UNIVERSITÉ DE NANTES

U.F.R. DE LETTRES ET LANGAGES

2008 N°

THÈSE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES

Discipline : Lettres modernes

présentée et soutenue publiquement par

Grégory SEYER

le 26 septembre 2008

LE ROMAN POLICIER LITTÉRAIRE

Tome I : Approche contextuelle

Directeur de thèse :
Monsieur le Professeur Alain-Michel BOYER

Jury :

M. Alain-Michel BOYER, Professeur de Littérature comparée à l'Université de Nantes
Mme Annie COMBES, Maître de conférence de Littérature française à l'Université de Nantes
M. Denis MELLIER, Professeur de Littérature comparée à l'Université de Poitiers
Mme Claude MURCIA, Professeur de Littérature comparée à l'Université Diderot – Paris VII

A mes deux filles, Lilou et Ninon, et à ma femme Stéphanie.

Remerciements :

Maintenant que ce long travail de recherches et d'écriture est achevé, il me reste à remercier monsieur Alain-Michel Boyer, mon directeur de thèse qui, par ses conseils et sa patience, m'a aidé à mener ce projet jusqu'à son terme.

Merci également à mes parents dont le soutien a toujours été sans faille.

Je dois aussi énormément à Stéphanie qui m'a soutenu et aidé tout au long de ces dernières années. Sans la confiance qu'elle m'a accordée, et les sacrifices qu'elle a acceptés, il est certain que cette thèse n'existerait pas.

SOMMAIRE

SOMMAIRE....4
INTRODUCTION GÉNÉRALE....7
PREMIÈRE PARTIE :....46
APPROCHE CONTEXTUELLE....46
1. LE ROMAN POLICIER : L'APPÂT DU GAIN ?....51
1.1. D'Un Crime aux crimes de Monsieur Ouine....54
1.2. Les crimes du comté de Yoknapatawpha....78
2. LE ROMAN POLICIER : L'ATTRAIT D'UNE FORME....98
2.1. 1939-1948 : la sÉrie noire de Jean Giono....104
2.2. Sciascia : naissance et meurtre du roman policier italien....123
2.3. La manière noire de Norman Mailer....145
DEUXIÈME PARTIE :....170
LES INDICES DU POLICIER....170
1. ENJEUX ET SPÉCIFICITÉS DU DÉBUT D'UN ROMAN POLICIER.181
1.1. FAULKNER : LE CONTRAT CADUC....189
1.2. SCIASCIA : L'INCIPIT MEURTRIER....207
1.3. GIONO : DIVERTIR LE LECTEUR....218
1.4. BERNANOS : LE LECTEUR ANGOISSÉ....232
1.5. NORMAN MAILER, LE DUR A CUIRE....247
2. EN QUÊTE D'ENQUÊTES....266
2.1. QUAND l'enquÊte EST ÉcartelÉe....272
2.2. Quand l'enquÊte Échoue....280
2.3. Quand l'enquÊte se disloque....287
2.4. quand l'enquÊte s'annihile....296
2.5. quand l'enquÊte disparaÎt....307
3. EN QUÊTE DES PERSONNAGES....324
3.1. Des rÔles pervertis....326
Y. Reuter, Le Roman policier, op. cit., p. 48....328
3.1.1. Langlois : l'homme et le monstre....329
3.1.2. Mailer et Bernanos : la dispersion des rôles....334

3.2. La dÉfection du dÉtEctive..... 347
3.2.1. Monsieur Ouine : la victoire du désordre.....348
3.2.2. Il Giorno della civetta : l'échec de la gentillesse..... 350
3.2.3. An American Dream : indifférence et renoncement..... 354
3.2.4. Le capitaine Langlois : le détective incapable..... 355
3.2.5. Intruder in the dust : l'enquêteur dévalorisé..... 358
3.3. LA PORTÉE SYMBOLIQUE DES PERSONNAGES.....365
3.3.1. La figure du Mal.....367
3.3.2. La disparition du cadavre.....374
TROISIÈME PARTIE :.....387
VERS LA MODERNITÉ.....387
1. DES ROMANS PIÈGES.....391
1.1. SCIASCIA : LES VIDES SIGNIFICATIFS..... 399
1.2. FAULKNER : LA NÉCESSITÉ DE TOUT DIRE..... 407
1.3. LE MEURTRE ET SES CONSÉQUENCES..... 419
1.4. LES FANTASMES DE NORMAN MAILER..... 437
2. POLICIER ET MODERNITÉ.....444
2.1. ROMANS POLICIERS DE LA LITTÉRARITÉ.....448
2.1.1. Les narrateurs dans Un roi sans divertissement.....453
2.1.2. Monsieur Ouine : le vide, l'ennui et le mal.....461
2.1.3. L'exhibition de la fictionnalité.....472
2.2. Les masques de l'auteur.....487
2.2.1. L'auteur dans tous ses états.....490
2.2.2. Le retour au chaos..... 503
2.3. L'œuvre ouverte sur l'œuvre..... 508
2.3.1. L'autoréférentialité chez Faulkner..... 510
2.3.2. C'est par la fin que tout commence.....519
3- CE QUE L'ON APPREND SUR LE GENRE.....529
3.1. un genre problématique.....530
3.2. CECI N'EST PLUS UN ROMAN POLICIER.....537
CONCLUSION GÉNÉRALE.....549
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE..... 556
INDEX DES AUTEURS.....577
INDEX DES ŒUVRES.....74

Avertissement au lecteur

Cette thèse n'est pas consacrée à un genre littéraire, mais bien à un phénomène littéraire. Cependant, l'explication de ce phénomène repose sur la notion de hiérarchie littéraire – une notion de plus en plus controversée. Dans un souci de clarté, nous avons dû nous appuyer sur une distinction contestable mais souvent essentielle entre des œuvres dites « littéraires » et d'autres qui ne le seraient pas.

Mais l'adjectif « littéraire » ne revêt ici aucun caractère appréciatif, aucun jugement critique, ni avis personnel. Il ne sert qu'à distinguer deux sphères de la production romanesque. Il reste entendu que la littérarité et la qualité d'un auteur ne dépendent aucunement de la sphère dans laquelle on l'enferme, ni par ce fait du genre qu'il a choisi d'utiliser. Comme l'affirmait Claude Aveline dès 1932 : « il n'y a pas de mauvais genres littéraires, il n'y a que de mauvais écrivains[1] ».

[1] C. AVELINE, « *Avis au lecteur* », in *La Double mort de Frédéric Belot*, cité par P. Gontier in *le Dictionnaire des littératures policières*, Nantes, Joseph K., 2003 (2e édition 2007), t. 1, p. 127.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

A l'origine ce travail, il y a la certitude que la littérature policière regorge d'œuvres essentielles, novatrices et modernes, et la conviction que cette littérature populaire entretient avec ce que l'on appelait jadis « les belles-lettres » des liens étroits, féconds et complexes.

C'est un goût pour les « belles-lettres » autant que pour les « mauvais genres », pour les collections blanches comme pour les collections noires, qui nous a incité à mener cette recherche. Nous avons donc exploré les textes à la recherche des traces et des indices permettant de jeter des ponts entre des ensembles trop souvent arbitrairement séparés. Ainsi, au détour d'une page d'un roman noir de Dashiell Hammett avons-nous eu le souvenir fugace d'un dialogue lu chez Hemingway. De même, chez Echenoz ou Sciascia, nous avons cru reconnaître un personnage croisé dans un roman paru dans la *Série Noire* ou une scène proche de celle découverte dans un livre de la collection *Le Masque*. Ces échos, ces réverbérations et réminiscences nous ont conduits à nous intéresser aux points communs, aux convergences, mais aussi aux différences entre des textes qui se refusent à être séparés avec la même force qu'ils nient toute appartenance à un genre.

Partant de ces observations de lecteur, et sans encore remettre totalement en cause le phénomène de hiérarchisation littéraire – phénomène *a priori* inhérent à toute pratique culturelle – il nous a semblé intéressant d'étudier ces interactions entre la

« littérature » et le roman policier afin de vérifier leur validité et leur pertinence. Lorsque le champ des « belles-lettres » rencontre celui du genre le plus populaire, qu'advient-il ? Comment et où classer les fruits de cette union ? Quels sont les auteurs à l'origine de ces hybridations des genres ? La notion même de genre a-t-elle encore un sens aujourd'hui ? Telles sont, parmi tant d'autres, les questions préalables qui ont amorcé, motivé et justifié notre réflexion.

Cette thèse n'a donc pas pour objet l'étude d'un genre, le roman policier, mais bien plutôt l'analyse d'un phénomène représentatif de ce que l'on nomme parfois hâtivement la modernité littéraire : l'*hybridation* – c'est-à-dire le croisement de sphères et/ou de genres littéraires antithétiques. Cette opposition, souvent très forte, repose notamment sur la perception et la réception même des œuvres par la critique et le public. Réunir ce qui a toujours été séparé et qui n'aurait jamais dû l'être, tel semble être le credo de certains auteurs. Leurs œuvres, qui échappent dès lors à toutes les typologies, à toutes les taxinomies, entretiennent une confusion générique évidente et se voient exclues des ouvrages critiques dont le souci de classification s'accommode mal de cette complexité.

Rappelons que la littérature, et il en est de même pour toutes les formes d'art ou de culture, n'a de valeur que parce qu'elle s'organise selon une « hiérarchie socialement admise[2] ». Mais cette organisation du champ littéraire est régulièrement modifiée : les hiérarchies évoluent et, ce qui était jadis considéré comme le parangon des belles-lettres peut tout à fait tomber en désuétude,

[2] A.-M. Boyer, *La Paralittérature*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 1992, p. 28.

voire même disparaître, tandis qu'un nouveau genre, de nouvelles œuvres ou de nouveaux auteurs peuvent au contraire faire leur entrée dans le domaine littéraire et accéder ainsi au rang de référence culturelle.

Le champ littéraire est souvent défini selon un clivage très marqué entre sa production cultivée, dont la littérarité est admise et reconnue, et sa production populaire. Il existe une véritable dichotomie entre, d'une part, ce que l'on nomme « la littérature », qui regroupe des œuvres légitimées (c'est-à-dire les œuvres que l'on étudie, que l'on analyse et que l'on enseigne) et, d'autre part, « la paralittérature », vaste ensemble hétérogène qui recouvre ce que l'on appelle les littératures de genres (le roman populaire du XIX^{e} siècle, le roman rose, la science-fiction, le roman d'espionnage, le(s) roman(s) policier(s), etc.).

Cette bipartition du champ littéraire est plus ou moins marquée selon les pays. Néanmoins, la notion de hiérarchie littéraire existe presque toujours et, parler de discrimination sociale et culturelle n'a rien d'excessif selon nous, tant le passage du domaine populaire au domaine cultivé est rare, qu'il s'agisse des créateurs ou de leurs créations.

Cette organisation quelque peu rigide semble cependant de moins en moins adaptée à la réalité d'une production mouvante, toujours plus abondante et diversifiée. On a ainsi parfois étendu la bipartition du champ littéraire à une tripartition faisant apparaître une zone intermédiaire qui ferait se croiser les traits des deux premières.

Les frontières entre les genres se font de plus en plus floues, les carcans dans lesquels ils étaient enfermés se fissurent et la classification de certaines œuvres est devenue malaisée et problématique. De vifs débats naissent régulièrement de tentatives critiques compréhensibles, qui consistent à qualifier, nommer, classer… stigmatiser ?

Cette problématique est aujourd'hui plus que jamais d'actualité et l'on assiste, enfin, à de fréquents échanges entre la littérature dite « générale » et les « mauvais genres ». Des œuvres et des auteurs inclassables s'affirment et ils participent à un véritable effacement progressif des frontières littéraires. C'est notamment le cas de l'œuvre romanesque de Maurice G. Dantec qui, depuis *Les Racines du Mal* (1995), s'efforce d'inscrire ses livres dans « un territoire assez neuf, une sorte de « fiction critique de la technique-monde »[3] ». C'est-à-dire qu'il a choisi d'écrire des romans non pas en marge des genres ou des sphères littéraires mais à leur interface. Ses romans mêlent donc les genres et les préoccupations les plus exigeantes qui soient : littérature policière et science-fiction, théologie et philosophie, métaphysique et littérarité, etc. D'un point de vue purement symbolique, on a d'ailleurs pu constater un déplacement de ses livres des collections spécialisées vers des éditeurs de « littérature générale »[4].

Au sein de ce système de classification (classification des genres, mais aussi des auteurs et des œuvres), la place du roman

[3] M. G. Dantec, « *Entretien* » in *Dieu porte-t-il des lunettes noires et autres nouvelles*, Paris, E.J.L., coll. Librio, 2003, p. 84.
[4] Les premiers romans de Dantec étaient publiés par Gallimard dans ses collections spécialisées (La Série Noire, Folio science-fiction) tandis que ses œuvres plus récentes ont été publiées par Albin Michel sans « étiquette » particulière.

policier a longtemps été minimisée et le genre a d'emblée été rejeté dans la sphère paralittéraire, avant d'acquérir progressivement un statut à part : hors de la « littérature » et à l'écart de la « paralittérature », pourrait-on dire. Plusieurs éléments ont favorisé cette exclusion et, par là même, la constitution d'un espace littéraire nouveau et quasi autonome.

C'est sans doute en raison de son caractère ludique que le roman policier a été, et est toujours dans une certaine mesure, maintenu à l'écart de la « littérature ». Quand bien même ce caractère ludique est apprécié des lecteurs éclairés et respectés (Borges, bien sûr), la proximité du roman-mystère avec les jeux (les échecs, par exemple) maintient le genre dans une zone non-littéraire. Ainsi, certaines tentatives de reconnaissance du roman policier ont paradoxalement entretenu son ostracisme critique. Parce qu'il appartient à un « genre » qui n'a, le plus souvent, d'autre ambition que de divertir, un roman policier affiche, aux yeux des instances littéraires de légitimation, « la marque d'une défaillance rédhibitoire[5] ». Chaque nouvelle publication affirmant son appartenance au genre policier se voit donc arbitrairement rejetée hors de la « littérature ».

Cela étant, le roman policier ne souffre plus aujourd'hui du mépris total des institutions littéraires ; celles-ci, au contraire, reconnaissent désormais la littérarité de certaines œuvres, et donc le talent de leurs auteurs. Quelques écrivains, dont les romans étaient autrefois parus en collections spécialisées, ont eu droit à une

[5] J. DUBOIS, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, pp.67-68.

ou plusieurs rééditions en « collection blanche ». Cette reconnaissance tardive a bien sûr contribué à modifier sensiblement la perception du genre.

Mais la particularité du statut du roman policier tient également et surtout au fait que ce genre a très rapidement constitué ses propres instances de légitimation. Face au manque de reconnaissance du genre, une institution de « littérature policière » s'est créée en calquant son fonctionnement sur celle qui régit la « littérature ». Comme l'indique Jacques Dubois dans *Le roman policier ou la modernité*, « le roman policier a progressivement donné naissance à tout un appareil d'authentification qui double en simulacre celui de la grande littérature[6] ».

Dès le début du XX^e^ siècle, alors que le genre n'en est qu'aux prémices de son histoire, quelques auteurs en quête de légitimation ont d'emblée porté un regard critique sur le roman policier. Dorothy Sayers et Gilbert K. Chesterton ont ainsi publié les premières analyses rigoureuses du genre dans lequel ils s'illustraient par ailleurs en tant que romanciers. En marge de ses romans consacrés aux enquêtes de Lord Peter Wimsey, la romancière anglaise Dorothy Sayers (1893-1957) n'a cessé de constituer des anthologies, qu'elle préfaçait elle-même afin de promouvoir et de renouveler la littérature policière. Quant au britannique Gilbert K. Chesterton, créateur en 1910 du premier prêtre détective, le père Brown, il s'était illustré en 1901 en publiant dans le journal *The Defendant* un article à la gloire du genre, « *A Defense of Detective*

[6] *Id*., p.75.

Stories », puis dans le *Daily News* une série d'essais consacrés à Sherlock Holmes.

Ce besoin de légitimer le genre policier par l'élaboration d'un appareil critique rigoureux ne va guère fléchir avant les années 70, date à laquelle les institutions littéraires vont enfin s'y intéresser véritablement et prendre le relais des romanciers. Jusqu'à cette époque, ce sont donc les auteurs eux-mêmes qui prennent la défense du roman policier en lui consacrant articles, essais ou préfaces. Citons encore Claude Aveline qui, dès 1932, en exergue à son roman *La Double mort de Frédéric Belot*, publiait un très polémique « *Avis au lecteur »* dans lequel l'écrivain réfutait toute distinction discriminatoire entre roman populaire et roman « littéraire »[7] ; Raymond Chandler, le créateur du fameux Philip Marlowe et le tandem français Boileau-Narcejac ont également participé à cette entreprise de légitimation d'un genre qui a donc acquis progressivement une autonomie par rapport à la sphère « populaire » de la littérature, tout en s'instituant en marge de la « littérature ».

Un autre texte, bien connu des amateurs du roman policier, nous semble tout à fait représentatif de cette tendance à la reproduction des méthodes et pratiques des instances littéraires de légitimation. Il s'agit d'un article théorique célèbre, dû à l'écrivain américain S. S. Van Dine. Cet auteur de romans policiers à succès (*The Benson Murder Case / La Mystérieuse affaire Benson* en 1926, première aventure de Philo Vance, et premier *best-seller* de l'auteur)

[7] « *Il n'y a pas de mauvais genres littéraires, il n'y a que de mauvais écrivains.* » écrit Aveline dans cet « *Avis au lecteur* » que l'écrivain enrichira et qui deviendra la *Double note sur le roman policier en général et les « Frédéric Belot » en particulier*, bien connue des amateurs du genre.

fut le premier à codifier le roman policier, en publiant en septembre 1928, dans l'*American Magazine*, « *vingt règles pour le crime d'auteur* »[8]. On reproche aujourd'hui à Van Dine d'avoir sclérosé le roman policier à énigme, de l'avoir figé en un jeu intellectuel dénué de toute littérarité. Cela est sans doute vrai, mais en partie seulement. La personnalité de Van Dine, essayiste arrogant et esthète frustré de ne pas avoir réussi dans le domaine des « belles-lettres », a certainement contribué à forger cette appréciation de son article. Mais, Van Dine, qui fut critique d'art et de littérature, a peut-être aussi imaginé et établi ces vingt règles comme une véritable poétique du genre. N'oublions pas que Van Dine a écrit cet article en 1928, c'est-à-dire à une époque où l'âge d'or du roman policier à énigme touche à sa fin. Aussi, à la manière de la critique aristotélicienne, Van Dine a-t-il voulu exposer, sous formes de règles, ce qu'il considère comme les acquis des quarante premières années de l'histoire du roman policier. Et, loin d'être absurdes ou artificielles, loin de nuire à la qualité d'une œuvre, ces règles et contraintes peuvent offrir, à l'instar de la règle des trois unités, ce que Baudelaire appelait « *la jouissance éternelle de la contrainte*. »

Cet exemple illustre parfaitement ce constant désir de légitimer un genre alors déprécié. Mais, et c'est ce qui fonde la particularité du roman policier, plutôt que de tendre vers une reconnaissance des institutions littéraires, les auteurs et théoriciens du genre ont créé et établi leurs propres instances de légitimation.

Le roman policier possède donc aujourd'hui ses revues spécialisées, ses sites internet, son *dictionnaire des littératures*. Les

[8] S. S. VAN DINE, « *Vingt règles pour le crime d'auteur* », in *Œuvres Complètes*, Paris, Librairie des Champs-Elysées, 1999, t. 1, pp. 37-40.

noms des spécialistes du genre et des critiques sont souvent connus des lecteurs les plus avisés. Colloques et conférences sont organisés. Tout concourt à faire de cette institution spécialisée une réplique « miniature » de celle qui régit la littérature générale.

Le mimétisme est tel que les spécialistes du genre et les amateurs éclairés considèrent souvent avec mépris et dédain la littérature générale. C'est avec une suspicion comparable à celle dont fut longtemps victime le roman policier qu'ils abordent les œuvres contemporaines « inclassables ». Ils luttent même farouchement pour le maintien des castes (collections et éditeurs spécialisés) de crainte de voir leurs auteurs favoris assimilés à une littérature qu'ils jugent nombriliste[9].

On constate donc qu'en dépit des évolutions de perception de la littérature populaire et des tentatives d'hybridation opérées par certains auteurs, le système de hiérarchisation des œuvres et des genres n'a guère subi de grands changements. On persiste à séparer, à classer et à cloisonner. Mais, peut-il en être autrement ? La question reste posée. Nous nous contenterons d'affirmer qu'au cours du XX^{e} siècle, le système s'est complexifié. Des ramifications et des liens entre les sphères et les genres littéraires sont apparus. Nous avons vu, d'une part, les romanciers « policiers » refuser de plus en plus fréquemment de se soumettre aux règles du genre, briser les cadres trop rigides imposés par les théoriciens et ainsi

[9] Cette tendance est sans doute une exception « culturelle » française.

faire irradier le roman policier vers la littérature (ou vers d'autres genres). Des auteurs comme Paul Clément (alias Jacques-Pierre Amette) ou René Belletto, pour ne citer que deux écrivains français, sont des exemples concrets d'auteurs dont la critique reconnaît la littérarité. D'autre part, bien des auteurs « littéraires » ont choisi occasionnellement le genre policier, pour trouver, semble-t-il, une forme parfaitement adaptée à leurs intentions.

L'incursion de ces auteurs dans le genre policier – incursion qui a sans nul doute contribué à la réhabilitation du genre – n'a en définitive rien d'étonnant dès lors que l'on considère l'impact *sociologique* du roman policier.

En effet, l'une des particularités du roman policier, c'est son succès auprès de tous les lectorats. Les résultats d'une enquête sociologique rapportés par Jacques Dubois dans *Le Roman policier ou la modernité*, rendent parfaitement compte de ce phénomène. Bien qu'un peu datée aujourd'hui, cette enquête intitulée *Les Pratiques culturelles des Français en 1988-1989* et publiée par La Documentation Française, nous paraît toujours digne d'intérêt. Elle démontre que la diversité du roman policier – diversité des formes et des thèmes autant que diversité qualitative de la production – l'autorise à rencontrer tous les publics. Elle indique que les romans policiers sont lus par 18 % des personnes possédant des livres, mais aussi et surtout, que ce taux est constant dans toutes les catégories d'âge, de sexe, de statut social, de situation géographique ou scolaire. Pour résumer, le roman policier atteint toutes les couches de la population lisante.

Cette propension démocratique du genre prouve que même le lectorat cultivé lit des romans policiers. Et, parmi ce lectorat cultivé, on trouve les écrivains « littéraires ». Tout au long du XX^{e} siècle, quelques-uns des plus célèbres de ces auteurs ont affirmé leur goût pour le roman policier – et ce bien avant que les théoriciens et les critiques ne s'y intéressent. Ainsi se souvient-on de Gide qui, dans son *Journal*, vantait les talents de Dashiell Hammett qu'il mettait sur le même plan que Faulkner ou Hemingway ; ce même André Gide qui entretenait avec Simenon une correspondance régulière. Sartre, quant à lui, n'hésitait pas affirmer qu'il préférait le catalogue de la Série Noire aux écrits de Wittgenstein. Et l'on pourrait encore citer Malraux, Giono, et bien d'autres.

Dès lors, il est logique que certains de ces écrivains, fervents lecteurs de polars, se soient sentis attiré par le genre policier. Puisqu'ils appréciaient la lecture de romans policiers, pourquoi n'auraient-ils pas eu envie d'en écrire ? Avant la critique, les romanciers ont perçu l'intérêt d'un genre beaucoup moins simpliste que l'on a bien voulu le faire croire et offrant des possibilités longtemps insoupçonnées. C'est donc logiquement qu'ils ont entrepris d'en écrire. Pour des raisons diverses, que nous étudierons ultérieurement, quelques écrivains « littéraires » du XX^{e} siècle se sont appropriés les formes du roman policier. Ainsi est apparu progressivement ce que l'on a choisi de nommer le « roman policier littéraire ». Parallèlement et parfois conjointement aux innovations romanesques du XX^{e} siècle – que l'on pourrait réduire un peu rapidement à une remise en question du récit classique – le

roman policier et ses structures extrêmement rigides se sont imposées dans le champ des littératures populaires comme dans celui des avant-gardes. Il semble que beaucoup d'auteurs désireux de participer à ce bouleversement de la narrativité se soient attachés à la forme policière pour ses vertus communicationnelles. Même dilué dans un ensemble complexe et innovant, le récit policier conserve une « traçabilité » rassurante pour l'auteur comme pour ses lecteurs.

Mais cette tendance ne résume pas à elle seule les emprunts au genre policier. Tandis que des auteurs, proches très souvent du Nouveau Roman, se sont servis du récit policier comme d'une balise sur laquelle s'appuyer, d'autres ont utilisé le genre de bien des façons différentes. Les structures narratives du genre ont attiré certains auteurs, tandis que d'autres montraient un intérêt marqué pour les thèmes, les personnages, les stéréotypes ou la mythologie du genre. La dépendance au(x) modèle(s) est donc variable, tout comme les objectifs visés.

Mais cette ramification, qui s'est développée en marge du genre policier lui-même, a sans nul doute favorisé sa reconnaissance critique : en montrant sans ambiguïté les liens ténus et signifiants entre la « littérature » et les genres paralittéraires, le roman policier littéraire a contribué selon nous à cette progressive légitimation.

Avant de définir plus précisément ce qu'est le roman policier littéraire, il nous paraît indispensable de revenir sur ce qui en a permis l'émergence. Pour cela, il faut rappeler que certains des éléments constitutifs du roman policier ont toujours existé en

littérature, et ce bien avant qu'Edgar Poe n'écrive *The Murders in the Rue Morgue* en 1841. Longtemps ces éléments sont restés épars dans les « belles-lettres » ; songeons à *Œdipe Roi*, *Hamlet*, ou au *Zadig* de Voltaire, trois œuvres fréquemment citées dans les ouvrages consacrés au genre policier, dans un but de légitimation évident[10]. Au XIX^e^ et surtout au début du XX^e^ siècle, ces éléments ont été unifiés pour créer un genre particulier, avec ses règles et ses codes. Mais, et il est important de le rappeler, alors même qu'il se constituait en genre autonome, le roman policier n'a pas cessé d'irriguer la littérature. Les exemples de romans du XIX^e^ assimilant les thèmes, les personnages, voire les structures du roman policier naissant, sont nombreux. *Maître Cornélius* (1831) et *Une Ténébreuse Affaire* (1841) de Balzac, *Crime et Châtiment* (1866) de Dostoïevski, *Thérèse Raquin* (1867) et *La Bête Humaine* (1890) d'Émile Zola sont autant de romans « criminels » ou « judiciaires ».

Cette tradition du récit criminel (que l'on songe à certaines nouvelles de Maupassant comme *La Petite Roque* en 1886, par exemple) a perduré au XX^e^ siècle (*Thérèse Desqueyroux* de Mauriac en 1927). Mais entre les romans du XIX^e^ que nous venons de citer, et certains romans « criminels » du siècle suivant, il y a bien sûr eu l'émergence et le succès du roman policier et l'édification de ses règles et principes. Dès lors, pour un écrivain littéraire, choisir le roman policier, c'est également choisir ses règles – des règles connues des lecteurs –, et c'est accepter un genre codifié, balisé d'éléments incontournables. Tandis que le Zola de *Thérèse Raquin* emprunte au fait-divers, l'écrivain du XX^e^ siècle qui choisit le crime

[10] En 1994, Didier Lamaison a même écrit un *Œdipe-Roi* inspiré de la pièce de Sophocle et publié dans la « Série Noire ».

comme thématique principale se voit immédiatement « rattaché » à un genre particulier : le roman policier.

Aujourd'hui, le recours à une structure héritée de la littérature policière aussi bien qu'à ses thèmes, n'a plus rien d'exceptionnel et reste toujours aussi fréquent. Un nombre élevé de grands noms de la littérature mondiale s'est essayé à cet exercice. Établir une liste exhaustive de ces auteurs serait un exercice difficile certes, mais également des plus intéressants. Cette liste mettrait en effet en évidence la diversité aussi bien que le prestige de ces écrivains. A titre d'exemples, nous n'en citerons que quelques-uns : le péruvien Mario Vargas Llosa (*¿Quien mató a Palomino Molero ?*, 1986), l'espagnol Juan Benet (*El aire de un crimen*, 1980), l'anglais Martin Amis (*Night Train*, 1997), le français Jean Echenoz (*Les Grandes Blondes*, 1995), l'albanais Ismaïl Kadaré (*Le dossier H*, 1998) ou encore l'américain Paul Auster (*City of Glass*, 1985), etc. Cette courte liste rend compte de l'impact de ce phénomène sur la littérature, de l'intérêt narratif et thématique du roman policier chez les auteurs les plus « littéraires » de notre époque. Par ailleurs, on s'aperçoit que le phénomène ne semble pas avoir de frontières, aucune zone géographique n'étant épargnée.

Tandis que le roman policier ne cesse de plaire et d'intéresser, alors même que chaque semaine paraît un roman d'une « nouvelle reine du crime » et/ou le polar du « nouveau James Ellroy », à une époque où un dictionnaire complet est consacré à

cette littérature[11], il nous a paru essentiel de nous intéresser à un phénomène qui, tout en étant situé en marge du genre lui-même, a permis de sortir de l'impasse critique dans lequel le roman policier était enfermé. Parce qu'ils opèrent un véritable brouillage des genres et qu'ils contribuent à rendre floues toutes frontières entre les sphères littéraires, les romans policiers littéraires sont problématiques, donc passionnants.

****

Dans un premier temps, il nous a fallu définir précisément ce phénomène afin de dissiper le malaise qui entoure sa dénomination. Nous avons opté pour la terminologie roman policier littéraire ; bien qu'imparfaite en raison de l'emploi ambigu de l'adjectif « littéraire », elle nous a paru plus appropriée que « roman criminel », « roman policier atypique » ou encore « polar métaphysique », pour ne reprendre que quelques-unes des multiples terminologies rencontrées au hasard de nos lectures. Reste toutefois à définir précisément ce que recouvre cette appellation.

Par l'expression roman policier littéraire, nous désignons toute œuvre romanesque appartenant sans doute possible à la sphère « littéraire », mais qui emprunte et utilise à des fins diverses et

[11] *Dictionnaire des littératures policières*, Claude Mesplède (dir.), Nantes, Joseph K., 2003.

variées les règles, les codes, les structures et/ou les thèmes du roman policier. Le résultat de cette transposition doit échapper dans tous les cas au cadre critique habituel imparti au genre policier. Cette définition induit donc plusieurs conditions.

Tout d'abord, un roman policier littéraire ne doit pas avoir été écrit par un auteur de romans policiers. Il faut donc distinguer les romans policiers dont la littérarité est établi (ceux de Simenon, Hammett, Chandler, Ellroy, etc.), mais écrits par des auteurs qui ont consacré l'essentiel de leurs œuvres au genre policier, des « romans policiers littéraires » écrits par des auteur qui ne s'inscrivent que provisoirement et exceptionnellement dans le cadre de la littérature policière. Cela signifie que l'adjectif « littéraire », ici, ne renvoie pas seulement à la littérarité de l'œuvre mais bien plutôt à l'appartenance de son auteur à la sphère des « belles–lettres ». On distinguera donc un auteur de romans policiers d'un auteur de romans policiers littéraires à l'aune de leurs bibliographies respectives et de leurs statuts littéraires. Ainsi, *Les Gommes* de Robbe-Grillet est un roman policier littéraire tandis que *La position du tireur couché* de Manchette est un roman policier puisque l'ensemble de l'œuvre de Manchette appartient au roman policier et que le statut littéraire établi par la critique institutionnelle des deux écrivains n'a rien de comparable.

Une remarque s'impose toutefois d'emblée. Il nous semble que l'appartenance au genre soit plus probante que le statut littéraire de l'auteur, ce dernier étant pour le moins fluctuant. Pour reprendre l'exemple de Jean-Patrick Manchette, la place qu'il occupe dans le monde des lettres est en pleine évolution. Père du néo-polar,

spécialiste du genre reconnu et admiré par ses pairs, Manchette est en passe d'accéder à une véritable reconnaissance critique[12].

Un roman policier littéraire doit, en dépit de son recours aux règles du genre policier, échapper également aux limites que lui impose ce dernier. Ainsi, ce type d'ouvrage ne sera généralement pas reconnu en tant que roman policier, mais bel et bien en tant que roman « littéraire ». Malgré les traces perceptibles que l'on pourra y déceler, un roman policier littéraire refusera donc toute réduction au genre auquel il emprunte pourtant un certain nombre d'éléments (narratifs et/ou thématiques) et sera donc publié dans des collections généralistes. Reprenons l'exemple des *Gommes*. Le roman de Robbe-Grillet emprunte au roman policier, nul ne peut le nier : il y a un meurtre (ou plutôt une tentative de meurtre puisque Daniel Dupont, le professeur d'économie, échappe de justesse à la mort), un détective, Wallas, qui mène l'enquête, un tueur à gages, etc. et bien des mystères. Pourtant, qui oserait prétendre que ce premier roman de Robbe-Grillet est un roman policier ? Il en possède la structure narrative, il utilise la même galerie de personnages représentatifs et il explore un certain nombre de motifs récurrents (celui du double, en particulier). Mais, pour des raisons qu'il reste à définir, ce roman n'est pas – à juste titre – considéré comme un roman policier. Ici on lira que le roman se contente d'« *utiliser la structure du roman policier* » (*Dictionnaire des littératures policières*), là qu'il « *parodie* » le genre (*Encyclopédie Hachette Multimédia*), et ailleurs qu'il n'a que l'« *apparence* » d'un

[12] Comme l'atteste un récent mémoire de DEA (2002), *Jean-Patrick Manchette et les institutions littéraires* de Laure Hodina.

roman policier (*Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*). Ainsi, un roman policier littéraire est bien un roman « traditionnel » qui irradie vers le roman policier, et non l'inverse.

On s'aperçoit donc que la délimitation de ce phénomène est des plus complexes et problématiques. Dire d'un roman, *Les Gommes* par exemple, qu'il est davantage qu'un roman policier nous paraît réducteur et insultant pour les auteurs qui s'illustrent dans ce genre. Nous avons rappelé la lutte menée par les défenseurs du roman policier. Ces derniers considèrent que les exercices de style romanesques entrepris depuis l'immédiate après-guerre sont d'une grande vacuité alors même que le roman policier entretient avec la métaphysique, donc les question véritablement essentielles, des rapports très étroits. Ainsi Jean-Patrick Manchette, l'un des critiques les plus riches du genre policier, considérait Dashiell Hammett, Raymond Chandler ou Robin Cook comme *littérairement* supérieurs à toutes les écoles romanesques du XX^{e} siècle. Ainsi, toutes les expressions généralement employées pour qualifier les ouvrages littéraires empruntant au genre policier nous paraissent caduques. En quoi le roman de Robbe-Grillet (ouvrage qui échappe, c'est certain, au cadre *stricto sensu* du roman policier) serait-il « supérieur » ou « plus littéraire » que *I Was Dora Suarez* (1990) de Robin Cook, auteur qui, par son approche toute particulière de le relation enquêteur/criminel, n'a jamais caché ses ambitions métaphysiques ?

Les intentions des auteurs pourraient, bien qu'imparfaitement, nous aider à distinguer les « romans policiers littéraires » des

romans policiers dont la littérarité ne fait aucun doute. Robbe-Grillet ou Michel Butor n'ont jamais eu l'intention d'écrire des romans policiers. Certes ils ont emprunté, transposé les éléments constitutifs du genre, mais sans jamais vouloir s'inscrire dans ce genre. A l'inverse, Raymond Chandler et Robin Cook, sans jamais sacrifier à leurs ambitions, ont toujours reconnu leur appartenance à cette catégorie (para)littéraire.

Les tentatives de taxinomie se heurtent donc à des difficultés évidentes. La perméabilité des genres paralittéraires et les ambitions sans cesse croissantes de certains auteurs contemporains complexifient toujours plus les réflexes critiques. Le statut littéraire de Maurice G. Dantec, William Gibson, Ayerdhal, Greg Egan et de tant d'autres semble donc difficile à fixer et interroge la critique. Ils mêlent délibérément science-fiction et roman noir, essai philosophique et traité psychologique, mathématiques et théologie dans des romans toujours plus *généraux*[13], tout en se réclamant de genres paralittéraires, peu ou mal reconnus.

****

Notre travail étant réalisé dans le cadre de la littérature générale et comparée, il nous a fallu choisir des auteurs répondant au critère énoncé précédemment : c'est-à-dire des écrivains dont l'appartenance à la sphère littéraire ne fait aucun doute. Nous avons

[13] Maurice Dantec parle quant à lui de « romans obliques », in « Entretiens », *op. cit.*, p. 84.

également sélectionné des auteurs pour lesquels l'incursion dans le domaine du policier n'a pas été unique. Plusieurs raisons nous ont incités à choisir des auteurs ayant multiplié les tentatives d'écriture de romans policiers. Tout d'abord, il nous a semblé que cet indice montrait un intérêt certain pour la forme narrative autant que pour le genre dans sa globalité. Une tentative unique peut correspondre à un besoin ponctuel, s'inscrivant dans un projet très précis. En revanche, choisir la forme policière et y revenir plusieurs fois indique qu'il y a correspondance entre la personnalité de l'auteur (ses thèmes de prédilection, ses préoccupations littéraires et autres, etc.) et le roman policier. Enfin, il nous sera possible de mettre en relation les œuvres de notre corpus avec les autres romans policiers littéraires de ces auteurs, et étudier ainsi comment leur approche du genre a pu évoluer.

Il nous a par ailleurs semblé essentiel de choisir des auteurs *radicalement* opposés. Tout devait *a priori* les séparer : leur espace géographique, leur style, leur pensée, etc. Il nous paraissait indispensable de ne retenir que des auteurs différents et dissociables, que peu ou pas d'éléments rapprochaient, sinon leurs tentatives éparses et distinctes d'écriture de romans policiers. De ces différences pourraient naître des lignes de rapprochement, des points de convergence et peut-être des similitudes quant à l'entreprise de transposition du roman policier. A cette étape de notre travail, il nous était encore impossible de savoir si une théorie du roman policier littéraire pourrait émerger de notre étude. En tout état de cause notre ambition était autre, mais pas moindre ; nous espérions pouvoir illustrer un présupposé personnel : notre conception *non hiérarchisée* du champ littéraire.

Nous avons donc écarté d'emblée les écrivains ayant adopté une approche *borgésienne* du roman policier. On connaît le goût de l'écrivain argentin pour le genre qui nous intéresse. Jorge Luis Borges (1899-1986), dans ses diverses tentatives d'appropriation du roman policier, a largement privilégié les variations sur la forme : mise en évidence de la proximité entre le roman policier et le jeu, goût pour les énigmes intellectuelles et les mystères ésotériques. Les auteurs que nous avons finalement retenus, tout en exerçant de profondes distorsions sur la structure narrative du roman policier, ont aussi transposé et adapté la thématique métaphysique du polar. Car à trop réduire le roman policier à une forme, à un cadre, on en oublierait presque qu'il place la thématique de la mort au centre de ses préoccupations. Nous avons voulu rappeler cette évidence en choisissant des auteurs qui, dans l'ensemble de leurs œuvres, développaient cette thématique de la mort.

Dans notre quête d'auteurs de langue française, nous avons tout d'abord songé aux auteurs du Nouveau Roman, à Robbe-Grillet et à Butor, aux *Gommes* et à *L'Emploi du temps*. Mais ces romans nous ont immédiatement apparus comme trop évidents. Toujours cités comme des exemples archétypaux de romans policiers littéraires, ils nous ont fait l'effet de « suspects trop parfaits ». Nous les avons donc écartés de notre enquête, préférant remonter aux sources peut-être de cette hybridation littéraire.

