonismes apparaissent sur un ton léger et comique. Pendant l'enquête qu'ils mènent, une sorte de rivalité riieuse s'instaure entre les deux personnages. Mister, par

---

<sup>955</sup> *Le Doigt d'Horace*, p. 68.

exemple, revient penaud près avoir tenté d'interroger les habitants d'un village. Lui et Bob pensent que l'un de leurs suspects, Franck, a commis un crime. Bob a mené son enquête pendant ce temps et savoure malicieusement sa victoire :

Ben moi j'ai fait ce que j'ai pu, fit-il toujours de ce ton faussement badin. Pas découvert grand chose...(Dur de ravalier ce sourire hilare qui lui tordait la bouche.) Juste appris qui est Franck et pourquoi il a fait ça ! Bob se tut, guetta Mister du coin de l'œil. L'autre ne bronchait pas. Statue d'ébène, de profil, immobile et muette. Mais ça ne dura pas plus de trois secondes. Après quoi il se tourna d'un bloc et regarda Bob avec des billes de vingt centimètres de diamètre, exactement comme son arrière grand-père quand le Grand Marabout lui était apparu dans un nuage de fumée, par une nuit sans lune. A part que cette fois, le Marabout portait des lunettes de la Sécu et une casquette à carreaux. Et que sa sainte face se disloqua dans un grand rire païen<sup>956</sup>.

Tout y est : la complicité, la moquerie, l'argot, l'irrévérence vis-à-vis des ancêtres et du sacré, la chute inattendue avec la mention de la Sécu. Il faut noter néanmoins que les romans de Malte dans lesquels le duo Mister-Bob n'apparaît pas sont beaucoup moins humoristiques. Difficile de rire, même de sourire pendant la dérive des personnages de *La Part des chiens*. Le duo que forment Zodiak et Roman est loin d'avoir une fonction comique. Doit-on en conclure que Malte pratique un type d'humour pour répondre à une attente particulière des lecteurs ? Force est de constater que dans d'autres romans, il se libère complètement de ce code et n'a pas recours à son duo fétiche et fantaisiste.

Caractéristique commune dans nos fictions policières, l'humour instaure une distance avec l'inanité et le vide du monde mis en récit. Il introduit des parenthèses enchantées et décalées par rapport à l'ensemble de l'univers fictionnel de nos auteurs davantage du côté de l'anomie. Pascal Garnier et Fred Vargas sont, de tous nos auteurs, ceux qui recourent le plus systématiquement à un humour décalé, voire loufoque, en usant comparaisons inattendues et de références incongrues par rapport à la situation générale de tension instaurée par l'intrigue.

Pascal Garnier<sup>957</sup> est souvent dans la moquerie acide et par moment acerbe, dressant des portraits à la fois cruels et affectueux de petites gens croisés dans ses romans. On rit d'eux, mais aussi du narrateur et de la situation dans laquelle il se trouve : « Au fond, ça m'est égal que les Vidal soient bêtes, banals et pas particulièrement gentils. Au début du déjeuner ça m'a fait un peu de peine et puis je me suis rabattu sur la bouffe et le pinard. Je me suis gavé comme une oie, jusqu'à ce qu'ils m'apparaissent à nouveau beaux, radieux, symbole du

---

<sup>956</sup> *Ibidem.*, p. 69.

<sup>957</sup> Il a d'ailleurs obtenu le Grand Prix de l'humour noir en 2006 pour son roman intitulé *Flux*, Zulma, 2006.

couple parfait, uniques. J'ai bien vu, que par moments, mes réactions excessives leur faisaient lever les sourcils, mais les artistes c'est toujours un peu zinzin. Ils avaient l'air quand même contents quand je les ai quittés, après le café calva<sup>958</sup>. » Grinçant, l'humour de Garnier n'épargne personne et réside souvent dans un portrait au vitriol des petits travers des personnages. Cette manière d'utiliser le quotidien et de le décrire jusqu'au moindre détail pour le rendre drôle et inquiétant, est bien la marque de l'auteur, qui ne fait jamais preuve de cynisme. Son humour tend plutôt vers des moqueries franches qui portent à l'éclat de rire sincère<sup>959</sup>.

L'humour décalé<sup>960</sup> de Fred Vargas diffère sensiblement : il trouve ses sources dans le surréalisme, dont le père de l'auteure était spécialiste et qui a beaucoup influencé l'écriture de Fred Vargas, malgré les déclarations nombreuses qu'elle a pu faire à ce sujet et dans lesquelles elle tente de se démarquer de l'univers du mouvement d'André Breton. Il faut noter d'abord un recours fréquent à l'univers animalier : chats, crapauds, pigeons voyageurs, rats, accompagnent les aventures du Commissaire Adamsberg. Tous disposent de pouvoirs magiques, et Vargas a tendance à les représenter avec des qualités humaines de communication, d'affection, etc. David Platten note, dans l'ouvrage qu'il consacre à la fiction policière, combien en effet les animaux participent dans les fictions de Fred Vargas d'un recours au folklore – comme les objets, ils finissent par avoir dans l'univers de notre auteur des caractéristiques et humaines<sup>961</sup>. Sans doute faut-il y voir aussi une volonté de créer un monde enchanté et magique proche de la rêverie et à bien des égards proche de l'univers fantasmé et rêvé des auteurs et poètes surréalistes. Tout cela renvoie une écriture proche du conte très sensible chez Vargas avec des références explicites à des personnages connus du grand public comme la fée carabosse dans cet extrait:

En réalité à l'aune des derniers éléments mis en avant dans ce chapitre, l'ensemble des fictions policières n'oublie pas de provoquer des plaisirs simples de lectures entre soupçon, curiosité, suspense et rire – même si elles mettent en récit des univers anomiques, où il est difficile pour le lecteur de retrouver des repères ; au point de susciter souvent chez lui un

---

<sup>958</sup> Pascal Garnier, *La solution esquimau*.