Rapidement, l'œuvre de Georges Bernanos s'est donc imposée d'elle-même. L'auteur de *Sous le soleil de Satan* est lui aussi régulièrement cité dans les livres consacrés au genre policier, *Un crime* (1935) étant un exemple célèbre d'incursion d'un auteur

littéraire dans la sphère du roman policier. Cette tentative n'est pas restée sans suite puisque Bernanos a réitéré cette expérience d'écriture consistant à fondre ses préoccupations habituelles dans la forme fixe du roman policier : *Un mauvais Rêve*, deuxième roman policier littéraire de l'écrivain ne sera publié qu'en 1950, deux ans après sa mort. On ne retient souvent d'*Un crime* que son prétexte : Bernanos choisissant d'écrire un roman policier pour gagner facilement de quoi faire vivre sa nombreuse famille. On oublie ainsi qu'en cours d'écriture, Bernanos a pris conscience de l'adéquation très forte entre cette forme et ses préoccupations. L'écrivain n'a pas attendu *Un crime* pour imaginer meurtres, actes mortifères, univers noir et violent. Dans *Sous le soleil de Satan* (1926), son premier roman, Bernanos met en scène une meurtrière, Mouchette, qui se suicide après avoir avoué son crime à l'abbé Donissan. L'autre Mouchette de Bernanos, celle de la *Nouvelle histoire de Mouchette* (1937) qui n'a en commun avec la précédente que sa tragique solitude, est elle aussi mêlée à une histoire de meurtre : celui d'un garde-chasse par Arsène, un braconnier que la jeune femme a rencontré quelques heures auparavant. Cette récurrence du crime n'est guère étonnante dans l'œuvre d'un écrivain qui n'a eu de cesse de raconter l'éternelle lutte entre le Bien et le Mal. Cette thématique est évidemment au cœur du roman policier, et il semblait presque inévitable que Bernanos s'approprie cette forme littéraire pour y fondre ses questionnements. C'est sans aucun doute dans *Monsieur Ouine* (1943) – un roman que nous avons découvert lors de ces recherches liminaires – que ce projet aboutit le mieux. Bernanos lui-même considérait d'ailleurs ce roman comme son œuvre la plus réussie. Mal connu du grand public, difficile d'accès,

ce roman se rattache au genre policier avec moins d'évidence et de netteté qu'*Un crime* ou même qu'un *Mauvais Rêve*, roman posthume. Dans *Monsieur Ouine*, les éléments policiers sont beaucoup plus épars que dans *Un crime* : la structure du roman est presque totalement affranchie des règles du genre. Cependant, le lecteur reste convaincu d'avoir affaire à un roman policier. Les éléments policiers sont comme noyés au milieu de ce qui constitue l'univers de l'auteur. Il y a bien un crime, une enquête, des suspects, bref un mystère, mais toutes ces caractéristiques sont reléguées à l'arrière-plan des autres histoires racontées ici. Mais, et c'est là tout le paradoxe du roman, le lecteur ne parvient jamais à faire abstraction du meurtre et des questions qui l'enveloppent. Tout s'y rattache, même si, dans les faits, l'enquête n'occupe qu'une part infime du roman. Ainsi, quelles que soient les distances que Bernanos prend par rapport au schéma canonique du roman policier, les repères qui balisent le texte font que le lecteur garde toujours à l'esprit la formule classique du genre. Ce qu'il n'avait qu'imparfaitement réussi avec *Un crime* et *Un mauvais Rêve*, l'équilibre entre l'esprit « bernanosien » et les éléments policiers, l'auteur l'a réussi avec *Monsieur Ouine*. Fenouille, le petit village théâtre du crime d'un petit garçon, est un univers totalement clos où se concentrent tous les éléments constitutifs de l'œuvre de Bernanos : une incarnation de Satan, un curé en proie au doute, un adolescent exalté, etc. L'angoisse de la déchristianisation du monde qui parcourt toute l'œuvre de Bernanos s'exprime ici pleinement : *Monsieur Ouine* est en effet le récit de l'agonie, de la mort d'une paroisse.

Bernanos et Jean Giono ont ceci en commun qu'ils sont souvent cités comme des exemples d'écrivains prestigieux ayant utilisé la forme romanesque du récit policier. *Un roi sans divertissement* (1947), œuvre fascinante et complexe, ne pouvait que retenir notre attention. Son approche très particulière du roman policier en général et de la figure de l'enquêteur en particulier et sa singularité même au sein de l'œuvre de Giono font d'*Un roi sans divertissement* un roman du *mystère* : mystère de la forme et de la structure, mystère des personnages et mystère des thèmes abordés.

On considère généralement, à juste titre, que ce roman marque le début d'une nouvelle « manière » dans l'œuvre de Giono. Roman de la rupture, *Un roi sans divertissement* se distingue très fortement des premières œuvres de l'auteur, celles qui ont fait de lui un écrivain au succès populaire indéniable. Pourtant, on aurait tort de penser que la violence qui sourd de ce roman était totalement absente de ceux de la « première manière ». Le sang, la violence, et plus généralement la mort, étaient déjà omniprésents dans les œuvres d'avant le second conflit mondial. Dans *Colline* (1929), les villageois projettent de tuer Janet, le vieil infirme qu'ils jugent responsable de tous les maux du village. Dans *Le Grand troupeau* (1931), ce sont les horreurs de la seconde Guerre Mondiale et les violences d'un frère envers sa sœur qui sont au centre du récit. *Le Chant du Monde* met en scène un meurtre, celui de Matelot, un vieux forestier, poignardé dans le dos par plusieurs hommes. Les exemples d'actes violents dans l'œuvre de Giono sont multiples : violence des hommes entre eux, mais également violence à l'égard des animaux (dans *Philémon*, nouvelle extraite de *Solitude de la pitié* (1932), les villageois égorge un cochon, scène sanglante qui

évoque bien sûr certains agissements de M.V. dans *Un roi sans divertissement*). La violence et la cruauté ont toujours été au cœur de l'univers romanesque de Giono. Il paraissait donc logique que, à l'instar de Bernanos, l'auteur du *Cycle de Pan* se tourne vers un genre littéraire entièrement concentré autour de la perpétration de la violence.

Mais ces éléments ne suffisent pas à expliquer notre intérêt pour *Un roi sans divertissement*. Un autre aspect du roman nous a marqué très fortement et incité à l'inclure dans notre corpus. Giono annonce selon nous, avec ce roman, l'une des tendances récentes du roman noir. Les amateurs du genre le savent bien, les auteurs de ces dernières décennies se sont de plus en plus intéressés à l'intimité de l'enquêteur. Sans délaisser bien sûr l'intrigue, le mystère et l'action – ingrédients indispensables à tout bon roman de genre – ils ont considérablement développé la place accordée à ce qui se déroule hors de l'enquête. Ainsi, quelques-uns des auteurs de romans policiers les plus importants de la fin des années 1990 n'ont pas hésité à consacrer une bonne part de leurs romans à une description minutieuse et subtile de la vie personnelle (et souvent affective) de leurs enquêteurs et des interactions constantes entre leur figure d'enquêteur et leur individualité (de père, d'époux, etc.). Cette corrélation entre le personnel et le professionnel, l'intime et le public, est l'une des plus intéressantes innovations du roman noir. Décomplexé, les auteurs n'hésitent plus à délaisser la sacro-sainte intrigue pour s'attarder enfin sur leur personnage central[14]. Cette tendance très marquée et qui caractérise des auteurs par ailleurs

[14] On pourrait d'ailleurs s'interroger sur la longueur même des romans policiers actuels. Il n'est pas rare de lire aujourd'hui des « polars » de plus de 400 ou 500 pages, alors que les séries noires d'autrefois ne dépassaient que très rarement les 250 pages.

assez dissemblables, se développe et prend toute son ampleur dans la mesure où les écrivains de romans policiers continuent pour une bonne part à privilégier les œuvres sérielles. La série romanesque, composée sur une ou plusieurs décennies, permet à l'auteur de décrire un homme dans toute son évolution, un homme qui change et dont les changements sont précisément le résultat de son activité d'enquêteur.

Selon nous, par la rupture brutale qui s'opère dans *Un roi sans divertissement* entre la première partie qui décrit l'enquête menée par le gendarme Langlois pour résoudre une série d'enlèvements, et la seconde qui se déroule un an plus tard et qui montre les conséquences et l'impact de « l'affaire » sur la personnalité de cet enquêteur, Giono annonce d'une certaine façon cette orientation romanesque. Le fait que Giono ait repris ce personnage de détective dans son recueil *Les Récits de la demi-brigade*, reproduisant ainsi le caractère sériel de bien des œuvres policières, nous a également conforté dans cette idée.

La première incursion de William Faulkner dans le domaine du roman policier est, à bien des égards, similaire à celle qui a incité Bernanos à écrire *Un crime*. On connaît ainsi les circonstances qui ont abouti à la rédaction de *Sanctuary* (1931). Après avoir introduit « de la tragédie grecque dans le roman policier[15] », selon la jolie formule d'André Malraux, l'écrivain américain a plusieurs fois réutilisé la forme policière, avec des objectifs et des styles toujours différents. Faulkner était un amateur de romans policiers, un lecteur

[15] A. MALRAUX, « Préface » in *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, Folio n°231, p. 11.

régulier de quelques-uns des grands noms du genre. Au sein de sa bibliographie, notre choix s'est porté sur un roman souvent mésestimé. *Sanctuary* et *Light in August* (1932) étant bien connus de la critique et des lecteurs, nous avons donc préféré nous intéresser à *Intruder in the dust* (1948), véritable roman hybride, apparemment moins complexe que les chefs d'œuvre de l'auteur, mais qui mérite selon nous d'être (re)découvert. Roman policier autant que roman d'aventures, roman initiatique et évidemment récit « *faulknérien* », *Intruder in th dust* ne doit surtout pas être considéré comme la preuve d'un certain déclin littéraire. On distingue généralement les premiers romans du cycle faulknérien, innovants et difficiles, des romans de l'après-guerre, ceux qui correspondent assez paradoxalement à la reconnaissance et à la consécration tardive par l'attribution du prix Nobel en 1950. Si cette appréciation de l'œuvre de Faulkner est en partie fondée, elle ne doit pas cependant nous faire négliger les derniers romans d'un auteur majeur.

Intruder in the dust s'inscrit parfaitement et logiquement dans la continuité des œuvres précédentes. Notons tout d'abord que le roman se situe dans le sillage du précédent, *Go Down, Moses* (1942), dont le dernier chapitre est consacré à la famille McCaslin et à sa double descendance, blanche et noire. Lucas Beauchamp et Gavin Stevens, deux des protagonistes de *Intruder in the dust* sont déjà au cœur de ce chapitre. Cette continuité n'est pas le seul point commun entre les deux romans. *Go Down, Moses* et *Intruder in the dust* développent également le même thème : les relations interraciales dans le Sud, problématique récurrente dans l'œuvre de Faulkner. Mais *Intruder in the dust*, s'il entretient des rapports étroits

avec *Go Down, Moses*, s'inscrit également dans une œuvre plus large : une œuvre passée et une œuvre à venir. Ainsi, le protagoniste du roman, le jeune Chick Mallison, s'impose comme l'antithèse du Quentin de *The Sound and the Fury* dont le suicide symbolisait l'impasse dans lequel se trouvait le Sud des Etats-Unis en 1929 ; dans le même temps, Chick rappelle le Bayard Sartoris de *The Unvanquished* (1938) ; il annonce les protagonistes de *The Reivers* (1962) et incarne l'espoir que Faulkner voit en la jeunesse.

Pour ce qui est de la forme policière et surtout des thèmes qui l'accompagnent (le mal, la violence, la mort, etc.), rappelons qu'ils ont toujours été au centre des préoccupations de l'écrivain et tous ses romans, qu'ils soient ou non policiers, s'y sont intéressés.

Par ailleurs, il nous est apparu qu'*Intruder in the dust*, roman écrit lors d'une période difficile de la vie de Faulkner, illustre d'une certaine façon la volonté d'un auteur qui souhaite être lu et compris. Comme *Sanctuary*, premier véritable succès de Faulkner, *Intruder in the dust* emprunte sa forme au roman policier tout en conservant l'expression des grandes préoccupations de l'auteur. Mais, contrairement à l'histoire de Temple Drake et de Popeye, les deux protagonistes de *Sanctuary*, *Intruder in the dust* reste très facile d'accès. Simple, didactique et court, il étonne de la part d'un auteur réputé pour la complexité et l'opacité de certains de ses romans. Ce souci de lisibilité, au détriment de l'innovation stylistique pure, nous a évidemment interpellés. En effet, cette union du discours politique et d'une forme littéraire accessible symbolise assez bien l'un des pans les plus intéressants du roman policier.

Depuis la fameuse *Red Harvest* (1929) de Dashiell Hammett, le roman policier a cessé d'être un simple divertissement. Une très large part de la production s'inscrit dans le sillage de cette œuvre pionnière qui, sous l'apparence d'un récit simple et populaire, dissimule un discours politique plus ou moins explicite (la description du crime et surtout de ses conséquences permettant une approche critique de la société). Il semble donc que Faulkner ait choisi de s'inscrire dans cette mouvance, tout comme Leonardo Sciascia, l'un des plus célèbres auteurs de « romans policiers littéraires ».

L'écrivain sicilien Leonardo Sciascia est en effet célèbre pour son utilisation de la forme policière. Le choix de cette technique romanesque (qu'il a souvent fait alterner avec celle du roman historique) n'est dû ni au hasard ni, comme ce fut originellement le cas pour Bernanos et Faulkner, à une quelconque nécessité de succès littéraire.

Le roman de Sciascia que nous avons retenu, *Il Giorno della civetta* (1962), est la première incursion de l'auteur dans le domaine du policier. L'utilisation de cette technique, si elle répond au goût de Sciascia pour les énigmes (à sa passion de l'enquête sur la réalité), obéit surtout à son désir de révéler *quelque chose*. En racontant cette histoire d'un assassinat commis par la mafia, Sciascia détourne subtilement la question « *qui a tué ?* ». Il révèle en effet que le meurtrier n'est sans doute pas seul, de sorte que c'est toute une organisation qui se trouve mise en cause par l'enquête. Il y a donc chez Sciascia, plus que chez tout autre auteur de notre corpus, une évidente adéquation entre la forme (récit policier, donc récit du crime) et le propos (une dénonciation de la mafia sicilienne). Dans la

note qui accompagne l'édition française du roman, Sciascia explique qu'il n'a pas écrit *Il Giorno della civetta* avec toute la liberté dont devrait toujours jouir un écrivain. Il compare alors la situation des lettres italiennes à celle de la littérature américaine :

> Les Etats-Unis peuvent présenter dans leurs récits et dans leurs films des généraux imbéciles, des juges corrompus et des policiers canailles. […] L'Italie n'en a jamais présentés, n'en présente pas, n'en présentera jamais[16].

L'écrivain italien fait ici explicitement référence au roman policier américain, et plus précisément au roman noir des années 50. Ecrit au début des années 60, *Il Giorno della civetta* est contemporain des œuvres qui ont profondément marqué le genre policier américain. Apparu vers les années 1929-1931, le fameux roman noir américain, le roman *hard-boiled*, s'est tout d'abord illustré par sa profonde dichotomie d'avec le roman de détection. Parmi les pionniers du genre, William R. Burnett a créé un sous-genre consacré à la dénonciation des corruptions. Avec des romans tels que *Little Men, Big World* (1951) et *Vanity Row* (1952), Burnett s'est attaché à faire ce que Sciascia juge impossible en Italie : décrire minutieusement toutes les collusions entre les pouvoirs et les gangstérismes. Juges corrompus, politiciens véreux, policiers ripoux peuplent ses romans et ceux de toute une génération d'auteurs : William P. McGivern, John MacDonald et bien d'autres… Aujourd'hui oubliés, ces auteurs ont pourtant joué un rôle décisif dans la modernisation du roman policier. En rompant avec les schémas traditionnels et en instituant une nouvelle thématique, ils ont eu une influence considérable sur les représentants actuels du roman noir

[16] L. Sciascia, « Note » in *Le Jour de la Chouette*, Paris, Flammarion, GF n°461, trad. J. Bertrand, p. 175.

(James Ellroy notamment), mais aussi sur un écrivain comme Leonardo Sciascia qui avait su lire au-delà des intrigues souvent formatées de ces ouvrages tout leur potentiel de dénonciation social. Chez l'auteur italien, comme chez ses confrères américains, l'enquête n'est pas une fin en soi : elle est le moyen privilégié d'une réflexion politique.

Chez Sciascia, l'enquête policière est donc un vecteur qui correspond parfaitement à son propos et qui permet de faire naître la prise de conscience du caractère inacceptable d'un système politique et social. Il reprendra à plusieurs reprises cette forme romanesque. *A ciascuno il suo* (1966), *Il contesto* (1971), *Todo Modo* (1974) appartiennent à cette même veine mais élargissent et radicalisent le discours de Sciascia jusqu'à une mise en question radicale de tout le système politique italien. Comme chez le Faulkner d'*Intruder in the dust*, le roman policier selon Sciascia montre également une volonté clairement didactique du récit dont la finalité essentielle est d'instruire. Sciascia s'inscrit en cela dans une tradition voltairienne ; le Voltaire des contes philosophiques évidemment.

Le statut littéraire de Norman Mailer n'est pas comparable à celui des auteurs précédents. Mailer, auteur polymorphe, ne jouit pas de la reconnaissance qui auréole les œuvres de Faulkner, Giono ou Bernanos. Quant à son impact sur les lettres américaines, concédons qu'il n'est pas aussi unanimement avéré que celui de Sciascia sur la littérature italienne.

Pourtant, avant de devenir « l'enfant terrible » de la littérature américaine, Norman Mailer avait admirablement réussi son « examen d'entrée » : *The Naked and the Dead* (1948) son premier roman fut unanimement salué par la critique et connut un immense succès public. Il reste aujourd'hui encore le plus célèbre roman américain de la Seconde Guerre Mondiale. Accueilli comme le digne successeur de Dos Passos (la filiation entre Mailer et l'auteur de *Manhattan Transfer*, sur le plan de la technique romanesque, est alors évidente), Mailer va connaître un long passage à vide avant d'entamer une carrière iconoclaste. Il n'aura de cesse de s'aventurer en terrain neuf, de prendre des risques. Il multipliera les expériences d'écriture, s'essayant à tous les genres et faisant preuve d'une énergie inépuisable. Cette diversité explique en partie les réserves émises par une critique agacée par les excès d'un homme qui affirmait dès 1944 vouloir devenir « un nouveau Malraux ». Romancier, essayiste, journaliste (il est, avec Truman Capote et Tom Wolfe, l'un des plus étonnants représentants du « nouveau journalisme »), cinéaste[17], polémiste et militant, Mailer a été le compagnon de route des écrivains *beats*, puis l'un des plus virulents opposants à la guerre du Vietnam, un observateur critique de tous les visages de son pays (enquêtant aussi bien sur les élections de 1968 que sur le lancement d'Apollo 12 l'année suivante ou écrivant sur Marilyn Monroe comme sur les combats de Muhammad Ali et Joe Frazier). Mailer aura donc toujours été en première ligne, sur tous les fronts, les nerfs à vif et reste à cet égard l'une des plumes les plus acérées de ces cinquante dernières années.

[17] En 1987, Mailer adapte lui-même pour le cinéma son roman policier *Tough Guys Don't Dance* (1984).

Ainsi Mailer incarne pour nous une véritable modernité. Sa posture, faite d'érudition et d'un goût prononcé pour la culture de masse, nous a séduit. Ses diverses incursions dans le domaine du roman policier illustrent d'ailleurs à merveille cette « schizophrénie littéraire ». Ainsi, *An American Dream* doit autant à Christopher Marlowe qu'à Dashiell Hammett, au drame élisabéthain qu'au *hard-boiled novel*. Inspiré des bandes dessinées les plus vulgaires et de l'œuvre picturale de Rauschenberg, ce roman exprime toute une mythologie populaire créée par les films, la publicité et les *comics*. Il s'inscrit donc pleinement dans notre problématique et incarne à lui seul le phénomène qui nous intéresse ici : l'hybridation littéraire.

Par ailleurs, un autre aspect du livre nous a paru intéressant : contrairement à ceux de Faulkner, Bernanos, Giono ou Sciascia, celui-ci se place du côté du meurtrier. Rojack, le narrateur, est en effet celui qui commet le crime. En apparence point de mystère dans ce récit d'un meurtre et de ses conséquences sur celui qui l'a commis. La réalité est tout autre et l'on verra que si l'identité de l'assassin ne fait ici aucun doute, bien des questions apparaissent quant à la personnalité de la victime. Mailer s'inscrit donc dans une double tradition : celle du récit criminel qui, de Dostoïevski à Mauriac, met en scène des caractères criminels et celle du roman noir décrivant les forfaits d'un meurtrier, sous-genre dans lequel se sont illustrés des auteurs tels que Jim Thompson ou plus récemment Robin Cook.

****

Après avoir choisi ces cinq auteurs, nous nous sommes immergés dans leurs œuvres respectives comme dans leurs biographies à la recherche d'indices pouvant expliquer leurs incursions dans la sphère du roman policier. Rapidement nous avons compris que l'écriture d'un roman policier obéissait chez ces auteurs à une vraie volonté de faire prendre de la hauteur au genre policier. L'erreur serait de considérer cette attitude comme une posture méprisante d'écrivains quelque peu condescendants à l'égard d'un genre, soi-disant, mineur. L'erreur, commise par la critique, fut de considérer cette forme littéraire comme intrinsèquement populaire, donc appauvrie en littérarité. Selon nous, nos cinq auteurs avaient compris, parfois *a posteriori*, que le roman policier n'est qu'une forme plus ou moins fixe, qu'un genre romanesque un peu strict (au même titre que la tragédie et la comédie sont des genres théâtraux obéissant à des impératifs) et que les contraintes qui lui sont liées pouvaient les servir.

Ainsi, faire prendre de la hauteur au roman policier ne veut donc rien dire de plus que ce que les mots signifient : ces auteurs ont hissé le genre, ses règles et ses codes, vers des sommets il est vrai rarement fréquentés par la plupart des auteurs. Cela étant, et il nous paraît essentiel de le préciser, cette exigence n'est pas propre aux auteurs « littéraires ». On la rencontre souvent chez des écrivains « paralittéraires » (Hammett, Chandler, Burnett, Ellroy, Thompson, Goodis, Malet, Manchette et tant d'autres…).

Cette approche des œuvres ne nous a cependant pas fait oublier le statut très particulier de ces écrivains et donc leur volonté

de faire du roman policier autre chose qu'un simple divertissement. Les lectures successives des cinq romans de notre corpus ont imposé deux certitudes. Premièrement, ces romans, en dépit de ce que la critique a parfois voulu faire croire, sont bel et bien des romans policiers. Des crimes y sont commis et des enquêtes y ont lieu… Le lecteur s'interroge, l'auteur brouille les pistes et le mystère reste entier jusqu'au bout (parfois même au-delà…). Il nous a donc fallu suivre des pistes souvent tortueuses à la recherche d'indices prouvant définitivement l'appartenance de ces romans au genre qui nous préoccupe. La structure narrative des récits a été étudiée et comparée à celle des différentes formes du roman policier. Les personnages ont été interrogés tels les témoins d'un crime.

Ensuite, nous nous sommes intéressés à l'écart constant qui est maintenu entre ces romans et le genre dans lequel ils s'inscrivent étrangement. A la suite du processus de transposition des structures, des thèmes et des motifs du roman policier, nous avons analysé les transgressions effectuées par nos cinq auteurs. Quelles règles ont-ils enfreintes ? Quels codes n'ont-ils pas respectés ? C'est alors que nous avons pu mettre à jour toute la modernité de ces romans : en se nourrissant de paralittérature tout en restant de plain-pied dans le champ des belles-lettres, ils sont parvenus à rester au centre des grandes préoccupations de leurs auteurs et donc au cœur des enjeux romanesques du XX^{e} siècle tout en s'inscrivant dans ce qu'il convient d'appeler « l'avant-garde du roman policier ». En effet, bon nombre des transgressions opérées par nos auteurs semblent être devenus, aujourd'hui, les nouvelles normes du roman policier.

Quoi qu'il en soit, et l'éclectisme de notre corpus nous l'a imposé, nous n'avons pas exploré toutes les richesses (notamment thématiques) de ces romans. Une œuvre comme *Monsieur Ouine* justifierait en effet à elle seule une thèse. Ce qui a mobilisé notre attention, ce sont bien entendu les liens entre chacun de ces romans et le genre policier. Nous nous sommes donc intéressés à leurs genèses ; à l'entreprise de déconstruction composée de transpositions et de transgressions ; et à ce que ces romans hybrides et problématiques révèlent du genre policier comme de la littérature en général. En revanche, puisque nous avons abordé ces œuvres en tant que romans policiers, nous avons en permanence accordé une attention accrue à leur réception par le lecteur et donc à l'intertextualité en jeu ici.

****

Afin de clarifier notre propos à venir, il nous paraît indispensable de nous arrêter quelques instants sur les définitions des différents genres policiers et de fixer la terminologie que nous emploierons tout au long de notre travail. Nous aurons toutefois l'occasion de développer ce propos dans la deuxième partie de notre étude.

Le roman policier est un genre protéiforme qui se subdivise en plusieurs sous-genres. Ainsi, il nous semble plus juste de parler de littérature policière, l'expression « roman policier » recouvrant un

nombre important de variantes et de variations autour de la perpétration d'un délit. L'objet de notre étude se situant aux marges de cette littérature, nous ne nous attarderons pas trop sur le flou terminologique, et donc taxinomique, qui recouvre aujourd'hui les différentes publications. Les barrières entre les différents sous-genres ayant depuis longtemps éclaté, les romans policiers qui paraissent actuellement refusent bien souvent la plupart des classifications établies.

Nous prenons donc volontairement nos distances avec ce problème, et nous allons nous contenter de rappeler les principaux genres policiers tels qu'ils sont apparus au cours de l'histoire littéraire : le roman de détection, le roman noir et le roman à suspense.

Le premier de ces trois grands genres, correspond à la forme la plus classique et la plus canonique du roman policier. Ce roman de détection (parfois appelé roman à énigme, roman-problème ou encore *whodunit*), c'est évidemment le roman policier anglo-saxon tel que pratiqué par Agatha Christie et qui, tout en reprenant les préceptes des précurseurs (Conan Doyle, Emile Gaboriau, etc.), a fixé les règles du genre.

Le roman noir, qui émerge aux Etats-Unis au cours des années 1920, se crée en rupture et par opposition au roman à énigme en négligeant l'enquête intellectuelle et son cadre feutré au profit d'une enquête matérielle se déroulant dans un milieu urbain violent et réaliste.

Le roman à suspense, quant à lui, va plus loin dans l'effacement de l'enquête en substituant à la figure de l'enquêteur celle de la victime et à la question « qui a tué ? » celle-ci : « la victime va-t-elle être sauvée ? »

Cette classification, qui reprend celle établie par Yves Reuter[18], a ceci d'imparfait qu'un grand nombre d'auteurs échappent totalement à ces cases. En effet, si chaque genre policier possède ses maîtres et ses disciples, aisément classables, la littérature policière compte bon nombre d'écrivains originaux qui refusent de s'enfermer et qui, sans créer un nouveau genre, impose un univers personnel. Ainsi, les romans de Georges Simenon, sans rompre tout à fait avec le roman à énigme, échappent pour une bonne part aux règles du genre. De même, l'œuvre de David Goodis, proche à bien des égards du roman noir, diffère nettement des classiques de Dashiell Hammett ou Raymond Chandler.

Cependant, cette classification a le mérite de souligner l'évolution du genre au cours du XX^{e} siècle. Elle permet également de rappeler les grandes « écoles » et leurs règles ou constantes. Ce sont donc ces trois dénominations – roman de détection, roman noir et roman à suspense – que nous utiliserons tout au long de notre travail et, à chaque fois que nous citerons un auteur échappant à ces différents genres, nous nous efforcerons d'en expliquer les raisons.

[18] Y. REUTER, *Le Roman policier*, Paris, Nathan, « collection 128 », 1997.

PREMIÈRE PARTIE :

APPROCHE CONTEXTUELLE

« Je le sais, Franck, je le sais bien… mais est-ce qu'un écrivain, un écrivain sérieux, je veux dire un bon écrivain…, est-ce qu'il va se lancer dans une aventure policière ? Je n'en suis pas sûr… un bon écrivain, un écrivain qui peut compter ?... Qui va foncer tête baissée dans un genre mineur ? Tu me permettras d'en douter, Franck ! »

Philippe Djian, *Ça, c'est un baiser*

Définir ce qu'est un écrivain est source de bien des difficultés. Obtenir une définition de ce qu'est un "grand écrivain", ou même un "bon écrivain", paraît en tout état de cause encore plus problématique. Les sociologues de la littérature se sont intéressés à la question et Robert Escarpit précise à ce sujet que « l'image d'une population d'écrivains littérairement significative ne peut être obtenue qu'avec un certain recul »[19]. Il ajoute même que c'est seulement après la mort d'un auteur qu'il devient possible de le définir ou non comme un membre de la collectivité littéraire. Qu'en est-il des auteurs de notre corpus ? Si l'on suit la théorie d'Escarpit, il nous serait donc possible d'évaluer leurs œuvres afin de valider leur appartenance au champ de ce que l'on appelle encore – peut-être à tort, nous y reviendrons – la Littérature.

Nous ne nous livrerons pas ici à cet examen critique des œuvres respectives de nos auteurs tant il nous paraît évident qu'elles appartiennent toutes au patrimoine littéraire ; les qualités de ces auteurs ne sont plus à démontrer et la somme d'ouvrages critiques cités dans notre bibliographie et disponibles en bibliothèque prouve si besoin est la portée, il est vrai variable, des œuvres de Bernanos, Giono, Faulkner, Mailer et Sciascia. Chacun est libre d'apprécier ou non ces cinq auteurs à leurs justes valeurs, mais nul ne peut nier en toute bonne foi leur importance. Certes ils ne jouissent pas tous de la même aura, et leur impact pourrait être sujet à controverse – on peut par exemple difficilement comparer l'œuvre de Faulkner à celle de son compatriote Norman Mailer –, mais il

[19] R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, 1992, P.U.F., « Que sais-je ? » n°777, p. 29.

nous parait également improbable que quiconque puisse les rejeter hors du champ littéraire.

Cette donnée étant admise, il convient de s'interroger sur les motivations et les choix de nos cinq auteurs qui ont tous fait la démarche d'adopter une forme romanesque paralittéraire. Pour reprendre les termes de la citation mise en exergue, il est nécessaire de comprendre pourquoi et comment « un bon écrivain », « un écrivain sérieux, qui peut compter », choisit de « se lancer tête baissée dans une aventure policière », dans « un genre mineur ». Si le roman policier ne souffre plus aujourd'hui totalement de l'ostracisme critique qui l'a longtemps rejeté hors de la sphère littéraire, il demeure un genre romanesque typé. Cette caractéristique même maintient en partie ce rejet hors des frontières de la littérature. Un auteur qui ne publie que des romans policiers, aussi novateurs et riches soient-ils, reste un « écrivain de romans policiers » avant d'être un « écrivain ». Ses livres sont publiés dans des collections spécialisées, puis critiqués dans les rubriques *ad hoc* de la presse littéraire. Au contraire, un auteur qui n'utilise pas un ou plusieurs genres se voit immédiatement affublé du titre d'écrivain. Et quand il lui prend l'envie d'utiliser la forme policière, la critique emploiera les termes d'« emprunt », de « détournement ». Autrement dit, les catégorisations perdurent et la littérature reste un domaine fortement hiérarchisé.[20] Pourtant cette utilisation de la forme policière est aujourd'hui couramment pratiquée et donc fort bien admise par la critique. Mais lorsque nos auteurs ont investi le

[20] Si le statut du roman policier a considérablement évolué ces trente dernières années, d'autres formes littéraires souffrent aujourd'hui d'un manque de considération. Que l'on songe notamment à la *fantasy* généralement présentée comme un genre réservé à la jeunesse, mais qui recèle pourtant des auteurs et des œuvres passionnantes.

genre, il était encore très mal considéré, assimilé la plupart du temps à de la « littérature de gare » ou à un simple jeu de l'esprit, comparable aux échecs mais pas aux chefs d'œuvre romanesques. Rappelons en effet que les premières tentatives d'appropriation du roman policier par nos auteurs – qui ne correspondent pas nécessairement aux livres de notre corpus – datent des années 30 à 60. Le roman policier n'a acquis son statut si particulier que beaucoup plus récemment et, même en 1965 (date de parution d'*An American Dream*), il n'était pas fréquent de voir un auteur « littéraire » adopter ce type de démarche.

Dès lors, il convient de s'interroger sur les raisons qui ont abouti à une telle posture « anti-littéraire » serait-on tenté d'écrire. Comme le personnage de Philipe Djian cité en exergue, il nous est permis de douter, ou au moins de nous interroger. En premier lieu, il va nous falloir revenir sur les débuts de nos cinq écrivains afin de définir leur situation et statut au moment d'entreprendre la rédaction des romans de notre corpus. Ainsi nous pourrons mieux cerner leurs motivations. Il nous faudra également examiner sommairement l'ensemble de leurs bibliographies romanesques afin de comprendre comment nos romans s'inscrivent dans des œuvres complexes et mouvantes. Nous sommes partis de plusieurs hypothèses que nous avons suivies puis plus ou moins validées en progressant dans nos recherches. Tout d'abord, il nous a paru évident que cette utilisation de la forme policière devait répondre à une nécessité littéraire ; c'est-à-dire que certaines des caractéristiques de la littérature policière rejoignaient les ambitions et les projets de nos auteurs. Ensuite, nous avons émis l'hypothèse que la démarche d'un auteur soumis à des contraintes économiques fortes pouvait provenir d'une

nécessité plus triviale. Pour pouvoir continuer à écrire, un auteur doit avant tout pouvoir vivre de sa plume et, dès lors, le toujours très populaire roman policier offre une aubaine que certains écrivains peuvent être tentés de saisir. Entre ces deux situations, il existe évidemment tout un champ à explorer et nous verrons que si des lignes de convergence peuvent être tracées entre nos différents auteurs et leurs œuvres, les genèses des cinq romans de notre corpus répondent à des exigences et des propriétés spécifiques et personnelles.

1. LE ROMAN POLICIER : L'APPÂT DU GAIN ?

Faire fortune en écrivant des romans policiers, voilà qui n'est pas rare. En revanche, vivre de sa plume lorsque l'on est un auteur qui a des ambitions véritablement « littéraires » semble beaucoup plus périlleux. Beaucoup d'écrivains « importants », on le sait, ont vu leur existence en tant qu'artiste menacée par la précarité et les difficultés financières. Ce fait, qui n'est d'ailleurs pas propre au champ littéraire mais plus généralement au domaine culturel, peut inciter à plusieurs attitudes.

L'abandon de ses ambitions premières au profit d'autres aspirations plus « commerciales » en est une. Le cas de Léo Malet est à ce titre assez exemplaire. Proche d'André Breton, auteur d'un recueil de poèmes surréalistes (*Ne pas voir plus loin de bout de son sexe*, 1931) et adepte de « textes automatiques », Léo Malet renonce rapidement à ses premières amours littéraires pour se consacrer à des commandes d'éditeurs. Il publiera ainsi sous divers pseudonymes quelques ersatz de romans policiers « à l'américaine », avant de trouver sa propre voie et de créer le roman noir français avec la série des *Nouveaux Mystères de Paris*, soit quinze enquêtes du célèbre Nestor Burma, dans lesquelles se mêlent authenticité, poésie et humour sarcastique. Dans ce cas, le renoncement et les compromis ont permis à l'auteur de construire sa propre œuvre sans doute plus personnelle et neuve que les premières tentatives poétiques.

Pour vivre de sa plume, une autre attitude, moins définitive et moins radicale sans doute, est cependant possible. Elle consiste à mener en parallèle deux carrières. Afin de financer les œuvres qui lui tiennent véritablement à cœur, un auteur consent à « produire », le plus souvent sous couvert d'un pseudonyme, des œuvres populaires. Deux cas sont alors envisageables. Tout d'abord, l'auteur en question peut être un écrivain à succès qui décide, momentanément, de suspendre la série qui lui a assuré sa célébrité, pour se consacrer à une œuvre qu'il juge plus ambitieuse ou moins conforme au genre dans lequel il s'est jusqu'alors illustré. Ce fut le cas de Conan Doyle qui, très tôt, essaya de « tuer » son trop populaire et trop accaparant Sherlock Holmes. En effet, Doyle ne souhaitait pas que la postérité ne retienne de lui que son fameux détective. Aussi décida-t-il d'abandonner les aventures policières de Sherlock Holmes pour écrire des romans appartenant à des genres qu'il jugeait plus dignes (le récit historique notamment). Citons également Georges Simenon qui, en marge des très rentables enquêtes du commissaire Maigret, écrivait des romans qu'il voulait plus complexes et souvent éloignés des formes policières (*L'Aîné des Ferchaux* en est l'exemple le plus célèbre) ; rappelons aussi le cas de James Hadley Chase, écrivain prolixe, auteur de nombreux *best-sellers* policiers (*No Orchids for Miss Blandish, Twelve Chinks and a Woman*) dans lesquels il applique avec savoir-faire mais sans génie les règles du genre, mais auteur aussi de quelques romans plus ambitieux, sans crime ni intrigue, et plus proches de l'étude de mœurs que du roman noir (*Eve*).

L'autre cas possible de carrière double est en fait l'exact contrepoint à cette première démarche. Cette fois, il s'agit d'auteurs

« littéraires » qui abandonnent provisoirement les hautes sphères de la littérature pour se consacrer à des œuvres plus accessibles, et donc plus susceptibles de plaire à un large public.

Cette attitude semble avoir intéressé deux de nos auteurs : Georges Bernanos et William Faulkner. Confrontés à des difficultés financières, ils ont tous les deux envisagé la littérature sous un angle purement « alimentaire » le temps de quelques romans à dominante policière. La contradiction évidente entre leur statut d'écrivain à l'époque de la rédaction de ces romans, leur statut littéraire actuel et cet aspect de leurs œuvres nous a amené à nous interroger sur un certain nombre de points : quel cheminement les a conduits à envisager l'écriture d'un roman policier, genre alors déprécié ? La motivation pécuniaire a-t-elle survécu au processus d'écriture ? Quelles ont été les conséquences de cette rencontre entre un auteur « littéraire » et un genre « paralittéraire » ? Le roman policier a-t-il été pour eux à un simple moyen de générer des profits, ou est-il devenu progressivement une forme littéraire privilégiée ? Les romans de notre corpus sont-ils des cas uniques dans leurs bibliographies respectives ? Ont-ils eu de suites, ou bien étaient-ils eux-mêmes le résultat d'une démarche plus ancienne ? Autant de questions auxquelles nous avons voulu apporter des réponses. Il nous est rapidement apparu que la question financière, un temps primordiale, a rapidement été reléguée au second plan. A l'argent et au succès, Bernanos et Faulkner ont toujours préféré la littérature.

1.1. D'*UN CRIME* AUX CRIMES DE *MONSIEUR OUINE*

Georges Bernanos aimait les romans policiers. Le livre qui se trouvait sur la table de nuit de l'écrivain, au moment de sa mort, était un roman policier. Et tout au long de sa vie, l'un de ses auteurs favoris fut Simenon. L'auteur belge avait, comme Bernanos, parfaitement saisit la banalité protéiforme du Mal, son caractère terriblement ordinaire… Surtout, parce qu'il a fait de la lutte entre le Bien et le Mal le thème central de toute son œuvre romanesque, Bernanos ne pouvait qu'être attiré par l'univers du roman policier. Examinons donc maintenant le lent processus qui a conduit l'auteur à écrire *Monsieur Ouine*, un roman policier d'un genre très particulier.

Dans le long cheminement d'événements personnels et/ou littéraires qui ont contribué à l'écriture de *Monsieur Ouine* (le dernier roman de Bernanos dont la rédaction s'étend sur près de dix ans, de 1931 à 1940), nous pouvons schématiquement distinguer deux périodes : celle qui précède *Un Crime*, roman publié en 1935, et celle qui suit et conduit à la parution tardive de *Monsieur Ouine* en 1945. Si l'on devait considérer l'ensemble de l'œuvre de Georges Bernanos, une œuvre protéiforme faite de romans et d'essais, il serait nécessaire de prendre en compte bien d'autres éléments. Mais, puisque c'est le pan romanesque de cette œuvre qui nous intéresse ici, et plus particulièrement les romans de forme policière, *Un Crime* peut et doit impérativement être considéré comme un

ouvrage essentiel, une œuvre charnière. Ce roman, souvent jugé mineur par la critique bernanosienne, est néanmoins resté célèbre, bien plus pour l'anecdote qui en explique la genèse que pour ses qualités littéraires. Avant de nous arrêter en détails sur les conditions qui ont amené Bernanos à écrire *Un Crime*, il est nécessaire de revenir rapidement sur les romans qui l'ont précédé.

Les débuts littéraires de Georges Bernanos sont en fait assez tardifs. Lorsque l'éditeur Plon accepte de publier son premier roman, *Sous le soleil de Satan*, Bernanos est âgé de trente-huit ans. Le livre connaît alors le destin dont rêve tout jeune écrivain. Il sort en librairie en mars 1926 et rencontre immédiatement un grand succès entretenu par un accueil critique très favorable. Le nombre de ces critiques, consacrées soulignons-le au premier roman d'un auteur inconnu, est tout aussi étonnant que l'unanimité avec laquelle elles reconnaissent l'importance et la nouveauté de cette œuvre. Et, même si 1926 voit aussi la publication des *Faux-Monnayeurs* de Gide, de *La Tentation de l'Occident* de Malraux ou encore de *Capitale de la douleur* d'Éluard, il n'est pas abusif d'affirmer, si l'on en juge par la presse de l'époque, que c'est *Sous le soleil de Satan* qui s'impose comme l'événement littéraire de cette année-là. L'originalité du roman, tant sur le plan thématique qu'esthétique et idéologique, ne pouvait que retenir l'attention du public et de la critique. Certes, des réserves sont émises sur le fond ou la forme du roman, mais cela n'empêche pas Bernanos, bien au contraire, de devenir immédiatement un écrivain important, un écrivain qui compte.

Ce succès, très vif et subit, incite Bernanos à changer de mode de vie. Marié depuis 1917, père d'une famille nombreuse (le couple aura six enfants entre 1918 et 1933), il travaille alors comme inspecteur d'assurances. Il a déjà publié ici ou là quelques articles ainsi qu'une nouvelle (*Madame Dargent* en 1922), mais sa situation familiale l'oblige à exercer une profession stable afin de subvenir aux besoins des siens. Mais le succès de *Sous le soleil de Satan* l'encourage alors à démissionner : désormais, il vivra de sa plume.

Malheureusement, cette décision marque le début d'une existence pénible et instable, jalonnée de nombreux déménagements, d'accidents et d'incessantes difficultés financières. En 1926, l'année de parution de *Sous le soleil de Satan*, Bernanos entame un nouveau roman, provisoirement intitulé *Les Ténèbres*. Mais de nombreuses difficultés personnelles (la santé fragile de sa femme et des déménagements à répétition) ne lui permettent pas de mener à bien cet ambitieux projet. Son manuscrit prend beaucoup de retard et Bernanos se résout alors, après plusieurs mois d'un travail acharné, à scinder ce livre en deux romans : *L'Imposture* et *La Joie*.

Les deux romans – *L'Imposture* paraît en 1927 et sa suite, *La Joie* en 1928 – ne rencontrent malheureusement pas le même écho critique que *Sous le soleil de Satan* et ne provoquent pas non plus le même engouement du public. Ils permettent cependant à Bernanos de s'imposer au sein du monde littéraire de son époque. La publication de *L'Imposture* suscite en effet tout de même vingt neuf comptes rendus critiques (contre quatre vingt huit pour *Sous le soleil de Satan* !) et un honorable succès commercial. Quant au roman *La*

Joie, il reçoit le prix Femina en 1929 et grâce à la critique, dans l'ensemble favorable, il dépasse le tirage du précédent. Néanmoins, la parution de ces deux romans marque la fin de la très courte unanimité suscitée par *Sous le soleil de satan*. Désormais la critique littéraire est de plus en plus partagée et les lecteurs plus aussi nombreux.

Le succès littéraire de Bernanos – relatif donc d'un point de vue strictement commercial mais réel si l'on en juge par l'écho critique – ne parvient guère à protéger sa famille des difficultés financières et matérielles qui s'accumulent. Les années qui suivent ces trois premiers romans (1930 à 1935) sont marquées par l'instabilité et les problèmes d'argent. Notons tout d'abord, qu'entre *La Joie* et *Un crime* (1935), Bernanos ne parvient à achever aucun de ses projets romanesques. S'il reste présent dans le paysage littéraire français (il publie *La Grande peur des bien-pensants* en 1931, biographie d'Edouard Drumont à laquelle se mêle un essai politique et historique très controversé), son existence d'alors témoigne d'une grande confusion dont la marque la plus symptomatique reste sans doute les multiples déménagements de la famille Bernanos. Quant au travail du romancier, il est tout aussi instable : les projets s'enchaînent, s'entremêlent et se confondent parfois. Ainsi, au début de l'année 1931, Bernanos commence un nouveau roman (*Un mauvais rêve*), qu'il abandonne quelques mois plus tard pour travailler à un nouveau projet (*Monsieur Ouine*). Il laisse donc de côté *Un mauvais rêve* jusqu'en 1935, date à laquelle l'écriture d'un autre roman (*Un crime*) l'incite à reprendre son manuscrit ! Entre-temps, il n'a jamais cessé très longtemps de travailler à *Monsieur Ouine*, tout en commençant un nouveau roman,

à la fin de l'année 1934, le *Journal d'un Curé de campagne*. On le voit, le début de la décennie est marqué par une activité débordante mais guère productive. S'il a parfois trois ou même quatre romans "en chantier", Bernanos ne parvient pas à mener à terme ses projets. Plusieurs éléments peuvent expliquer cette confusion.

L'état de santé fragile de l'écrivain, à cette époque, l'empêche de mener ses projets jusqu'à leur conclusion. En juillet 1933, un brutal accident de moto vient même totalement interrompre son travail. Les conséquences physiques, psychologiques et financières de cet accident seront nombreuses et auront un impact durable sur le moral et le travail de l'écrivain. Le 21 juillet 1933, alors qu'il circule à motocyclette à Montbéliard, Bernanos est renversé par une automobile. Le garde-boue entre dans la jambe de Bernanos, hachant muscles et tendons. Le nerf sciatique est touché et Bernanos en restera infirme à vie : plus jamais il ne pourra se mouvoir librement. A ces terribles conséquences physiques s'ajoutent encore bien d'autres tourments. A la suite de l'accident, une action judiciaire est en effet entamée et Bernanos espère bien percevoir quelques indemnités. Mais ce procès s'éternise ; de plaidoiries en plaidoiries, il va durer de nombreuses années, étranglant financièrement la famille de l'écrivain.

Dans de telles conditions, comment ne pas comprendre la grande confusion intellectuelle dans laquelle se retrouve Bernanos à cette époque. Il ne parvient à terminer ni *Un mauvais rêve*, ni *Monsieur Ouine* et sa correspondance d'alors témoigne d'un profond découragement. « Mon fameux roman », écrit-il au sujet de

Monsieur Ouine, « est un lugubre urinoir. Je commence à en avoir assez de pisser si tristement contre le même mur. L'achèverai-je jamais[21] ? ».

Cette absence de production plonge la famille Bernanos dans une situation financière très critique. L'auteur demande alors à son éditeur de le rétribuer à la page écrite. En réponse, Plon lui octroie la somme de trois mille francs. Les problèmes sont pourtant loin d'être réglés, d'autant que *Monsieur Ouine* n'est pas encore achevé et que les idées qui ne cessent de germer dans son esprit ne sont pour l'heure que des projets.

Nous sommes donc en 1934, et Bernanos n'a composé qu'une petite part de ce qui sera son œuvre. Cette œuvre, foisonnante et complexe, composée de nombreux essais, est pour le moment menacée par la précarité dans laquelle le manque de succès a plongé l'écrivain. Dans l'espoir de faire quelques économies, la famille Bernanos prépare un énième déménagement et quitte alors la France pour les Baléares…

Pierre Belperron, directeur de service littéraire et qui suit le travail de Bernanos pour le compte des éditions Plon, va alors jouer un rôle décisif. Au cours d'un dîner avec l'auteur de *Sous le soleil de Satan*, et alors que les deux hommes parlent de la situation personnelle de Bernanos et de ses projets, Belperron oriente la conversation. Après avoir parlé des différents courants littéraires alors en vogue, il évoque la bonne fortune que rencontre le roman

[21] Lettre à Robert Vallery-Radot, in *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 1890.

policier et notamment l'un de ses meilleurs représentants, Georges Simenon. L'écrivain belge, qui a donné naissance quelques années plus tôt au commissaire Jules Maigret, est alors un auteur couronné de succès. Les très nombreux romans qu'il publie sous divers pseudonymes à un rythme effréné l'ont considérablement enrichi et le succès des enquêtes de son célèbre commissaire est tel que les éditions Fayard lui ont commandé un Maigret par mois !

Au terme du dîner, Bernanos est convaincu. Il passe alors un accord tacite avec Belperron. Ce dernier lui propose d'écrire deux romans policiers par an – romans qui devraient lui assurer des revenus suffisants pour qu'il puisse entreprendre en toute sérénité « des œuvres profondes ou rêvées[22] », dans lesquelles Bernanos s'exprimera totalement, des œuvres qui ont besoin d'être « longuement mûries[23] ».

Enthousiaste, Bernanos pense avoir enfin trouvé la solution à ses problèmes financiers. En août 1934, il se lance donc dans son nouveau projet et, en trois semaines seulement, il ébauche le scénario de son premier roman policier et rédige une centaine de pages de ce qui deviendra *Un crime*. Après sa longue période de doute, ce soudain regain d'activité rassure l'auteur autant que l'éditeur. Chez Plon, on se réjouit d'un Bernanos enfin si prolifique. A la fin du mois d'août 1934, Maurice Bourdel, des éditions Plon, lui garantit l'ouverture d'un crédit consenti par la Société des Gens de Lettres. Cet accréditif contient une avance sur les droits qui lui

[22] G. BERNANOS, *Correspondance inédite*, tome 1, Paris, Plon, 1983, p. 539.
[23] *Ibid.*

seront payés au fur et à mesure des envois faits à son éditeur, au tarif de soixante francs la page.

Un crime est finalement publié en 1935. L'action du roman est située dans la région de Grenoble. L'histoire débute une sinistre nuit d'hiver. Céleste, une gouvernante, attend le nouveau curé de Mégère. Lorsque celui-ci arrive enfin au presbytère, il prétend avoir entendu des coups de feu du côté du château. Phémie, la « sonneuse », ameute immédiatement le village. Une battue commence alors et on ne tarde pas à découvrir, dans le parc du château, le cadavre d'un homme à demi dénudé. La châtelaine, Mme Beauchamp, a elle aussi été assassinée. Les deux assassinats ont été commis à l'insu d'une petite servante qui dormait dans sa mansarde et de la gouvernante, Mlle Louise. Aussitôt l'instruction débute, diligentée par le juge Frescheville.

L'enquête permet l'audition de différents personnages, notamment un jeune séminariste visiblement subjugué par le charme du nouveau curé, et Évangéline Souricet, petite-nièce et unique héritière de la défunte. Bien que les institutions laïques et la hiérarchie religieuse tentent d'étouffer l'affaire, le qu'en-dira-t-on amplifie toutes sortes de rumeurs sur les gens en place. La deuxième partie du roman s'achève alors sur un coup de théâtre en forme de révélation et une autre mort violente : le suicide de Mlle Louise, qui était, on le découvre alors, une morphinomane.

La troisième partie, abruptement séparée des deux premières, révèle la fuite du nouveau curé de Mégère et du jeune séminariste

pour un petit village du Pays basque. Ils sont traqués par le juge d'instruction qui parvient à les retrouver. C'est l'heure des aveux, et grâce à une lettre adressée à Évangéline Souricet, le lecteur découvre la véritable identité du curé. C'était en fait une femme, follement amoureuse d'Évangéline. Fille naturelle de Mlle Louise, elle a tué Mme Beauchamp pour que son amie en recueille l'héritage. Surprise par le vrai curé, elle a dû commettre ce second meurtre. Alors elle a eu une étonnante réaction : elle a revêtu la soutane du prêtre assassiné et s'est rendue à la cure où elle a pris sa place en se faisant passer pour lui. A la fin du roman, la meurtrière se couche sur une voie ferrée : la tête posée sur un journal, elle attend la mort – sans savoir que le clergeon vient lui aussi de se suicider.

Ce résumé de l'intrigue d'*Un crime* indique clairement la dimension policière du récit. Comme le note Henri Debluë, « la majeure partie du roman est consacrée à l'enquête policière[24] », une investigation « conduite par un juge qui ne manque pas d'intuition[25]. » *Un crime* respecte donc la structure du roman policier : un meurtre inaugural (ici un double meurtre), suivi d'une enquête méthodique. Pourtant, si l'écrivain a pris soin d'imaginer un crime vraisemblable (l'héroïne tue à la fois par amour et par cupidité – deux des mobiles les plus fréquents de la littérature policière, et des faits divers), il a par ailleurs totalement négligé (sans doute volontairement) certains éléments et non des moindres. Comment

[24] H. Debluë, *Les romans de Bernanos ou le défi du rêve*, Université de Lausanne, La Baconnière-Neuchâtel, 1965, p. 74.
[25] *Ibid.*

en effet accepter le réflexe de l'héroïne qui revêt la soutane du curé après l'avoir tué ? Et comment croire qu'elle ait pu si facilement abuser tout le monde : la servante du presbytère, le juge d'instruction et même le médecin ?

On notera également cette autre entorse majeure aux règles du roman policier : la défaillance de l'enquêteur, cet habile juge d'instruction qui ne parvient pourtant pas à faire aboutir ses investigations à cause d'une vilaine grippe… Ses méthodes ont elles aussi de quoi laisser pantois les amateurs de logique et de déduction. Debluë décrit ainsi la démarche du juge Frescheville :

> C'est un type d'enquêteur intuitif. Il procède à la manière d'un romancier, plus sensible à des éléments impondérables, comme l'expression des visages, par exemple, qu'à des indices matériels souvent trompeurs. Or, il lui advient une chose étonnante, mais moins exceptionnelle qu'on pourrait le croire : c'est en dormant qu'il progresse dans la compréhension intime du crime qu'il doit élucider. Il retrouve, dans son rêve, les visages diurnes ; il poursuit les conversations de la veille. Et il arrive que, le lendemain, le dialogue réel, diurne, lui semble repartir du point où le dormeur l'a abandonné en se réveillant.[26]

Ce dépassement des schémas logiques – qu'il s'agisse de Frescheville et de ses méthodes policières ou de Bernanos et de son utilisation personnelle du roman policier – souligne une fois de plus le trouble mais aussi le bouillonnement intellectuel dans lequel se trouve Bernanos à cette époque. L'écrivain cherche à l'évidence une nouvelle forme d'expression romanesque et sans doute son choix du roman policier échappe-t-il aux seuls impératifs financiers.

[26] *Ibid*.

Mais, comme l'écrit Debluë, « peut-être avait-il inconsciemment besoin de cette justification budgétaire, pour rechercher et expérimenter[27] ? » Quoi qu'il en soit, le roman achevé est un échec – littéraire, critique et commercial. Qu'on le considère comme un roman bernanosien ou comme un roman policier, *Un crime* est un roman « raté, […] illisible et invraisemblable »[28]. C'est toujours l'avis généralement admis, tant par la critique bernanosienne que par les amateurs de romans policiers. Tout en reconnaissant les faiblesses du roman – au regard bien sûr des œuvres précédentes et à venir de l'auteur – nous considérons toutefois qu'*Un crime* est intéressant à plus d'un titre et que son incapacité à être pleinement réussi témoigne justement de cet intérêt. Selon nous, et nous rejoignons ici les théories de Debluë, Bernanos, en écrivant *Un crime*, a volontairement pris ses distances avec son projet initial – écrire un roman facile. Il a, semble-t-il, perçu un véritable intérêt romanesque dans cette forme policière, qu'il considérait au départ comme un simple moyen.

En effet, en septembre 1934, Bernanos, qui travaille alors avec beaucoup d'enthousiasme au roman, écrit à Pierre Belperron : « Je crois que vous serez content de la seconde partie. Elle m'a permis de tracer le portrait de mon héroïne (criminelle…) à ma manière, c'est-à-dire à celle que je crois bonne, enfin à la manière Bernanos. Le roman policier prend de la hauteur[29]. » Ces quelques mots indiquent très clairement la nouvelle orientation prise par l'écrivain. Tout en conservant son idée originelle, utiliser la forme policière, Bernanos décide de l'adapter à son propos et à ses

[27] *Id.*, p. 75.
[28] *Ibid.*
[29] G. BERNANOS, *Correspondance* inédite, t. I, *Combat pour la vérité*, Plon, 1983, p. 542.

intentions habituelles. Le caractère ludique du genre ne semble plus guère l'intéresser. Il le dit clairement : il a décidé d'écrire un roman « à sa manière ». Mais, l'éditeur lui rétorque : « Cette seconde partie charge beaucoup le roman et rompt un intérêt qui accroche terriblement le lecteur de la première partie[30]. » Belperron en effet n'oublie pas le projet initial ; aussi n'accepte-t-il pas ce portrait d'une criminelle, brossé pendant 150 pages. Il voit une nouvelle héroïne bernanosienne à la complexité bien peu adaptée au roman policier censé leur faire gagner beaucoup d'argent. Bernanos, qui n'est pas du même avis, accepte finalement ces critiques et reprend son manuscrit. Il ne parvient toutefois pas totalement à oublier ce qu'il a cru un instant pouvoir écrire : un roman, de forme policière certes, mais un roman bernanosien.

A cause de ses compromis, l'écrivain ne conservera pas un bon souvenir d'*Un crime*. Plus que tout autre livre, il aura toujours beaucoup de mal à parler de celui-ci. L'écrivain perçoit en effet mieux que quiconque le malaise qui entoure le livre. En tant que roman policier, Bernanos le sait, *Un crime* est raté : l'intrigue est totalement invraisemblable, voire même illisible. D'où l'échec commercial du roman. Et, en tant que roman bernanosien, *Un crime* n'est guère plus réussi. L'écrivain n'a pas pu approfondir les pistes entraperçues en cours d'écriture ; le résultat ne peut dès lors qu'être qu'imparfait.

Ainsi, si *Un crime* est un échec, c'est, selon nous, parce que Bernanos est tiraillé entre les impératifs imposés par son éditeur, les nécessités matérielles auxquelles il doit faire face et l'envie nouvelle

[30] G. Bernanos, « Notes et variantes », in *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1831.

d'adapter la forme et les thèmes du roman policier à son projet romanesque. *Un crime* doit donc bien être considéré comme une étape décisive – étape qui conduira progressivement à l'écriture de *Monsieur Ouine*. Bernanos retirera d'ailleurs plusieurs bénéfices de cette expérience.

Tout d'abord, la rédaction d'*Un crime* correspond, pour Bernanos, au début de la confiance retrouvée. Nous avons vu qu'au début de l'année 1934, Bernanos traverse une phase de découragement et que, de janvier à août, il désespère même de ne jamais terminer *Monsieur Ouine*. C'est de cette époque qu'il faut dater la lettre citée précédemment et dans laquelle l'écrivain compare son roman à un « urinoir ». Or, en décembre 1934, soit à peine quatre mois après avoir commencé *Un crime*, Bernanos écrit à Robert Vallery-Radot : « Je veux absolument me réserver d'achever *Monsieur Ouine*, avec les modifications que je crois nécessaires pour éviter autant que possible le reproche d'obscurité, formulé par un certain nombre de pauvres types. *Monsieur Ouine* est ce que j'ai fait de mieux, de plus complet Je veux bien être condamné aux travaux forcés, mais qu'on me laisse libre de rêver ce bouquin en paix[31]. » Cette lettre témoigne d'un enthousiasme qui avait déserté l'auteur durant toute cette fameuse année 1934. Et il est intéressant, nous semble-t-il, que ce soit l'écriture d'un roman policier qui ait redonné à Bernanos l'envie d'achever *Monsieur Ouine*, livre qu'il considèrera toujours comme étant sa plus belle réussite romanesque. Il consacre à cette époque une heure par jour à

[31] G. BERNANOS, *Correspondance* inédite, t. II, *Combat pour la liberté,* Paris, Plon, 1983, p. 33.

Monsieur Ouine et parvient à rédiger une quarantaine de pages en quatre mois.

Ce retour subit de l'inspiration, selon Henri Debluë, provient de l'expérience que fait Bernanos de l'écriture d'un roman policier. L'écrivain, qui cherchait une nouvelle voie, trouve dans cette forme romanesque un second souffle. En écrivant *Un crime* Bernanos a trouvé matière à « rechercher et expérimenter une nouvelle expression romanesque[32]. » Et Debluë ajoute : « Cette recherche aboutit à *Monsieur Ouine*, qui, lui aussi, est une manière de roman policier. *Un crime* est une sorte de *Monsieur Ouine* à l'état larvaire[33]. »

Cette concordance entre la forme policière et le projet romanesque de Bernanos n'est pas très étonnante. La thématique criminelle était déjà très présente dans ses précédents romans : dans le prologue de *Sous le soleil de Satan*, Mouchette tue le marquis de Cadignan ; à la fin de la dernière partie de *La Joie*, Chantal, l'héroïne du roman, est assassinée. A la suite d'*Un crime*, Bernanos ne va donc plus hésiter à emprunter la structure du roman policier, ses thèmes et motifs comme arrière-plan de ses romans. *Un mauvais Rêve*, commencé en 1931 et repris en 1935 dans la continuité d'*Un crime* est finalement publié en 1950. Quant à *Monsieur Ouine*, publié en 1946 mais écrit entre 1931 et 1940, il est le troisième roman policier de Bernanos et conclut une sorte de trilogie criminelle. Mais c'est bien l'écriture d'*Un crime* qui a permis à Bernanos de mener à terme deux projets romanesques entamés bien avant la décision d'écrire des récits policiers

[32] Henri Debluë, *op. cit.*, p.75.
[33] *Ibid.*

Un crime achevé et publié, Bernanos se plonge pourtant dans un nouveau projet, le *Journal d'un curé de campagne*, roman qui ne doit rien au genre policier. Mais il n'oublie pas pour autant *Monsieur Ouine* et il reprend également son manuscrit d'*Un mauvais Rêve*. En fait, Bernanos développe avec ce livre une intrigue inspirée par certains personnages d'*Un crime*. A l'instar de celui-ci dont il n'est qu'une dérivation, *Un mauvais Rêve* se veut roman policier. Là encore, malgré l'échec d'*Un crime*, Bernanos et son éditeur espèrent gagner un peu d'argent.

Un mauvais rêve met en scène un jeune homme, Olivier Mainville, nouvellement engagé comme factotum chez l'écrivain Emmanuel Ganse, romancier sur le déclin. Olivier adresse à sa tante, en province, des impressions peu indulgentes sur le caractère de son hôte et de sa secrétaire Simone Alfieri. Une conversation entre Olivier et Philippe, le neveu de Ganse, permet à l'auteur de poursuivre le portrait de ce cynique individu. Mais Philippe apparaît lui aussi comme un dandy désenchanté et aigri. Il restitue à Olivier une de ses lettres, que celui-ci a malencontreusement oublié d'adresser. Puis Olivier devient l'amant de Simone. On apprend alors que Ganse a lu la lettre accablante écrite par son factotum ; il n'en semble pourtant pas particulièrement affecté. Néanmoins, il le congédie et montre à Simone Alfieri qu'il n'est pas dupe de la situation. Suit une conversation entre Ganse et le psychiatre Lipotte, où l'écrivain révèle son secret : s'il a recueilli Philippe, en fait le fils d'une de ses maîtresses (mais Ganse n'est pas son père !), ce n'est pas par générosité, mais parce qu'il pense pouvoir nourrir sa

production littéraire de l'étude des jeunes générations. Mais Philippe, sans motif apparent, se suicide. Instable et fugueur, Olivier abandonne son protecteur et rompt avec Simone, sous prétexte qu'il est condamné à la pauvreté et que jamais il n'obtiendra l'héritage de sa tante. Ainsi se conclut la première partie du roman dans laquelle Bernanos n'exploite pas encore d'éléments caractéristiques du roman policier.

Dans la seconde partie, Simone Alfieri décide de tuer la tante d'Olivier pour mettre entre les mains de son jeune amant la fortune de celle-ci. Ayant soigneusement préparé son crime, elle se rend dans la région de Grenoble pour l'exécuter. Arrivée sur place, à Souville, elle rencontre par hasard un prêtre qui retarde son forfait, mais elle parvient toutefois à blesser mortellement la vieille tante qui vit isolée. Le meurtre accompli, Simone s'empare de l'argent de sa victime. Mais soudain s'allume devant elle la lampe du prêtre qu'un mystérieux enchaînement de circonstances a conduit sur les lieux du crime…

Dans ce nouveau roman, comme dans *Un crime*, on constate le même déséquilibre entre éléments policiers et éléments bernanosiens (thématique de l'imposture, de la « possession », du vide spirituel, etc.). Le roman est nettement découpé en deux parties inégales : la seconde, écrite après *Un crime*, et beaucoup plus courte que la précédente, est centrée sur le crime de Simone Alfieri qui, dès lors, apparaît comme une conséquence du style décrit dans la première et rédigée dès 1931. A l'instar d'*Un crime*, *Un mauvais Rêve* tente donc, sans jamais y parvenir totalement, d'établir un

équilibre stable entre projet bernanosien et projet policier. Et que ce roman, au contraire d'*Un crime*, ait été initialement un livre « sérieux », avant de devenir un roman policier, ne change rien : Bernanos n'a pas encore réussi l'alchimie qu'il recherche alors. Mais qu'importe : *Un mauvais Rêve* est l'occasion pour Bernanos de poursuivre ses recherches sur l'expression romanesque qu'il veut mettre en œuvre dans *Monsieur Ouine*. Pour Debluë, ce dernier livre est « l'aboutissement d'une quête périlleuse, d'une descente aux enfers, dont *Un crime* et *Un mauvais Rêve* sont de premières étapes. *Monsieur Ouine* domine ces deux œuvres »[34] — œuvres que l'on réunit souvent en une « trilogie du Mal ». Et *Un mauvais Rêve* est bien une tentative littéraire de saisir la nature intime du Mal – en cela également il annonce *Monsieur Ouine*. Les personnages d'*Un mauvais Rêve* évoluent dans un univers vain et funeste, fait de mensonges et d'illusions. Ce sont des êtres qui permettent au Mal d'exister ; ils sont en quelque sorte des « supports » qui permettent au Mal de s'incarner. Au niveau ontologique, le Mal n'est pas, il est insubstantiel, illusion, non-être. Mais il n'est pas une irréalité, il existe, non ne le savons que trop. Il existe donc à la faveur de l'être qui le promeut à l'existence. Henri Debluë analyse ainsi l'intuition bernanosienne qui s'exprime dans ce roman

> [Bernanos] voit le contre-monde du mal comme celui d'un « mauvais rêve ». Le « mauvais rêve » est illusion, comme le mal est illusion sur le plan ontologique. Le « mauvais rêve » s'engendre lui-même, comme le mensonge, comme le mal, le « mauvais rêve », de Simone conduit à la destruction. […] elle va au bout du « mauvais rêve ». Elle s'en réveille au prix d'un crime[35].

[34] *Id.*, p. 161.
[35] *Id.*, p. 69.

L'appropriation de la forme policière, de ses motifs et de ses thèmes, au profit d'une expression littéraire personnelle est donc ici encore plus nette que dans *Un crime*. Mais il n'est pas sûr pour autant qu'*Un mauvais Rêve* soit plus réussi qu'*Un crime*. Le déséquilibre narratif et les tiraillements déjà notés sont encore ici très présents. Mais à l'instar d'*Un crime*, *Un mauvais Rêve* est l'occasion pour Bernanos d'affiner ses recherches. Il se rapproche ainsi progressivement des crimes de *Monsieur Ouine*.

Ces quelques éléments biographiques nous ont donc permis de mieux comprendre le long cheminement qui a conduit à la forme policière très particulière de *Monsieur Ouine*, roman qui nous intéresse ici. Bien des faits ont contribué à ce que Bernanos se tourne vers le roman policier. Néanmoins, continuer à expliquer *Un crime* et *Un mauvais Rêve* en avançant les seuls arguments financiers nous semble extrêmement réducteur. Ces deux romans, sans doute mineurs certes dans l'œuvre romanesque de Bernanos, méritent d'être (re)considérés pour ce qu'ils sont : des expérimentations littéraires, des recherches narratives, des étapes donc, vers la pleine réussite que constitue *Monsieur Ouine*.

« L'intrigue de *Monsieur Ouine* est celle d'un roman policier, mais dont on n'aura jamais le mot de la fin. »[36] Cette étrange histoire criminelle se déroule à Fenouille, petit village moribond où évoluent d'étranges personnages. Au centre de cet univers, il y a le jeune

[36] *Id.*, p. 164.

Philippe, qui vit seul avec sa mère Michelle et Miss, une gouvernante trop intime. Surnommé Steeny, le jeune homme ne se souvient pas de son père, disparu à la fin de la Grande Guerre. Un jour qu'il se promène seul, il rencontre l'énigmatique châtelaine Ginette de Néréis. Elle l'emmène chez elle, où vivent également Anthelme, vieil alcoolique rongé par le diabète et monsieur Ouine, ancien professeur de langues à la retraite. On apprendra plus tard qu'Anthelme voulait révéler à Steeny que son père n'est pas mort, comme tout le monde le croit. Mais le diabète dont il souffre depuis longtemps l'empêche de parler à l'adolescent : Anthelme meurt cette nuit-là sans avoir eu le temps de révéler son secret. A peine arrivé au château, Steeny est intercepté par monsieur Ouine. Le vieil homme et son jeune disciple discutent longuement, si bien que lorsque Steeny décide de rentrer chez lui, à trois lieues de là, monsieur Ouine le persuade de passer la nuit au château :

> […] j'estime qu'il est bien tard pour vous laisser entreprendre seul une course de trois bonnes lieues. […] Reste à vous retenir ici. Mais nous devons d'abord rassurer madame votre mère. Le petit valet des Malicorne qui, sa journée faite, nous apporte chaque soir notre provision de lait, possédait jadis une bicyclette. Il l'a vendue. Néanmoins je l'ai fait partir aussitôt pour Fenouille, par les raccourcis. […] Vous coucherez donc ici, reprit-il enfin, dans ma chambre. Ne vous mettez pas en peine de moi, j'irai m'étendre sur le divan de la bibliothèque…[37]

Mais le petit vacher des Malicorne dont parle ici monsieur Ouine n'atteindra jamais Fenouille. A l'aube, un charretier découvre

[37] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, Paris, Plon, 1946, Pocket n°2386, pp. 36-37.

son cadavre, nu, dans un ruisseau. Son cou porte des traces de strangulation. Qui donc a tué le petit valet ? Cette question obsédante, au cœur même de tout récit policier, ne trouvera jamais de réponse. Bernanos, en effet, choisit de maintenir le doute et l'incertitude tout au long de cette intrigue qu'il a voulu obscure et difficile à suivre. Ainsi le lecteur peut-il soupçonner tour à tour les protagonistes du roman. Est-ce Arsène qui a commis ce crime répugnant ? Il est vrai que ce dernier, maire de Fenouille, est un être rongé par un mal intérieur. Autrefois animé de désirs pédophiles, Arsène est aux yeux du lecteur un suspect idéal. Est-ce Mme de Néréïs, l'énigmatique châtelaine dont tout le village se méfie et qui semble être, elle aussi, irrémédiablement attirée par les jeunes garçons ? Est-ce Eugène Devandomme, un braconnier que les gendarmes considèrent comme le principal suspect, mais qui se suicide pour leur échapper ? Est-ce enfin l'inquiétant monsieur Ouine que Mme de Néréis a vu sortir la nuit du crime et qui avait reconnu avoir l'intention d'aller « à la rencontre du petit valet[38] » ?

Le lecteur ne cesse de s'interroger ; il guette le moindre indice qui lui permettra d'identifier le meurtrier. Tour à tour – comme dans un roman policier –, il examine chaque protagoniste de cette histoire et se surprend à douter de sa culpabilité, ou de son innocence. Mais Bernanos a voulu consciemment que nous ne sachions jamais avec certitude le nom de celui qui a mis fin aux jours du petit vacher. Il maintient volontairement le doute car il lui importe peu d'établir une responsabilité d'ordre juridique ou pénal. Pourtant, il n'en a pas toujours été ainsi :

[38] *Ibid.*

> Daniel Pézeril est en train de déchiffrer vingt et un cahiers d'un nouveau manuscrit de *Monsieur Ouine*, découverts en 1958. Ils semblent correspondre à une phase intermédiaire de la composition. Or, dans cette version antérieure, Bernanos indique clairement que M. Ouine a tué le petit vacher.[39]

Néanmoins, cette culpabilité initiale de monsieur Ouine est encore perceptible dans la version définitive du roman. Le professeur à la retraite reste le principal suspect du lecteur – et non pas de la police, quasiment absente de l'intrigue. Surtout, monsieur Ouine apparaît comme la plus abjecte manifestation du Mal qui déferle sur Fenouille à la suite du meurtre du petit vacher. L'assassinat du garçon déclenche en effet une série de morts violentes : le suicide des Devandomme, le lynchage de Mme de Néréis et « le suicide moral – et peut-être physique – du maire. »[40] Dès lors, le meurtre du jeune garçon n'apparaît plus comme un élément isolé déclencheur d'une enquête policière qui va rétablir l'équilibre rompu, mais plutôt comme la première manifestation d'une série d'actes odieux, tous concentrés dans cet espace maléfique que constitue Fenouille. Si Bernanos n'a pas voulu nommer le coupable, c'est parce que selon lui « tout le village est responsable de la mort du petit gars, et surtout des meurtres qui s'ensuivent. »[41] En effet, le véritable sujet du roman, c'est la peinture d'un monde déchristianisé ; or à Fenouille, la démoralisation semble générale et monsieur Ouine en porte une très lourde responsabilité.

Lorsque le roman s'achève, le lecteur n'a pas obtenu de réponse satisfaisante à la question cruciale qui sous-tend tout le

[39] H. Debluë, *op. cit.*, p. 170.
[40] *Id.*, p. 171.
[41] *Ibid*.

récit. Bernanos rompt ainsi en apparence avec une règle fondamentale du roman policier[42]. Tout son roman est en fait une constante dérobade. Chaque fois qu'il propose un élément de réponse à son lecteur, il coupe court à tout certitude. Le récit échappe donc en partie à la trame policière sans parvenir pour autant à s'extraire totalement du cadre initial. Bernanos a donc réussi à conserver de nombreux éléments caractéristiques du roman policier – éléments qu'il nous faudra mettre à jour – tout en développant dans le même temps les thèmes qui l'intéressent réellement. Si *Monsieur Ouine* reste le chef d'œuvre douloureux de son auteur, c'est parce qu'il est l'aboutissement d'un projet romanesque en gestation depuis *Un crime*. *Monsieur Ouine* permet donc enfin à Bernanos d'exprimer toutes ses angoisses de voir le monde courir à sa perte morale. Henri Debluë explique que l'écrivain est à l'époque « torturé à l'idée de la mort possible de la chrétienté. »[43] La paroisse de Fenouille, où la fonction religieuse a dépéri, où tout spiritualité s'est étouffée, apparaît dès lors comme la matérialisation de cette peur d'un monde insensible au sacré. Le meurtre du petit vacher est donc l'événement qui déclenche une terrible crise. L'acte violent – qui, dans un roman policier classique permet de révéler l'efficacité d'une action juste, celle de l'enquêteur – va ici au contraire provoquer ce que Debluë nomme « l'affolement des réflexes religieux. »[44] La paroisse de Fenouille n'est donc pas morte, mais elle s'est muée en une contrefaçon maléfique de ce qu'elle devrait être.

[42] Cette règle est tellement évidente que Van Dine, lorsqu'il énonce les « vingt règles pour le crime d'auteur », n'imagine même pas l'éventualité d'un roman policier sans coupable.
[43] *Id.*, p. 165.
[44] *Ibid.*

Selon les interprétations d'Henri Debluë, cette angoisse d'un monde déchristianisé ne suffit pas à expliquer la création de *Monsieur Ouine*. L'ultime roman de Bernanos aurait été pour l'écrivain une occasion de mesurer sa foi « au scandale du Mal, et répondre ainsi au défi permanent de Satan[45]. » L'écrivain ressent donc le besoin d'écrire des histoires peuplées de désespérés et de criminels. Ils les intègrent « dans la solidarité humaine de la compréhension et de la co-souffrance[46]. » La forme policière lui offre le cadre idéal à la matérialisation de ces âmes malheureuses. Cela correspond aussi pour Bernanos à une tentative de purification personnelle. Bernanos objective en personnages ses démons intimes, ses tentations.

Les personnages de *Monsieur Ouine*, tous des suspects que le lecteur examine tour à tour, renvoient à Bernanos le visage exact de ses doutes et de ses craintes. Ils lui offrent aussi la possibilité de mieux mesurer la valeur de sa foi qui lui permet de s'en délivrer. Le roman s'impose donc sans nul doute possible comme l'aboutissement d'une longue démarche romanesque. Bernanos cette fois a parfaitement su fondre dans la forme policière ses préoccupations les plus essentielles. Certes, et nous y reviendrons, *Monsieur Ouine* a peu en commun avec les récits policiers classiques. Les nouveautés formelles en œuvre dans ce roman et la technique particulière de narration qui remet en cause les notions traditionnelles de personnages, d'événements et de chronologie éloignent le roman de l'habituelle et de la nécessaire limpidité des récits policiers. Pourtant, *Monsieur Ouine* est bel et bien un roman

[45] *Id.,* p. 162.
[46] *Ibid*.

policier. Selon Jérôme Leroy, « si l'on admet que le roman noir […] est la seule littérature où la métaphysique est consubstantielle de la critique sociale la plus radicale, alors Georges Bernanos est un auteur de romans noirs, et le plus grand sans doute[47]. » Avec son coupable non identifié et ses crimes perçus comme les symptômes d'un mal généralisé, *Monsieur Ouine* est en effet à rapprocher de la définition que nous donne André Vanoncini du roman noir : « Alors que le "roman-problème" classique a pour principale visée l'identification du coupable, le hard-boiled ou "noir" s'intéresse aussi aux circonstances sociales et psychologiques qui engendrent le crime[48]. »

Si Bernanos se rapproche de la littérature policière c'est donc davantage par sa représentation du monde et de l'humain que par son recours à des techniques romanesques ou des schémas narratifs spécifiques. Notre étude, tout en analysant les similitudes structurelles entre *Monsieur Ouine* et les récits policiers, confirmera cette hypothèse.