<sup>959</sup> Proche de l'écrivain mort en février 2010, Marcus Malte a écrit un texte lui rendant hommage, et c'est sur le rire qu'il insiste : « Je ne ris pas souvent, paraît-il. Encore moins souvent aux éclats. Ça doit être pour ça que je me souviens si bien de ces quelques moments, rares, précieux, où un fou rire m'a secoué. Mon dernier, c'est à Pascal que je le dois. » Texte consulté sur le site du *Nouvel Observateur* en janvier 2012 : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100308.BIB5003/1-039-ecrivain-marcus-malte-se-souvient-de-pascal-garnier.html>

<sup>960</sup> Maria Dolores, Vivero Garcia, « l'humour dans l'enquête criminelle chez fred vargas », Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *manières de noir, la fiction policière contemporaine*, presses universitaires de rennes, 2010.

<sup>961</sup> David Platten, *The Pleasures of Crime. Reading Modern French Crime Fiction*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2011.

sentiment de vide et de désenchantement. L'intrigue policière, plus qu'une autre, repose sur la présence d'une tension interne entre les faits qui se succèdent à un rythme haletant et qui doit être créée dès le début du récit. Cela implique une relation interlocutive, car il faut un lecteur capable de percevoir les articulations du texte et souhaitant vivre cette tension. Cette dernière, ajoutée à d'autres émotions comme le rire, facilite la cognition, la *libido sciendi* et la volonté peut-être inconsciente de comprendre, à travers la fiction, le monde qui nous entoure.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Pour dire le monde, les sciences humaines se sont un moment substituées au roman. Elles ont dit la misère du monde, son désenchantement et aujourd'hui encore elles continuent à interroger le vide idéologique qui semble le gagner. Face à des rivales comme la sociologie et l'anthropologie, la littérature s'est progressivement détournée du réel. Le roman s'est ainsi retranché dans sa tour d'ivoire et a trouvé dans le questionnement formel et dans la remise en question du récit, les moyens de continuer à créer. Une certaine littérature a ainsi renoncé un temps à parler du monde et est devenue elle-même le sujet des romans. C'est ainsi que des romans ont tourné en rond dans le langage et le disloquent jusqu'au silence et que d'autres récits ont élaboré un discours qui ne décrit parfois que sa propre production.

Pendant que beaucoup de romanciers semblaient prendre pour principal sujet la composition même du texte, la littérature policière s'est tenue à l'écart des débats qui ont pu agiter la littérature. Le roman policier des années soixante aux années quatre-vingt est resté linéaire et imprégné de réalisme. En apparence seulement, car on sait combien le schéma des origines s'est depuis enrichi de variantes de plus en plus sophistiquées. En apparence car on sait surtout combien a été rendue suspecte aujourd'hui l'idée d'associer le réalisme à la volonté de dupliquer le monde. Dire le monde n'est pas obligatoirement le copier. Plus encore, c'est en forçant le trait, en choisissant des situations extrêmes comme un meurtre ou un enlèvement que la fiction policière a été assimilée à une littérature réaliste et engagée. Quoiqu'il en soit, l'écriture s'y est faite plus mimétique et la dénonciation plus explicite qu'ailleurs. Le polar aura été à bien des égards le pendant des « machines à écrire » du modernisme, refusant leur intransitivité et leur esthétisme.

On le sait, le roman s'est depuis progressivement éloigné des esthétiques des décennies précédentes. Il a ainsi retrouvé le récit en dialoguant entre autre avec le roman policier et a commencé à ouvrir à nouveau ses fenêtres sur le monde. La critique littéraire ne cesse de dire ce retour du réel dans le roman et de constater qu'il rend compte à nouveau réalités propres à nos sociétés.

Il semblerait en revanche que le roman policier qui, lui, ne s'est jamais détourné du monde, atteigne aujourd'hui un nouveau palier dans son évolution. En effet, le fonds d'expérience et de culture à partir de quoi tout livre s'écrit a considérablement changé et une

certaine littérature en a peut être davantage conscience. Dans sa volonté de compréhension du monde, elle n'est pas convaincue que le réalisme, compris dans le sens d'une duplication du réel, soit la voie(x) la plus efficace. C'est ainsi qu'au sein même d'un genre qui n'a jamais totalement renoncé au mimétisme, une nouvelle tendance se consacre davantage à figurer le monde. Il ne s'agit pas forcément de tendre vers le merveilleux ou le fantastique, ni de contester de manière radicale le projet réaliste, mais bel et bien de trouver une voie originale et féconde pour dire un monde de plus en plus difficile à saisir. C'est paradoxalement parce que cette littérature souhaite dire le réel qu'elle l'efface. C'est ce palier de l'histoire du roman policier que nous avons tenté d'explorer, faisant de quelques œuvres spécifiques de la littérature policière contemporaine l'objet de notre constante analyse.

On comprend aisément que nos auteurs souhaitent se tenir à distance du projet réaliste et critique du polar : les héritiers sont toujours prompts à contester le legs et à s'en démarquer. Par ailleurs, notre monde tel qu'il a aujourd'hui évolué propose à la littérature policière de l'extrême contemporain d'emprunter d'autres chemins. Nos auteurs ont toujours la ferme volonté de rendre compte des réalités sociales, mais ils ne renoncent pas pour autant au romanesque et à la fiction. Le fait est que le monde actuel échappe à toute saisie et se fait de plus en plus fuyant et insaisissable et c'est en ce sens qu'il est plutôt symbolisé qu'explicitement décrit. Dans les romans de Vargas, Viel, Garnier, Malte et Benacquista, le monde sensible se voit effacé, les repères spatiaux et temporels brouillés, les personnages sont apathiques et les identités déstructurées au point de devenir meurtrières. La vérité du récit devient elle-même de plus en plus insaisissable, avec des dénouements incertains et souvent ouverts. Dernier élément d'importance, ce sont aussi des œuvres qui dialoguent avec le cinéma. Ce dernier devient le partenaire privilégié de la littérature contemporaine plutôt que son implacable concurrent.