[47] J. LEROY, *La Manière Noire*, in « Revue des Deux Mondes », mai 1998, p. 41.
[48] A. VANONCINI, *Le Roman policier*, Paris, P.U.F., « Que sais-je », 1998, p. 11.

1.2. LES CRIMES DU COMTÉ DE YOKNAPATAWPHA

Les conclusions formulées à l'issue de notre approche contextuelle de l'œuvre policière de Georges Bernanos pourraient être peu ou prou reformulées en introduction à notre étude des romans de William Faulkner. On sait que, à l'instar de Bernanos, l'écrivain américain a connu de nombreuses difficultés financières. On sait également qu'il a entrepris l'écriture d'un roman policier, *Sanctuary*, pour les mêmes raisons que celles qui ont incité Bernanos à écrire *Un crime*. Mais on sait aussi que l'œuvre romanesque de Faulkner dépasse très largement le strict cadre formel généralement imparti à la littérature policière. Comme Bernanos encore une fois, Faulkner a su puiser dans la forme policière de nouvelles expériences narratives, des moyens de se renouveler.

Commençons donc par rappeler que William Faulkner était un amateur et un lecteur assidu de romans à énigme. François Guérif, dans le *Dictionnaire des littératures policières*, rapporte qu'à la mort de l'écrivain, « on recensa dans sa bibliothèque les œuvres d'une trentaine d'auteurs *[de romans policiers]*, notamment de Dorothy Sayers, Agatha Christie, John Dickson Carr ou Rex Stout[49] ». Ce goût pour le genre policier se manifeste assez vite dans son œuvre narrative, et très tôt Faulkner s'essaie à l'écriture de récits policiers. Sa bibliographie, par ailleurs riche en criminels et en textes noirs et violents, compte plusieurs textes qui peuvent être directement

[49] F. GUERIF, « Georges Bernanos », in *Dictionnaire des littératures policières*, *op. cit.*, t.1, p. 626.

rattachés au genre policier. Il faut distinguer les œuvres majeures (*Sanctuary, Light in August*) des textes moins essentiels mettant en scène un personnage récurrent, Gavin Stevens, qu'il s'agisse de romans ou de nouvelles.

Sanctuary, qui reste l'un des livres les plus célèbres et les plus lus de son auteur, est publié en 1931. Lorsque Faulkner en entreprend la rédaction au début de l'année 1929, il est essentiellement motivé par des raisons bassement commerciales. Ses précédents livres se sont très peu vendus, ils ne lui permettent donc pas de subvenir aux besoins de sa famille – cette même année 1929, Faulkner épouse en effet Estelle Oldham Franklin, mère de deux enfants. A cette époque, l'écrivain a déjà publié cinq romans : *Soldiers' Pay* (*Monnaie de singe*, 1926), *Mosquitoes*, (*Moustiques,* 1927), *Sartoris* (*Sartoris*, 1929) et *The Sound and the Fury* (*Le Bruit et la fureur,* 1929)[50]. Ces romans ont certes permis à l'auteur d'acquérir une certaine réputation dans les milieux littéraires, mais cela n'empêche pas des difficultés financières importantes auxquelles Faulkner doit bien faire face.

Pour mieux comprendre la précarité dans laquelle vit alors l'écrivain, nous nous contenterons de rapporter quelques anecdotes et quelques chiffres. Rappelons, par exemple, que la publication de *Sartoris* en janvier 1929 est précédée de nombreuses difficultés. En octobre 1927, le livre est refusé par l'éditeur Horace Liveright, et Faulkner doit se battre de longs mois afin de récupérer son manuscrit et d'obtenir le droit de le placer chez un autre éditeur. Ce droit enfin acquis, Faulkner doit ensuite lui-même colporter son

[50] Rappelons également la publication d'un recueil de poèmes en 1924, *The Marble Faun* (*Le Faune de Marbre*).

roman et, après avoir essuyé le refus de divers éditeurs, il ne signe avec Harcourt & Brace qu'au printemps 1928. Entre le refus de Liveright et l'acceptation d'Harcourt & Brace, Faulkner remanie son roman. Lorsqu'il est temps d'envoyer le nouveau manuscrit, Faulkner écrit à Ben Wasson, son agent à New York. Dans son introduction à l'édition de 1973, Douglas Day rapporte des extraits de la lettre dans laquelle Faulkner exprime avec clarté ses difficultés financières : « Veux-tu essayer de vendre ça pour moi ? Je ne peux pas m'offrir les frais de timbre qu'il me coûte[51]. »

Autre preuve de cette précarité matérielle : les chiffres de vente des premiers romans de Faulkner. *The Sound and the Fury* et *As I Lay Dying*, deux romans généralement considérés à juste titre comme des chefs d'œuvre, ne rencontrent aucun succès commercial lors de leur première publication. Le premier tirage de *The Sound and the Fury* en octobre 1929 – seulement 1789 exemplaires – suffit à satisfaire la demande jusqu'en février 1931. Un deuxième tirage de 500 exemplaires est alors réalisé, puis un troisième de 1000 exemplaires qui restera en vente pendant plus de dix ans ! Quant à l'accueil de *As I Lay Dying*, il est à l'image de celui du précédent roman : la première année, 4000 exemplaires du livre sont vendus, mais moins de 8000 dix ans plus tard, et à peine 12000 trente ans après !

Si les livres de Faulkner se vendent peu, c'est sans doute qu'ils sont trop novateurs et trop complexes pour toucher un large public. Parce qu'il refuse les formes traditionnelles de la narration, sa linéarité, son intelligibilité, Faulkner ne peut guère espérer écrire

[51] D. DAY, "Introduction", in *Flags in the dust*, New York, Vintage Books, 1973, p. VII-VIII.

un *best-seller*. Et l'incroyable poussée créatrice qu'il connaît à l'époque – trois années seulement séparent *Soldiers' Pay*, son premier roman, de *Sanctuary*, son cinquième – ne change rien aux difficultés financières qu'il connaît. Au début des années 1930, Faulkner est donc un écrivain qui écrit et qui publie beaucoup, mais aussi un chef de famille qui peine à faire vivre les siens.

Pour faire face aux nécessités matérielles, Faulkner écrit de nombreuses nouvelles qu'il ne cesse de proposer avec plus ou moins de succès aux grands magazines américains. Il va également fréquemment travailler à Hollywood à partir de mai 1932. Scénariste pour la prestigieuse Metro-Goldwyn-Mayer, il participe à l'écriture de plusieurs films même s'il n'est que très rarement crédité pour son travail. Signalons toutefois que Faulkner a notamment travaillé au scénario du film de Howard Hawks *The Big Sleep,* d'après le roman noir de Raymond Chandler – scénario resté célèbre pour son opacité et ses lacunes (l'un des meurtres n'est ni expliqué ni élucidé).

Mais avant d'accepter de vendre sa plume au cinéma, Faulkner a donc recours à une autre méthode. Puisque ses romans ne se vendent pas, Faulkner décide en 1929 d'écrire un roman comme ceux que le public apprécie. Puisque les lecteurs aiment les récits noirs et violents, alors il va leur proposer le livre le plus choquant qui soit.

Faulkner entreprend ainsi l'écriture d'un roman policier. Il s'inspire alors de l'un des personnages d'une de ses nombreuses

nouvelles, *The Big Shot* (*Le Caïd*)[52]. Ce texte, dont on ne sait trop à quelle époque il fut écrit, met en scène deux hommes qui appartiennent à la pègre de Memphis. L'histoire se déroule pendant la Prohibition et la nouvelle raconte l'irrésistible ascension de Dal Martin, le caïd de la pègre locale. L'un de ses hommes de main, Popeye est un gangster de moindre envergure. Arrêté par la police en possession d'alcool de contrebande, il est finalement libéré grâce à l'intervention de Martin, son puissant protecteur. Mais malheureusement, à la fin de la nouvelle, Popeye tue accidentellement la fille de Martin… Selon le critique Carver Collins[53] Faulkner se serait inspiré pour écrire ce texte d'un gangster ayant véritablement existé – un certain Neal Kerens Pumphrey dit "Popeye". Quoi qu'il en soit, cette nouvelle s'inscrit parfaitement dans la vague du roman noir tel qu'il est en train d'émerger à l'époque aux Etats-Unis. En effet, dès le début des années 1920, sous l'impulsion du magazine *Black Mask*, un nouveau genre de roman policier voit le jour. Moins ludique que le roman de détection classique, ancré dans une réalité noire et sordide, cette nouvelle forme de récits policiers s'inspire souvent des faits divers qui défraient la chronique. Ce roman noir – puisque c'est ainsi qu'on le baptise – donne naissance à deux figures emblématiques de la littérature populaire : le détective privé et le gangster. La figure du privé, popularisée par des auteurs comme Dashiell Hamett ou Raymond Chandler[54], réactive sous une nouvelle forme la dimension herméneutique du récit policier. En effet, le détective privé mène des

[52] W. FAULKNER, « *Le Caïd* », in *Idylle au desert et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, Folio n°3091, 1998, pp. 109-146.
[53] C. COLLINS, « A Note on *Sanctuary* », *The Harvard Advocate*, 135 (novembre 1951), p.16.
[54] Hammett a donné naissance à Sam Spade (*The Maltese Falcon*) et Chandler à Philip Marlowe (*The Big Sleep*, *The Lady in the Lake*), tous deux immortalisés au cinéma sous les traits d'Humphrey Bogart.

enquêtes et a la charge de résoudre un problème, voire une énigme, et ce même s'il utilise des méthodes radicalement différentes de celles d'un Sherlock Holmes ou d'un Hercule Poirot. En revanche, un deuxième courant propose un type de récits totalement différents :

> Dès la première période du roman noir, certains de ses meilleurs représentants y font l'analyse d'une problématique sociale, psychologique ou politique sans nécessairement l'inscrire entre les pôles d'une énigme et de sa résolution. Certains substituent au cheminement de l'enquêteur la trajectoire d'un truand ou d'un gang entier. Ce qui intéresse de manière générale ces auteurs, c'est le fonctionnement du crime organisé, les conditions d'existence qui contraignent les hommes à violer le contrat social, ou encore les formes de déviance pathologique que provoque la civilisation industrielle au XX^{e} siècle.[55]

Cette remarque, qui fait référence à des romans tels que les célèbres *Little Ceasar* (*Le Petit César,* 1929) de William R. Burnett et *Scarface* (1930) d'Armitage Trail, directement inspirés de la vie d'Al Capone, pourrait aussi s'appliquer à *The Big Shot* ou à *Sanctuary*. Ce n'est donc pas tant le schéma narratif classique du roman à énigme qui intéresse Faulkner que les thèmes et les motifs que véhicule le roman noir alors en plein essor. C'est ce qu'avait parfaitement perçu André Malraux lorsqu'il écrivait dans sa célèbre préface à *Sanctuary* :

> Sans doute est-ce une erreur que de voir dans l'intrigue, dans la recherche du criminel, l'essentiel du roman policier. Limitée à elle-même, l'intrigue serait de l'ordre du jeu d'échecs – artistiquement nulle. Son importance vient de ce qu'elle est le moyen le plus

[55] A. VANONCINI, *op. cit.* p. 72.

> efficace de traduire un fait éthique ou poétique dans toute son intensité.[56]

Faulkner utilise donc l'intrigue policière mais la débarrasse de sa caractéristique ludique. Dans *Sanctuary*, la fameuse question « qui a tué ? » n'est même pas posée puisque le lecteur assiste au meurtre commis par Popeye. Le narrateur ne dissimule rien ou presque, à l'exception de la terrible infirmité dont souffre Popeye, qui a conditionné les trois-quarts de son destin et qui n'est révélée qu'à la fin du roman. Ainsi, on sait très bien que Goodwin, qui est lynché par la foule, n'est pas coupable du meurtre dont on l'accuse. Tommy, le jeune garçon de ferme un peu simplet, a été abattu par Popeye parce qu'il cherchait à protéger Temple de son violeur. *Sanctuary* s'impose comme un roman policier sans mystère. Malraux parle de « roman d'atmosphère policière[57] ». Nous préfèrerons tout simplement la taxinomie « roman noir » – l'adjectif suggérant parfaitement le pessimisme, la violence et la cruauté du livre.

Dans *Sanctuary*, puis dans une moindre mesure dans *Light in August* (*Lumière d'août*, 1932) Faulkner s'intéresse principalement aux circonstances qui ont permis le crime, ainsi qu'à ses conséquences. En cela, il se rapproche davantage d'auteurs tels que William Burnett, Horace McCoy ou David Goodis qu'aux *mystery writers* (Agatha Christie, Dorothy Sayers, S.S. Van Dine, et consorts). La question au cœur des romans de détection, « qui a tué ? », est ici éludée au profit d'une autre « pourquoi y a-t-il eu crime ? », et Faulkner s'approprie tous les éléments caractéristiques

[56] A. MALRAUX, *op. cit.*, p.8.
[57] *Id.*, p. 7.

du roman noir. Il y a tout d'abord le décor : le « vieux Sud » des années 20 tandis que la Prohibition est effective. Les lieux sont sordides et inquiétants, de la ferme où Goodwin distille de l'alcool de contrebande à la "maison" de Miss Reba, à Memphis, où Temple subit les derniers outrages. Les personnages sont eux aussi tout droit sortis des romans noirs, jusque dans leurs antonymies : Popeye, le chef de gang, et Horace Benbow, l'avocat au code quasi chevaleresque. A cela il faut ajouter la violence et la sauvagerie, ici poussées à leur paroxysme. *Sanctuary* est tellement proche du roman noir populaire – celui qui paraît dans les *pulps* –que, quelques années plus tard, James Hadley Chase en reprendra l'intrigue et les personnages pour écrire son premier polar, *No Orchids For Miss Blandish* (*Pas d'orchidées pour Miss Blandish*, 1938).

Malgré les intentions premières de Faulkner et en dépit des emprunts évidents à la paralittérature, il serait réducteur de résumer la genèse de *Sanctuary* à une simple question d'argent. Il nous faut donc préciser les circonstances qui ont guidé Faulkner tout au long de la rédaction de son premier roman policier.

Dans son introduction à l'édition de 1932, Faulkner détaille les étapes successives qui ont permis la parution du livre sous sa forme définitive. L'écrivain a de plus en plus de difficultés à vendre ses nouvelles : elles sont désormais presque systématiquement refusées. A cela s'ajoute l'échec commercial de *The Sound and the Fury*. Cette situation pousse Faulkner à concevoir et à écrire un livre dans le but avoué de faire de l'argent – c'est un fait avéré. Il imagine donc l'histoire la plus effroyable possible et écrit entre janvier et mai

1929 la première version de *Sanctuary*. Il l'envoie à son éditeur qui lui répond immédiatement qu'il ne peut décemment pas publier *ça* sans risquer la prison. Faulkner, qui n'apprécie alors pas vraiment son nouveau roman, abandonne l'idée de publier *Sanctuary* et se lance aussitôt dans l'écriture d'un nouveau roman, *As I Lay Dying*, plus conforme à son entreprise romanesque telle qu'amorcée avec *The Sound and the Fury*. On ne sait pas très bien ce qui a incité Faulkner à remanier le manuscrit de *Sanctuary*. La publication de *As I Lay Dying* s'étant soldée par un nouvel échec, tout laisse à penser qu'il a repris son manuscrit dans le seul but de parvenir à publier un autre roman – condition indispensable pour subsister en tant qu'écrivain. Mais il est également possible que son éditeur soit à l'origine de cette décision et qu'il ait incité Faulkner à retravailler son roman. En effet, à l'époque celui-ci connaît des difficultés financières presque aussi grandes que celles de l'écrivain et il a donc besoin tout autant que lui d'un succès de librairie. Quoi qu'il en soit, Faulkner reprend son manuscrit et décide « d'en faire quelque chose qui ne fût pas indigne de *The Sound and the Fury* et de *As I Lay Dying*[58] ». En 1932, il se félicitera même d'avoir fait « un assez bon travail[59] ».

Cette dernière remarque est intéressante à plus d'un titre et prouve surtout que, contrairement à l'opinion admise, Faulkner ne méprisait pas totalement la version définitive de son roman. En 1932, Faulkner a cessé de détester *Sanctuary* ; s'il regrette d'avoir voulu écrire pour l'argent, il a tout fait pour hisser son roman au niveau des précédents. Dans un autre texte, très proche de

[58] « Introduction à l'édition de 1932 », in les *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, T.1, 1977, p.1357.
[59] *Ibid.*

l'introduction de 1932, et rapporté par Michel Gresset dans les notes de l'édition de la Pléiade, Faulkner explique qu'il a tiré de cette expérience deux leçons. La première est que jamais plus il ne devra écrire de la « camelote[60] » ; au contraire, il faut toujours faire « le mieux qu'on peut[61]. » La deuxième leçon est amère : écrire des romans alimentaires n'est pas nécessairement rentable et les bénéfices d'une telle démarche peuvent s'avérer décevants. Dans le cas de Faulkner – dont le talent était sans doute un obstacle à la facilité – les retombées financières de la publication *Sanctuary* vont se révéler bien maigres. En effet, son éditeur va faire faillite peu de temps après la parution du roman. L'écrivain ne touchera jamais la totalité de l'argent qu'aurait dû lui rapporter ce livre.

Sanctuary n'est pas la seule tentative d'appropriation du roman policier. Faulkner a également écrit d'autres récits policiers, parmi lesquels *Intruder in the dust*, mais qui doivent plutôt être rapprochés des *mystery stories*, toujours en vogue dans les années 30. Au centre de ces textes que nous allons présenter brièvement, on trouve un personnage récurrent, Gavin Stevens. Cet homme de loi est le protagoniste d'une série de nouvelles et d'un roman, *Intruder in the dust* publié en 1948.

Gavin Stevens, procureur à Jefferson, apparaît pour la première fois dans la nouvelle intitulée *Smoke* (*Fumée*)[62]. Ecrite dès 1930, elle ne sera finalement publiée qu'en 1932. A la fin de la décennie, Faulkner décide de réutiliser ce personnage dans trois autres nouvelles : *Monk* (*Monk*, 1937), *Hand Upon The Waters (Une*

[60] *Id.*, p.1342.
[61] *Ibid*.
[62] W. FAULKNER, « Fumée », in *Le Docteur Martino et autres histoires* (1934), Paris, Gallimard, Folio n°3876, 1948, pp. 141-186.

main sur les eaux, 1939) et *Tomorrow* (*Sans relâche*, 1940). A la fin de l'année 1940, Faulkner écrit une cinquième nouvelle policière narrant les enquêtes de Gavin Stevens, *An Error in Chemistry* (*Une erreur de préparation*). Celle-ci est généralement considérée par les amateurs de récits policiers comme la meilleure « mystery story » de l'auteur. Pourtant la nouvelle est rejetée par tous les magazines à laquelle Faulkner l'adresse. Elle ne sera publiée que six ans plus tard par le célèbre *Ellery Queen's Mystery Magazine*. Les rédacteurs de la revue la classeront alors seconde meilleure nouvelle de l'année 1946 ! Cette récompense, loin de satisfaire Faulkner, provoque un vif sentiment d'amertume. Dans une lettre à son agent Harold Ober, l'écrivain ironise :

> Merci pour le chèque d'Ellery Queen. Quel commentaire ! En France, je suis le père d'un mouvement littéraire. En Europe on me considère comme le meilleur des Américains modernes, et on me place parmi les premiers de tous les écrivains. En Amérique, pour ajouter au salaire que je touche comme nègre de cinéma, me voilà réduit à gagner le second prix dans un concours truqué[63] !

Gavin Stevens réapparaît ensuite dans la novella *Knight's Gambit* (*Le Gambit du cavalier*, 1949), qui est en réalité une adaptation d'une nouvelle de 1942 que Faulkner n'était pas parvenu à vendre. L'écrivain décide alors de rassembler les nouvelles policières dans lesquelles Gavin Stevens mène l'enquête. Il compose ainsi un recueil sobrement intitulé, *Knight's Gambit*[64].

L'appropriation du genre policier par William Faulkner se révèle ici assez éloignée de l'univers sombre et violent dépeint dans

[63] *Ibid.*
[64] W. FAULKNER, *Le Gambit du cavalier* (1949), Paris, Gallimard, Folio n°2718, 1951.

Sanctuary. Les six enquêtes policières que nous venons d'évoquer doivent plutôt être rapprochées de certains récits de détection d'un auteur américain aujourd'hui quelque peu oublié, Melville Davisson Post. Ancien homme de loi, Post s'est inspiré de sa pratique du droit pour écrire des séries policières alors très populaires (c'est-à-dire dans les années 1910). Parmi elles, celles consacrées à l'Oncle Abner et celles mettant en scène le colonel Braxton font songer aux histoires de Gavin Stevens. Les points communs entre les personnages de Post et celui de Faulkner sont en effet nombreux. Tout d'abord, le décor de ces enquêtes est le même : le Sud rural (l'État de Virginie pour Abner et Braxton, Jefferson, une petite ville du Mississippi pour Stevens). Ensuite, Abner est toujours accompagné de son neveu Martin, qui se fait le narrateur des nombreuses affaires qu'ils résolvent ensemble. Gavin Stevens est lui aussi souvent escorté par son neveu, Chick Mallison que l'on retrouve au centre d'*Intruder in the dust*, mais également dans certaines des nouvelles de *Knight's Gambit*. Par ailleurs, Braxton et Stevens sont tous les deux des hommes de loi et ils exercent à peu près les mêmes fonctions.

Les nouvelles de Post consacrés au colonel Braxton s'intégraient à l'époque dans la vogue des *lawyer fiction*, des nouvelles judiciaires qui paraissaient alors avec succès dans certains magazines. Tout semble indiquer que Faulkner ait voulu suivre cette tendance avec sa série de nouvelles consacrées à Gavin Stevens. Ces textes ne constituent certes pas les meilleurs exemples du talent de nouvelliste de Faulkner ; ils indiquent néanmoins la constance avec laquelle il a pratiqué l'écriture de récits policiers et la présence de Gavin Stevens ou de Charles Mallison

prouve qu'il ne souhaitait pas séparer ces nouvelles de son œuvre romanesque consacrée au comté de Yoknapatawpha.

Gavin Stevens apparaît également dans un roman, celui qui figure dans notre corpus, *Intruder in the dust*. Ecrit en 1948, ce roman n'a pas toujours été considéré avec beaucoup de faveur par la critique qui l'a souvent jugé trop simple, trop abordable par comparaison avec les chefs d'œuvre des années 1930. Il s'agit en effet d'un court roman qui rompt une longue période de quasi-inactivité consécutive à la parution en 1942 d'un recueil de huit nouvelles intitulé *Go Down, Moses, and other stories* (*Descends, Moïse*). Le texte éponyme raconte l'histoire de la famille McCaslin et sa double descendance : blanche (les deux cousins Cass et Ike) et noire (Lucas Beauchamp). Il s'agit donc de la première apparition d'un autre protagoniste d'*Intruder in the dust*, Lucas Beauchamp, qui va être accusé du meurtre d'un blanc. *Go Down, Moses, and other stories* publié, Faulkner ne s'attelle pas tout de suite à la rédaction *d'Intruder in the dust*. Il commence au contraire un nouveau roman, *A Fable* (*Parabole*), dont l'action n'est même pas située dans le comté de Yoknapatawpha. Ce roman complexe, qui doit être lu comme une allégorie religieuse, met en scène un caporal de l'armée française, véritable figure christique, et une escouade de douze hommes (ses apôtres), dans les tranchées de la Première Guerre Mondiale. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant le roman en lui-même que la très grande difficulté rencontrée par Faulkner pour mener jusqu'à son terme ce projet. Commencé en 1943, *A Fable* ne sera achevé que dix ans plus tard et finalement publié en 1954[65].

[65] L'année suivante Faulkner verra ses efforts enfin récompensés puisque *Parabole* est couronné par deux prix prestigieux : le National Book Award et le prix Pulitzer.

Lorsqu'il entreprend la rédaction d'*Intruder in the dust* en 1948, Faulkner met donc de côté *A Fable*. Cette démarche n'est guère étonnante de la part d'un auteur qui avait souvent plusieurs romans en chantier. S'il peine à achever *A Fable*, il parvient en revanche à écrire *Intruder in the dust* en trois mois, durant lesquels il écrit sans discontinuer. Cette rapidité de rédaction est vraisemblablement due au fait que l'idée de ce nouveau roman n'est pas nouvelle : *Intruder in the dust* mûrit dans l'esprit de Faulkner depuis 1940, époque à laquelle il a écrit certaines des nouvelles policières dont nous avons déjà parlées. En 1948, Faulkner choisit donc de réutiliser une forme narrative qui l'inspire, un personnage récurrent (Gavin Stevens) et un autre personnage déjà présent dans *Go Down, Moses, and other stories*. Il relie ainsi *Intruder in the dust* à sa vaste entreprise romanesque et publie un court roman facile d'accès. Ce nouveau roman lui permet donc de briser cette longue période stérile et lui rapporte immédiatement beaucoup d'argent, grâce notamment au film de Clarence Brown qui sort l'année suivante. Dans sa biographie de Faulkner, Frederick R. Karl rapporte *qu'Intruder in the dust* « fit sa fortune, car il toucha 40 000 dollars sur les 50 000 que versa la MGM pour les droits d'adaptation cinématographique[66]. » Pourtant, une fois encore, on aurait tort de ne considérer ce roman que comme un livre commercial, uniquement destiné à rapporter de l'argent à son auteur. Nous avons montré au sujet de Bernanos, puis du Faulkner de *Sanctuary*, que des écrivains de cette importance sont comme incapables de débarrasser leurs écrits de toutes préoccupations sérieuses – qu'il s'agisse de préoccupations littéraire, politique ou philosophique.

[66] F. R. KARL, *William Faulkner*, Paris, Gallimard, 1989, trad. J. M. de Paloméra, p. 733.

Intruder in the dust raconte l'enquête menée par deux enfants et une vieille femme pour démasquer l'auteur d'un meurtre et ainsi innocenter un noir que tout accuse et qui est dès lors menacé de lynchage. Le roman s'ouvre sur l'annonce du meurtre et l'arrestation du soi-disant coupable : Lucas Beauchamp aurait assassiné un Blanc, Vinson Gowrie, d'un coup de fusil dans le dos. Accompagné de son neveu, Chick Mallison, Gavin Stevens rend visite au prisonnier. Le jeune homme, qui est persuadé d'être redevable à Lucas, va alors prendre la décision de mener l'enquête afin de vérifier la culpabilité de l'accusé. Aidé d'un jeune Noir, Aleck Sander, et d'une vieille femme, Miss Habersham, Chick part sur les lieux du crime, dans la dangereuse quatrième circonscription du comté. L'intrigue d'*Intruder in the dust* repose donc sur un schéma narratif classique. Contrairement à *Sanctuary* qui est un roman policier sans mystère ni énigme, *Intruder in the dust* offre au lecteur les habituelles questions du roman de détection. Qui a tué ? Est-ce celui que tout accuse et que la police a arrêté ? Et si ce n'est pas lui, qui est-ce ? Et pour quelle raison ?

Faulkner utilise donc ici une forme narrative très simple et, à l'exception de quelques analepses, la construction du récit est des plus classiques. Selon Jacques Pothier[67], Faulkner estimait que le fond d'un roman, son propos, imposait sa forme. Pour preuve de ce qu'il avance, Pothier cite un extrait d'une lettre que Faulkner a adressé à Warren Beck, un jeune professeur qui lui avait envoyé des articles qu'il avait consacrés au romancier :

[67] J. POTHIER, *William Faulkner*, Paris, Belin, 2003.

> Je suis toujours à la recherche d'un équilibre satisfaisant entre la méthode et le contenu. […] J'ai décidé, à une époque qui maintenant me semble bien lointaine, que, quand on a quelque chose d'important à dire, ce quelque chose sait mieux que moi comment cela doit être dit, et qu'il vaut mieux le dire mal que pas du tout.[68]

Cette remarque de l'écrivain tend à prouver que l'apparente simplicité narrative d'*Intruder in th dust* est en réalité parfaitement adaptée au propos de l'écrivain qui désire sans doute que le lecteur s'attache plus au fond qu'à la forme. Le discours véhiculé par le roman correspond d'ailleurs tout à fait à ce que l'on pourrait appeler « le nouveau Faulkner » – celui que l'on juge généralement mineur par comparaison au Faulkner des années 30. Comme *Go Down, Moses, and other stories*, *Intruder in the dust* est essentiellement consacré aux relations interraciales dans le Sud des États-Unis. Le ton se fait ici volontairement didactique car le Faulkner de l'époque souhaite opérer un retour sur lui-même. Avec cette histoire d'un Noir sauvé du lynchage par un jeune Blanc, incarnation du nouveau Sud, Faulkner répond à une nécessité profonde de l'homme plus que de l'écrivain. Selon son biographe Frederick R. Karl, Faulkner écrit *Intruder in the dust* « pour se purger de réactions presque racistes, pour exprimer sa compassion envers les Noirs, et parce qu'il éprouvait le besoin impérieux de définir un rôle à sa région »[69]. L'écrivain éprouve le besoin de montrer son évolution : il se relit, se corrige et affirme ainsi son œuvre comme vivante et changeante. Jacques Pothier estime que le Faulkner qui rédige *Intruder in the dust* veut corriger les effets de lecture de *Light in August* :

[68] W. FAULKNER, cité par J. Pothier, *op. cit.*, p. 11.
[69] F. R. KARL, *op. cit.*, p. 734.

> Les lecteurs avaient en effet tendance à faire confiance aux narrateurs qui expliquaient le meurtre de Joanna Burden aux mains de Joe Christmas par le mélange de sang noir et blanc qui coulait dans ses veines. Cette thèse, qui ressemblait tant à la théorie raciale sudiste, était invoquée par Gavin Stevens, l'avocat que Faulkner réintroduit dans *L'Intrus*. Faulkner se sert, pour réaffirmer l'humanité des Noirs, du Lucas Beauchamp de *Descends, Moïse*, qui a gagné en dignité grave.[70]

Intruder in the dust peut donc (presque) être considéré comme une suite à *Light in August*, une sorte d'appendice dans lequel Faulkner veut éviter toute ambiguïté et être clair – nous y reviendrons dans notre troisième partie. Il vise ici la simplicité et multiplie les prises de parole du très didactique Gavin Stevens, l'oncle de Chick Mallison. Au début du roman, une longue analepse revient sur la rencontre de Chick et de Lucas. Au cours d'une partie de chasse, Chick, qui n'a alors que douze ans, tombe maladroitement dans une rivière. Lucas le recueille chez lui pour qu'il se réchauffe. Lorsque Molly, la femme de Lucas, offre son repas au jeune garçon, le réflexe de celui-ci est de payer la nourriture. Lucas refuse et Chick en conservera un traumatisant sentiment de dette. Mais cette expérience lui aura permis d'apprendre que l'hospitalité ne se paye pas. Elle constitue en revanche un lien durable et exigeant. Et tout le roman s'articule autour de cette thématique de la dette et de l'honneur entre deux individus qui évoluent habituellement dans « des économies d'échange hermétiquement isolées »[71]. Parce qu'il lui est redevable, Chick s'engage dans une enquête périlleuse au terme de laquelle il

[70] J. POTHIER, *op. cit.*, p. 98.
[71] *Ibid*.

permet au shérif, dans les actes, et à son oncle Gavin Stevens, par le verbe, de découvrir le véritable meurtrier.

Même s'il ne s'agit pas de son œuvre la plus éclatante, *Intruder in the dust* doit être considéré pour ce qu'il est : un roman faulknérien. Au-delà des raisons matérielles déjà évoquées et du besoin impérieux de se prouver qu'il sait encore écrire, Faulkner écrit ce roman « pour répondre à une nécessité profonde[72] ». *Intruder in the dust* doit être abordé tel que Faulkner l'a conçu : soit comme une tentative d'hybridation littéraire : les préoccupations de l'auteur, qui ont peu à voir avec celles de la paralittérature, sont néanmoins fondues dans une forme rassurante pour le lecteur.

Cette première approche contextuelle de deux auteurs de notre corpus nous a permis de clarifier les intentions de Bernanos et de Faulkner. S'ils étaient conscients du potentiel commercial du roman policier, et s'ils ont même pendant un temps songer à exploiter cette caractéristique du genre, ils n'ont jamais pu se limiter à écrire de simples produits romanesques destinés à les enrichir. Leurs préoccupations d'auteurs – qu'il s'agisse de préoccupations formelles ou idéologiques – ont toujours pris l'ascendant sur des considérations plus triviales. Nous avons vu que l'utilisation faite par Bernanos et Faulkner de la forme policière n'a cessé d'évoluer, jusqu'à aboutir à une forme hybride – parfaite résultante d'un

[72] F. R. KARL, *op. cit.*, p. 734.

emprunt au genre policier clairement identifiable et d'une appropriation personnelle tout aussi franche. Autrement dit, *Monsieur Ouine* et *Intruder in the dust* découlent d'une démarche littéraire qui consiste à confronter des univers littéraires généralement hermétiquement séparés.

Bernanos, après bien des tentatives, parvient ainsi à réinvestir de nombreux thèmes et motifs du roman policier et à les dissoudre dans un roman formellement et stylistiquement très éloigné des canons du genre, et dans lequel il aborde ses sujets de prédilection (la déchristianisation du monde, l'incarnation du mal sous des dehors ordinaires, etc.).

Faulkner, quant à lui, choisit de réutiliser la forme policière parce qu'il la connaît bien – en tant qu'auteur comme en tant que lecteur. Il lui apparaît aussi clairement que ce genre romanesque très populaire peut lui permettre de véhiculer avec plus de simplicité qu'à l'accoutumée des idées qui lui sont chères. Auteur complexe, ambigu et difficile d'accès à ses débuts, le Faulkner d'*Intruder in the dust* souhaite désormais être compris : il choisit donc le très ludique roman policier qui lui apparaît dès lors comme une possibilité d'apologue moderne.

Mais, dans le cas de ces deux auteurs, cette appropriation du genre, transgressive autant que respectueuse, s'est faite progressivement. Elle est la conclusion d'un long processus de maturation que notre approche contextuelle a permis de mettre à jour. La suite de notre travail consistera à distinguer les éléments

transposés des éléments détournés. Reste toutefois à étudier le cas de nos trois autres auteurs – Giono, Mailer et Sciascia – dont les trois romans choisis sont des premières tentatives d'acquisition des règles du genre policier. *Un roi sans divertissement*, *An American Dream* et *Il Giorno della civetta* ont été conçus *spontanément*. C'est-à-dire que, contrairement au Bernanos d'*Un crime* et au Faulkner de *Sancturay*, le Giono d'*Un roi sans divertissement*, le Mailer d'*American Dream* et le Sciascia d'*Il Giorno della civetta* ont abordé et écrit ces romans sans se soucier du potentiel commercial du genre policier. Dans ces trois cas – trois romans pourtant fort différents –, c'est véritablement l'attrait exercée par cette forme littéraire si particulière et si réglementée qui les a intéressés.

2. LE ROMAN POLICIER : L'ATTRAIT D'UNE FORME

Faut-il encore une fois rappeler l'attrait exercé par le roman policier sur tous les lectorats (des plus modestes aux plus cultivés), et donc sur beaucoup d'auteurs « littéraires » ? Dans son étude du genre policier, Yves Reuter[73], après avoir très classiquement analysé les origines du genre puis ses trois principales formes (le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense), consacre un chapitre entier aux relations complexes et étroites qui relient la littérature et le roman policier. Il rappelle notamment l'intérêt critique que le roman policier a très tôt suscité : et de citer un extrait du journal des frères Goncourt dans lequel ils louent les qualités du genre perçues à la lecture des nouvelles d'Edgar Poe ; et d'énumérer des exemples de cette fascination des grands écrivains pour les auteurs de polar (Gide et Aragon par exemple plaçaient Dashiell Hammett sur le même plan que Faulkner ou Hemingway ; Apollinaire et Desnos adoraient *Fantômas*, etc.). Enfin comme preuve ultime de cette proximité, de cette intimité, Reuter cite le cas de Borges, incarnation de la littérature dans ce qu'elle a de plus admirable, et fervent défenseur du genre policier.

Pour Reuter, si les frontières entre la littérature et le genre policier ne sont pas aussi nettes que les discours critiques courants l'imaginent, c'est parce que les définitions elles-mêmes sont flottantes et difficile à saisir. La définition de la littérature est loin d'être évidente comme l'attestent les recherches sur la littérarité, et

[73] Y. Reuter, *op. cit*.

l'on a vu que les tentatives pour définir le roman policier font elles-mêmes apparaître de nombreuses difficultés. Par ailleurs, il ne faut pas négliger le parallélisme historique entre ces deux champs de la production écrite. Le roman policier n'a cessé d'accompagner l'histoire du roman et de la Littérature. Le genre émerge véritablement pendant le seconde moitié du XIX^{e} siècle, et il a dû, comme le roman, lutter pour imposer sa légitimité. C'est aussi à cette époque que l'opposition entre littérature de recherche ou d'avant-garde et littérature de masse s'est élaborée, ainsi que la division des genres. Et si le roman policier s'est trouvé déplacé vers la littérature de masse, il a néanmoins conservé une position intermédiaire comme nous l'avons montré dans notre introduction.

Mais outre ces points communs, c'est bien dans la forme même du roman policier, dans ses caractéristiques propres, qu'il convient de chercher les raisons de son attrait sur des auteurs de renom tels que Giono, Sciascia, Mailer et tant d'autres. Selon Yves Reuter, dont nous allons reprendre ici certaines des conclusions, plusieurs causes, qui se rejoignent, peuvent expliquer en partie cette attirance.

La première concerne l'intrigue policière et donc la narrativité. Les auteurs de romans policiers sont depuis les premières histoires de Poe contraints de manipuler l'intrigue afin de sans cesse surprendre leurs lecteurs. Ils détournent ainsi les rôles du genre et les rôles actantiels, ils utilisent des variantes narratives, ils travaillent sur la chronologie, etc. Ces manipulations et nouveaux usages, imposés par la visée du genre, ont très tôt éveillé l'intérêt des critiques modernes – que l'on songe notamment à Barthes ou à

Genette. Ce dernier prolonge d'ailleurs cette perspective en indiquant que le roman policier se situe au croisement de deux courants :

> Le premier serait celui d'une tradition rhétorique fonctionnant sur des règles strictes et la réorganisation incessante, dans de multiples variations, d'éléments plus ou moins figés. Cette tradition se perpétue des origines de notre littérature jusqu'au XVIII^{e} siècle et se retrouve dans des genres comme le roman sentimental, dont les composantes, identiques d'un ouvrage à l'autre, sont soumises à des variations de surface. Le second courant, radicalement opposé au premier, serait celui de la modernité littéraire, de la littérature de recherche, qui transgresse les codes narratifs et détourne les modèles établis. De fait, pour surprendre et se renouveler, le roman policier dans toute une série d'œuvres est contraint d'y recourir. Au confluent de ces deux courants, le roman policier prend alors la figure d'un prodigieux laboratoire d'expérimentation sur la narrativité[74].

Cette particularité du genre policier explique comment certains de ses écrivains se retrouvent au sein du mouvement de la modernité[75]. Cela explique aussi pourquoi de nombreux écrivains extérieurs au genre s'y intéressent : ils y puisent aussi bien des techniques et des procédés de mise en cause du roman classique que des trames solides puisque le roman policier s'en est fait une spécialité. Ces trames solides sont en réalité une condition indispensable pour que la déconstruction critique puisse encore se lire, pour saisir le travail de déconstruction. Il est nécessaire que la structure du roman soit cohérente pour baliser une lecture qui perd ses points d'appui traditionnels. On comprend que ces écrivains

[74] G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, pp. 7-40.
[75] Songeons notamment à Jean Lahougue avec des romans tels que la *Comptine des Height* ou *La Complainte de Magritte*.

aillent chercher ce qui leur semble le plus « solide », le plus tangible dans le roman policier.