L'ensemble de ces éléments concourt ainsi à figurer le vide qui a envahi nos sociétés mondialisées et qui est la conséquence paradoxale de l'envahissement matériel : les objets de consommation n'ont jamais autant occupé les étals, les images et les sons saturent l'espace public et privé, les mondes virtuels multiplient les niveaux de perception qui se déclinent à l'infini entre les réseaux sociaux en passant par les jeux de rôle ou les émissions de télé-réalité. Une grande partie de la production policière française contemporaine, hors de notre corpus, s'attelle à décrire ces aspects de la mondialisation. Des auteurs comme DOA, Caryl Férey ou Dantec narrent des histoires policières ancrées dans des villes, des pays et des sociétés tout à fait identifiables. Ils décrivent les non-lieux de la surmodernité, de l'autoroute omniprésente dans l'œuvre de Dantec aux aéroports et gares que se plaît à décrire DOA. Chez

ces deux auteurs les nouvelles technologies, la biotechnologie, les cyberspaces, la musique et les images sont des éléments qui fondent l'intrigue.

Mais les sociologues ont aussi raison de parler de réel éclaté et fragmenté, tant nos sociétés semblent aujourd'hui plus que jamais atteinte par la mélancolie. L'absence de repères communs et de ciment entre les individus crée le manque. C'est avant tout ce vide que nos auteurs veulent exprimer en effaçant en quelque sorte le réel. En effet, si l'on vit aujourd'hui dans une société fortement « communicante », la rencontre y est malheureusement rare. Les individus ont systématiquement recours aux médias et privilégient la communication indirecte, abstraite, sans véritable rencontre avec l'autre. Dans nos sociétés mondialisées intervient également une autre difficulté : la mobilité volontaire ou forcée des individus ; non seulement celle des migrations touristiques saisonnières mais surtout celle de l'immigration vers les pays riches. Cette dernière mobilité peut entraîner selon les cas la déstructuration des groupes et des appartenances familiales traditionnelles et mener à des phénomènes d'exclusion. Elle entraîne aussi une modification des relations au lieu et à l'espace qui tendent à être perçus et conçus de plus en plus comme homogènes et interchangeable. Chacun est chez lui partout et aussi bien nulle part. L'identité des individus est ainsi partagée, divisée, écartelée ; et les interactions et les relations sont de plus en plus complexes.

La fiction policière semble ainsi emprunter au moins deux voies sensiblement différentes. D'autres restent encore probablement à explorer, au sein d'une production foisonnante que le chercheur, même passionné, ne peut prétendre connaître dans son ensemble. Mais ces différentes écritures ne se contredisent pas. Elles montrent chacune à sa manière que la littérature policière a aujourd'hui atteint un nouveau palier, lié aux bouleversements qui touchent la période contemporaine. Si une première voie, parmi laquelle on peut classer des auteurs comme Dantec, DOA ou Férey, insiste sur les excès de la société contemporaine, une deuxième s'efforce de montrer l'aspect insaisissable et quasi virtuel de cette dernière. Toutes deux tentent de dire au mieux ce qui fait la spécificité de nos sociétés mondialisées.

C'est la seconde option qui a retenu notre attention parce qu'il nous a semblé qu'elle n'alourdissait pas ses intrigues d'une représentation du monde explicite et que l'effacement du réel y laissait place à l'expression d'un imaginaire romanesque passionnant. Le lecteur est ainsi emporté loin des réalités quotidiennes qui lui pèsent. C'est peut-être aussi en ce sens qu'il faut tenter de comprendre l'engouement de plus en plus affirmé des lecteurs pour des

fictions policières situées dans des périodes historiques éloignées de la nôtre<sup>962</sup>. Comme s'il existait un lectorat assoiffé avant tout d'aventure. Il est donc difficile de parler, pour cette littérature, de nihilisme car l'émotion y adoucit constamment le vide, comme ont pu le faire auparavant la fable et le conte. Il ne s'agit pas non plus de décider si nos auteurs distordent la réalité des choses ou s'ils disent vrai. La fiction pourra toujours envier cela aux sciences sociales. Mais nul mieux qu'elle pour dire le vide et le combler tout à la fois.

Nos fictions policières contribuent ainsi à rappeler le statut d'exception des récits littéraires, dans un contexte qui ne cesse de constater le recul de la lecture. Elles le défendent vaillamment au milieu du vacarme contemporain saturé d'images et d'informations et répondent de manière satisfaisante à notre besoin d'univers fictionnels. Le goût de la lecture naît pourtant et se développe – comme l'attestent beaucoup d'enquêtes et plusieurs autobiographies d'écrivains – dans ces livres, exclus encore en grande partie du monde scolaire et perçus comme de simples divertissements, ce qu'ils ont cessé d'être depuis longtemps.

---

<sup>962</sup> On peut citer par exemple les romans de Jean-François Parot qui se déroulent au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec Nicolas Le Floch en héros.

## BIBLIOGRAPHIE

*Le lieu d'édition est précisé lorsqu'il ne s'agit pas de Paris.*

### 1- Corpus.

#### 1.1 Corpus restreint.

- BENACQUISTA Tonino, *La Maldonne des sleepings*, Gallimard, « Folio Policier », 1989.  
*Trois carrés rouges sur fond noir*, Gallimard, « Folio Policier », 1990.  
*La Commedia des ratés*, Gallimard, « Folio Policier », 1991.  
*Les Morsures de l'aube*, Rivages, 1992  
*Saga*, Gallimard, « Folio », 1998.  
*Malavita*, Gallimard, « Folio », 2004.
- GARNIER Pascal, *L'A26*, Zulma, 1999.  
*Les Hauts du Bas*, Zulma, 2003.  
*La Solution Esquimau*, Zulma, 2006.  
*Comment va la douleur ?* Zulma, 2008.  
*Lune captive dans un oeil mort*, Zulma, 2010.
- MALTE Marcus, *Le Doigt d'Horace*, Fleuve Noir, 1996.  
*Le Lac des singes*, Fleuve Noir, 1997.  
*Garden of Love*, Zulma, 2007.  
*La Part des chiens*, Folio policier, Gallimard, 2008.
- VARGAS Fred, *Un peu plus loin sur la droite*, Viviane Hamy, 1996.  
*Pars vite et reviens tard*, Viviane Hamy, 2001.  
*Sous les vents de Neptune*, Viviane Hamy, 2004.  
*Dans les bois éternels*, Viviane Hamy, 2006.

*Un lieu incertain*, Viviane Hamy, 2010.

VIEL Tanguy, *Le Black Note*, Les Editions de Minuit, 1998.

*Cinéma*, Les Editions de Minuit, 1999.

*L'absolue perfection du crime*, Les Editions de Minuit, 2006.

*Insoupçonnable*, Les Editions de Minuit, 2006.

## 1.2 Corpus élargi.

AMILA Jean, *Le balcon d'Hiroshima*, (1985), Série noire, 2007.

BENACQUISTA Tonino, *La machine à broyer les petites filles*, Rivages noir, 1993.

*Tout à l'ego. Nouvelles*, Folio, Gallimard, 1999.

*Un contrat. Western psychanalytique en deux actes et un épilogue*,

Le manteau d'Arlequin Théâtre français et du monde entier, Gallimard, « nrf », 2001.

*Quelqu'un d'autre*, Folio, Gallimard, 2002.

*Malavita encore*, Gallimard, 2008.

CHANDLER Raymond, *Le Grand sommeil*, (1938), Gallimard, « Folio policier », 1999.

*Adieu Ma Jolie*, (1948), Gallimard, « Folio policier », 2000.

*Les ennuis, c'est mon problème* (1948), Omnibus, 2009.

CHASE James Hadley, *Pas d'Orchidées pour Miss Blandish*, (1939), Gallimard, « Bibliothèque Noire », 1989.

CHERRUAU Pierre, *Togo or not Togo*, Le Poulpe-Baleine-Le Seuil, 2008.

CHRISTIE Agatha, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, (1926), Le Livre de Poche, 1976.

*Le Crime de l'Orient-Express*, (1934), Librairie des Champs Elysées, 1983.

DANTEC Maurice, *La sirène rouge*, Gallimard, « Folio policier », 1993.

DAENINCKX Didier, *Meurtres pour mémoire*, Gallimard, « Série noire », 1983.

*Le Bourreau et son double*, Gallimard, « Série noire », 1986.

*Les figurants*, Verdier, 1995.

*Nazis dans le métro*, Editions Baleine, « Le Poulpe », 1996.

*Ethique en toc*, Editions Baleine, « Le Poulpe », 2000.

DOA, *Citoyens clandestins*, Gallimard, « Folio Policier », 2007.

ECHENOZ Jean, *Le Méridien de Greenwich*, Les Editions de Minuit, 1979.

ELLROY James, *Un Tueur sur la Route*, Rivages Thriller 1986.

*Le Dahlia Noir*, Rivages Thriller 1987.

*L. A. Confidential*, Rivages Thriller, 1990.

*White Jazz*, Rivages Thriller, 1990.

*American Death Trip*, Rivages, 2001.

FAJARDIE Frédéric, *Sous le regard des élégantes*, La table ronde, 1997.

*Querelleur*, Denoël, 1983.

*Le Souffle court*, La Table ronde, 1995.

*Chronique d'une liquidation politique*, La Table ronde, 1993.

*Au-dessus de l'arc-en-ciel*, La Table ronde, 1996.

FEREY Caryl, *Zulu*, Gallimard, « Folio Policier », 2008.

GABORIEAU Emile, *Les dernières enquêtes de monsieur Lecoq*, Omnibus, 2012.

GARNIER Pascal, *Surclassement*, P.O.L., 1986.

*Chambre 12*, Flammarion, 2000.

*Les Nuisibles*, Flammarion, 2002.

HAMMETT Dashiell, *Le Faucon Maltais*, 1930, Gallimard, « Folio policier », 1996.

JAPRISOT Sébastien, *Piège pour Cendrillon*, Gallimard, « Folio », 1980.

*L'Été meurtrier*, Gallimard, « Folio », 1982.

JONQUET Thierry, *Les Orpailleurs*, Gallimard, « Série noire », 1993.

IZZO Jean-Claude, *Total Khéops*, Gallimard, « Série noire », 1995.

*Chourmo*, Gallimard, « Série noire », 1996.

*Soléa*, Gallimard, « Série noire », 1998.

LEROUX Gustave, *Le Mystère de la chambre jaune*, (1907-1908), *Les Aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, Robert Laffont, 1988.

MALET Léo, *Les aventures de Nestor Burma*, Fleuve noir, 1996.

MANCHETTE Jean-Patrick, *Romans Noirs*, Gallimard, « Quarto », 2005.

MALTE Marcus, *Carnage Constellation*, Fleuve Noir, 1998.

*Et tous les autres crèveront*, Zulma, 2001.

*Mon frère est parti ce matin...*, Zulma, 2001.

*Intérieur Nord*, Zulma, 2004.

MODIANO Patrick, *Quartier perdu*, Folio, Gallimard, 1988.

*Rue des boutiques obscures*, Gallimard, 1978.

*Pedigree*, Gallimard, 2005.

POE Edgar Alan, « Double assassinat dans la rue Morgue », « Le Mystère de Marie Roget », « La lettre volée », *Contes-Essais-Poèmes*, Robert Laffont, « Bouquins » 1989.

RICK Francis, *Les fils des alligators*, Gallimard, « Super noire », 1977.

ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommès*, Les Editions de Minuit, 1953.

SIMON Claude, *L'Acacia*, Les Editions de Minuit, 2003.

SIMONIN Albert, *Touchez pas au Grisbi !*, Gallimard, « Folio Policier », 2001.