Par ailleurs, et c'est la deuxième raison qui explique l'attractivité du genre policier, le travail opéré sur l'intrigue est inséparable d'une réflexion sur le savoir, le mystère, le code herméneutique, le dit et le non-dit. Le roman policier, notamment le roman de détection, est un laboratoire puisqu'il s'organise sur un vide central (l'absence de sens et d'explication du meurtre au cœur du roman) et sur les façons de le combler tout en retardant le moment de la clarté. C'est là encore un point de rencontre avec le roman de recherche, et avec notamment le *Nouveau Roman* tel que conçu par Alain Robbe-Grillet :

> Un bon roman traditionnel, ça se présente comme ça : on a des pièces en désordre, avec des lacunes, et une fois que le roman est terminé, il n'y a plus d'obscurité nulle part. C'est-à-dire que le roman policier est un roman très fortement marqué par l'idéologie dite réaliste où chaque chose a un sens, et l'histoire racontée ne vient pas du tout entretenir avec le sens des rapports flous, mouvants et incertains, mais, au contraire, le sens doit s'affermir peu à peu, pendant que le texte avance. Or, les structures narratives qui m'intéressent sont justement les structures lacunaires. C'est-à-dire que ce qui me frappe dans le réel, c'est le fait qu'il est sans cesse troué et que, par conséquent, le sens passe à travers les trous[76].

Enfin, il existe un troisième point de convergence entre la littérature et le roman policier. La critique moderne et une bonne part de l'avant-garde romanesque ont souvent soutenu qu'une des spécificités de la littérature réside dans sa propension à

[76] A. Robbe-Grillet, « Entretien avec Uri Eisenzweig », *in Littérature* n°49, p. 40.

l'autotélisme : la littérature serait sa propre fin, elle parlerait essentiellement d'elle-même et elle ne cesserait de se mettre en scène, de se mettre en abyme à l'intérieur de ses œuvres. Or le roman policier, parce qu'il ne cesse lui aussi de travailler sur ses règles et leurs limites, d'inventer des variantes, de les remettre en question, réactive et commente incessamment sa structure profonde, son intertextualité :

> C'est qu'au principe du contrat de lecture policier il y a la tâche première du romancier, qui est surprendre. Surprendre, c'est-à-dire démentir les (pré)suppositions du lecteur. C'est-à-dire également, et surtout, trouver une solution narrative originale et unique à un problème ancien et récurrent : il n'y a, après tout, qu'un nombre limité de raisons et de façons d'assassiner. Autrement dit, le récit de détection est fondé, par définition, sur l'existence d'un écart, d'une « agrammaticalité », d'une anomalie par rapport aux « surprises » déjà homologuées des autres récits policiers […]. Le contrat de lecture policier ne peut donc fonctionner que dans un cadre intertextuel car il n'y a de surprise que par rapport à un horizon d'attente déjà bien établi[77].

Le roman policier incarne donc une forme romanesque très populaire, limpide et ludique, mais également une certaine conception de la modernité littéraire et permet toutes les recherches avant-gardistes sur la narrativité. Il faut ajouter à cela les thèmes intrinsèques au genre (la mort, la violence, le Bien et le Mal, etc.) : autant de thèmes qui n'ont jamais cessé d'inspirer et d'intéresser les écrivains, des tragiques grecs à Dostoïevski. Jean Giono, Leonardo Sciascia et Norman Mailer ont semble-t-il perçu et exploité les caractéristiques transactionnelles du genre policier, ses thèmes et

[77] U. Eisenzweig, *Le Récit impossible*, Paris, Bourgois, 1986, p. 170-171.

ses motifs. Le roman policier leur a permis quoi qu'il en soit de (se) réinventer. En utilisant là encore l'approche contextuelle et en la doublant d'une analyse thématique, nous verrons comment et surtout pourquoi Sciascia, Giono et Mailer ont su exploiter la forme policière pour créer une littérature de la marge, une « littérature frontière ».

2.1. 1939-1948 : LA SÉRIE NOIRE DE JEAN GIONO

Un roi sans divertissement est publié en 1947. Ce roman inaugure ce que la critique a coutume d'appeler la seconde « manière » de Giono. Dans l'œuvre de l'écrivain, on distingue généralement une première période, qui va de la publication de son premier roman[78] en 1929 à son incarcération en 1939, et une deuxième période qu'il amorce avec *Un roi sans divertissement* et qui s'achève à la mort de l'écrivain en 1970. Pour comprendre cette rupture et pour aborder comme il se doit la nouvelle entreprise esthétique que constitue *Un roi sans divertissement*, il nous faut revenir brièvement sur la vie de Giono, et notamment sur les terribles conséquences de la Seconde Guerre Mondiale – conséquences personnelles autant que littéraires.

Les débuts littéraires de Giono, à la fin des années 1920, sont immédiatement couronnés de succès. La *Trilogie de Pan* (*Colline* et *Un de Baumugnes* en 1929 puis *Regain* en 1930) connaît un retentissement considérable et Giono passe brutalement de l'anonymat à la gloire. Publié par les éditions Grasset, Giono, jusqu'alors employé de banque, peut désormais vivre de sa plume. Si certains critiques commencent d'accréditer le cliché de l'écrivain régionaliste, d'autres, à l'instar d'André Gide qui salue la naissance d'un nouveau Virgile, perçoivent d'emblée l'universalité de cet auteur qui se soucie bien plus de vérité morale que de pittoresque.

[78] J. GIONO, *Colline*, Paris, Grasset, 1929.

A l'orée des années 30, alors que la crise de 1929 a ébranlé bien des certitudes et que, de tous côtés semble-t-il, les totalitarismes s'affirment, Giono s'impose dans le champ littéraire comme un auteur de premier plan. Il écrit beaucoup : des romans (*Le Chant du Monde*, 1934 ; *Que ma joie demeure*, 1935 ; *Batailles dans la montagne*, 1937), des nouvelles (*Solitude de la pitié*, 1932), une autobiographie romancée (*Jean le Bleu*, 1932) du théâtre (*Le Bout de la route*, 1931) et des essais (*Refus d'obéissance*, 1937 ; *Le Poids du ciel*, 1938). Par ailleurs, l'écrivain devient militant et affirme un pacifisme intransigeant. Il faut dire que la Première Guerre Mondiale l'a profondément marqué. Mobilisé dans l'infanterie de 1915 à 1919, Giono est sur le front, à Verdun, au Chemin des Dames, au Kemmel. Comme tant de ses contemporains, il reste traumatisé par cette expérience de l'absurdité, et l'horreur de la guerre marque ses convictions politiques et forge son pacifisme viscéral. Son œuvre gardera aussi des traces évidentes de cette confrontation avec la mort : l'obsession du sang et de la cruauté, la violence affectant les éléments naturels autant que les groupes humains... Après la manifestation sanglante du 6 février 1934 qui fait suite au scandale Stavisky, Giono se range du côté des antifascistes et s'éloigne dès lors des communistes.

En septembre 1935, Giono le militant organise un grand rassemblement sur le plateau du Contadour. Il y en aura huit autres jusqu'à la guerre et ces manifestations deviendront rapidement un foyer d'antifascisme et de pacifisme. Ses essais — *Les Vraies Richesses* (1936), *Refus d'obéissance* (1937), *Le Poids du ciel*

(1938) — prônent quant à eux l'idéal d'une communauté paysanne et artisanale en accord avec les rythmes du monde naturel, et un pacifisme intégral qui va le conduire à multiplier les interventions en faveur de la paix au moment des accords de Munich en 1938. On comprend dès lors que les espoirs de Giono s'effondrent à la déclaration de guerre en septembre 1939.

La même année, Giono est arrêté, probablement pour ses écrits pacifistes cités précédemment. Il est alors incarcéré deux mois au fort Saint-Nicolas à Marseille, de septembre à novembre. Son arrestation suscite évidemment bien des protestations. Ses amis notamment plaident sa cause ; les milieux intellectuels également. Il est donc libéré et dégagé de toute obligation militaire. Mais cette première épreuve de la prison sera malheureusement suivie d'une autre qui, en raison des terribles accusations dont il est la cible, le marquera durablement. En 1944, à la Libération, il est à nouveau arrêté mais cette fois pour collaboration et inscrit pour les mêmes raisons sur la liste noire du Comité National des Ecrivains. Mais comment un pacifiste tel que Giono, un militant antifasciste convaincu peut-il être accusé d'avoir collaboré avec le régime nazi ?

Aujourd'hui, on sait que rien ne peut être reproché à Giono : aucun acte collaborationniste, ni aucun écrit. Non seulement l'acte d'accusation est vide, mais il omet volontairement certains faits pourtant avérés. Dans son autobiographie de l'écrivain, Pierre Citron[79] rappelle que non seulement Giono n'a pas collaboré, mais il a participé à sa façon à la Résistance : en cachant des Juifs, ou en les aidant à passer en zone libre ; en apportant son soutien au

[79] P. Citron, *Giono, 1895-1970*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 376.

groupe de résistants installé au Contadour. Par ailleurs, Giono écrit en 1943 une pièce de théâtre, *Le Voyage en calèche*, dont les héros sont des résistants qui combattent contre l'occupant français, dans l'Italie du XIX^e^ siècle. Alors que les acteurs sont choisis et que les répétitions sont programmées, la censure allemande interdit la pièce. Cette œuvre, dictée par l'actualité, n'empêchera pas les calomnies, comme l'explique Pierre Citron :

> Si Giono avait été moins naïf, plus subtil, s'il avait mieux caché son jeu, *le Voyage en calèche* aurait été joué à la fin de 1943 ou au début de 1944, et son auteur aurait passé – avec Sartre qui pour *Les Mouches* n'en méritait pas tant – pour un des écrivains de la Résistance. Mais, sauf quelques initiés, nul ne sait qu'il a écrit cela : l'œuvre ne sera publiée, à tirage limité, qu'en été 1947, et jouée six mois plus tard[80].

Que reproche-t-on alors au juste à Giono ? Sous l'occupation, parce qu'il doit faire vivre les siens, Giono ne cesse d'écrire. Il achève notamment en 1942 un roman dur et violent qui raconte l'histoire sanglante de deux frères. Giono laisse publier en feuilleton ces *Deux cavaliers de l'orage* dans *La Gerbe*, un périodique pro-allemand. Mais pour l'écrivain, il s'agit surtout du journal qui publie Copeau, Dullin, Mauclair, L.-P. Fargue, Cocteau, Colette ou encore Claudel. Hormis Giono, pas un de ces auteurs ne sera ennuyé à la Libération. Outre le texte publié dans *La Gerbe*, d'autres écrits de cette époque seront utilisés par les accusateurs de Giono. De décembre 1942 à janvier 1943, la *Nouvelle Revue Française* dirigée par Drieu La Rochelle publie elle aussi des textes de l'écrivain. Enfin, toujours en 1943, le bimensuel illustré *Signal*, édition

[80] *Id*., p. 359.

parisienne de la *Berliner Illustrierte Zeitung*, publie un reportage photographique de deux pages sur l'écrivain. Mais les photos datent de 1942 et l'écrivain ne pouvait savoir à quel journal elles seraient vendues… Et rappelons en outre que *Signal* avait aussi publié des photos de Cocteau en octobre 1942. Ce dernier n'a jamais été emprisonné ni même interdit. Sur la base de ces accusations, la rumeur d'un Giono collaborateur se répand pourtant très vite. L'exploitation par le régime de Vichy de certaines convergences entre sa célébration poétique de la nature et l'idéologie pétainiste du retour à la terre favorise également les calomnies. Pour expliquer la violence avec laquelle il est attaqué en 1944, il faut surtout rappeler l'hostilité des communistes à l'égard de Giono. Selon Pierre Citron, « pour les communistes, […] Giono est un homme à abattre par tous les moyens, la bonne conscience justifiant la mauvaise foi[81]. » L'écrivain a en effet pris ses distances avec les communistes dès 1935 et a dénoncé le stalinisme. A la libération, *Les Lettres françaises* mènent contre lui une véritable campagne de calomnies. Tristan Tzara, peut-être poussé par Aragon, publie un article intitulé « Un romancier de la lâcheté », que Citron qualifie de « mensonger, stupide, haineux[82]. » Le mythe d'un Giono collaborationniste est donc échafaudé sur des mensonges et l'écrivain – qui n'a pas publié un mot en faveur de Vichy, de la Collaboration ou du nazisme et qui est l'un des seuls auteurs de l'époque à avoir vu une de ses pièces interdites par la censure allemande – ne parviendra pas à faire entendre la vérité. Celui qui avait fait naître une profonde admiration pour ses livres mais également pour lui-même, est désormais accusé, calomnié, haï.

[81] *Id.*, p. 375.
[82] *Id.*, p. 385.

En septembre 1944, pour la seconde fois, Giono est donc incarcéré. Mais dans le redoutable climat de « terrorisme intellectuel[83] » qui règne alors, peut-être cela vaut-il mieux pour l'écrivain. C'est en tout cas l'opinion de Pierre Citron qui rappelle les articles calomnieux qui continuent de paraître pendant les sept mois d'emprisonnement de Giono. En effet les attaques se font de plus en plus violentes. Un court article publié le 9 septembre 1944 dans le n°3 de *La Liberté des Basses-Alpes* pousse la calomnie jusqu'à traité Giono de « propagandiste zélé du pro-hitlérisme[84] ». Qu'on juge de la gravité de tels propos dans une région, les Basses-Alpes, où ont fonctionné des tribunaux populaires qui ont condamné à mort 18 personnes ![85]

Lorsqu'il est libéré en janvier 1945, le Giono d'avant-guerre n'existe plus. Il a perdu bien des illusions et ses tendances « rousseauistes » ont laissé la place à une conception de l'homme, et de la littérature, autrement plus sombre. Son séjour en prison et les accusations de collaboration auront une conséquence immédiate sur la création littéraire de Giono : il est interdit de publication. L'existence de son œuvre est donc directement menacée. A la libération, une organisation d'intellectuels chargée de moraliser l'édition s'est mise en place. Ce CNE (Comité National des Ecrivains) organise le boycott de tous les écrivains accusés de collaboration. Chacun des membres du CNE s'engage par ailleurs à ne pas publier chez un éditeur qui aurait accepté de publier l'un de ces collaborateurs. Giono se retrouve donc sur une liste noire, aux

[83] *Id*., p. 384.
[84] Article rapporté par P. Citron, *op. cit*., p. 379.
[85] Certains biographes de Giono avancent aujourd'hui l'hypothèse que cette seconde incarcération a pu être décidée par les propres amis de l'écrivain pour le soustraire à la "justice" de ces tribunaux populaires.

côtés de Maurras, Chardonne, Céline, Drieu La Rochelle et Brasillach. En 1945, Giono n'a plus d'éditeur. Grasset, qui avait publié ses romans à succès, et Gallimard, l'éditeur des essais pacifistes d'avant-guerre, ferment leurs portes à l'écrivain. Les deux éditeurs ne peuvent se risquer à être boycottés par tous les écrivains résistants. De graves ennuis financiers commencent alors. Pierre Citron décrit la situation que connaît Jean Giono :

> En dehors des rééditions d'œuvres d'avant-guerre faites soit en Belgique, soit en France sous forme de livres de luxe produits par de petits éditeurs qui peuvent braver l'interdit, Giono ne publiera pas une ligne en France pendant les années 1944, 1945 et 1946, que ce soit en volume ou en revue. L'interdit ne cessera de prendre effet qu'en 1947[86].

Pour une raison obscure, la Préfecture de police de Paris fait bloquer le compte en banque de Giono. Grasset et Gallimard cessent alors de lui verser ce que rapportent les réimpressions de certains livres d'avant-Guerre. Giono est donc étouffé, bâillonné, et cela uniquement sur la foi de calomnies et de mensonges odieux. Mais cette situation va nourrir chez Giono « une amertume saine et active, qui, irriguant et vivifiant son œuvre, va lui donner un sel nouveau.[87] »

Privé d'éditeur, Giono ne cesse pourtant pas de travailler. L'écriture lui permet de fuir son temps pour l'Italie stendhalienne et il élabore le cycle du hussard Angelo. Il en écrit le premier volume en 1945 ; mais ce roman, sobrement intitulé *Angelo*, ne sera publié

[86] P. Citron, *op. cit.*, p. 390.
[87] *Id.*, p. 391.

qu'en 1958. Avec la rédaction d'*Angelo*, Giono redécouvre toutefois le plaisir de conter. Il termine le roman à l'automne 1945 ; achever un roman : cela n'était pas arrivé à Giono depuis le point final de *Batailles dans la montagne*, en mai 1937 ! Il s'attelle donc aussitôt au deuxième volume du cycle du hussard – à l'époque, Giono a le projet d'une décalogie – et *Mort d'un personnage*, le plus court de ses romans, est achevé en mars 1946 (il paraîtra dans la *Revue de Paris* en juin et juillet 1948). Cette brusque poussée créatrice va être brutalement stoppée dès le mois de juin. Alors qu'il travaille au roman qui deviendra *Le Hussard sur le toit* (1951), Giono se retrouve dans une impasse. Les premiers chapitres du roman lui sont venus assez facilement : il a imaginé et décrit le déclenchement et l'avancée de l'épidémie de choléra.

> Giono est alors confronté à un obstacle technique. Il veut mettre en présence Angelo et Pauline ; leur rencontre, pour avoir toute sa valeur, doit avoir lieu en plein choléra, et doit être la première. Mais ils se sont vus à la fin d'*Angelo*, et s'aiment sans se le dire. Que faire[88] ?

Giono refuse de transiger. Exigent, il préfère interrompre la rédaction du roman, « en espérant qu'une période de décantation lui apportera la solution de son problème[89] ».

Toujours confronté aux problèmes financiers que lui cause le fait d'être sur la liste noire du CNE, Giono songe un temps à quitter la France pour l'Amérique. L'exemple de quelques écrivains qui y ont trouvé refuge pendant la guerre l'attire, mais cette idée n'aboutira jamais. En revanche, il conçoit l'idée d'écrire pour

[88] *Id*., p. 400.
[89] *Ibid*.

l'Amérique, où il commence à être traduit et apprécié. Il pense pouvoir composer facilement et rapidement, chacun en un mois, des récits brefs, des contes. Giono espère ainsi obtenir des revenus suffisants pour pouvoir subvenir aux besoins de sa famille, en attendant que l'ostracisme dont il est victime soit enfin levé. Parallèlement à ces romans courts, il souhaite continuer le cycle du hussard. Mais ce projet d'une œuvre alimentaire n'aboutira jamais. C'est en revanche dans ce contexte qu'il va écrire, en quarante jours, d'un seul élan, *Un roi sans divertissement*. Ce roman marque le début de ce que l'on appelle communément la « seconde manière » de Giono. Lorsque le livre paraît en juin 1947 aux Éditions de la Table Ronde, les fidèles de l'écrivain sont autant surpris par le dispositif narratif choisi ici que par la violence et la cruauté de l'intrigue.

Un roi sans divertissement est construit en deux parties. La première est consacrée à une série de meurtres : un certain M. V., qui s'ennuie dans son village du Trièves, enlève et tue les habitants d'un village voisin. Il dissimule les cadavres dans le branchage d'un magnifique hêtre, décrit à la première page du roman. Un capitaine de Gendarmerie, Langlois, s'installe au village pour mener l'enquête. Cette première partie, qui occupe environ un tiers du roman, emprunte donc énormément au roman policier. Elle s'achève par l'exécution brutale du meurtrier par Langlois. Commence alors un autre récit : un an plus tard, Langlois revient dans le même village. Le narrateur principal tente de reconstituer ce second séjour de l'ancien gendarme. De nouveaux personnages accèdent au premier plan. Cette deuxième partie voit aussi se multiplier les narrateurs, et la chronologie devient confuse. Le roman se clôt sur une autre mort

violente, celle de Langlois qui se suicide en « fumant » un bâton de dynamite.

Giono inaugure ainsi avec *Un Roi sans divertissement* un nouvel ensemble, auquel il donnera le nom de « chroniques ». Dans sa préface de 1962, il explique ce projet :

> Il s'agissait pour moi de composer des chroniques, ou la chronique, c'est-à-dire tout le passé d'anecdotes et de souvenirs de ce "Sud imaginaire" dont j'avais, par mes romans précédents, composé la géographie et les caractères. Je dis bien "Sud imaginaire", et non pas Provence pure et simple. C'est un malentendu qu'il faudra un jour dissiper, créé par le fait que je suis né et que je n'ai pas cessé d'habiter à Manosque. J'ai créé de toutes pièces les pays et les personnages de mes romans […]. On n'est pas témoin de son temps, on n'est que le témoin de soi-même (ce qui est déjà très joli). […] le thème même de la chronique me permet d'user de toutes les formes du récit, et même d'en inventer de nouvelles, *quand elles sont nécessaires* (et seulement quand elles sont exigées par le sujet). […] On ne trouvera pas grande innovation dans les ouvrages qui constituent ce premier ensemble. Ce sont des récits à la première personne : le récitant étant, suivant les cas, le héros ([…] *Les Grands chemins*), ou moi-même (*Noé*), ou n'importe qui (*Un roi sans divertissement*), ou un médiocre (*Le Moulin de Pologne*), ou tout le monde (*Les Ames fortes*)[90].

Giono, qui quelques années plus tard polémiquera avec les auteurs du Nouveau Roman, dénonce ici le formalisme littéraire. Pour lui, l'innovation narrative doit être motivée. Dans *Un roi sans divertissement*, le système narratif est cependant tout à fait particulier :

[90] Préface aux « Chroniques romanesques » (1962), *in Œuvres romanesques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 1277-1278.

> […] on a affaire, d'emblée, à un *narrateur principal* qui dit « je » et prend en charge le récit. Il enquête […], collecte les témoignages, organise le récit. Sa présence est à peu près constante, en général visible voire indiscrète, mais il délègue parfois la parole à ses informateurs, les vieillards, ou aux informateurs de ses informateurs, les témoins. Le plus souvent, il cède donc la parole à un narrateur collectif, les *villageois*, qu'il a interrogés trente ans plus tôt, qui s'expriment sous la forme d'un « on » ou d'un « nous » […][91].

Ce dispositif multiplie donc les variations de point de vue, les changements de narrateurs, mais aussi les ellipses et les perturbations chronologiques. Les fidèles de Giono sont surpris. Mais pour l'écrivain, il s'agit d'adapter la forme au fond. L'expérience qu'il vient de vivre, et dont il ressent encore l'onde de choc, lui a fait pressentir l'insaisissable. Chaque être humain possède une facette inconnaissable et, comme « on ne voit jamais les choses en plein[92] », il faut enquêter pour essayer de saisir, de comprendre. Le choix d'une narration à la première personne est ici essentiel : on ne peut jamais avoir qu'un point de vue partiel sur une histoire donnée.

Ce nouveau style narratif, qui rompt avec celui d'avant-guerre, s'accompagne donc d'une nouvelle vision du monde et de l'humain. L'épigraphe sur laquelle s'ouvre le roman rappelle qu'*Un roi sans divertissement* est l'œuvre d'un homme qui a connu la prison : « *… Si vous m'envoyiez votre cornemuse et toutes les autres petites pièces qui en dépendent, je les arrangerais moi-même et jouerais quelques airs bien tristes, bien adaptés, puis-je dire, à ma pénible*

[91] M. Sacotte, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Foliothèque », p. 46.
[92] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1948, coll. « Folio », p. 103.

situation de prisonnier[93]. » Cette expérience traumatisante, à laquelle s'ajoute la douleur d'être calomnié et ostracisé, a profondément marqué l'écrivain. Lorsqu'il rédige *Un roi sans divertissement*, Giono a compris « que l'humanité n'est pas belle, que l'homme n'est pas bon, qu'une société paysanne régie par la vertu et adonnée aux plaisirs simples n'existe que dans les livres[94]. » Giono l'expliquera lors de ses entretiens avec Jean Amrouche :

> […] après la prison de 1944, j'ai écrit *Un roi sans divertissement*. Dans *Un roi sans divertissement*, nous trouvons précisément les pensées auxquelles je me suis livré pendant toute cette période d'expériences. C'est en tout cas, un livre dans lequel j'essaie de voir l'homme avec des yeux différents[95].

La Seconde Guerre Mondiale et les troubles qui ont suivi ont radicalement modifié Giono. Il pense désormais que tout homme dissimule une part obscure, négative, voire monstrueuse. Lorsque Langlois affirme que le meurtrier qu'il pourchasse « n'est peut-être pas un monstre[96] », il entend surtout faire comprendre à son interlocuteur, le curé du village, que tout homme peut dissimuler un monstre. Cette vision, noire et pessimiste, Giono l'a lui aussi exprimée, comme en témoignent ces terribles lignes dans un carnet de travail, en date du 8 avril 1948 :

---

[93] Denis Hüe a montré que Giono a emprunté cette citation à Walter Scott (*Rob Roy*). Voir à ce sujet, « Walter Scott et Jean Giono, une parenté », in *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°55, 2001, p. 85 et suiv.
[94] M. Sacotte, *op. cit.,* p. 11.
[95] J. Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, 1990, p. 284.
[96] J. Giono, *Un roi sans divertissement,* Paris, Gallimard, 1948,k coll. « folio », p. 56.

> Je lis les livres de Gisévius[97] sur Hitler. L'hitlérisme a un mérite. Il a lâché sur le monde des monstres de cruauté. Et on a pu s'apercevoir que ces monstres n'étaient pas exotiques, ni même allemands, mais qu'ils étaient aussi de notre pays, de notre village, de notre rue et même de notre maison. Tel le petit coiffeur bien gentil, qui vous demandait s'il ne vous faisait pas mal avant de poser le rasoir sur votre joue, a tué et torturé de ses mains Melle X. en plein bois « *parce qu'elle parlait allemand* » (elle était secrétaire de mairie et alsacienne). Cet électricien qui m'écoute poliment quand je lui dis de changer les commutateurs, il a éventré trois hommes et il a patouillé à mains nues dans leurs entrailles. Celui-là a ouvert le ventre de Mme Y. et a obligé le fils à chercher le petit boche dans le ventre de sa mère. Il est cafetier et vous sert des bocks. Il y a cent et plus hommes et femmes (*rien qu'à M.*) qui ont tué avec plaisir, torturé avec joie, et à qui on a vu les mains rouges, et qu'on a entendus la bouche pleine d'ordures. Et c'étaient des antihitlériens. Mais hitlériens ou anti, là n'est pas la question. Le grand mérite, c'est qu'on a vu le fond de notre turpitude et que je ne crois plus au coiffeur, à l'électricien, au cafetier, et à cette jeune fille qui rougit (et est très belle). Je ne crois même plus à moi[98].

Un roi sans divertissement serait donc la transposition du pessimisme et de la noirceur d'un écrivain broyé par l'Histoire. Pourtant, et même s'il est indéniable qu'*Un roi sans divertissement* marque une rupture et un nouveau départ, il faut nuancer l'opposition souvent établie entre les deux « manières » de Giono. Certaines scènes d'*Un roi sans divertissement* semblent ainsi faire écho à des obsessions déjà exprimées : souvenons-nous par exemple de la pulsion de cruauté de Panturle lorsqu'il fouille à pleines mains dans les tripes sanglantes d'un renard (*Regain*), de la

[97] Hans-Bernd Gisevius (1904-1974), haut fonctionnaire allemand engagé dans la résistance anti-nazie, exilé en Suisse après l'échec de la tentative d'assassinat d'Hitler en 1944. Son autobiographie fut traduite en France en 1947 sous le titre *Jusqu'à la lie.*

[98] J. Giono, « De Monluc à la série Noire », in *Cahiers 5*, Paris, Gallimard, 1998, p. 59.

chasse aux biches qui divertit les habitants d'un petit village gangrené par l'ennui (*Que ma joie demeure*), de la fascination pour le sang versé et pour la violence humaine (*Deux cavaliers de l'orage*), mais aussi du suicide de Bobi venu sauver toute une communauté (*Que ma joie demeure*). Il ne faut pas négliger cette filiation, cette continuité : *Un roi sans divertissement* n'est pas un roman sans attache. Les caractéristiques du nouveau Giono étaient déjà disséminées dans l'œuvre d'avant-guerre. L'emprisonnement de 1939 et les calomnies ont simplement favorisé le surgissement de la cruauté au premier plan dans *Un Roi sans divertissement*. Et cette violence s'exprime au moyen d'une intrigue qui emprunte un grand nombre d'éléments au roman policier. Il convient donc de s'interroger sur cette utilisation par Giono d'une forme narrative très structurée.

L'écrivain a plusieurs fois parlé de la genèse d'*Un roi sans divertissement*. Lors ses entretiens avec Jean et Taos Amrouche, il a ainsi expliqué que c'est le hasard qui lui a permis d'entamer l'écriture de ce nouveau roman. Giono aurait ainsi commencé à écrire *Un roi sans divertissement* après avoir admiré un arbre – et c'est précisément par la description d'un magnifique hêtre que s'ouvre le roman.

> Je vais essayer de vous expliquer comment s'est créé *Un roi sans divertissement*. Le livre est parti parfaitement au hasard, sans aucun personnage. Le personnage était l'Arbre, le Hêtre. Pourquoi ? C'est parce que, au moment où j'ai écrit ce livre-là, j'étais à ma ferme, à la Margotte, je passais des vacances admirables avec Elise. Comment j'ai commencé ce livre ? Au départ, je suis allé me promener, dans un endroit qui est très

extraordinaire, et où il y a un hêtre magnifique. En retournant, j'ai commencé à écrire sur ce hêtre. Et, si l'on examine bien les premières pages d'*Un roi sans divertissement*, on pourra constater qu'à ce moment-là ma pensée tourne en rond, ou peut-être en spirale, jusqu'à un centre qu'elle imagine, qui va, peut-être, lui donner le départ. Le départ, brusquement, c'est la découverte d'un crime, d'un cadavre qui se trouve dans les banches de cet arbre. A partir de ce moment-là, Langlois est venu. Mais, au début, c'était surtout l'assassin qui m'intéressait. Remarquez, il n'est plus le personnage principal, il s'efface presque tout de suite, il a été remplacé par le personnage de Langlois, qui, lui, portait exactement ce que je voulais dire. Il est arrivé, non pas en second, mais en trois ou quatrième, il y a eu d'abord l'Arbre, puis la victime, nous avons commencé par un être inanimé, suivi par un cadavre, le cadavre a suscité l'assassin tout simplement, et après, l'assassin a suscité le justicier. C'était le roman du justicier que j'ai écrit. C'est celui-là que je voulais écrire, mais en partant d'un arbre qui n'avait rien à faire dans l'histoire. […] Il avait suscité déjà, pour ne rien vous cacher, dix ou douze autres histoires qui n'ont pas été écrites, et il a figuré comme décor très souvent dans des livres écrits. Il a dû figurer dans *Le Chant du monde* et encore une fois dans *Batailles dans la montagne*. Il était placé dans un autre paysage, mais c'était le souvenir de cet arbre-là qui avait suscité, non seulement le hêtre, mais la forêt de hêtres. Par conséquent, c'était un hêtre que je connaissais parfaitement. Pourquoi, ce jour-là, le hêtre a suscité la victime qu'il portait dans ses branches ? Pourquoi a-t-il suscité, par la suite, l'assassin et le justicier ? Ça, je suis incapable de vous l'expliquer, parce que ce sont des notes qui jouent, ce sont des pinces de cordes extraordinairement légères[99].

Cette explication de l'écrivain confirme la filiation d'*Un roi sans divertissement* avec la première partie de l'œuvre de Giono, et met

[99] J. GIONO, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, *op. cit.*, p. 192-193. Ces entretiens datent de 1952-1953.

l'accent sur le lien qui les unit. L'arbre qui est décrit à la première page du roman, cet « Apollon-citharède des hêtres[100] », relie en effet *Un roi sans divertissement* aux précédents romans de l'écrivain. Giono signale le lien qui existe entre ce nouveau roman et *Le Chant du monde* et *Batailles dans la montagne* ; Pierre Citron rappelle quant à lui que le héros de *Mort d'un personnage*, dès les premières lignes du récit, se repose entre les racines d'un grand hêtre. Puis il ajoute que Giono aime tellement les arbres qu'on « en trouve dès la première page de plus de la moitié de ses romans[101]. »

La citation de Giono souligne également le rôle du hasard et la spontanéité avec laquelle l'idée d'un cadavre et d'un crime a germé dans l'esprit du romancier. Le recours à une intrigue criminelle semble relever de l'inconscient (« Pourquoi, ce jour-là, le hêtre a suscité la victime qu'il portait dans ses branches ? Pourquoi a-t-il suscité, par la suite, l'assassin et le justicier ? Ça, je suis incapable de vous l'expliquer »). Il est vrai que la création d'une œuvre est toujours précédée d'une période de maturation au cours de laquelle le projet traverse diverses étapes, souvent inconscientes, au cours desquelles il se nourrit des expériences de l'auteur. On a souligné l'influence des événements vécus par Giono dans l'apparition de la noirceur et du pessimisme au premier plan d'*Un roi sans divertissement*. L'utilisation de la forme policière provient peut-être de la passion de l'écrivain pour les faits divers, mais aussi pour les romans policiers dont Giono a toujours été un grand lecteur ; Pierre Citron parle même d'une « fringale qui ne le quittera […] jamais[102]. » Le genre policier n'a jamais cessé de fasciner Giono, surtout après

[100] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 9.
[101] P. Citron, *op. cit.*, p. 403.
[102] *Id.,* p. 55.

1945. Il lit alors les romans de détection qui paraissent dans la fameuse collection à jaquette jaune, « Le Masque ». Mais il leur préfère les publications de la toute aussi célèbre « Série noire », et notamment des auteurs américains tels que Dashiell Hammett ou Chester Himes. Giono tenait à ne pas en manquer un seul volume. Fasciné par ces romans, il les commande à Gallimard qui les lui envoie, quatre par trimestre. Il les lit tous, il en écrira l'éloge tout en soulignant leurs limites[103]. Pierre Citron estime que, à l'époque où il rédige *Un roi sans divertissement*, Giono est alors tout autant fasciné par la thématique du meurtre que par le mystère ou la technique de narration des romans policiers. Giono voue même à certains auteurs une véritable admiration. Il considère par exemple Chester Himes[104] comme l'égal de Steinbeck, Dos Passos ou même Hemingway. A une époque où le genre policier ne jouit pas encore de la reconnaissance dont il bénéficie aujourd'hui, il insiste pour que les romans de Chester Himes soient publiés dans la collection blanche chez Gallimard et non plus dans la « Série noire ». En 1958, l'écrivain participe à une enquête dirigée par Maurice Montléon, pour la revue *Arts*. Toujours selon Pierre Citron, Giono déclare alors qu'un roman policier, s'il est bien écrit, a autant de valeur que tout autre roman. Pour l'auteur d'*Un roi sans divertissement* l'engouement des lecteurs pour ce genre correspond à leur lassitude pour les romans qui ne racontent rien. Giono fustige donc le formalisme du « Nouveau Roman » et formule une fois encore son goût pour les histoires racontées, bref pour le romanesque.

[103] *Bulletin de la NRF* n°140, juillet-août 1959.
[104] Chester Himes (1909-1984) : écrivain américain, auteur notamment de *La Reine des Pommes* (*The Five Cornered Square*, 1957), Grand Prix de littérature policière.

Par ailleurs, la citation de Giono sur les origines d'*Un roi sans divertissement* laisse apparaître la présence des trois rôles fondamentaux du roman policier classique : la victime, le meurtrier et l'enquêteur (« le justicier »). On dispose généralement ces trois personnages en un schéma triangulaire d'une grande limpidité – et que nous questionnerons dans la deuxième partie de notre travail. Quoi qu'il en soit, Giono respecte cette disposition puisqu'il place une victime à l'initiale de son roman – comme dans tout bon récit de détection. Puis apparaît le meurtrier et, dans l'intervalle entre les deux : l'enquêteur. *Un roi sans divertissement* semble donc, *a priori*, s'inscrire dans un schéma établi et bien connu de notre auteur.

Un roi sans divertissement, sans aucun doute le roman de Giono le plus énigmatique, se place à la convergence de diverses lignes. La première provient de l'emprisonnement et des calomnies dont Giono fut la victime. A la finale de cette ligne, on aboutit aux désillusions et à la cruauté exprimées ici avec force. La deuxième ligne est issue de l'irrépressible envie d'écrire et de raconter des histoires qui n'a jamais quitté Giono en dépit des collusions qui cherchent à empêcher la publication de ses œuvres. Enfin, il y a une troisième ligne qui remonte à la soif de lecture de Giono – une soif inextinguible comme seuls les autodidactes en connaissent. Parmi les genres de prédilection de Giono lecteur, on retrouve le roman policier qu'il s'approprie ici autant pour ses caractéristiques formelles que pour ses thèmes. Et si *Un Roi sans divertissement* ne doit pas seulement au genre policier, il témoigne véritablement d'une volonté d'hybridation romanesque au centre de laquelle la cruauté, la mort, la vérité et la quête – autant de thèmes liés au polar – occupent une place de choix. Le roman de Giono se situe donc bien au croisement

de plusieurs courants : le dispositif narratif utilisé ici le place d'emblée du côté de la littérature, une littérature complexe et exigeante, tandis que l'intrigue s'appuie sur une charpente solide et facilement identifiable puisqu'elle évoque sans qu'aucun doute ne soit permis le roman policier.

2.2. SCIASCIA : NAISSANCE ET MEURTRE DU ROMAN POLICIER ITALIEN

Des cinq auteurs de notre corpus, Leonardo Sciascia est sans nul doute celui que l'on associe le plus spontanément au genre policier. Plusieurs raisons expliquent cette affiliation. Contrairement à Bernanos, Faulkner et Giono, Sciascia a toujours assumé et revendiqué son emprunt. Il n'a pas choisi la forme policière pour des raisons commerciales, et le hasard n'a joué aucun rôle dans sa trajectoire littéraire. Par ailleurs, Sciascia ne lui a pas fait subir les mêmes distorsions qu'un Bernanos ou qu'un Giono, même si comme nous le montrerons ultérieurement Sciascia s'est bel et bien approprié le matériau policier. Alors que *Monsieur Ouine* et *Un roi sans divertissement* – et dans une moindre mesure *Intruder in the dust* – prennent clairement leurs distances avec les structures narratives classiques du roman policier, *Il Giorno della civetta* et les autres polars de Sciascia collent au genre policier avec un mimétisme et un respect évidents. En réalité, l'écrivain italien s'est assez peu éloigné des modèles canoniques, empruntant tout autant au roman de détection qu'au roman noir. Autant dire qu'avec Sciascia, la frontière entre les champs littéraires (littérature/paralittérature) est plus floue que jamais. D'autant que Sciascia n'a jamais cessé d'écrire des romans policiers. Dans les bibliographies de nos autres auteurs, le domaine policier occupe une place congrue ; dans celle de Sciascia, le roman policier s'impose au contraire comme une forme récurrente et privilégiée à laquelle l'auteur aura souvent recours, dès son deuxième roman (*Il Giorno*

della civetta, 1961) et jusqu'à son dernier (*Una storia semplice*, 1989). Cependant, une part importante de son œuvre n'appartient pas au domaine policier. Et parce que ses aspirations étaient élevées – loin de la simple volonté de distraire qui anime l'essentiel des auteurs de roman policier[105] –, Sciascia a acquis un statut d'homme de lettres et fait figure d'auteur majeur de la littérature italienne du XX^{e} siècle.