SIMENON Georges, *Romans*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

*Romans.1*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

*Romans.2*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

SOPHOCLE, *Œdipe roi*, Les Editions de Minuit, 1985.

VARGAS Fred, *Ceux qui vont mourir te saluent*, policier, Viviane Hamy, 1994.

*Petit traité de toutes vérités sur l'existence*, Viviane Hamy, 2001.

*La vérité sur Cesare Battisti*, Viviane Hamy, 2004.

VIEL Tanguy, *Paris-Brest*, Les Editions de Minuit, 2009.

*Mélancolies*, texte publié par le site : <http://www.inventaire-invention.com/>

(dernière consultation décembre 2009).

VIEL Tanguy, CHAVOUET Florent, *Hitchcock, par exemple*, Naïve, « Livre d'Heure », 2010.

## **2 – Critique sur les auteurs.**

### 2.1 BENACQUISTA Tonino.

PLATTEN David, « 'Le Picaresque Noir' : the early Fiction of Tonino Benacquista »

PLATTEN David, *The Pleasures of Crime. Reading Modern French Crime Fiction*, Rodopi, Amsterdam - New York, 2011, p. 212-220.

### 2.2 GARNIER Pascal.

HADDAD Hubert (dir.), *Brèves, Vue imprenable sur Pascal Garnier*, n°93, septembre 2010.

### 2.3- VARGAS Fred.

DOLORES Maria, GARCIA VIVERO, « L'humour dans l'enquête criminelle chez Fred Vargas », MENEGALDO Gilles et PETIT Maryse (dir.), *Manières de Noir, La Fiction policière contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

GASPARI Séverine, « Fred Vargas : une archéozoologue en terrain littéraire, LASSERRE Audrey et SIMON Anne (dir.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p.41-50.

GONON Laetitia, « Mythes et démystification dans le roman policier de Fred Vargas », *Recherches et travaux* n°77, 2010, p. 119-135.

LEBEAU Guillaume, *Le mystère Fred Vargas*, La Flèche, 2009.

LOPEZ MARTINEZ Marina, « Meurtre littéraire au féminin : flash sur la victime », *La littérature au féminin*, mars 2010, p. 391-400.

PLATTEN David, « Mapping Minds and Figuring Plots: the Novels of Fred Vargas », PLATTEN David, *The Pleasures of Crime. Reading Modern French Crime Fiction*, Rodopi, Amsterdam - New York, 2011, p. 221-249.

ROLLS Alistair, « Retrieving the exiled reference : Fred Varga's fetishization of ancient legend », *Romance Studies*, 27, 2, 2009, p. 133-144.

TAUTZ Mirjam, « Regards sur la société et l'histoire dans deux romans policiers : *La Fin de Selb* de Bernhard Schlink et *Un peu plus loin sur la droite* de Fred Vargas, COLOMB Michel, *Littérature et société, L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier : Université Paul Valéry, Montpellier III, 2005, p.177-189.

## 2.4- Tanguy Viel.

CLERC Jeanne-Marie « Ecritures transmodales : l'exemple de *Cinéma* de Tanguy Viel », A travers les modes. Etudes réunies et présentées par Robert Kahn, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 49-59.

FAERBER Johan, « Œil pour œil ou la loi du talion narratif dans *Cinéma* de Tanguy Viel », *Variations*, n°12, Zurich, Peter Lang, 2004.

« Le Peuple du Lendemain ou le roman contemporain face à la "mort" de la littérature », *Inculte*, n°12, Editions Naïve-Inculte, 2007.

WAGNER Frank, " « C'est à moi que tu parles ? » (Allocutaires et auditeurs dans *Le Black Note* de Tanguy Viel) ", HOUPPERMAN Sjef, BOSMAN DELZONS Christine et RUYTER-TOGNOTTI Danièle (dir.), *Territoires et terres d'histoires : perspectives, horizons, jardins secrets dans la littératures française d'aujourd'hui*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p.217-244.

## 3- Bibliographie critique sur le roman policier.

### 3.1 Ouvrages.

BAYARD Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Double, Les Editions de Minuit, 2008.

BLANC Jean-Noël, *Polarville*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1991.

BORGES Jorge Luis, « Le roman policier », in *Œuvres complètes*, Gallimard, 1999

BENVENUTI Stefano, Rizzoni Gianni, Lebrun Michel, *Le roman criminel. Histoire, auteurs, personnages*, Nantes, L'Atlante, 1982.

BLETON Paul, *Ça se lit comme un roman policier*, Québec, Nota Bene, 1999.

BOILEAU Pierre, *Le roman policier*, PUF, 1994.

BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Petite Bibliothèque Payot, 1964.

BRECHT Bertolt, « Sur la popularité du roman policier », *Les arts et la révolution*, L'Arche, 1970.

CARYL Michel, *Le pays noir de Simenon*, Liège, CEFAL, 1996.

*Traversée de Paris. Les 120 lieux parisiens du commissaire*, Carnets, Omnibus, 2003.

COLLIN J-P, *Le roman policier français archaïque*, Berne, Peter Lang, 1984.

DELEUSE Robert, *Les Maîtres du roman policier*, Bordas, « Les compacts », 1991.

DELEUZE Gilles, « Philosophie de la Série Noire » (1966), *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002.

DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Armand Colin, « Le texte à l'œuvre », 2006.

« La banlieue noire », GÉRÔME Noëlle, Tartakowsky Daniëlle, WILLARD Claude(dir.), *La Banlieue en fête. De la marginalité urbaine à l'identité culturelle*. Saint Denis, Presses Université de Vincennes, « Espace », 1988, p. 63-73.

ECO Umberto et SEBEOK Thomas Albert (éd.), *The sign of three: Dupin, Holmes, Pierce*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.

EISENZWEIG Uri, *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois, 1986.

EISENZWEIG Uri (dir.), *Autopsies du roman policier*, 10-18, 1983.

FONDANECHÉ Daniel, *Le roman policier*, Ellipses, 2000.