Le roman policier littéraire « à la Sciascia » est donc *a priori* formellement moins audacieux que les hybridations opérées par Giono ou Bernanos, mais il n'appartient pas pour autant au champ des paralittératures et mérite à ce titre d'être étudié dans le cadre d'un travail sur la collusion des champs littéraires.

Ecrivain sicilien – mais comme pour Giono il serait inexact de ne voir en lui qu'un écrivain régionaliste[106] –, Sciascia n'a jamais voulu quitter son île natale. Instituteur jusqu'en 1965, il enseigne dans des écoles primaires de la province d'Agrigente où il est né, qui est demeuré pour lui un lieu privilégié, et qui n'a jamais cessé de représenter à ses yeux une sorte de résumé de la Sicile toute entière. Il puise justement l'inspiration de son premier livre dans son expérience d'instituteur dans des écoles misérables. *Le Parrochie di Regalpetra* (*Les Paroisses de Regalpetra*, 1958) est un roman conçu comme une sorte de chronique de la vie quotidienne, vue à

[105] Notre propos n'est pas ici de dénigrer le travail de ces nombreux auteurs qui se proposent de distraire leurs lecteurs. Sans doute cette volonté est-elle l'une des plus nobles pour qui se prétend romancier, et conteur d'histoires. Mais la littérature ne peut pas pour autant être réduite à cette simple fonction de divertissement.

[106] Sciascia doit au contraire être rattaché à une longue tradition littéraire dont Verga, De Roberto et Pirandello sont les représentants les plus connus. Comme eux, il ne parle de la Sicile que pour montrer ce qu'elle signifie et représente profondément.

travers le prisme de l'école. Sciascia a souvent dit de ce roman qu'il contenait « tous les thèmes qu' [il a] développés, d'une façon ou d'une autre, dans d'autres livres[107]. » Souvent brutal dans la présentation très sèche des faits, ce premier roman interroge les contradictions et les inconséquences d'une situation archaïque et hypocrite, celle de la Sicile méridionale, et désigne ses deux grands exploiteurs : l'Eglise et la mafia.

Dès son deuxième roman, *Il Giorno della civetta*, qui paraît en 1961, Sciascia choisit la technique du roman policier. Le livre s'ouvre sur un meurtre commis sur une place publique d'une bourgade de Sicile. Colasberna, la victime, était un entrepreneur. Selon Bellodi, le capitaine des carabiniers chargé de l'affaire et italien du Nord (il vient de Parme), il aurait été assassiné pour avoir refusé de s'associer à la mafia. En dépit des fortes pressions qui nient l'existence même d'une quelconque organisation criminelle, Bellodi mène l'enquête : il interroge, questionne et ne tarde pas à entrevoir la vérité. En marge de cette première affaire, Bellodi doit en outre enquêter sur la disparition d'un certain Nicolosi. Mais il comprend vite que tout est lié : les circonstances de la disparition de Nicolosi laissent supposer qu'il a vu le meurtrier de Colasberna. Sans doute l'assassin s'est-il débarrassé de ce témoin trop gênant… Bellodi poursuit donc ses investigations et refuse la piste du crime passionnel que ses supérieurs souhaitent le voir emprunter. Il parvient ainsi à retrouver les criminels – tous liés à la mafia – ; il les arrête, les interroge et obtient même des débuts d'aveux. Mais de providentiels témoins au-dessus de tout soupçon innocentent les suspects : ils sont donc libres et les deux meurtres – celui de

[107] L. Sciascia, « Chronologie », in *Le Jour de la chouette*, Flammarion, coll. « GF » n°461, p. 185, trad. J. Bertrand.

Colasberna et celui de Nicolosi dont on a retrouvé le cadavre – restent impunis. Mais, à Parme pour quelques jours, Bellodi songe à la Sicile et comprend qu'il y retournera même s'il doit risquer sa vie. Le roman s'achève d'ailleurs sur cette sentence, presque une déclaration de guerre, prononcée par Bellodi au sujet de la Sicile : « Mi ci romperò la testa – disse a voce alta[108] ».

Ce bref résumé d'un roman par ailleurs très court (140 pages environ dans notre édition de référence) signale très bien la forte proximité entre sa structure et celle d'un banal récit policier. Avant de nous intéresser aux raisons qui ont pu inciter Sciascia à choisir cette forme d'expression romanesque plutôt qu'une autre, il nous faut préciser le contexte dans lequel Sciascia a écrit *Il Giorno della civetta*. Tandis qu'en France et aux Etats-Unis (mais aussi en Angleterre), l'éclosion du genre policier fut rapide et spontanée[109], la notion de « roman policier italien » fut longtemps problématique.

La première remarque que nous pouvons faire est que l'éclosion du roman policier italien fut lente et timide ; par ailleurs, il mit du temps avant de totalement s'émanciper des modèles anglo-saxons et américains. Néanmoins, l'année 1929 marque un tournant décisif aussi bien pour le roman policier italien que pour la littérature policière en général. En France par exemple, Simenon publie la première enquête du commissaire Maigret, *Pietr le Letton* ; aux Etats-Unis, à partir du mois de septembre, la revue *Black Mask* propose à ces lecteurs de découvrir le nouveau détective privé créé par Hammett, Sam Spade, héros de *The Maltese Falcon*, l'un des

[108] L. SCIASCIA, *Il Giorno della civetta*, Turin, G. Einaudi s.p.a., 1961, p. 118. (« *Je m'y briserai la tête, dit-il à voix haute*. », *op. cit.*, trad. J. Bertrand, p. 174).
[109] Les récits policiers d'E. Poe sont publiés vers 1840 ; et ceux d'É. Gaboriau de W. Collins vers 1860.

classiques du roman noir ; enfin, Ellery Queen, autre figure légendaire du roman policier, résout sa première affaire dans *The Roman Hat Mystery*. L'Italie, pays jusqu'à cette date peu réceptif au genre policier, n'est pas en reste. A Milan, l'éditeur Arnoldo Mondadori qui cherche à innover, comprend que le moment est sans doute venu de proposer aux italiens un genre qui triomphe en Angleterre, en France et aux États-Unis : le roman policier. Il décide donc de lancer la première grande collection italienne de romans policiers, *I Libri Gialli* (« Les livres jaunes »). Les premiers titres sont anglo-saxons et, grâce au choix de ses auteurs et à la qualité de ses traductions, la collection s'impose comme une référence incontournable, à tel point qu'elle donne son nom à la littérature policière en Italie que l'on appelle dorénavant « il giallo ». Le succès est vaste et de nombreuses autres collections spécialisées sont alors créées. Pourtant le roman policier italien reste très marginal. Les critiques, qui observent l'importance du phénomène à l'étranger, commencent à s'interroger : « giallo » et « italiano » seraient-ils incompatibles ? Le genre serait-il totalement étranger à la tradition nationale italienne et aux canons de sa culture ? Comment transposer en Italie un « milieu » du crime dont l'idéologie fasciste nie officiellement l'existence ?

Assez paradoxalement, c'est justement le régime fasciste qui va permettre une éclosion du roman policier italien. Le Ministère de la Culture Populaire fasciste n'est pas favorable au roman policier : il accuse le genre de faire l'apologie du meurtre et il désapprouve le succès d'auteurs anglo-saxons. En 1931, il impose donc une première contrainte aux éditeurs : chaque collection devra désormais publier un minimum de 20% d'œuvres d'auteurs italiens.

La conséquence est immédiate : les maisons d'édition recrutent des auteurs capables d'écrire rapidement des romans policiers, le plus souvent directement inspirés des deux modèles alors en vogue : le roman à énigme à l'anglaise et le roman noir à l'américaine. Laurent Lombard, dans sa thèse consacrée au roman policier italien[110], explique pourquoi ces premières tentatives conduisent dans la plupart des cas à des histoires totalement invraisemblables :

> L'absence de crédibilité de ces premiers enquêteurs s'explique par le fait qu'il est difficile d'inventer un prototype d'enquêteur italien lorsque les forces de l'ordre italiennes n'offrent pas de modèles plausibles et que le détective privé est une figure professionnelle absente de l'Ordre des arts et métiers dans l'Italie des années 30. Privés de modèles sociologiques réels desquels s'inspirer, les auteurs italiens sont donc amenés à imiter ou à parodier les détectives étrangers ; ce qui a comme conséquence de produire fréquemment, peut-être malgré eux, des figures d'opérette absolument invraisemblables[111].

Néanmoins, parmi tous les auteurs qui s'essaient alors au roman policier, un nom émerge, celui d'Alessandro Varaldo. Journaliste et essayiste, Varaldo peut être considéré comme le premier auteur italien à se confronter véritablement au genre policier. En 1931, il publie *Il sette bello*, première enquête du commissaire Ascanio Bonichi, amicalement appelé Sor Ascanio. Si le succès de ce roman reste circonscrit au public cultivé, Varaldo n'hésite pas prendre la défense d'un genre alors fort mal considéré :

---

[110] Laurent LOMBARD, *aspects du meurtre dans le roman italien contemporain (1931-2004)*, [thèse en ligne], Lille, Université Charles-de-Gaulle.
Disponible sur : http://www.univ-lille3.fr/theses/lombart-laurent/html/these.html
[111] *Ibid.*

> Les auteurs de romans policiers en tant que parfaits historiographes des coutumes, reflètent à travers leurs enquêtes policières les façons d'être des sociétés actuelles. (…) De même que les auteurs anglais nous ont habitués à considérer Piccadilly et le Strand comme faisant presque partie du domaine public, de même que les auteurs américains nous habituent à la Cinquième Avenue et aux quartiers de Brooklyn, de même que nous connaissons le pays des auteurs étrangers centimètre par centimètre, ne vous semble-t-il pas que ce serait une excellente chose que nos écrivains, surtout ceux qui utilisent le genre policier, parlent un peu de l'Italie ? Puisque ces livres se diffusent tant à l'étranger, il serait bien que nous nous en servions pour faire connaître nos coutumes, nos personnages et nos idées[112].

Mais, dans cette première approche digne du genre, un élément reste paradoxalement très discret, le meurtre :

> S'il y a une caractéristique évidente des œuvres de Varaldo, et c'est peut-être là une des raisons de son succès, c'est bien celle de l'absence de scènes violentes, de meurtres, de meurtriers et plus généralement de la mort dans ses textes (contrairement à la production anglo-saxonne). Parler de meurtre dans la production littéraire de cette époque reste donc problématique. […] En effet, dans la *Il sette bello*, le meurtre c'est d'abord, dans l'ordre du récit, une ellipse et, dans l'ordre de la représentation, une absence de figure. Le meurtre de ce roman appartient à la catégorie de ces ellipses conventionnelles dont le contenu, fortement attendu, est spontanément reconstitué par le spectateur. […] le meurtre est inéluctable, il ne pouvait pas ne pas arriver et cela ne sert à rien de s'y attarder. L'important est ailleurs, dans le processus à travers lequel on y arrive. Ainsi le meurtre est effacé délibérément. La représentation de la scène du meurtre est absente

[112] A. VARALDO, « Dramma e romanzo poliziesco » in *Comoedia*, 07/1932, [cité et traduit par L. Lombard].

> intentionnellement. Et pourtant dans l'agencement du récit, le meurtre a une place matériellement centrale[113].

Cette dissimulation du meurtre montre, selon Lombard, à quel point les écrivains ont de la difficulté à se conformer aux canons narratifs du genre. Chez Sciascia, comme nous le verrons ultérieurement, la scène de meurtre reste problématique, et la violence est encore en partie cachée. Néanmoins, chez Sciascia, cette attitude répond cette fois au contraire à une parfaite maîtrise du genre puisqu'il entreprend le récit policier comme un révélateur de ce qui est dissimulé, de ce qui est caché, ou pire : de ce que tout le monde refuse de voir.

Le roman policier italien, dans le sillage de Varaldo, poursuit donc sa lente éclosion. Mais en 1937, le Ministère de la Culture Populaire fasciste va édicter une nouvelle règle, freinant encore un peu plus l'émergence d'un roman policier original et caractéristique de la culture italienne. Désormais il est interdit d'imaginer un assassin de nationalité italienne et ce criminel, quel qu'il soit, ne peut en aucun échapper à la justice. Cette mesure n'a d'autre but que de nier l'existence du crime sur le sol italien. Apparaît alors un roman policier de propagande, comme par exemple dans les romans de Romualdo Natoli, créateur de l'inspecteur Schurke, nazi et antisémite. Pour échapper à la censure fasciste, d'autres écrivains vont déplacer leurs intrigues à l'étranger. Ezio D'Errico situe par exemple à Paris les romans qu'il a consacrés aux enquêtes du commissaire Emilio Richard – une vingtaine de titres fortement influencés par l'œuvre de Simenon :

[113] L. LOMBARD, *op. cit.* [thèse en ligne].

> Ezio D'Errico semble avoir voulu pour ainsi dire continuer la série des Maigret dans une période où Simenon l'avait temporairement abandonnée. Ainsi, son protagoniste, comme Maigret, ne croit pas aux méthodes de la police scientifique ni même aux déductions des enquêteurs amateurs et plonge dans les microcosmes parisiens pour en saisir la mentalité et l'humanité[114].

Tito A Spagnol est un autre exemple de cet « exil » du roman policier italien. A la suite d'un séjour aux Etats-Unis en tant que journaliste, il revient en Italie avec une forte admiration pour le genre *hard-boiled*, qu'il s'empresse d'imiter en créant notamment le détective privé Alfred Gunsman, protagoniste de deux romans *L'unghia del leone* (1934) et *La notte impossible* (1937).

Enfin, c'est également aux Etats-Unis que Giorgio Scerbanenco situe ses cinq premiers récits policiers consacrés aux enquêtes d'Arthur Jelling, archiviste de la police de Boston, aux facultés de déduction dignes des limiers du romans à énigme anglais.

A la fin des années 30, le roman policier italien peine donc à se construire. Circonscrit par le régime fasciste, il est considéré comme immoral et sa place dans la culture italienne est fortement remise en cause. Pour exister, le roman policier italien va s'affirmer comme « culturel » et « artistique ». En France et aux Etats-Unis, il est encore relégué aux marges du champ littéraire ; en Italie, sous l'impulsion d'Augusto De Angelis, il commence au contraire à s'imposer en se fondant dans une littérature plus légitime.

[114] L. LOMBARD, *op. cit.* [thèse en ligne].

Augusto De Angelis, farouche opposant au régime fasciste, prend en effet la défense du genre policier et, lors d'une conférence tenue autour de 1940, il exprime non sans provocation l'estime qu'il lui porte :

> J'exerce le métier d'écrivain de romans policiers. De cette façon, je réponds à ceux qui voudraient exterminer le livre policier. Je dis que j'ai voulu faire, et je continue à le vouloir, un roman policier italien. Entreprise ardue. Chez nous il manque tout, dans la vie réelle, pour pouvoir agencer un roman policier de type américain ou anglais. Il manque des détectives, des gangsters, des héritiers faibles et des vieillards argentés et puissants. Ce qui ne manque pas, hélas, bien qu'à échelle réduite, ce sont les crimes. Ce sont les tragédies. Pourquoi ne pas considérer ces phénomènes inéluctables de la vie sociale comme une matière humaine, comme une matière pour une enquête artistique ? Je me suis proposé de faire des romans policiers où les personnes vivent selon leur nature, où la victime, le coupable, le détective ont des muscles, du sang, un cœur et une âme. […] Non, je n'ai pas de remords à écrire aujourd'hui des romans policiers. C'est un moyen comme un autre de faire des vers. […] Mais un tel genre littéraire est-il de l'Art ? Question captieuse. Un genre, selon moi, n'est jamais artistique par nature. Il peut l'être ou ne pas l'être, selon le cas. Un roman policier peut être artistiquement parfait, comme un roman vériste peut être grossièrement anti-artistique ou un roman intimiste peut donner la nausée. Simenon, Véry, Chesterton, Van Dine, sont indubitablement des artistes et parmi les meilleurs[115].

Pour De Angelis, il n'y a donc pas d'équivoque : le roman policier appartient à la Littérature. Il est même une expression de la modernité et selon De Angelis, il doit être considéré comme la

[115] A. De Angelis, *Conferenza sul giallo*, in « Lettura », marzo 1980, p. 43 [cité et traduit par L. Lombard]

nouvelle forme du décadentisme littéraire. Il n'hésite pas à rapprocher certains auteurs de romans policiers des poètes maudits du XIXe siècle, Baudelaire, Verlaine ou encore Mallarmé. Il établit donc une continuité entre poésie décadente et « detective story ». Selon Bruno Brunetti, il montre ainsi combien « l'expérience littéraire la plus spécifique des temps modernes se poursuit et se vérifie dans l'écriture policière ; la solitude du sujet, la perte d'auréole du poète dans la réalité de masse, la perception du néant, de l'abîme, de la mort, de l'inconnu qui s'ouvre au-delà de l'écran des apparences, pris comme matière dramatique d'expression poétique, revivent avec la figure du détective, dans sa recherche mélancolique qui débute par ce signe précis du non-être qu'est la mort, qui devient emblématique du présent, ce début et cette fin de tout récit[116] ». De Angelis pense également que le roman policier italien ne pourra exister que si les récits se déroulent en Italie, avec des personnages italiens. C'est ce qu'il s'attachera à faire avec les enquêtes du commissaire De Vincenzi.

Malgré cet échange entre Littérature et roman policier qui caractérise une part de la production de l'entre-deux guerres, le genre peine à se débarrasser de sa mauvaise réputation. Et l'essor amorcé par De Angelis est brisé par une nouvelle décision du régime fasciste. En 1941, le Ministère de la Culture Populaire décide que, pour des raisons à caractère moral, la publication des romans soit soumise à son autorisation préalable. Le Ministère décide en outre que les nombreux romans policiers déjà publiés et jugés nocifs pour la jeunesse soient retirés de la circulation. Cette mesure s'accompagne de la fermeture de nombreuses collections

[116] B. Brunetti, « Augusto De Angelis inedito : la parodia del poliziesco » in *Clessidra*, n°3, Ferrara, 1992, p. 64 [cité et traduit par L. Lombard].

spécialisées, parmi lesquelles la désormais célèbre I Libri Gialli, qui ne rouvrira ses portes qu'en 1946.

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, l'Italie, comme la France d'ailleurs, est envahie par les polars américains *hard-boiled*. Dans ce contexte, peu de romans policiers italiens voient le jour. Une très grande majorité se contente d'imiter les modèles imposés par Hammett et Chandler. Ce goût du public pour les polars américains contraint les auteurs italiens à adopter des pseudonymes anglo-saxons pour imposer leurs textes. Mais le début des années 60, marqué par un fulgurant boom économique, permet enfin l'éclosion du roman policier italien. Avec cette croissance économique sans précédent, les Italiens découvrent la culture de masse. L'industrie éditoriale profite alors de cet environnement favorable pour développer la littérature populaire. C'est dans ce contexte que Sciascia va imposer sa conception du roman policier – tandis que Giorgio Scerbanenco renoue avec le genre et contribue lui aussi à la création d'un roman policier italien original.

Il Giorno della civetta paraît donc dans un contexte très particulier : le lectorat italien, encore peu familiarisé avec le roman policier et le meurtre en littérature, découvre ici quasiment un nouveau genre puisque Sciascia, affranchi des censures fascistes, installe un décor caractéristique et facilement identifiable. L'auteur situe en effet son intrigue en Sicile et aborde de front le thème de la mafia ; ce qui constitue une nouveauté dans le cadre de la littérature italienne (la commission anti-mafia ne sera créée qu'en 1963). Pour Sciascia, ce choix d'un roman policier italien s'inscrit dans un projet littéraire et politique très vaste que nous allons préciser.

Rappelons avant tout le goût prononcé de Sciascia pour la littérature policière. A l'instar de Faulkner et Giono, l'écrivain sicilien aime lire des polars ; avant même d'en écrire, il est donc un familier d'Edgar Poe, de Conan Doyle, d'Agatha Christie, ou bien encore de Georges Simenon. Dès 1953, dans un article de la revue *Letteratura*, Sciascia prend la défense du roman policier. Il y voit « la zone la plus intéressante […], celle qui réserve les surprises les plus authentiques[117]. » Mais, contrairement à d'autres défenseurs du roman policier (Boileau-Narcejac et Tzvetan Todorov, notamment), Sciascia n'est pas pour une distinction en sous-genres. Il aime la littérature policière dans sa globalité et non pas tel ou tel courant (roman de détection*, hard-boiled novel, thriller*, etc.). Cet amour inconditionnel du genre policier l'amène donc assez logiquement à écrire des romans policiers qui peuvent être lus comme la synthèse parfaite des différents sous-genres qui composent un domaine déjà très vaste au début des années 60. Cependant, Sciascia n'hésite pas à exprimer une certaine prédilection pour le « casse-tête ou puzzle narratif [118] » que représente le roman policier de détection. Sans être un but en soi, le mystère et le problème conservent donc dans ses romans une place de choix.

Mais chez Sciascia, ce goût pour le roman policier ne se limite pas à un simple plaisir de lecture. Il s'agit avant tout d'une des manifestations de la réflexion sur le crime entreprise par un homme toujours en quête de vérité. Dès lors, l'écriture de romans policiers n'est chez Sciascia qu'une forme d'expression parmi d'autres. Essayiste, critique littéraire, romancier, journaliste et homme

[117] L. Sciascia, *Appunti sul giallo*, in « Nuova Corrente », I, 1954, p. 25.
[118] *Id*., p.26.

politique[119], Sciascia ne cesse de questionner et de s'interroger sur les contradictions de son pays – et même plus précisément sur sa Sicile natale. C'est donc dans ce contexte et dans cette perspective que Sciascia commence à s'intéresser au Pouvoir sous toutes ses formes et à ses collusions avec diverses organisations criminelles. Dans un numéro de la revue *L'Arc* consacré à Leonardo Sciascia, Jacques Bonnet explique le choix du roman policier comme forme d'expression privilégiée. Selon Bonnet, le Pouvoir est devenu « le plus invisible des monstres invisibles[120]. » Or si le Pouvoir des siècles précédents était une entité clairement identifiable, et qui pouvait exercer une violence tyrannique sur ses sujets, le Pouvoir d'aujourd'hui est protéiforme, multinational et nébuleux. Ceux qui sont puissants s'effacent, se dissimulent et l'identité de celui qui agit au nom de ce Pouvoir devient de plus en plus incertaine. Pour soutenir son propos, Jacques Bonnet cite en exergue à son article un extrait des *Cols blancs*, un ouvrage du sociologue américain Wright Mills :

> Dans un système de pouvoir anonyme, les réactions explicites ne sont pas possibles ; l'inquiétude remplace la peur, l'insécurité les préoccupations. Le problème est de savoir qui détient réellement le pouvoir, car souvent le système est à ce point dissimulé et enchevêtré, qu'il apparaît comme une irresponsabilité complexe mais organisée[121].

Face à cette dangereuse nébuleuse se développe ce que Bonnet appelle « le culte de l'opposition », une attitude que l'écrivain de roman policier partage avec son héros l'enquêteur. En effet, dans

[119] En 1976, Sciascia est candidat à un poste de conseiller municipal à Palerme. En 1979, il est élu simultanément à la Chambre des députés et au Parlement européen.
[120] J. Bonnet, « Le culte de l'opposition », in *L'Arc* n°77, 1979, p. 1.
[121] W. Mills, cité par J. Bonnet, *op. cit.*, p. 1.

une société où la violence est camouflée, silencieuse et parfois tolérée par les pouvoirs officiels, la structure policière s'impose comme la forme littéraire la mieux appropriée à toute démarche critique et réflexive – et le détective incarne, à l'instar de l'écrivain, celui qui refuse le silence et l'incertitude. Cette dimension politique du roman policier existe dans les faits depuis l'émergence du roman noir américain. La dissolution de l'énigme pure (le *whodunit*) dans un canevas romanesque plus réaliste et plus sociologique a favorisé cette évolution du genre qui a dès lors gagné en authenticité tout en conservant une dimension ludique importante. L'exemple le plus représentatif de cette veine romanesque reste sans doute Dashiell Hammett. Cet écrivain américain, qui fut détective privé, briseur de grève et sympathisant communiste, est l'auteur notamment de deux romans noirs très connotés politiquement, *Red Harvest* (*La Moisson rouge*, 1929) et *The Glass Key* (*La Clé de verre*, 1931). Le premier raconte l'enquête de l'Op, célèbre détective privé anonyme bien connu des amateurs de récits *hard-boiled*, chargé d'élucider une affaire de meurtre à Personville, une ville rongée par le crime et la corruption. Jean-Pierre Deloux, biographe de l'écrivain, présente *Red Harvest* comme « une œuvre personnelle qui, sous le biais d'une fiction populaire, dissimule une fiction polémique et politique, une œuvre engagée et militante, une allégorie de la société américaine lue selon une interprétation marxiste[122] ». De la même manière, *The Glass Key* dépeint un monde corrompu et montre au travers d'une simple enquête criminelle en pleine campagne électorale les collusions entre les milieux politiques et le crime organisé. On le sait, la Prohibition a favorisé ces situations de crise :

[122] J-P. Deloux, *Dashiell Hammett, Underworld USA*, Paris, Les Éditions du Rocher, « Les Infréquentables », 1994, p. 62.

nous avons déjà évoqué ce point au sujet de Faulkner et de sa nouvelle *The Big Shot*. A l'époque, les gangs se disputent le contrôle des grandes métropoles et se créent des soutiens inattendus auprès de certains représentants du pouvoir officiel (politiciens, juges, policiers). Le roman noir se propose d'utiliser le récit policier comme vecteur de dénonciation. Hammett, et ses pairs (Burnett, McCoy, etc.), empruntent la narration objective d'Hemingway et montrent, sans commenter la plupart du temps, ces associations criminelles.

La filiation entre Sciascia et les auteurs de romans noirs est donc évidente. Jacques Bonnet a ainsi établi un parallèle entre l'auteur sicilien et Raymond Chandler. Dans sa série romanesque consacrée au privé Philip Marlowe[123], Raymond Chandler raconte en effet des enquêtes tortueuses, qui n'aboutissent jamais vraiment, mais qui toutes décrivent une société pourrissante dans laquelle s'enlisent ou s'ébattent des individus menacés par des forces invisibles tapies dans l'ombre. Pour Bonnet, en dépit de leurs divergences, les œuvres de Chandler et de Sciascia ont ceci en commun qu'elles mettent à jour « la confrontation d'un individu et des forces sociales de sa destruction[124] ». Et c'est bien cette bien cette thématique que l'on retrouve au centre des romans policiers de Sciascia :

> Dans *Le Jour de la chouette* la cause « maffieuse » du crime disparaît sous nos yeux devant des raisons passionnelles aussi fausses que pratiques. On retrouve cette dialectique dans *A chacun son dû* mais la convergence des causes – « maffieuses » et sentimentales – entraîne la disparition de l'enquêteur amateur.

[123] Protagoniste de sept romans et de plusieurs nouvelles entre 1939 et 1958, Philip Marlowe est l'une des figures légendaires du roman noir américain.
[124] J. BONNET, *op. cit*, p. 2.

> On la retrouve encore dans *Le Contexte* mais inversée : les crimes passionnels étant rapidement récupérés par des visées politiques obscures mais indéniables. L'enquêteur, cette fois professionnel, l'inspecteur Rogas, y laisse la vie[125].

Sciascia ayant parfaitement analysé cet état de fait, on voit s'estomper de livre en livre la personnalité des criminels. Encore identifiables dans *Il Giorno della civetta*, ils disparaîtront progressivement derrière un conglomérat indistinct et flou de forces destructrices. Les livres sont dès lors en parfaite harmonie avec la réalité qu'il souhaite décrire et dénoncer. On comprendra donc aisément que chez Sciascia, contrairement aux auteurs de romans policiers classiques qu'il affectionne, l'énigme et l'enquête ne constitue pas une fin en soi. Elles ne sont que les vecteurs d'une réflexion politique et métaphysique. L'article qui lui est consacré dans le *Dictionnaire des littératures policières* précise que « s'il utilise sciemment la technique du roman policier, il refuse les stéréotypes du genre, laissant au lecteur le soin de reconstituer toute la mécanique d'une histoire dont les méchants ne sont ni retrouvés ni punis[126]. » Le choix du roman policier, chez Sciascia, provient donc d'une démarche réfléchie et étudiée. Les motifs constitutifs du genre correspondent parfaitement à son entreprise littéraire et politique. En effet, Sciascia y trouve tout le matériau nécessaire à la vision qu'il souhaite transmettre : le meurtre, le mystère, le silence qui entoure le premier et opacifie le second. Son utilisation – ici, on ne peut guère parler d'emprunt tant Sciascia a été fidèle au genre et notamment à son caractère ludique – est donc logique et évidente. En cela, on peut dire que Sciascia annonce dès

[125] *Ibid.*
[126] G. Lecas, « Leonardo Sciascia » in *Dictionnaire des littératures policières*, t. 2, *op. cit.*, p. 640.

1961 bien des auteurs des années 2000, notamment Henning Mankell et sa série consacrée à l'inspecteur Kurt Wallander. Lors d'une interview accordée au *Guardian*, l'écrivain suédois, dont l'œuvre est protéiforme, à l'instar de celle de Sciascia, a expliqué ainsi les raisons qui l'ont incité à choisir le genre policier :

> Je travaille dans une vieille tradition qui remonte aux Grecs anciens qui utilisaient le miroir du crime pour observer ce qui se passe au sein de la société, entre ceux qui détiennent le pouvoir et ceux qui ne l'ont pas[127].

On retrouve dans cette citation de l'un des meilleurs auteurs contemporains, la filiation qui unissait déjà Chandler et Sciascia. Et l'on remarquera au passage l'étroite connivence entre une tradition littéraire séculaire et une thématique policière apparue au XX^e^ siècle avec les auteurs de romans policiers, nouvel indice de la proximité qui existe entre le domaine des Belles-lettres et celui de la littérature populaire.

Il Giorno della civetta s'inscrit donc une double filiation : celle de la littérature du crime et celle du roman policier politique. Les deux voies se rejoignent ici et permettent une réflexion sur le Pouvoir – une notion envisagée par Sciascia comme appartenant au domaine du *totem* et du *tabou*, espace inaccessible et auréolé par un halo sacré :

> Car le meurtre contre la société, avec le but de subvertir l'ordre et l'équilibre, provoque chez le lecteur des sentiments ambivalents : d'un côté une superstition totémique qui fait que nous nous

[127] [I work in a very old tradition that goes back to the ancient Greeks, where they used the mirror of crime to see what's happening inside society, between power and people without power] Gerrard Nicci, "Inspector Norse".., *The Guardian*, Sunday March 2, 2003.

> écartons de celui qui a osé tuer et que nous demandons que des murs et des barreaux le séparent de nous, le rendent tabou au sens d'impur ; de l'autre, un sentiment d'admiration, justement parce qu'il a osé franchir l'interdit, qui rend le criminel tabou au sens de sacré. Cette ambivalence émotive serait, selon l'auteur, la principale attraction du roman policier. […] Le roman policier paraît donc, en termes de logique et de raison, accéder à la possibilité de traduire narrativement les processus symboliques et psychanalytiques sur lesquels ce Pouvoir se fonde[128].

En transplantant le meurtre en Sicile, Sciascia cherche à mettre à jour l'infrastructure culturelle où se développe la mafia, mais aussi toutes les attitudes qui en favorisent les agissements criminels, en un mot toutes les complicités. Le capitaine Bellodi est donc, à l'instar des privés des romans de Hammett, celui qui affronte, s'oppose et révèle, sans pour autant parvenir à établir la justice. Mais si toute la vérité n'a pu être prouvée, le cheminement de l'enquête permet de reconstruire. Et c'est ce qui intéresse Sciascia : plonger dans cette réalité dont personne ne parle et où se mêlent politique et criminalité. La technique du roman policier lui permet de s'approcher de cette vérité et le meurtre s'impose dans *Il Giorno della civetta* comme le seul outil narratif apte à l'y aider. Sciascia conçoit donc la littérature comme un révélateur : la fiction permet de dénoncer une vérité *non-fictive* à laquelle on n'avait pas encore accès. Sciascia décide donc au début des années 60 d'adapter le roman policier à une problématique italienne, mais en conservant la limpidité qui caractérise le genre. On peut donc dire qu'il adopte une démarche similaire à celle qu'avait choisie Dashiell Hammett trente ans plus tôt – la grande différence entre ces deux auteurs étant que

[128] L. LOMBARD, *op. cit.* [thèse en ligne].

l'écrivain américain ne quittera jamais la voie du roman policier tandis que Sciascia n'hésitera pas à explorer d'autres domaines littéraires.

Quoi qu'il en soit, les objectifs que Sciascia s'était fixés en écrivant *Il Giorno della civetta* sont atteints. En recourant à la forme policière, il est parvenu à écrire un roman politique attractif. A l'instar du Faulkner d'*Intruder in the dust*, Sciascia souhaite en effet que ses idées soient accessibles au plus grand nombre. Il y parvient ici et *Il Giorno della civetta* obtient un succès qui ne s'est jamais démenti depuis sa publication (on avance parfois le chiffre d'un million d'exemplaires vendus). Cette réussite incite évidemment Sciascia à réutiliser le roman policier, le plus populaire des genres littéraires. Tout le monde ou presque a lu, au moins une fois dans sa vie, un roman policier. Si l'objectif d'un écrivain est de véhiculer ses idées au plus grand nombre de lecteur, quel que soit leur âge, leur origine, il paraît presque nécessaire de recourir à cette forme romanesque – ce que va faire Sciascia a plusieurs reprises. *A ciascuno il suo (A chacun son dû*, 1966), *Il Contesto* (*Le Contexte*, 1971) et *Todo Modo* (*Todo Modo*, 1974) appartiennent tous à la veine policière de son l'œuvre. Plus tardivement, d'autres romans de Sciascia emprunteront à leur tour leurs structures au roman policier ; c'est notamment le cas des derniers ouvrages de l'écrivain : *1912+1* (1987), *Il cavaliere e la morte* (*Le Chevalier et la mort*, 1988) et *Una storia semplice* (*Une histoire simple*, 1989). Chacun de ces romans repose sur une intrigue où le crime, le mystère et l'enquête occupent une place centrale. Un bref résumé de l'intrigue des trois autres premiers polars de Sciascia permet de le vérifier rapidement.

A ciascuno il suo s'ouvre sur un double meurtre : Manno un brave pharmacien d'une petite ville de Sicile et son ami le docteur Roscio sont assassinés au cours d'une partie de chasse. Un ami du docteur, le professeur de lycée Paolo Laurana va mener l'enquête pour découvrir l'auteur de ce crime et son mobile. Il mettra ainsi à jour de sombres intrigues. Seul Roscio était en fait visé par le tueur, un homme de main de la Pègre. Son assassinat profite à l'avocat Rosello, cousin et amant de la femme du docteur. Mais cette vérité à demi dévoilée par Laurana lui sera fatale : il est assassiné à son tour.

L'action du roman *Il contesto* se situe dans un pays volontairement non précisé. L'inspecteur Rogas y est chargé d'élucider une mystérieuse affaire : une série d'assassinats commis dans plusieurs villes et dont toutes les victimes sont des juges. Rogas suit diverses pistes dont certaines lui font découvrir d'étranges collusions entre le chef du Parti révolutionnaire d'opposition et les hauts fonctionnaires du gouvernement en place. Rogas comprend rapidement que le vrai coupable est un innocent injustement condamné ; sa peine purgée, il se venge. Mais la dimension politique qu'a revêtue l'affaire lui importe désormais bien davantage que l'énigme originelle à résoudre. Cette obstination lui coûtera la vie : à la fin du roman, comme Laurana, Rogas est assassiné.

Le narrateur de *Todo Modo* est un peintre renommé. Il s'installe quelques jours à l'ermitage Zafer, étrange hôtel, créé et géré par don Gaetano, un prêtre aussi érudit qu'inquiétant. Les premiers jours, il observe la microsociété des notables qui habitent

l'ermitage : politiciens, hommes d'Église, financiers, industriels… En pleine cérémonie religieuse, un crime est commis. La police, dépêchée sur place, se révèle incapable d'éviter d'autres meurtres. Lorsque c'est don Gaetano lui-même qui est assassiné, le narrateur se résout à enquêter. Il parviendra certes à démasquer le coupable, mais une large part du mystère – le mobile notamment – ne sera pas dévoilée.

Dans ces trois cas, Sciascia dénonce les forces souterraines qui régissent notre société. L'enquête policière menée par un amateur ou un professionnel n'est dès lors qu'une astuce d'autant plus efficace qu'elle est capable de toucher le plus grand nombre de lecteurs. La forme et le propos coïncident ici à merveille et en transposant, en manipulant le genre, il le régénère et contribue à l'émancipation du roman policier italien.

2.3. LA MANIÈRE NOIRE DE NORMAN MAILER

Des cinq auteurs de notre corpus, Norman Mailer est peut-être celui dont le statut littéraire est le plus discutable. Adoré autant qu'haï, il est l'enfant terrible des lettres américaines de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Certains le considèrent comme un authentique écrivain, le digne héritier d'Hemingway, son modèle ; d'autres ne voient en lui qu'une brute véhémente, machiste et alcoolique. S'il est vrai qu'il ne possède pas le génie littéraire de Faulkner, on aurait cependant tort de réduire cet écrivain et son œuvre polymorphe aux frasques d'un homme qui a choisi de vivre sa vie comme s'il s'agissait d'un roman. Et nous verrons d'ailleurs que la vie et l'œuvre de Mailer se confondent souvent, notamment dans *An American Dream* (*Un rêve américain*, 1965) le roman de notre corpus. Avant de montrer comment Mailer transpose à sa manière le roman policier, nous allons dégager les grandes caractéristiques de son œuvre – un travail d'autant plus nécessaire que cette œuvre est hybride, changeante et en perpétuel mouvement.

Norman Mailer naît le 31 janvier 1923, à New York. L'enfance et la jeunesse du futur auteur excentrique que l'on connaît sont pourtant des plus banales : il vit et grandit à Brooklyn ; il est toujours premier de sa classe et commence à griffonner dès l'âge de sept ans, sur ses cahiers d'écolier, un roman de science-fiction largement inspiré de *The War of the Worlds* de Wells : la Terre, envahie par des Martiens, organise sa défense. En 1939, à seize et demi, il entre à Harvard, où il entreprend des études d'ingénieurs. Parallèlement à

ce cursus universitaire, Mailer découvre le grand roman américain de l'époque : Thomas Wolfe, mais aussi et surtout Hemingway, Faulkner et *U.S.A.* de Dos Passos. Mailer a toutefois souvent confié que sa vocation d'écrivain a éclos à la lecture de la trilogie *Studs Lonigan* de James Thomas Farrell. Il commence alors à écrire quelques nouvelles et, en septembre 1941, Mailer remporte un concours avec *The Greatest Thing in the World*, une nouvelle racontant une histoire de vagabonds, très influencée par le réalisme de Farrell et le style d'Hemingway. Mais en mars 1944 le jeune Norman Mailer est appelé sous les drapeaux et participe alors aux combats du Pacifique.