FROMMER Franck, *Jean Patrick Manchette. Le récit d'un engagement manqué*, Editions Kimé, « Détours littéraires », 2003.

KRACAUER Siegfried, *Le roman policier*, Payot, 2001.

LACASSIN François, *Mythologies du roman policier*, U.G.E, 10/18, 1974, 2 vol.

LEBRUN et SCHWEIGHAUSER, *Le guide du polar. Histoire du roman policier français*, Syros, 1987.

LE LIONNAIS François, « Les structures du roman policier. Qui est le coupable ? », *OULIPO, La littérature potentielle*, Gallimard, coll. Idées, 1973, p. 66-69.

LITS Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Ed. du CEFAL, Liège, 1999.

MANCHETTE Jean-Patrick, *Chroniques*, Rivages, écrits Noirs, Payot, 1996.

MELLIER Denis, « L'énigmatique contemporaine du récit policier », MELLIER Denis, RUIZ Luc (Coord.), *Dramaxes : de la fiction policière, fantastique et d'aventures*, ENS Editions, Fontenay/Sait-Cloud, 1995, p. 97- 112.

MELLIER Denis, MENEGALDO Gilles (dir.), *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, La Licorne, 1998.

MENEGALDO Gilles et Petit Maryse (Dir.), *Manières de noir, La Fiction policière contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

MESSAC Régis, *Le « détective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris Champion, 1929.

MÜLLER Elfriede et RUOFF Alexandre, *Le polar français. Crime et histoire*, La fabrique éditions, 2002.

PESSIN Alain, VANBREMEERSCH Marie-Caroline (dir.), *Les œuvres noires de l'art et de la littérature*, Tome I, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2002.

PLATTEN David, *The Pleasures of Crime. Reading Modern French Crime Fiction*, Rodopi, Amsterdam - New York, 2011.

REUTER Yves (Dir.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint Denis, L'imaginaire du Texte, Presses Univ. de Vincennes, 1989.

REUTER Yves, *Le roman policier*, 128, Armand Colin, 2005.

SCHWEIGHAEUSER Jean-Paul, *Le roman noir français*, PUF, « Que sais-je? », 1984.

SEVESTRE Catherine, *Livres d'un autre genre, amour, aventure, policier, fantastique, science-fiction*, CEDIS, 1997.

SPEHNER Norbert et ALLARD Yves, *Ecrits sur le roman policier. Bibliographie analytique et critique des études essais sur le roman et le film policiers*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

TADIE Benoît, *Le Polar américain. La modernité et le mal*, PUF, 2006.

THOMSON Jon, *Fiction, Crime, and Empire. Clues to Modernity and postmodernism*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1993.

TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Seuil, « Poétique », 1971.

TULARD Jean, *Dictionnaire du roman policier*, Fayard, 2005.

VANONCINI André, *Le roman policier*, PUF, « Que sais-je ? », 2002.

### 3.2 Revues et articles choisis.

BAUMARD Maryline, « Polars », *Le monde de l'éducation*, février 2004, p. 90-91.

BELHADJIN Anissa, « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », paru dans *Cahiers de Narratologie*, n°17, mis en ligne le 16 décembre 2009, URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=1089>.

BELKAÏD Meryem, « Du néopolar au rom-pol », *Temps Noir*, Jean-Patrick Manchette, n°11, mai 2008.

« Les paysages insaisissables de la fiction policière, miroirs d'une société en quête de repères », *Lendemain, chorégraphies du paysage littéraire*, avril 2012.

DOQUET-LACOSTE Claude, « Du polar populaire au polar polymorphe, le rôle du graphisme », *Les Actes de lecture* n°60- décembre 1997.

ECHKENAZI Alexandre, « Pour les anglo-saxonnes, le crime paie toujours », *Le Monde de l'éducation*, n°281, mai 2000.

ECO Umberto, « Conjecturer d'Aristote à Sherlock Holmes », in *Le magazine littéraire*, avril 1987.

FELMAN Shosanna, « De Sophocle à Japrisot (via Freud) ou Pourquoi le policier ? », *Littérature*, 49, février, 1983, p. 23-42.

MASERON Caroline, « Ecrire des récits d'énigme criminelle », *Pratiques* n°83, sept 1994.

SAINT GELAIS Richard, « Je le quittai avant qu'il eût terminé de la lire » : *Lecture relecture et fausse première lecture du roman policier*, *Tangence*, n°26, p. 63-74.

« *Rudiments de lecture policière* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n°75, p. 789-804.

ROSEMBERG Muriel (dir.), *Le roman policier. Lieux et itinéraires*, *Revue Géographie et Cultures*, n°61, L'Harmattan, 2007.

*Lire, Spécial polar, Les meilleurs romans 2007*, « Fred Vargas. Enquête sur la star du roman policier », janvier, 2007.

*Mouvements, Dossier. Le polar entre critique sociale et désenchantement*, La Découverte, mai-juin-juillet-août 2001.

*Les Temps modernes, Roman Noir. Pas d'orchidées pour les TM*, n° 595, 52<sup>e</sup> année, août-septembre-octobre 1997.

#### **4. Récit et Roman.**

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, « Tel », 2006.

*La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1979.

BLANCKEMAN Bruno, MILLOIS Jean-Christophe (dir.), *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte éditeur, 2002.

BLANCKEMAN Bruno, DAMBRE Marc, MURA-BRUNEL Aline (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

BLANCKEMAN Bruno, *Récits indécidables*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

*Fictions singulières*, Prétexte éditeur, 2002.

BRAUDEAU Michel, PROGUIS Lakis, SALGAS Jean-Pierre, VIART Dominique, *Le roman français contemporain*, ADPF, 2002.

BESSARD-BANQUY Olivier, *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Presses universitaires du Septentrion, 2003.

DUBOIS Jacques, *Les romanciers du réel*, Points, Seuil, 2000.

ECO Umberto, *De superman au surhomme*, trad. Myriam Bouzaher, Grasset, 1993.

FLIEDER Laurent, *Le roman français contemporain*, Mémo, Seuil, 1998.

HAMON Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.

HORVATH Christina, *Le roman urbain contemporain en France*, Presses Sorbonne nouvelle, 2007.

LAPALUDIER Laurent, *L'objet et le récit de fiction*, Les PUR, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

HUGLO Marie Pascale, ROCHEVILLE Sarah (dir.), *Raconter : les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, L'Harmattan 2004.

MIGNARD Annie, *La Nouvelle française contemporaine*, ADPF, 2000.

RABATE Dominique, *Le roman depuis 1900*, PUF, « Que sais-je », 1998.

RUBIN SULEIMAN Susan, *Le roman à Thèse*, PUF, « Ecriture », 1993.

VIART Dominique, *Le Roman français au XXe siècle*, Hachette, 1999.

VIART Dominique (dir.), *Ecritures contemporaines 1, Mémoires du récit*, Editions Minard-Lettres modernes, 1998.

VIART Dominique, BATTENS Jan (dir.), *Ecritures contemporaines 2, Etats du roman contemporain*, Editions Minard-Lettres modernes, 1999.

VIART Dominique, (dir.), « Les Mutations esthétiques du roman contemporain français », *Lendemains*, n° 107-108, 2002.

## **5- Critique littéraire générale.**

*Aristote, Poétique*, Seuil, « Poétique », 1980.

*L'analyse structurale du récit*, Communications, 8, Points, Editions du Seuil, 1981.

*Littérature et réalité*, Editions du Seuil, 1982.

BARONI Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Poétique, Seuil, 2007.

*L'oeuvre du temps : poétique de la discordance narrative*, Poétique, Seuil, 2009.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Points, Seuil, 1973.

BENJAMIN Walter, *Sens Unique. Précédé de Enfance Berlinoise*, 10/18, domaine étranger, 2000.

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Armand Colin, 2004.

BERSANI Jacques, LECARME Jacques, VERCIER Bruno, *La littérature en France de 1945 à 1981*, Bordas, 2004.

BRUNEL Pierre, *Où va la littérature française ?*, Vuibert, 2002.

COMBE Dominique, *Les Genres littéraires*, Hachette, 1992.

COUEGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, 1992.

CROCCE Benedetto, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Giard-Brière, 1904.

DAMBRE Marc, GOSSELIN Monique (dir.), *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

DECLERCQ Gilles et MURAT Michel (éd.), *Le romanesque*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, pp.291-302.

DION Robert, FORTIER Frances et HAGHEBAERT Elisabeth (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Nota Bene, 2001.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, « Points », 2002.

*Fiction et Diction*, Seuil, « Poétique », 1991.

*Figures I*, Seuil, « Poétique », 1966.

*Figures II*, Seuil, « Poétique », 1969.

*Figures III, Discours du récit. Essai de méthode*, Seuil, « Poétique », 1972.

*Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, « Poétique », 2004.

GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Théorie des genres*, Poétique, Seuil, 1986.

HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Ecriture, PUF, 1984.

LEMARDELEY Marie Christine et TOPIA André (éd.), *L'empreinte des choses*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

MATHET Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, L'Harmattan, 2006.

MAINGUENEAU Jean Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Enonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993.

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Robert 1992.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999.

SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Librairie A.-G Nizet, 1986.

VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La littérature française au présent, héritage modernité mutations*, Bordas, « La bibliothèque Bordas », 2005.

## **6- Sciences humaines.**

## 6.1 Anthropologie.

AUGE Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Champs Flammarion, 1994

BESSIS Raphaël, *Dialogue avec Marc Augé autour d'une anthropologie de la mondialisation*, L'Harmattan, 2004.

CAILLOIS Roger, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, « Folio Essais », 2008.

ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, (1965), Gallimard, « Folio Essais », 2009.

GIRARD René, *La violence et le sacré*, Hachette Littératures, « Pluriel », 1972.

GINZBURG Carlo, *Mythes traces, emblèmes. Morphologie et histoire*, Flammarion, 1989.

THOUARD Denis (éd.), *L'interprétation des indices, Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

## 6.2 Histoire, sociologie, etc.

BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation*, SGPP, 1970.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Points Essais, Seuil, 1998.

BOURDIEU Pierre avec WACQUANT Loïc J.D., *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Libre Examen, Seuil, 1992.

DEBORD Guy, *La société du spectacle et Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, 1967.

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1992.

EHRENBERG Alain, *La fatigue d'être soi. Dépression et société, poches*, Odile Jacob, 2000.  
*La Société du malaise*, Odile Jacob, 2010.

FEDERINI Fabienne, *Ecrire ou combattre. Des intellectuels prennent les armes (1942-1944)*,  
Texte à l'appui/ laboratoire des sciences sociales, La découverte, 2006.

GAUCHET Marcel, *Le Désenchantement du monde*, Gallimard, 1985.

GIANNINI Humberto, *La Réflexion' quotidienne. Vers une archéologie de l'expérience*, ,  
Alinéa, « Coll. De la pensée », 1992.

GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et  
populisme en sociologie et en littérature*, Gallimard, Le Seuil, « Hautes études », 1989.

LAHIRE Bernard, *L'esprit sociologique*, Textes à l'appui, Laboratoire des sciences sociales,  
La Découverte, 2005.

LAHIRE Bernard, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Collection Essais et  
Recherches, Nathan, 1998.

LAVAUD Laurent, *L'image*, textes choisis et présentés par, éditions Flammarion, Paris, 1999.

LIPOVETSKY Gilles, *L'Ere du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, (1983)  
Gallimard, « Folio essais », 1993.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Minuit, 1979.

MICHAUD Yves, *La violence apprivoisée. Débat avec Olivier Mongin*, Savoirs, enjeux,  
débat, Hachette, 1996.

MORELLI Giovanni, *De la peinture italienne, les fondements de la théorie de l'attribution en  
peinture à propos de la collection des Galeries Borghèse et Doria*, Pamphili, Lagure, 1994.