A son retour deux ans plus tard, il commence à écrire ce qui deviendra le plus célèbre, avec *From Here To Eternity* (*Tant qu'il y aura des hommes*) de James Jones, des romans américains de la Seconde Guerre Mondiale : *The Naked and The Dead* (*Les Nus et les Morts*, 1948). Le succès est immédiat, fulgurant même. Les critiques sont partagées : elles encensent ou haïssent le livre qui s'écoule tout de même à plus de deux cent mille exemplaires en six mois seulement (à ce jour, on a dépassé les neuf millions d'exemplaires vendus). *The Naked and The Dead* raconte la vaine mission d'une patrouille américaine perdue dans la jungle d'Anopopéi, une petite île du Pacifique Sud. Le récit débute avec le débarquement de cette division de l'armée américaine et s'achève avec la défaite des forces japonaises retranchées dans l'île. Sur cette trame assez simple, Mailer construit un récit qui s'apparente davantage à une biopsie de la société américaine qu'à un roman de guerre. Il condense en effet au sein de cette troupe de soldats toute la diversité de la société américaine de cette époque. Mailer a conçu

la section de reconnaissance comme un véritable microcosme représentatif. Sous les ordres du général Cummings et du sergent Croft, deux incarnations du fascisme autochtone américain, la troupe réunit notamment le lieutenant Hearn, un fils de bonne famille, féru de poésie et auteur d'une thèse sur Melville, Martinez, le svelte et agile éclaireur mexicain, Gallagher, un irlandais catholique, Rothstein, un juif de Brooklyn, Cznienwick, un petit racketteur des quartiers polonais de Chicago, Ridges, un paysan des terres rouges et pauvres du Sud et Red Valsen, un ancien mineur syndicaliste du Montana.

Mailer parvient également à savamment doser la somme de ses influences. Si le mont Anaka qui domine le paysage et l'inutilité de la mission évoquent Melville et *Moby Dick* (Croft et Hearn incarnant des figures modernes d'Achab), l'apport d'autres auteurs, plus contemporains, transparaît également ici :

> Dos Passos pour les flash-back et le montage à partir de la langue extraite des différents secteurs de l'expérience américaine : la verdeur du langage GI qui marque les échanges verbaux et les monologues intérieurs cède la place à la rhétorique militaire la plus précise quand il s'agit de décrire le déroulement stratégique de la campagne. Faulkner pour la plongée intérieure et les miasmes sudistes. Hemingway pour la morale : devenir plus homme ou dégénérer[129].

Mailer utilise certaines des innovations narratives imaginées par Dos Passos : sa technique panoramique et les flash-back pour évoquer la vie de ces hommes avant leur incorporation. Ainsi, interrompt-il constamment la ligne narrative du récit par des sections

[129] T. Marignac, *Norman Mailer, économie du machisme*, Paris, Les Éditions du Rocher, « Les Infréquentables », 1990, p. 36.

intitulées « *Chorus* » ou « *Time Machine* », qui lui permettent d'élargir la perspective du roman. Il présente aussi sous forme de dialogues ou de scènes de la vie quotidienne, les pensées collectives de la patrouille, puis remonte le temps et esquisse une biographie de ses personnages. Cette technique lui permet de construire un panorama psychologique et social efficace, traité de manière moderne. Le prestigieux prix Pulitzer couronne cette réussite littéraire et le succès public dont rêve tout jeune écrivain est impressionnant. Mailer n'a alors que 25 ans.

Mais comment survivre à un tel succès ? En se réinventant. C'est du moins la voie que choisit Norman Mailer. Malheureusement, cette fois ni la critique ni le public ne le suivent. Son deuxième roman, *Barbary Shore* (*Rivage de Barbarie*) paraît en 1951. Avec sa narration à la première personne, il est l'exact contraire de *The Naked and The Dead*. Il s'agit de l'histoire de Mickey Lovett, un ancien soldat amnésique qui s'enferme dans un meublé de Brooklyn pour écrire un roman. Exécuté par une critique déçue, le livre est un échec. Le suivant, *The Deer Park* (*Le Parc aux cerfs*, 1955), chronique du déclin d'un cinéaste aux prises avec le maccarthysme, est refusé par sept maisons d'éditions. Mailer est alors contraint de le récrire entièrement. Lorsque le roman est enfin publié, l'accueil du public est honnête (cinquante mille exemplaires sont vendus dans les mois qui suivent la parution du roman), mais on est très loin des concerts de louanges qui avaient salué *The Naked and The Dead*.

A la fin des années 50, dix ans seulement après son premier roman, Norman Mailer est donc un romancier aux ambitions prématurément déçues. Il traverse alors une phase très tourmentée

et mouvementée de sa vie privée. A l'instar d'un D. H. Lawrence qui repoussait sans cesse les limites de l'expérience, Mailer se lance à corps perdu dans les nuits de la bohême du Greenwich Village. Mais derrière l'apparente insouciance, Mailer prépare une nouvelle mue.

Avec *Advertisements for Myself* (1959), il amorce sa deuxième carrière d'écrivain. Mailer se met désormais en scène et forme l'entreprise de se créer lui-même comme personnage, avec comme objectif principal de s'en prendre encore et toujours à l'Amérique. Délaissant le roman, Mailer devient le chroniqueur le plus acerbe et le plus juste d'un pays qu'il hait mais qui le fascine. Sur tous les fronts, il s'intéresse fortement à la présidence (*The Presidential Papers*, 1963), puis rend compte de la manifestation contre la guerre du Vietnam qui a lieu en 1967 à Washington (*The Armies of the Night*, reportage qui lui vaudra le prix Pulitzer et le National Book Award). Devenu l'une des figures de proue de ce que l'on a appelé le « nouveau journalisme » ou le « *non-fiction novel* », il poursuit avec *Miami and the siege of Chicago* compte-rendu des péripéties de la campagne électorale de 1968. Puis il y a *A Fire on the Moon* (*Bivouac sur la Lune*, 1969), reportage sur le lancement d'Apollo 12. S'exposant toujours, changeant sans cesse de thèmes et de domaines, Mailer écrit également une biographie de Marilyn Monroe *(Marilyn : A Biography*, 1973), consacre un livre à Lee Harvey Oswald (*Oswald's Tale*, *An American Mystery*,1995), analyse dans un essai les graffiti du métro de New York (*The Faith of Graffiti*, 1974), assiste au combat entre Muhammad Ali et Joe Frazier avant d'en faire un livre (*The Fight*, 1975), affronte le mouvement féministe qui l'a pris, avec Henry Miller, comme cible favorite et analyse les circonstances qui conduisent à un fait divers sanglant (*The*

Executioner's song, 1979). Et ce ne sont là que quelques exemples d'une œuvre qui refuse de se fixer, à l'image de son auteur, un homme véhément et « hyper-actif ».

En dépit de l'échec de son œuvre romanesque – échec relatif au regard du succès de *The Naked and The Dead* –, Norman Mailer n'a jamais cessé d'être présent, au milieu du ring : passionné de boxe, candidat à la mairie de New York, cinéaste expérimental, écrivain engagé, quatre fois mariés et père de sept enfants… Jusqu'à sa mort en novembre 2007 à l'âge de 84 ans, Mailer est resté cet écrivain infatigable et provocateur.

Ce rapide panorama de l'œuvre protéiforme d'un auteur inclassable va nous permettre de mieux comprendre la genèse du roman de notre corpus, *An American Dream*, mais aussi sa place dans la bibliographie de Norman Mailer. A partir des années 60 l'œuvre de Mailer est donc essentiellement consacrée à d'autres formes d'expression que la fiction romanesque – notamment au journalisme et à ce que la critique a nommé « *autobiographisme* » – ; néanmoins, quelques romans sont publiés. Or, si l'on étudie sa bibliographie et notamment l'œuvre romanesque publiée entre 1965 et 1991, on constate immédiatement que plusieurs d'entre eux doivent beaucoup à la littérature policière.

An American Dream, bien sûr, sur lequel nous allons longuement revenir, est le premier des romans policiers de Mailer. Puis, en 1979, l'écrivain publie le monumental *The Executioner's song* (*Le Chant du bourreau*, sous-titré : « *Une histoire d'amour américaine*), un « non fiction novel » dans lequel il retrace minutieusement le tragique destin de Gary Mark Gilmore qui fut

fusillé pour meurtre à la prison d'État de l'Utah le 17 janvier 1977. Le nom de Gilmore est tristement resté célèbre puisqu'il fut le premier prisonnier à être condamné à mort puis exécuté aux Etats-Unis après le rétablissement de la peine capitale en 1976. A 37 ans, dont 13 passés derrière les barreaux, c'est pour un double homicide qu'il fut exécuté. Norman Mailer, fasciné par cette histoire, reprend à son compte la méthode élaborée par Truman Capote pour écrire son célèbre *In Cold Blood* (*De Sang Froid*) en 1965. Après avoir enquêté, collecté les témoignages des protagonistes de cette histoire, étudié la correspondance de Gilmore et de ses proches, il rédige un très long récit de plus de 800 pages. Il adopte un style journalistique sobre et s'en tient strictement aux faits. Il ne porte aucun jugement et s'attache à rapporter le résultat de son enquête. Mais la thématique même de ce récit et les sentiments qu'il suscite chez le lecteur font de *The Executioner's song* une sorte de roman noir, ou plus exactement de roman du crime. Mailer élimine évidemment ici toute la part de mystère et de jeu liée au roman policier.

Cinq ans plus tard, Mailer écrit un roman qui, cette fois, appartient pleinement au genre policier, et plus spécifiquement au roman noir américain. Dans *Le Dictionnaire des Littératures policières*, Claude Mesplède présente ainsi *Tough Guy's Don't Dance* (*Les Vrais durs ne dansent pas*, 1984) :

> Norman Mailer, qui le portera lui-même à l'écran en 1987, s'amuse avec les stéréotypes du roman noir au cours d'un récit dont le point de départ rappelle certaines intrigues de Day Keene[130]. Le

[130] Day Keene (1904-1969) : auteur de romans noirs dans lesquels l'alcool possède souvent une véritable fonction : annihiler la résistance et la lucidité d'un héros qui se retrouve pris au piège de situations violentes et sanglantes.

> romancier Tim Madden, à l'issue d'une cuite carabinée, émerge du trou noir, ne sachant plus très bien où il est et ce qu'il a fait la veille. La situation devient rapidement cauchemardesque lorsqu'il constate la disparition de son épouse et découvre des taches de sang dans sa voiture[131].

Enfin, en 1991 paraît *Harlot's Ghost* (*Harlot et son fantôme*), un roman de plus de mille pages et qui se présente comme étant les mémoires de Harry Hubbard, devenu agent de la CIA sur les conseils d'un père lui-même vétéran de l'OSS (l'ancêtre de la CIA) et grâce au parrainage de l'un des dirigeants les plus retors et mystérieux de l'agence, Hugh Montague, et dont le nom de code est « Harlot ». « Par le biais d'une fiction qui s'appuie sans cesse sur des documents officiels, Mailer relate, à travers les faits et gestes de son personnage, quarante années de l'histoire de la CIA et de ses manipulations[132]. » En réalité, Mailer mêle ici roman criminel et roman d'espionnage, deux genres parfois très proches, le second pouvant être considéré comme un sous-genre du premier autant que du roman d'aventures.

L'emprunt au genre policier n'est donc pas le fruit du hasard ni le résultat d'une expérimentation narrative ponctuelle. L'œuvre romanesque de Mailer reflète un goût véritable et confirmé pour le roman policier, le roman noir et toute la littérature du crime. En fait, c'est tout un pan de la culture populaire américaine que Mailer brasse dans ses tentatives d'appropriation du roman policier. Ainsi, dans *An American Dream*, récit de la trentaine d'heures qui suit un meurtre commis par le narrateur, Stephen Rojack, Mailer utilise le

[131] C. Mesplède, « Norman Mailer », in *Dictionnaire des Littératures policières*, *op. cit.*, t. 2, p. 256.
[132] *Ibid*.

mélodrame aussi bien que le *thriller* des années 30-40, les *comics*, la publicité, le cinéma, le *pop art* en général et les tableaux de Robert Rauschenberg en particulier. Mais c'est bien au roman policier, et plus spécifiquement au roman noir, qu'il emprunte ses thèmes et ses motifs (le meurtre, l'enquête policière – même si elle est vécue ici du point de vue du coupable et non pas au travers des yeux de l'enquêteur –, le décor urbain et ses bars de jazz sombres et enfumés). *An American Dream* met donc en scène Stephen Rojack – double caricaturale de l'écrivain. Ancien soldat, héros militaire, homme public proche des milieux politiques, il appartient à la haute société new yorkaise. Marié à Deborah Caughlin Mangaravidi Kelly, dont le père vaut « a million two hundred times[133] », Rojack ne s'entend plus guère avec sa femme. Au début du roman, le narrateur rend visite à Deborah. Au terme de cette entrevue – et du premier chapitre –, Rojack étrangle sa femme et maquille ce meurtre en suicide en jetant le corps par la fenêtre. La suite du roman raconte dans le détails les heures qui suivent le forfait : les interrogatoires de la police, ses errances dans les bas-fonds de la ville, sa rencontre avec Cherry une chanteuse de jazz, ses démêlés avec le gangster Shago Martin, et ses relations avec son beau-père, un puissant homme d'affaire sans doute lié à la mafia, aux services secrets… Au terme de cette errance pleine de sexe et de violence, Cherry est assassinée par son ex-amant, que Rojack tue à son tour. Finalement, il est innocenté du meurtre de Deborah (dont il appris qu'elle travaillait pour la CIA) et part pour le Mexique commencer une nouvelle vie.

[133] N. MAILER, *An American Dream*, London, Flamingo, 1965, p. 1 (*Un Rêve américain*, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1967, trad. Pierre Alien : « deux cent millions de dollars », p. 9).

Au sein de notre corpus, *An American Dream* de Norman Mailer se distingue très nettement des autres romans. Alors que les quatre autres auteurs donnent à lire des romans policiers qui maintiennent – chacun à sa façon – la fameuse question « qui a tué ? », Mailer a choisi d'adopter le point de vue du criminel. *Il Giorno della Civetta* et *Intruder in the dust* sont des romans policiers qui décrivent le déroulement d'une enquête ; il en est de même pour la première partie d'*Un roi sans divertissement*, tandis que dans *Monsieur Ouine*, même si l'enquête des gendarmes est reléguée au second plan, le mystère est maintenu et le lecteur s'interroge avec les personnages sur l'identité du meurtrier. Dans *An American Dream*, le mystère est éludé et le crime – habituellement le vide central autour duquel s'organise le récit policier – est ici mis en scène, représenté. Le narrateur étant le coupable, on assiste à son forfait. A priori, cette intégration *dans le texte* d'un élément habituellement réservé au *hors texte*, devrait exclure ce roman du champ policier. En réalité, *An American Dream* s'insère dans une double tradition, qui doit autant à la littérature générale qu'au roman policier.

Les historiens du genre policier ont souvent souligné la proximité des thèmes abordés dans chacun des deux domaines : le roman policier et la littérature générale développent un grand nombre de thèmes communs. En cherchant les sources du roman policier dans des textes anciens tels que la Bible ou *Œdipe Roi*, ils ont non seulement cherché à légitimer le genre mais également prouver la présence éparse dans ces textes fondateurs d'éléments caractéristiques du récit policier. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà précisé, le roman, en tant que genre littéraire, et le genre

policier, en tant que sous-genre du premier, se sont développés parallèlement dès le milieu du XIX^{e} siècle. Il est donc logique que des thématiques essentielles – comme le Bien et le Mal, la culpabilité, la quête de vérité –, aient été abordées par de nombreux auteurs, quel que soit leur domaine de prédilection. Au centre des points de convergence de la Littérature et du roman policier, le crime occupe une place de choix. Etudier les conséquences d'un meurtre passionne aussi bien les auteurs littéraires que leurs confrères de la paralittérature. Aussi une vaste littérature du crime et du criminel s'est développée, englobant aussi bien des œuvres littéraires que des œuvres paralittéraires – ces dernières étant pour une très large part généralement rattachées au roman noir. Dans l'histoire du roman, Dostoïevski est sans doute le premier à s'être intéressé au crime et à son auteur. Raskolnikov, le personnage de *Crime et Châtiment* (1865), assassine une usurière puis tente d'échapper à Porphyre Petrovitch, le juge d'instruction qui le soupçonne et qui cherche à le pousser aux aveux. Compte rendu psychologique du meurtre, *Crime et Châtiment* peut à bien des égards être relié au roman noir – comme d'ailleurs beaucoup d'autres œuvres de Dostoïevski. Par la suite, bien d'autres auteurs littéraires vont s'intéresser à la psychologie des criminels. Avec plus ou moins d'acuité, ils mettent ainsi à nu des personnalités violentes et ambiguës, analysent leurs motivations, décortiquent leurs sentiments avant et après le meurtre. La liste des auteurs prestigieux ayant abordé cette thématique semble sans fin. Citons simplement pour mémoire Émile Zola, dont le roman *Thérèse Raquin* (1867) s'intéresse à un couple d'assassins : Thérèse et son amant Laurent se débarrasse du mari encombrant – schéma qui

préfigure énormément de romans noirs. D'ailleurs, Michel Lebrun, dans un article de *l'Almanach du crime 1980*, intitulé « un roman noir qui s'ignore[134] », a montré que l'écrivain naturaliste pouvait être considéré comme un précurseur des auteurs de la Série Noire. Zola réutilisera d'ailleurs la thématique du crime dans la *Bête humaine* (1890), dix-septième volume des Rougon-Macquart dans lequel Jacques Lantier souffre d'une folie homicide que l'auteur rattache à l'alcoolisme des Macquart. Plus tard, François Mauriac avec *Thérèse Desqueyroux* (1927) ou encore Albert Camus et *L'Étranger* (1942), ou plus récemment Anne F. Garréta avec *La Décomposition* (1999) se sont eux aussi intéressés à des personnalités criminelles. Les auteurs français ne sont évidemment pas les seuls à suivre « l'exemple » de Dostoïevski. Aux Etats-Unis notamment, cette thématique du « narrateur-meurtrier » est fréquente comme le prouvent *The Demon* (1976) de Hubert Selby Jr. ou *American Psycho* (1990) de Bret Easton Ellis.

Mais cette approche de la thématique policière par le biais du meurtrier, n'est pas l'exclusivité des écrivains littéraires. Bon nombre d'auteurs de romans policiers ont également proposé des études psychologiques de personnalités monstrueuses. En fait, le genre policier s'est très rapidement intéressé au criminel. Outre la série de Maurice Leblanc consacrée à Arsène Lupin – criminel sympathique et en réalité figure détournée du détective qui apparaît dès 1905 dans *L'Arrestation d'Arsène Lupin* –, plusieurs incarnations du Mal jalonnent l'histoire du roman policier. En 1909, Léon Sazie crée Zigomar et, deux ans plus tard, Souvestre et Allain donnent naissance au célèbre Fantômas. Dès lors, parallèlement aux

[134] M. LEBRUN, *L'Almanach du crime*, Paris, Guénaud, 1980.

enquêtes classiques, le roman policier ne va cesser de s'intéresser aux criminels. Ainsi, en 1931, l'écrivain anglais Anthony Berkeley Cox estime qu'une évolution du genre policier s'impose. Il décide alors d'écrire un roman dans lequel la question ne sera plus « qui a tué ? » mais « qu'est-ce qui a bien pu pousser X à tuer ? ». L'identité du coupable est donc connue du lecteur qui suit pas à pas les pérégrinations mentales d'un esprit criminel. *Malice Aforethought* (1931 – *Préméditation* en français) raconte l'histoire d'un docteur cynique qui entreprend de se débarrasser de sa femme en utilisant un poison naturel. Le roman noir, qui néglige souvent l'investigation au profit de la dimension sociologique ou psychologique du récit, va s'engouffrer dans cette brèche. Les romans du criminel vont ainsi se multiplier. Ainsi, *The Postman Always Rings Twice* (*Le Facteur sonne toujours deux fois*, 1934) de James M. Cain reprend peu ou prou la même idée que celle traitée par Zola dans *Thérèse Raquin* : deux amants décident d'assassiner le mari gênant, mais la vie après leur crime est beaucoup plus difficile que ce qu'ils avaient imaginé. Dans un tout autre registre, James Ellroy, dans le terrifiant *Silent Terror* (*Un tueur sur la route*, 1986) compose un récit qui se présente sous la forme des mémoires d'un tueur en série. Mais, le grand spécialiste du « genre » s'appelle Jim Thompson (1906-1977). Cet auteur américain fut sans doute le premier auteur à oser proposer une vision sans concession de l'âme meurtrière. Il a ainsi souvent recours à un narrateur autodiégétique : le lecteur est dès lors confronté à « l'ignoble, l'odieux, l'infâme, le scatologique le plus abject et l'inceste[135]. » Parmi la vingtaine de romans très noirs écrits par Thompson, *The Killer Inside Me* (*Le Démon dans ma peau*,

[135] C. Mesplède et J.J. Schléret, « Jim Thompson », in *Dictionnaire des littératures policières*, *op. cit.*, t. 2, p. 759-760.

1952), *Savage Night* (*Nuit de fureur*, 1953), *The Nothing Man* (*M. Zero*, 1954) et *Pop. 1280* (*1275 âmes*, 1964) proposent des narrateurs criminels, violents et souvent repoussants.

En donnant la parole à un « je » meurtrier, Mailer s'empare donc d'une thématique et d'une forme maintes fois utilisées, les romanciers les plus divers s'y étant essayés avant lui. Il s'inscrit ainsi dans une longue lignée qui a conduit des écrivains littéraires et des auteurs paralittéraires à emprunter la même voie. Ce double héritage ne doit cependant pas faire oublier la dette du « roman criminel » au roman policier. Les thèmes autant que les motifs renvoient avant tout au roman policier. C'est particulièrement net chez Mailer qui réactive dans ce roman – comme nous le verrons plus tard – une atmosphère typique du roman noir américain. Les personnages, le décor et les lieux fréquentés par Rojack sont volontairement très référencés :

> Ramené à l'essentiel de ses péripéties, *An American Dream* est un thriller, saturé de poncifs américains : le pouvoir, l'argent, le sexe ; la haute société et les bas-fonds, Park Avenue et Harlem ; les agents secrets, la police ; la mafia ; le show-biz, le jeu ; tandis que derrière les divers personnages se profile une galerie de figures sommaires – épouse castratrice, putain au grand cœur[136], Noir phallique, affairiste impitoyable, détective rusé et sans illusions (à la Hammett)[137]. »

Pourtant, à l'instar des autres romans de notre corpus, on ne peut réduire *An American Dream* à sa filiation avec le genre policier. Ce roman est l'œuvre d'un auteur important, qui possède sa propre

[136] Cette « putain au grand cœur » se prénomme en effet « Cherry », ce qui, en argot, désigne la virginité.
[137] C. THOMAS, *Norman Mailer*, Paris, Belin, « Voix Américaines », 1997, p. 60-61.

« voix », et qui ne peut donc la faire taire au profit d'un simple jeu avec la forme.

Cela signifie que *An American Dream* est un roman qui s'inscrit dans une œuvre hétérogène si l'on considère la diversité des formes empruntées, mais cependant homogène puisqu'elle ressasse presque invariablement les mêmes obsessions. On trouve donc dans *An American Dream* les principales caractéristiques de l'œuvre publiée par Mailer au cours des deux décennies 1960 et 1970. On l'a dit, ce livre constitue un retour à la forme romanesque que Mailer, en 1965, n'a plus utilisée depuis dix ans. Entre *The Deer Park* (1955) et *An American Dream* (1965), il s'est surtout consacré au journalisme et ses publications en librairie sont pour la plupart des recueils ou des essais. Néanmoins ces textes permettent de saisir le sujet de prédilection de Mailer à l'époque : lui-même. Ainsi, *Advertisements for Myself* est un recueil qui mêle essais, lettres, et fictions sur des sujets comme la politique, le sexe, les drogues, mais aussi sur son propre travail d'écrivain et sur celui des autres ; l'ensemble agrémenté de passages autobiographiques dans lesquels il évoque le succès, l'argent, l'alcool et son statut d'auteur américain. Le livre est souvent présenté comme une sorte d'« autobiographie en sourdine », pour reprendre une expression parfois utilisée par Mailer. Claudine Thomas, elle, préfère parler d'« autobiographisme[138] » pour désigner ce texte – qui marque en quelque sorte le début de la « seconde manière » de Mailer, celle du « je » – mais aussi la plupart de ceux parus entre 1960 et 1980. L'écrivain forme en fait ici l'entreprise de se créer lui-même comme personnage, notamment en se racontant parfois à la troisième

[138] *Id*., p. 48.

personne. Mailer se met donc en scène, il se théâtralise et le plus souvent il utilise une narration à la première personne – narration qui devient dès lors l'instrument de l'expression d'un moi pluriel qui se propose de traduire tous les détails de la vie américaine.

An American Dream s'inscrit dans ce registre. Mais, comme l'écrit Claudine Thomas : « Mailer n'est certes qu'un écrivain parmi d'autres à avoir joué de ce matériau et des obsessions que l'imaginaire collectif y projette. Il est sans doute le seul à s'y offrir lui-même comme piège à fantasmes. *An American Dream*, en effet, encourage ouvertement les rapprochements biographiques entre protagoniste et signataire[139]. » La forme romanesque n'empêche donc pas Mailer de se mettre en scène puisqu'il abandonne ici la veine naturaliste de ses trois premiers romans et explore au contraire la technique du monologue intérieur. Et Rojack, le narrateur d'*An American Dream*, s'impose immédiatement comme un double théâtralisé de l'écrivain, une version fantasmée de ce qu'aurait pu être Mailer, parfois même de ce qu'il aurait peut-être voulu être. Les points communs entre Norman Mailer et Stephen Rojack sont donc nombreux :

- Les deux hommes, new yorkais l'un comme l'autre, se ressemblent et ont le même âge, la quarantaine.

- Comme Mailer, Rojack est passé par la prestigieuse université de Harvard.

- En 1944, on l'a dit, Mailer est appelé sous les drapeaux. Rojack a lui aussi participé à la Seconde Guerre Mondiale. Mais

[139] *Id.*, p. 60.

c'est ici que commence le fantasme. Lorsqu'il est enrôlé, le jeune Mailer ne souhaite qu'une chose : aller en Europe et participer au débarquement qui se prépare. Mais on l'envoie dans le Pacifique Sud où il ne participe guère aux événements. Rojack, quant à lui, combat en Europe d'où il revient en héros après être monté seul à l'assaut d'un nid de mitrailleuses, tuant au passage quatre soldats allemands. Blessé, Rojack est évacué et reçoit la « *Distinguished Service Cross*, not anything less[140] ».

- De retour aux Etats-Unis, Rojack et Mailer deviennent des personnages publics, rencontrent le succès, puis l'échec. Nous avons déjà précisé les débuts en littérature de Mailer. Intéressons-nous à la carrière de Rojack. Après la guerre, il devient professeur de psychologie existentielle à l'université de New York ; il publie un livre à succès, *La Psychologie du bourreau*, « a psychological study of the styles of execution in different states and nations – death by guillotine, firing squad, by rope, by electric chair, by gas pellets – an interesting book[141]. ». Rojack par ailleurs anime une émission de télévision. Pourtant, en dépit de ce parcours apparemment prestigieux, Rojack reconnaît avoir eu des hauts et des bas et, lorsque s'ouvre le roman il confesse même être « a failure[142] ».

- Mailer et Rojack prennent part à la vie politique et sont fascinés par la présidence. En 1969, Mailer est candidat à la mairie de New York ; en 1963 il consacre un livre à Kennedy (*The Presidential Papers*) et en 1968 il suit les péripéties de la campagne

[140] N. MAILER, *An American Dream*, p. 6 (« *Distinguished Service Cross*, rien de moins », *op. cit.*, p. 14).
[141] *Id.*, p. 8 (« une étude du style des exécutions en différents pays – la guillotine, le peloton, la corde, la chaise électrique, la chambre à gaz – un livre intéressant », *op. cit.*, p. 16).
[142] *Ibid* (« un raté », p. 16).

électorale (*Miami and the Siege of Chicago*). La carrière politique de Rojack ressemble donc à un fantasme de celle de Mailer, ce que traduisent les premières pages du roman : « I met Jack Kennedy in November, 1946. We were both war heroes, and both of us had just been elected to Congress[143] ».

- Mailer et Rojack ont tous les deux épousé une riche héritière. Pour Mailer ce sera son troisième mariage avec la petite fille d'un magnat de la presse britannique ; pour Rojack, il s'agit de Deborah, qu'il étrangle ici.

- Cette violence constitue d'ailleurs un autre point commun puisqu'en 1960, au cours d'une fête, Mailer se bat avec un de ses invités avant d'agresser au couteau sa femme de l'époque, Adele Morales, une artiste épousée en 1954. Heureusement il ne la blesse que très légèrement et la jeune femme renonce à porter plainte contre son mari. Mais comment ne pas en voir dans le meurtre de Rojack une excroissance en quelque sorte du geste de Mailer ? Rojack rapporte par ailleurs au début du roman une soirée au cours de laquelle il s'est battu avec l'un de ses amis :

> Well, we were both drunk. But when it xame to boxing I was a good *torero de salon.* I was not bad with four drinks and furnitures to circle about. So we sparred to the grim amusement and wild consternation of the ladies, the sober evaluation of the gents. I was feeling mean. I roughed him up a hitsch or two in the clinches, I slapped him at will with my jab, holding my hand open but swinging the slaps in, he was such an ass, and after it went on for a minute, he was beginning in compensation to throw his punches as hard (and wild) as he could, whereas I was deepening into

[143] *Id.*, p. 1 (« Je rencontrai un soir Jack Kennedy en novembre 1946. Héros de guerre, tous les deux, et nouveaux élus au Congrès », *op. cit.*, p. 9).

> concentration. Which is the first reward of the ring. I was sliding my moves off the look inhis eye and the shift of his fists, I had settled into the calm of a pregnant typhoon, the kill was sweet and up in me[144].

Les deux hommes partagent donc le même goût pour l'alcool et pour la boxe. Et, l'un comme l'autre, ils peuvent devenir extrêmement violents.

Et l'on pourrait poursuivre ainsi en précisant que certains ont souligné la ressemblance entre Cherry, la maîtresse de Rojack, et Berverly, la compagne de l'écrivain à cette époque. On a alors affirmé que le personnage de Shago Martin était sans doute inspiré du musicien de jazz Miles Davis avec lequel Beverly a eu une liaison et Mailer un incident sans conséquence… Mais ces interactions, ces tentatives pour brouiller les frontières entre le fictif et l'autobiographie prennent encore plus d'ampleur quand on sait qu'en 1974, c'est Mailer lui-même qui tentera d'imiter Rojack en jouant à l'équilibriste sur le parapet d'un balcon.

Mailer, écrivain égotiste, semble donc s'être nourri de sa propre biographie pour construire celle de Rojack. Le poncif selon lequel on retrouve un peu d'un écrivain dans ses personnages acquiert ici une certaine véracité. Surtout, cette parenté Mailer/Rojack montre bien que *An American Dream* s'inscrit dans

[144] *Id.*, p. 16 (« Nous avions bu tous les deux. Mais, quand il fallait boxer, j'étais un bon *torero de salon*. Quatre verres dans le ventre et des meubles pour tourner autour arrangeaient les choses. Nous nous battîmes donc devant les sourires consternés des femmes, les évaluations raisonnables des hommes. Je me sentais plutôt méchant. Je l'accrochai tout de suite, sèchement, le martelai de coups brefs, main ouverte, mais en accompagnant les coups – il était tellement con. Une minute de ce manège et il se mit à frapper aussi fort (et aussi mal) qu'il pouvait, tandis que j'étais de plus en plus calme. C'est le premier avantage que vous donne le ring. Je glissais à l'abri de ses coups comme de ses regards, tranquille, comme au centre d'un cyclone, et je sentais monter en moi le désir de tuer », *op. cit.*, p. 24).

l'œuvre et le style de Mailer qui a pris l'habitude de s'inscrire personnellement dans ses écrits journalistiques. La forme romanesque ne l'empêche pas de se mettre en scène : bien au contraire, il dramatise mieux que jamais ce qu'il est. Quant à l'utilisation même de la forme policière – en dehors du fait qu'elle s'inscrive dans la tradition littéraire que nous avons rappelée plus haut –, elle correspond elle aussi au désir de mettre en scène. Elle permet en effet à Mailer d'illustrer certaines de ses théories et de ses idées, son existentialisme très particulier.

Pour Mailer, l'homme crée son destin par une succession de libres choix. Ce pouvoir de décision suscite presque inévitablement un très fort sentiment d'angoisse. Parallèlement à cet homme existentiel, Mailer établit une hypothèse ontologique selon laquelle il existerait un Dieu en guerre perpétuelle pour imposer sa vision du monde et dont il revient à chaque individu de défendre la cause. Ce Dieu n'est pas omnipotent mais risque au contraire en permanence la défaite dans le combat qui l'oppose à l'homme. Dès lors toute défaillance individuelle et tout acte personnel de courage participent à cet affrontement cosmique, dont l'issue est toujours remise. *An American Dream*, avec son personnage/narrateur qui « communique » avec la Lune, qui vit dans un univers où les défis sont constants, illustre ces théories. Rojack est donc l'homme existentiel tel que pensé par Mailer – et donc très éloigné de celui de Sartre ou d'Heidegger. Dans son essai de 1957, *The White Negro*, Mailer propose en effet la figure d'un homme qui, pour ne pas sombrer, prend le risque de libérer sa violence intérieure, « de partir pour ces espaces inexplorés, les impératifs rebelles du moi, et d'accepter la proximité immédiate de la mort, pour réveiller en soi les

forces de vie[145] ». Cet essai définit en fait le mode de vie « *Hip*[146] », « celui de l'aventurier sexuel, en équilibre sur la vibration, le mouvement, instable, « psychopathe positif », qui cherche l'expérience dans le corps d'une Lady, et la musique de jazz, s'inspire du style de vie des Noirs les plus intrépides, les rebelles[147] ». Dans *An American Dream*, Rojack est ce *hipster* qui accomplit un parcours spirituel jalonné d'épreuves, d'expériences sexuelles (avec Ruta, la femme de chambre de sa femme, avec Cherry), de rencontres dans des boîtes de jazz et d'affrontements avec Shago Martin, symbole de cette vie *Hip*. Rojack est ce héros culturel décrit dans *The White Negro* et qui encourage le psychopathe qui est en lui. Il sait en effet d'instinct qu'il sortira diminué de toute situation dans laquelle il n'aura pas sollicité toutes ses énergies jusqu'à leurs limites les plus extrêmes : expériences sexuelles donc, mais également meurtre, suicide, folie. C'est pourquoi, au cours de cette trentaine d'heures qui suit son crime, Rojack ne cesse de chercher ce qui achèvera de le libérer. Mailer, dans ses essais comme dans *An American Dream*, met donc en place une vision dualiste de l'univers (quasi manichéenne) et ose l'hypothèse que la mort est une continuation existentielle de la vie, que l'âme peut soit, en transmigrant, se perpétuer, soit cesser d'exister. Ainsi, Rojack, à l'instar du « nègre blanc » ou du Mailer d'*Advertisements for Myself*, explore le territoire existentiel qui s'ouvre devant lui. Et c'est le meurtre qui est à l'origine de ce parcours, car dans *An American Dream*, le meurtre est libérateur. Cette violence individuelle, contrairement à celle totalitaire de

[145] C. THOMAS, *op. cit.*, p. 45.
[146] Terme noir américain, issu du milieu du jazz, dont le sens a évolué. Aujourd'hui, il signifie « branché ».
[147] T. MARIGNAC, *op. cit.*, p.54.

Barney Kelly, le beau-père de Rojack, est à la fois cathartique et créatrice d'énergie.

Réduit à ses thèmes (la proximité du sexe et de la mort, le meurtre, la corruption, la criminalité) et à ses motifs (le territoire urbain, le détective désabusé, la femme fatale), *An American Dream* est un roman noir américain, une sorte de *thriller* violent et excessif, presque caricatural. Mais parce que Mailer y développe ses obsessions, le roman acquiert une dimension qui lui permet d'échapper à la fois au cadre restrictif du genre et à celui ludique du simple jeu avec la forme. Mailer cherche surtout à effacer ici la distinction entre le fictif et le non-fictif. Il manipule le lecteur et manipule les diverses facettes de sa personnalité en mettant en avant à la fois ses ambitions d'écrivain, son irréductible subjectivité, son extrême singularité et la représentativité de son moi.

Giono, Sciascia et Mailer se sont donc tous les trois intéressés à la forme du récit policier. Réduits à une simple intrigue, *Un Roi sans divertissement*, *Il Giorno della civetta* et *An American Dream* ne peuvent qu'être rattachés au genre policier. Nos trois auteurs ont emprunté à l'énigme et au mystère (*Qui a tué ? Le coupable sera-t-il reconnu ou arrêté ?*) mais aussi à l'enquête policières les fondements de la construction des trois romans de notre corpus. *Un roi sans divertissement*, *Il Giorno della civetta* et *An American*

Dream constituent donc trois exemples de transposition du genre policier qui se rejoignent dans un projet commun. Certes les démarquages auxquels ils procèdent sont de degré et de tonalité variable. Tandis que Sciascia reprend très fidèlement l'essentiel des caractéristiques du genre, Giono est plus allusif, sa transposition des repères est plus lâche, plus discrète. Mailer quant à lui est souvent proche de l'évocation parodique tant son roman est excessif et boursouflé. Le degré de proximité qui rattache chaque roman au genre policier permet d'ailleurs d'évaluer leur autonomie textuelle. Ainsi, *Il Giorno della civetta* semble à la première lecture très dépendant du modèle. *An American Dream* est plus autonome puisque sa structure est plus élastique que celle des romans noirs auxquels il se rattache pourtant très nettement. *Un roi sans divertissement* semble, au départ, lui aussi dépendant du genre ; puis il acquiert progressivement son autonomie avant de verser dans une anomie qui lui permet de prendre ses distances vis-à-vis du genre.

Nos auteurs ne se rencontrent à l'évidence que dans leur volonté de détourner le modèle de sa norme. Sans être nécessairement expérimentaux, le roman policier littéraire ne se satisfait donc pas d'une simple imitation. L'emprunt s'accompagne d'un besoin de transformation, de remise en cause et de bouleversement des schémas. Pour autant, on aurait tort de réduire le roman policier littéraire à cette entreprise de déconstruction. Si Giono, Sciascia et Mailer ont utilisé le modèle policier, c'est aussi et surtout pour sa valeur propre, pour ses ressources rhétoriques autant que thématiques :

> Observons à ce propos que le détournement est en général obtenu en allant au bout des principes et des règles du genre. C'est au moment où elle atteint à son comble que l'application de ces règles conduit à leur négation et à leur détraquement. Mais exaspérer l'usage du modèle de référence, c'est bien en reconnaître la rentabilité, le pouvoir d'engendrement, et de quelque manière l'adopter. Mais à quelles fins[148] ?

Notre approche contextuelle nous a permis de rendre compte de l'intégration des romans policiers de nos auteurs dans leurs bibliographies respectives. Surtout, nous avons montré qu'ils reconnaissaient tous dans la forme alors non légitime du roman policier un modèle d'agencement en consonance avec leurs exigences et leurs orientations. Il convient donc maintenant de relever et d'étudier au plus près les indices laissés derrière eux par ces auteurs – indices ou traces qui rattachent irrémédiablement les cinq romans de notre corpus au genre policier.

[148] J. Dubois, *op. cit.*, p. 56.