RENAUT Alain, *L'Ere de l'individu*, Gallimard, 1989.

RICOEUR Paul, *L'Histoire, la mémoire, l'oubli*, Le Seuil, 2000.

SIBONY Daniel, *Violence*, Seuil, 1998.

SIBONY Daniel, *La violence. Traversées*, Seuil, « La couleur des idées », 1998.

TAGUIEFF Pierre-André, *L'effacement de l'avenir*, Galilée, 2000.

BESSE Jean-Marc, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Actes Sud/ ENSP, 2009.

DETIENNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Flammarion, 1974.

### 6.3 Articles choisis

AUGE Marc, « Sport, médias, société » in *Sport*, n°150, 1995, p.23-32.

*Internationale situationniste*, n°1, juin 1958.

*Figures de violence*, colloque en ligne organisé par Richard Bégin (Université Laval), Bertrand Gervais (UQAM), Bernard Perron (Université Laval) et Lucie Roy (Université Laval), 2009. <http://figuresdeviolence.nt2.ca/fictionnalisation-et-historicisation-ou-le-paradoxe-de-la-violence-immaterielle>

## 7. Filmographie.

AUDIARD Jacques, *Sur mes lèvres*, Pathé, 2001 (Scénario de Tonino Benacquista)

*De battre mon cœur s'est arrêté*, Why not Production, 2004. (Scénario de Tonino Benacquista).

COPPOLA Francis Ford, *Le Parrain I (The Godfather part I)*, Paramount, 1972.

*Le Parrain II (The Godfather part II)*, Paramount, 1974.

*Le Parrain III, (The Godfather part II)*, Paramount, 1990.

DAYAN Josée, *Collection Fred Vargas*, Première saison, 2008.

- Episode 1: *Sous les vents de Neptune (première partie)*
- Episode 2 : *Sous les vents de Neptune (deuxième partie)*
- Episode 3 : *L'Homme aux cercles bleus.*
- Episode 4 : *L'Homme à l'envers*
- Episode 5 : *Un lieu incertain.*

DE PALMA Brian, *L'Impasse (Carlyto's way)*, Universal, 1993.

*Snake eyes*, Gaumont, 1998

*Mission impossible*, United Internnational Pictures,

GODARD Jean-Luc, *A bout de souffle*, Carlotta Films, 1960.

HITCHCOCK Alfred, *Le crime était presque parfait (Dial M for Murder)*, 1954.

*La mort aux trousses (North by Northwest)*,1959.

LYNCH David, *Lost Highway*, Ciby 2000, 1997.

*Mulholland Drive (Mulholland Dr.)*, Bac Films, 2001.

MANKIEWICZ Joseph L., *Le Limier (Sleuth)*, 1972

SCORCESE Martin, *Les Affranchis (Goodfellas)*, Warner Bross, 1990.

*Casino*, Universal, 1995.

## **Titre : L'effacement du réel dans la fiction policière contemporaine.**

### **Résumé.**

Cette thèse a choisi le roman policier français contemporain comme objet privilégié de recherche. Le genre se veut fondamentalement ludique et on lui reproche aussi souvent de se complaire dans les artifices de l'intrigue. En France, la fiction policière s'est distinguée en prenant en compte de manière singulière, et ce dès son apparition, le réel dans la construction des récits. Très tôt, son chemin a croisé celui du réalisme, nouant avec lui toute une connivence. C'est ce faisceau de relation entre réalisme et fiction policière qu'explore ce travail. Certes, les réalités contemporaines liées à la mondialisation irriguent et nourrissent la fiction policière. Mais elles ne sont pas mises en récit de manière mimétique. C'est bien le paradoxe d'une tendance qui continue à dire le réel, sans pour autant prétendre le dupliquer. Chez Fred Vargas, Marcus Malte, Pascal Garnier et Tanguy Viel, les caractéristiques de nos sociétés sont davantage figurés que décrites et transparaissent à travers le traitement de thèmes comme le sacré, le monde du travail, les constructions identitaires, les relations interindividuelles et la violence. Le monde sensible et matériel est mis en sourdine, les paysages sont insaisissables et cette modalité de la représentation dit à la fois vide et l'absence qui caractérisent nos sociétés. Nous ne parlerons pas pour autant de récits désenchantés ou mélancoliques. L'esthétique mise en œuvre dans ses romans est en effet à la fois déroutante et réconfortante. Nos fictions grâce à des narrations plurielles et très dynamiques parviennent à susciter chez le lecteur toute une gamme d'émotions productrices de plaisir. L'évasion par les émotions et sens du réel ne sont donc pas incompatibles.

**Mots clefs :** romans policiers, mondialisation, réalisme, émotions, récits instables.

## **Title : Fading Reality in French Modern Crime Fiction.**

### **Abstract.**

This work has chosen to study modern French crime fictions. Most of the time, detective novels are compared to a cerebral and artificial game. In France the situation is quite particular with what we call le "polar", a school of politicized crime fiction that appears after the protests in May 1968. At the core of the polar is the naturalist mode of the American hard-boiled crime story, adapted and used to express the particularly French experience of the twentieth century: war, occupation, colonization and decolonization and the possibility of a social and political revolution. The generation that follows "le polar", with authors such as Tonino Benacquista, Marcus Malte, Pascal Garnier, Fred Vargas shows a resolute willingness to write against the grain and the tradition of realism and political commitment. These qualities have allowed our authors to have a natural predisposition for adventure. There is also an exotic charm that reigns over their novels, and in a way there is no objective reality depicted. Reality is more figured than represented. The individuals are struggling in order to be less anonymous and to find new values and landmarks in a globalized society in which ideology, religion and traditional values continue to fall apart. Nevertheless by inviting the reader to share secrets and crack codes, by creating suspense, surprise and curiosity, the crime story brings into play the intellect and emotions of its readership and creates a real pleasure of reading.

**Key words:** Crime fiction, globalization, realism, emotions, unstable stories.