UNIVERSITÉ DE NANTES
U.F.R. DE LETTRES ET LANGAGES

2008 N°

THÈSE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES
Discipline : Lettres modernes
présentée et soutenue publiquement par

Grégory SEYER

le 26 septembre 2008

LE ROMAN POLICIER LITTÉRAIRE
Tome II : Les Indices du policier

Directeur de thèse :
Monsieur le Professeur Alain-Michel BOYER

Jury :

M. Alain-Michel BOYER, Professeur de Littérature comparée à l'Université de Nantes
Mme Annie COMBES, Maître de conférence de Littérature française à l'Université de Nantes
M. Denis MELLIER, Professeur de Littérature comparée à l'Université de Poitiers
Mme Claude MURCIA, Professeur de Littérature comparée à l'Université Diderot – Paris VII

DEUXIÈME PARTIE :

LES INDICES DU POLICIER

Les œuvres vitales donc, ou du moins vivantes, se situent plutôt aujourd'hui dans les marges, aux bordures – aux ordures – de genres désormais absorbés et, pour les meilleurs, assimilés. La littérature du vingt-et-unième siècle, forcément transhumaine, sera celle de la fusion – de la collision – ou ne sera pas. Les écrivains d'âme et de corps devront injecter leurs visions dans un accélérateur de particules et recueillir les résultats, souvent inattendus, de l'explosive rencontre.

Olivier Noël, *La Littérature à contre-vent*

La dénomination "roman policier" ne désigne pas, ou plutôt ne désigne plus, un genre de récits particuliers. Elle englobe en fait un ensemble de réalités bien distinctes et très diverses dont les caractéristiques sont extrêmement variées. Depuis son apparition au siècle dernier sous la plume d'Edgar Allan Poe, le roman policier s'est démultiplié en formules originales et variables et a depuis longtemps cessé d'être un genre homogène. Ces variations, ou évolutions, sont dues aux auteurs bien sûr – un écrivain majeur pose les jalons d'un sous-genre que d'autres auteurs vont s'empresser de suivre – mais également à leurs origines géographiques, puisque, comme le note Marc Lits, le roman policier « est très influencé par le milieu social dans lequel il se développe[149] ». Il existe donc plusieurs formes de romans policiers, et il devient dès lors très difficile de définir précisément le genre et de dresser une typologie satisfaisante :

> Pas plus que des genres de haute littérature, on ne peut proposer une catégorisation raisonnée des variétés du policier. Les classements qui existent, et ils ne manquent pas, sont d'aimables bricolages qui théorisent vaille que vaille les usages les plus pragmatiques. Cela tient à ce que l'énorme dispersion des occurrences à travers le temps et l'espace est plus éloignée d'une distribution ordonnée que d'un continuum, sans doute irrégulier mais conforme à la différenciation qui a été soulignée. Cela dit, il y a aussi que ce continuum procède par paliers, que des seuils se dessinent et que certaines formules se sont historiquement et pratiquement mieux stabilisées que d'autres. Ces formes stables […] font triplement problème : par leur nombre, par leur définition et leur dénomination, par leur zone d'extension[150].

[149] M. Lits, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles, éd. De Boeck-Wesmael, 1994, p.5.
[150] J. Dubois, *op. cit.*, p. 53.

Même si, comme l'explique Jacques Dubois, de nombreuses variations sont possibles, elles sont néanmoins souvent réduites à trois grands sous-ensembles dont la plupart des ouvrages critiques reconnaissent l'existence. Historiquement datées, ces trois formes du roman policier doivent être considérées comme les canons du genre, sur lesquels s'appuient ceux que, comme Boileau et Narcejac, nous nommerons les « auteurs dissidents ». Que l'on choisisse d'en détourner les règles ou de mêler ces trois sous-genres, la prééminence de ces trois formes narratives reste donc aujourd'hui encore indubitable, en dépit d'une forte tendance actuelle au dévoiement des règles. Ainsi l'apparition d'un nouveau sous-ensemble, qu'il soit purement novateur ou simple évolution d'un précédent, ne signifie pas la disparition totale des modèles classiques :

> L'histoire du genre est à la fois celle d'une formule première qui ne s'épuise pas […] et celle d'une matrice narrative entraînée dans une transformation incessante, dans l'introduction de modules nouveaux sur le marché de la lecture[151].

En effet, alors que le genre ne cesse de se renouveler, certains auteurs assurent la pérennité des modèles canoniques. Ainsi, la romancière britannique P. D. James et l'écrivain français Paul Halter construisent-ils toujours de solides récits de détection, tandis que les américains Donald Westlake ou Michael Connelly creusent inlassablement le sillon du roman noir tel que tracé par leurs aînés, Raymond Chandler ou Ross MacDonald.

[151] *Ibid*.

Avant d'aborder les romans de notre corpus – et d'étudier l'usage qu'ils font de ce matériau strict mais malléable, il nous faut rappeler les caractéristiques essentielles du roman de détection, du roman noir et du roman à suspense, les trois grands sous-ensembles qui englobent l'essentiel de la production, et dont les romans de notre corpus sont des variations plus ou moins fidèles. En effet, pour bien comprendre les écarts établis par nos auteurs vis-à-vis de cette norme policière, il est indispensable de rappeler comment elle est fixée.

Le roman de détection (ou roman à énigme, roman problème) : c'est la forme la plus ancienne et la plus canonique du genre policier – « la forme de référence, celle qui s'identifie d'emblée avec le genre entier[152] ». La structure narrative du roman de détection, telle que soulignée par Todorov ou Peyronie, est double. Elle suppose deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête. La première est généralement absente du roman, comme rejetée dans un "pré-texte" que le deuxième récit va s'efforcer de reconstituer à rebours. Ainsi, l'avancée dans le temps de l'enquête correspond à une remontée dans le temps de la première histoire. C'est en ce sens que l'on a pu parler de structure régressive. Le roman de détection est donc un genre très ludique (d'où l'appellation parfois rencontrée de « roman jeu »). L'émotion y est par ailleurs minorée au profit d'une construction basée sur quelques questions fondamentales (Qui a tué ? Pourquoi ? Comment ? Comment le savoir ?) – questions qu'il s'agit de présenter et de résoudre à l'aide de règles strictes qui permettent au lecteur d'entrer en concurrence avec l'enquêteur. On assiste donc à un dédoublement structurel

[152] *Id*., p. 54.

puisque l'auteur agit comme son personnage meurtrier. Ce dernier cache à l'enquêteur tous les indices qui pourraient permettre de l'identifier et l'auteur dissimule au lecteur tout ce qui pourrait lui permettre de découvrir le coupable avant l'enquêteur. Il s'agit donc du genre le mieux fixé de la littérature policière puisqu'à l'instar de la tragédie classique, il repose sur une codification très forte. Le roman de détection possède d'ailleurs son « *Art poétique* ». En 1928, l'américain S. S. Van Dine a énuméré une série de commandements à suivre pour écrire un roman de détection réussi. La même année, un autre auteur moins connu, l'anglais Ronald Arbuthnott Knox a lui aussi édicté un ensemble de règles idéales censées guider la rédaction de romans policiers. Les siennes, infiniment moins détaillées que celles de Van Dine, ressemblent à des restrictions qui visent à assimiler le genre à un jeu de l'esprit. Les auteurs les plus représentatifs de ce que l'on appelle l'âge d'or du roman de détection (les années 1910-1920-1930) restent Conan Doyle et Agatha Christie, auxquels il convient d'ajouter les noms de Dorothy Sayers (*Whose Body ?*, 1923), Stanislas-André Steeman (*L'Assassin habite au 21*, 1929), Earl Derr Biggers (*The Chinese Parrot*, 1926, roman dans lequel Charlie Chan, détective chinois de Honolulu, mène l'enquête), Edgar Wallace (*The Four Just Men*, 1905) et S.S. Van Dine (*The Benson Murder Case*, 1926, avec Philo Vance comme personnage principal).

Né au début des années 20 sous la plume d'écrivains américains (Dashiell Hammett, Raymond Chandler, William Burnett), le roman noir « est un roman policier qui fusionne les deux histoires ou, en d'autres mots, supprime la première et donne vie à la

seconde[153] ». Tandis que le roman à énigme n'est que raisonnement et quête de la vérité, le roman noir est action et lutte contre le crime. A la reconstitution d'une histoire dont on connaît déjà la fin (le crime), le roman noir substitue donc la prospection et impose un retour au conflit et à la péripétie qui le rapproche à bien des égards du roman d'aventures. Le jaillissement de l'émotion et de la dramatisation remplace le jeu purement intellectuel et cognitif. Alors que les personnages du roman de détection peuvent se réduire aux rôles qu'ils incarnent (victime-enquêteur-suspect-coupable), ceux du roman noir sont – pour reprendre un terme employé par Yves Reuter – « incarnés ». C'est-à-dire qu'ils possèdent une véritable psychologie, représentent des mœurs et constituent ainsi un milieu particulier que l'auteur se propose de nous présenter. Le détective privé ou le journaliste y remplacent l'enquêteur surdoué des romans de détection. Ce dernier était, par une convention implicite, immunisé, préservé de toute menace physique. Son successeur, au contraire, est sans cesse confronté au danger, à la violence, à la mort ; et il utilise autant ses poings que son cerveau. De cette divergence naît une nouvelle sensation, l'angoisse. Le roman noir ne se caractérise donc pas tant par une structure narrative précise que par des thèmes et des motifs particuliers (la violence, la corruption, la ville, la femme fatale, l'alcool, etc.) et il apparaît comme un sous-ensemble peu homogène. En effet, des auteurs aussi différents que Dashiell Hammett (*The Maltese Falcon*, 1929), Raymond Chandler (*The Big Sleep*, 1939), Horace McCoy (*No Pockets in a Shroud*, 1937), David Goodis (*Dark Passage*, 1946) ou Jim Thompson (*Pop*

[153] T. Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, p. 14

1280, 1964) incarnent cette mouvance à laquelle la noirceur et le pessimisme assurent une certaine unité.

Enfin, le roman à suspense est, toujours selon la typologie établie par Todorov, comme une combinaison des propriétés des deux premières catégories. « Du roman à énigme, il garde le mystère et les deux histoires [mais], comme dans le roman noir […] le lecteur est intéressé non seulement par ce qui est arrivé avant mais aussi par ce qui va arriver plus tard[154] ». Dès lors, les deux questions (Comment cela s'est-il passé ? Que va-t-il arriver aux personnages ?) se trouvent réunies. Pour d'autres critiques[155], le suspense serait davantage une variante du roman de détection, accompagnée d'un travail important sur la peur et la psychologie. Dans le roman à suspense, le crime central – celui qui suscite l'intérêt du lecteur – est *virtuel*, en suspens. Le crime est encore à commettre, dans un avenir proche, et la menace pèse de plus de plus, l'attente du drame va croissant. Ainsi, le roman à suspense est souvent le roman de la victime – une victime en puissance qui tente d'échapper au danger. Parfois, il est celui d'un suspect qui s'efforce d'échapper à l'accusation qui pèse injustement sur lui. La structure fluctuante du roman à suspense favorise donc un déplacement des rôles (le coupable est parfois placé au premier rang et devient en quelque sorte une nouvelle victime, comme par exemple dans certains romans de Boileau-Narcejac). Par ailleurs, au travers de l'action présente de ceux qui sont menacés, de ceux qui cherchent à éviter un crime, l'histoire va permettre de reconstituer et de mieux comprendre le passé de chacun pour tenter de mettre en échec un

[154] *Id,* p. 17.
[155] *Cf.* notamment, Patricia Highsmith, *L'Art du suspense, mode d'emploi*, Paris, Calmann-Lévy, 1987 ; et Boileau-Narcejac, *Tandem ou 35 ans de suspense*, Paris, Denoël, 1986.

futur tragique. Dans un laps de temps fictionnel court, le présent narratif est ainsi distendu entre passé et futur. Outre les français Boileau et Narcejac, grands spécialistes du suspense et théoriciens du genre policier, il faut citer comme principal représentant de cette catégorie l'américain William Irish remarquable nouvelliste et auteur de quelques romans, parmi lesquels le célèbre *The Bride Wore Black*, 1940.

A ces trois grandes catégories, presque toujours citées et étudiées dans les ouvrages de référence, nous en ajouterons une quatrième que l'on appellera « *roman du crime et du criminel* », et que nous avons déjà évoquée lors de notre analyse contextuelle de la genèse du roman de Mailer, *An American Dream*. Il s'agit de récits qui se focalisent non pas sur l'enquêteur ou sur la victime mais sur le criminel. Dans ces romans, la narration installe une proximité entre le protagoniste meurtrier et le lecteur. On y épouse donc le point de vue de celui qui commet le crime : l'énigme est dissoute et les données classiques complètement bouleversées. Cette forme propose ainsi un nouveau mode de questionnement : le coupable sera-t-il reconnu ? Sera-t-il arrêté ?

De ces quatre sous-ensembles se dégagent donc quelques éléments de définition que l'on peut tenter de concentrer : le roman policier se caractérise par sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible, un meurtre le plus souvent. Son enjeu est, selon les cas, de savoir qui a commis ce délit et comment (roman de détection), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense), voire d'échapper à la police après qu'il a été commis (roman du crime et

du criminel). Mais le roman de détection demeure quoiqu'il en soit le point de référence symbolique – et nous l'utiliserons souvent comme tel tout au long de notre étude, tout en nous reportant aux autres catégories lorsque cela sera nécessaire. Car, en dépit de leurs divergences structurelles, thématiques et stylistiques, ces formes du roman policier restent reliées par deux éléments essentiels : le crime et l'enquête. Selon Jacques Dubois, le « grand principe différenciateur [qui engendre cette multiplication des formes] correspond à la relation qu'entretiennent ces deux versants du roman que sont le crime et l'enquête, à la position de l'un par rapport à l'autre[156]. » Les possibilités de variation sont donc *a priori* relativement restreintes puisqu'elles jouent sur l'ordre de succession dans le récit de ces deux constituants et sur la mise en avant dans le discours de l'un ou de l'autre. Et, paradoxalement, c'est cette présence nécessaire du crime et de l'enquête qui contraint le genre à des variations permanentes, sous peine de disparition.

Ce que l'on nomme « roman policier littéraire » va bien sûr au-delà de la simple variation ludique et surprenante. Pour nos auteurs, il ne s'agit pas simplement de surprendre et d'étonner le « lecteur sophistiqué[157] », mais bien de se démarquer fortement d'un genre – et c'est là toute la contradiction de la démarche – qu'ils ont pourtant retenu pour sa valeur propre, pour ses ressources rhétoriques autant que thématiques. Nos romans sont donc des romans problématiques puisqu'ils empruntent au roman policier son modèle

[156] J. Dubois, *op. cit.*, p. 53.
[157] Th. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988 (éd. orig. 1986), p. 160.

d'agencement narratif. Ils participent ainsi, presque malgré eux, à une entreprise de déconstruction puis de reconstruction du genre policier. Toutefois, ce périlleux projet n'est possible que parce que ces romans s'appuient sur des fondements solides dont il doit nécessairement rester des traces visibles, des indices lisibles dans le matériau romanesque offert au lecteur. Ainsi, ces « monstres littéraires » – monstres puisque théâtres d'une rencontre illogique entre une forme romanesque souvent perçue comme non légitime et des orientations et des exigences littéraires fortes –, tirent profit des formes, des thèmes et des motifs du roman policier à l'intérieur d'une trame textuelle singulière et qui leur est propre. Nos romans opèrent donc des démarquages qui se rejoignent dans un projet commun (détourner un modèle de sa norme) mais qui cependant évoluent dans des perspectives toujours singulières. En effet, les romans policiers littéraires sont « de degré et de tonalité variables[158] ». Si tous les romans de notre corpus retiennent la dimension métaphysique du genre policier, certains romans policiers littéraires tiennent davantage de l'entreprise de démontage parodique. Dans les romans que nous avons retenus, l'imitation du genre et de sa structure se double d'un souci permanent de remise en cause et de transformation. On peut donc qualifier ces romans de « *transpositions* », pour reprendre un terme cher à Genette, puisque les auteurs que nous étudions ici opèrent une transformation plus ou moins radicale du fonds policier – un fonds policier qui reste néanmoins plus ou moins présent dans les romans et qui est, quoi qu'il en soit, perceptible à la lecture. Des cinq types de relations transtextuelles définies par Gérard Genette[159], c'est l'hypertextualité

[158] J. Dubois, *op. cit.*, p. 56.
[159] *Cf.* G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.

qui prévaut ici. Nos cinq romans sont en effet des hypertextes, conséquences de la transformation indirecte d'un modèle générique, le roman policier. Cet hypotexte, lui-même difficile à saisir puisque *vivant*, a cependant permis la naissance de ces romans hybrides, collisions ou fusions de genres, de formes, de domaines ou de préoccupations antinomiques.

Avant de remonter le fil des enquêtes et d'étudier les rôles fictionnels indissociables du genre policier (la victime-le coupable-l'enquêteur-les suspects), nous allons analyser la mise en place du fonds policier. Reconstituer le processus intertextuel à l'œuvre au début de nos romans va ainsi nous permettre de montrer comment les auteurs organisent et instaurent un contrat de lecture basé sur l'illusion et le mensonge. Autrement dit sans un ancrage fort dans la norme, aucune transgression n'est possible.

1. ENJEUX ET SPÉCIFICITÉS DU DÉBUT D'UN ROMAN POLICIER

Pour Uri Eisenzweig, le roman policier est « le genre narratif intertextuel par excellence[160] ». Autrement dit, l'auteur d'un roman policier doit inventer une nouvelle alchimie composée de ses propres traces mais aussi de celles de tous ses alter ego. Le processus intertextuel, dans le domaine policier, joue souvent le rôle d'identificateur générique : l'auteur doit inscrire son roman dans l'horizon générique policier que son récepteur connaît et sait parfaitement identifier. Dès lors que le lecteur repère dans la trame textuelle des indices intertextuels reliant l'œuvre au genre, il va accepter le contrat de lecture que ce genre présuppose. C'est pourquoi il lira le roman en fondant ses hypothèses et ses attentes sur « l'expérience qu'[il] a d'autres textes [policiers][161] ».

Dans cette perspective, l'ouverture d'un roman policier devient un lieu privilégié où va se nouer une relation très particulière basée sur ce processus intertextuel. Même si nos romans n'appartiennent pas au genre, la transposition du fonds policier va modifier en profondeur la posture réceptive. Le repérage de ces indices va ainsi obliger le récepteur à adopter la démarche herméneutique de tout lecteur de romans policiers. Cette démarche peut d'ailleurs être favorisée par la connaissance éventuelle des données biographiques et éditoriales que nous avons précisées dans notre

[160] U. EISENZWEIG, « Un concept plein d'intérêts », in *Texte* n°2, « L'intertextualité, autotexte, intratexte », Toronto, Trintexte, 1983, p. 166.
[161] U. ECO, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, Le Livre de poche, « Biblio Essais », 1985, p. 101.

première partie. En effet, découvrir le matériau policier dans un roman de Faulkner ou de Bernanos n'a rien d'étonnant dès lors que l'on connaît *Sanctuary* ou *Un crime*.

Il convient donc d'étudier les ouvertures de nos cinq romans afin d'y repérer les premiers intertextes policiers. Nous verrons ainsi si la stratégie intertextuelle mise en place au début des romans est révélatrice de l'utilisation que nos auteurs veulent faire du genre policier. Autrement dit, nous avons recherché tout ce qui, dans les premières pages des romans, évoquent le genre policier : thèmes, motifs, personnages, structures narratives, etc. Pour effectuer ce travail, il nous fallu, pour chaque roman, délimiter une zone de recherche. Dans *L'incipit romanesque*, Andrea Del Lungo pose la nécessaire question : « *Où commence et où finit le commencement ?* » et redéfinit la notion d'*incipit* romanesque. Il propose de conserver le terme « incipit » à condition de l'utiliser pour nommer « ce lieu stratégique [où se rencontrent] l'auteur et le lecteur[162] ». Sa fonction est dès lors triple : ouvrir la fiction, rompre avec le réel et orienter la lecture. L'incipit, aussi largement conçu, ne se limite donc plus aux toutes premières phrases d'un roman (que l'on nommera plus volontiers « *attaque* »). Il s'agit plutôt d'une première unité narrative repérable dont la longueur varie d'une œuvre à une autre. Pour chacun de nos romans nous préciserons où commence et où s'achève l'ouverture et nous justifierons cette délimitation.

Quelques repères néanmoins nous ont aidés dans ce travail de balisage. La perpétration du crime, bien sûr, en est un. En effet,

[162] A. Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2003, p. 39.

sans l'exécution d'un délit, il ne peut y avoir d'enquête, donc de roman policier. Quelques spécialistes, exemples érudits à l'appui, seraient sans doute capables de nuancer une telle affirmation et de citer des romans affiliés au genre et dans lesquels il n'y a ni crime ni enquête[163]. Mais ces exemples ne sont que des variations extrêmes et rarissimes, des jeux avec les codes qui, tout en étant très intéressants, ne permettent pas à eux seuls de modifier une approche globale du genre policier. Comme nous l'avons déjà précisé, c'est bien l'agencement, la combinaison du crime et de l'enquête qui fonde le récit policier.

Dans le roman de détection, l'élément fondateur du genre policier – le crime (le plus souvent un meurtre ou un assassinat[164]) – se situe dans un hors-texte qu'il s'agit de reconstituer, de recomposer, donc de réécrire. Dans le roman de détection, l'histoire qui a conduit à la perpétration de ce crime s'achève le plus souvent lorsque commence le récit que le lecteur tient entre ses mains. Ainsi, le roman de Van Dine, *The Canary Murder Case* (*l'Assassinat du Canari*, 1927), cité par Todorov comme étant l'exemple d'un roman policier « pur[165] », débute par ces quelques lignes :

> Au troisième étage du bâtiment qui abrite le département de police de New York, à center Street, dans les bureaux du service des homicides, se trouve un grand classeur en acier. A l'intérieur de ce

[163] Les amateurs de romans noirs parlent notamment d'un « esprit polar » qui imprègnerait les textes et qui suffirait à faire de certains récits sans crime des romans noirs. L'un des exemples les plus célèbres est *Eva* de James Hadley Chase, dans lequel ni crime ni meurtre ne sont commis (le narrateur se contentant d'imaginer un assassinat). Mais peut-on encore parler ici de « roman policier » ?

[164] C'est la préméditation du crime qui permet de distinguer l'assassinat du meurtre (acte non prémédité).

[165] T. TODOROV, « Typologie du roman policier », *op. cit.*, p. 11.

> meuble, au milieu des milliers d'autres dossiers du même type, repose un petit répertoire vert portant l'inscription : *« ODELL, MARGARET. 184, ouest 71e Rue. 10 septembre. Meurtre : étranglée vers 23 heures. Appartement saccagé. Bijoux volés. Corps découvert par Amy Gibson, servante*[166]. »

Outre le fait que cet incipit plonge d'emblée le lecteur dans l'univers caractéristique du roman policier, ces premières lignes indiquent clairement l'antériorité du meurtre par rapport à l'histoire à venir, celle du roman, donc celle de l'enquête. Il s'agit bien évidemment de la structure la plus canonique du roman policier, telle qu'appliquée par Van Dine, mais aussi par Agatha Christie et la plupart des représentants du roman de détection de cet « âge d'or » du roman de policier, soit schématiquement l'entre-deux guerres.

Mais cette règle, comme toutes les autres, est faite pour être détournée, et les contre-exemples sont nombreux. Toutefois, pour que le lecteur soit rapidement assuré de l'appartenance du roman qu'il est en train de lire au genre policier, la découverte et/ou la perpétration du crime ne doivent jamais être abusivement retardées. Outre le crime antérieur au récit, on peut donc considérer plusieurs schémas possibles.

1- Le meurtre est commis dès l'incipit du roman, sous les yeux du lecteur en quelque sorte. De nombreux romans célèbres commencent ainsi. Citons par exemple *Le Chien jaune* de Georges Simenon ou encore *l'Assassin habite au 21* de Stanislas-André Steeman.

[166] S.S. VAN DINE, *l'Assassinat du Canari (The Canary Murder Case*, 1927*)*, Paris, Librairie des Champs Élysées, « les Intégrales du Masque », 1999, trad. Alain Tronchot, p. 295.

2- Le meurtre est commis très rapidement (avant la cinquantième page du roman), mais il reste rejeté dans le hors-texte. C'est le cas notamment dans *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett : Sam Spade apprend la mort de son associé par téléphone. Le crime a été commis dans le hors-texte qui sépare le premier chapitre du deuxième (qui commence à la page dix-neuf[167]). Le roman de détection use également de ce schéma ; les premiers chapitres permettent alors de présenter le cadre spatio-temporel et les personnages (donc les suspects en devenir).
3- Dans le roman du crime et du criminel, le meurtre surgit et s'inscrit brutalement dans la trame textuelle, parfois sans que ce qui précède ne puisse être directement rattaché au genre policier.

L'ouverture d'un récit policier joue donc un rôle fondamental. En faisant directement référence au genre, il situe le texte dans une forme particulière caractérisée par des motifs et des thèmes spécifiques et parfaitement identifiables par le lecteur averti, comme par le néophyte. Dès les premières pages s'instaure ainsi entre l'auteur et son lecteur un contrat de lecture, un pacte qui assure l'appartenance du roman à un genre spécifique. La tradition du roman policier, comparable à celle du conte et à son fameux « *Il était une fois…* », fait de chaque début un instant privilégié où se noue la complicité entre l'auteur et son lecteur, d'autant que « nul

[167] D. HAMMETT, *Le Faucon Maltais*, Paris, Gallimard, Folio n°1873.

n'est plus conservateur que le lecteur de roman policier[168] ». Le premier, en prenant soin de signaler le genre dans lequel il a choisi d'inscrire son roman, rassure le second qui, dès lors, peut accepter cette « invitation à entrer dans l'univers fictionnel[169] ».

L'écriture d'un roman policier s'inscrit en fait plus globalement dans une sorte de convention propre à la paralittérature.

> […] l'écriture et la lecture paralittéraires sont essentiellement contractuelles, c'est-à-dire que le lecteur, lorsqu'il commence le récit, a conclu, avec l'auteur, un accord tacite qui lui assure la conformité de l'ouvrage par rapport à la série qu'il a choisie : il doit être sûr de trouver ce qu'il va y chercher ; il a acheté un roman en sachant ce qu'il en attendait, en étant convaincu que ce roman tiendrait ses promesses[170].

Les promesses faites par l'auteur, autrement dit les termes du contrat, sont formulées avant même que commence la lecture. Dans le cadre de la paralittérature, il existe en effet une somme d'éléments qui exhibent le contrat qui régit tel ou tel livre. Dès lors le texte « s'expose en un *hors-texte* qui situe le volume au sein d'un système de consommation[171] ». Ces éléments, qui permettent au lecteur de repérer l'appartenance d'un livre à telle ou telle forme paralittéraire, sont rapidement énumérables[172] : la désignation de la collection à laquelle appartient l'ouvrage (« Série Noire », « Rivages/Thriller », « Club des Masques »…), sa couverture

---

[168] M. Girard François, *Parodie et transposition dans le roman policier contemporain* [Thèse en ligne], Université Lumière-Lyon II, 2000.
Disponible sur : http://theses.univ-lyon2.fr/
[169] G. Genette, *Fiction et diction, op. cit.*, p. 49.
[170] A.-M. Boyer, *op. cit.*, p. 110.
[171] *Id.*, p. 112.
[172] Nous nous appuyons ici en grande partie sur les conclusions d'A.-M. Boyer, dans l'ouvrage précédemment cité.

(l'illustration, l'utilisation de certaines couleurs emblématiques des genres), parfois le nom du héros, plus souvent celui de l'auteur (lorsque celui-ci a atteint une certaine renommée, comme Agatha Christie ou Mary Higgins Clark) et enfin le titre lui-même « qui entretient avec le roman un rapport spéculaire ou contradictoire […], analogique ou de similarité[173] ».

Les romans de notre corpus sont bien sûr exclus du champ paralittéraire, en dépit de l'utilisation qui y est faite des codes policiers. Dès lors, les termes du contrat tacite qui relie l'auteur de romans policiers à ses lecteurs, ne peuvent précédés la lecture comme c'est habituellement le cas. C'est bien au cœur même du texte, dès son ouverture, qu'il convient de vérifier si ces romans sont fondés sur un quelconque pacte de lecture. La résurgence de traces policières active nécessairement un rapport contractuel plus ou moins stable et solide. Il est donc nécessaire de repérer et d'isoler les éléments policiers disséminés à l'ouverture de chacun de nos romans afin de vérifier l'acceptation ou le refus d'un pacte de lecture policier ; et, dans ce cas, y a-t-il la formulation d'un contrat inédit ?

S'il est abusif de parler de tradition de l'incipit du roman policier, postulons tout de même la présence de certaines caractéristiques. Les premières pages d'un récit policier doivent en effet faire apparaître quelques éléments qui, au-delà de l'incipit, sont représentatifs du genre dans sa globalité. On peut donc y trouver :

- l'annonce d'un crime ou la perpétration ;
- la formulation d'une énigme due à la perpétration d'un crime antérieure au récit ;

[173] A.-M. Boyer, *op. cit.*, p. 113.

- la construction d'un récit double et à rebours ;
- la présence d'un détective indépendant, officiel ou amateur ;
- la prise en charge de la narration par un témoin extérieur, un confident ou un proche du détective ;
- la mise en place d'un univers mortuaire, angoissant ou oppressant.

La présence simultanée de tous ces éléments reste improbable même si l'apparition concomitante de plusieurs d'entre eux est fréquente.

La volonté d'appartenance au genre affichée par les romans de notre corpus nous assure de l'existence d'incipit *a priori* proches de ces constantes. Puisque le roman policier littéraire entreprend la déconstruction du genre à partir d'une base solide, il est logique que les ouvertures de nos romans soient, comme dans le modèle qu'ils imitent, les lieux privilégiés d'une transposition lisible et indentifiable. Ce n'est que lorsque le lecteur aura l'impression de lire un roman policier que le travail de sape élaboré par nos auteurs pourra opérer. Il faut commencer par rassurer le lecteur, en l'invitant dans un univers romanesque qui lui semble familier, avant de le perdre dans des labyrinthes narratifs inédits. Dès lors nos romans seront plutôt considérés par le lecteur qui se sera laissé piéger comme des sortes d'« escroqueries littéraires ».

1.1. FAULKNER : LE CONTRAT CADUC

Si les romans de notre corpus respectent diversement le modèle canonique du crime antérieur au récit, *Intruder in the dust* de William Faulkner est *a priori* celui qui s'y conforme le plus fidèlement. En effet, le meurtre qui fonde l'intrigue du roman a déjà eu lieu lorsque s'ouvre le récit. La victime, Vinson Gowrie, a été abattue un samedi et l'action d'*Intruder in the dust* débute le lendemain, le dimanche midi pour être précis. La première séquence narrative du roman raconte donc l'arrivée de Lucas Beauchamp à la prison de Jefferson : retrouvé sur les lieux du crime, une arme à la main, ce Noir est accusé d'avoir tué un Blanc. A peine arrêté, il demande à voir Gavin Stevens, l'attorney du comté. Ce dernier, accompagné de son neveu Charles Mallison, rend visite au prisonnier.

Si l'on admet que dans un roman policier classique l'ouverture s'achève lorsque commence l'enquête – tout ce qui précède ayant permis l'exposé du contexte et des circonstances ainsi que la présentation des protagonistes –, alors nous devons considérer que la première séquence d'*Intruder in the dust* se termine à la fin du chapitre trois, lorsque le jeune Charles accepte d'aider Lucas à prouver son innocence. C'est donc au cœur de cette ouverture qu'il convient de chercher les premières traces policières et les analogies entre le roman de Faulkner et le genre qui nous intéresse ici. Au terme de ces trois premiers chapitres les attentes de lecture sont en tout cas nombreuses mais il n'est pas certain que le contrat de

lecture – un contrat de type « policier », bien sûr – soit solidement établi pour autant.

Le premier constat qui s'impose, c'est l'immédiateté de l'ancrage de l'œuvre dans le genre policier. La volonté d'inscrire le roman dans l'univers policier est en effet très nette et le surgissement de l'intrigue criminelle ne se fait pas attendre. Dès les premières lignes, Faulkner souhaite enraciner son roman dans le genre policier et l'attaque d'*Intruder in the dust*, particulièrement laconique, est néanmoins, à cet égard, très explicite :

> It was just noon that Sunday morning when the sheriff reached the jail with Lucas Beauchamp though the whole town (the whole county too for that matter) had known since the night before that Lucas had killed a white man[174].

Le roman s'ouvre donc sur l'annonce d'un crime antérieur au récit – mais les circonstances précises de cet assassinat seront évidemment dévoilées ultérieurement au cours de l'histoire qui s'enclenche à partir de ce premier paragraphe. Faulkner choisit visiblement de s'approprier le modèle classique qui repose sur une structure double et à rebours, et dont la vocation première est de reconstituer une autre histoire qui s'est achevée avant que ne commence le roman. *Intruder in the dust* semble ainsi s'annoncer comme le récit de la reconstitution des événements qui ont abouti à la perpétration du meurtre de Vinson Gowrie. A l'instar de tout roman policier classique, le roman de Faulkner se propose donc de réécrire

[174] W. FAULKNER, *Intruder in the dust* (1948), New York, Vintage Books Edition, 1972, p. 3 (« Il était exactement midi, ce dimanche-là, quand le shérif parvint à la prison avec Lucas Beauchamp. Mais toute la petite ville (et même également tout le comté) savait depuis la veille au soir que Lucas avait tué un blanc », *l'Intrus*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1973, trad. R.-N. Raimbalt et M. Gresset, p. 9*)*.

une autre histoire, un autre récit, *ellipsé* pourrait-on dire. Cette annonce d'un meurtre, placée en attaque du roman, relie d'emblée *Intruder in the dust* au genre policier et nous incite *a priori* à lire la suite avec des attentes fondées sur les connaissances que nous pouvons avoir d'autres romans du même genre. Ce premier paragraphe impose au lecteur une posture particulière dont il ne pourra totalement se départir tout au long du roman, même lorsqu'elle se révèlera néanmoins insuffisante pour appréhender l'œuvre dans sa globalité.

Dans la suite logique de ce premier paragraphe, les trois premiers chapitres d'*Intruder in the dust* sont consacrés à la mise en place de tous les éléments caractéristiques du genre policier. Le meurtre, tout d'abord, en dépit de l'arrestation de Lucas Beauchamp, est ici constitutif d'une énigme. L'invitation à entrer dans l'univers policier, pour reprendre l'expression de Genette, enclenche en effet le mécanisme de l'intertextualité. Les premières lignes du roman de Faulkner, en inscrivant l'œuvre dans un horizon générique particulier, peuvent raviver le souvenir que nous avons d'autres énoncés appartenant au même genre policier. Autrement dit, le lecteur est incité à concevoir d'emblée un contrat de lecture hérité du modèle policier et il va lire la suite en fondant ses hypothèses et ses attentes sur « l'expérience qu'[il] a d'autres textes[175] » policiers.

L'attaque du roman – qui fait croire à l'absence d'énigme puisque le coupable est déjà désigné – est un piège dans lequel, évidemment, nul ne tombera :

[175] U. Eco, *op. cit.*, p. 101.

> Le suspect qui à l'ordinaire se détache du lot et que désigne la formule de « suspect n°1 » est comme l'incarnation du rôle. Mais le lecteur le moins averti sait très bien qu'à cette « solution » il ne faut accorder aucun crédit. Le suspect majeur est à tous les coups le leurre – assez grossier, assez convenu – dont use la stratégie de développement de l'énigme. Par convention, il est de tous le moins plausible[176].

C'est cette « stratégie de développement » qu'utilisent bien des auteurs de romans de détection, tel Gaston Leroux dans *Le Mystère de la chambre jaune* (1907) : tous les indices désignent Robert Darzac comme coupable de la tentative de meurtre perpétrée contre Mlle Stangerson. La police en fait donc son principal suspect et ce n'est que lors de son procès que Rouletabille prouvera son innocence et révèlera l'identité du véritable meurtrier…

Le lecteur de Faulkner innocente donc presque spontanément Lucas Beauchamp, ce coupable idéal. Il sait, parce qu'il a à l'esprit l'hypotexte générique, que la solution est trop évidente, trop simple. Et c'est finalement le mécanisme intertextuel qui active ici l'énigme policière. En outre, cette désignation d'un « suspect n°1 » dès les premières lignes d'*Intruder in the dust* permet la mise en place d'une nouvelle stratégie. Il s'opère en fait un subtil dévoiement de la question qui prévaut à tout roman policier. Ainsi l'indispensable interrogation « *Qui a tué ?* » se transforme en une autre, « *Est-ce bien lui qui a tué ?* », qui englobe la première et multiplie les enjeux de l'enquête. La tension narrative est ainsi immédiatement accrue puisqu'à la nécessité de rendre justice s'ajoute un autre impératif : il faut également sauver un innocent injustement condamné. C'est

[176] J. Dubois, *op. cit.*, p. 90.

ainsi que s'installe le suspense : au désir de résolution de l'énigme s'ajoute la crainte de l'injustice.

Toutefois, il faut nuancer notre propos et rappeler que l'objectif de toute narration policière est de déjouer les attentes du lecteur, de le surprendre même s'il croit très bien connaître l'hypotexte générique. Les références à cet hypotexte ne sont là que pour rassurer le lecteur. L'instance narrative se doit ensuite de le tromper.

> La logique du contrat de lecture policière veut que l'on ait le sentiment à la fois de l'existence (réelle ou possible) d'une série textuelle du même type que le texte qu'on est en train de consommer et du fait que cette série est dépassée par lui[177].

Comme le remarque Uri Eisensweig, le mécanisme intertextuel à l'œuvre dans le roman policier installe le lecteur dans une posture tout à fait particulière et paradoxale. Les renvois intertextuels, en tant qu'indices génériques, nous rassurent :

> La répétition annule l'angoisse existentielle du surgissement du nouveau, le stress de la pensée négative. Elle est une illustration de la loi du moindre effort[178].

Mais dans le même temps, ces renvois signalent l'écart par rapport au modèle, à l'hypotexte générique. C'est cette « agrammaticalité[179] », pour reprendre le terme employé par Uri Eisenzweig, qui contribue à créer la surprise et qui favorise le plaisir de lecture et le renouvellement du genre.

---

[177] U. EISENZWEIG, *Le Récit impossible*, *op. cit.*, p. 171

[178] J-C. VAREILLE, *L'Homme masque, le justicier et le detective*, 1988, Presses Universitaires de Lyon, p. 87.

[179] U. EISENZWEIG, « Un concept plein d'intérêts »*, op. cit.*, p. 166.

Ce phénomène fonctionne pour le roman de Faulkner car si la culpabilité de Lucas est remise en cause par notre connaissance du genre, aucune certitude ne peut véritablement être formulée. Rappelons rapidement deux possibilités inventées par deux des plus célèbres auteurs de romans de détection – Conan Doyle et Agatha Christie – qui ont utilisé le même postulat de départ que Faulkner : la découverte du cadavre s'accompagne de l'identification immédiate d'un coupable.

Dans la nouvelle *The Adventure of the Norwood Builder* (*L'Entrepreneur de Norwood*)[180]de Conan Doyle, Sherlock Holmes est engagé par un jeune homme, M. McFarlane, que la police accuse du meurtre d'un entrepreneur, Jonas Oldacre. Tout accuse McFarlane qui est obligé de fuir et de se cacher pour échapper à l'inspecteur Lestrade. Aussi se précipite-t-il au 21 Baker Street afin de solliciter l'assistance du célèbre détective. Accompagné comme toujours du fidèle docteur Watson, Holmes mène donc sa propre enquête, tandis que la police recherche activement son suspect. Au fur et à mesure de leurs investigations, les deux héros découvrent qu'effectivement chaque indice accuse en effet indubitablement McFarlane. Néanmoins, Holmes finit bien sûr par découvrir l'étonnante vérité : l'entrepreneur Oldacre n'est pas mort. Il a simulé son propre meurtre afin de faire accuser le jeune homme et de se venger ainsi des parents de McFarlane. Le coupable du départ est donc, au final, innocenté et Sherlock Holmes n'a pas seulement fait triompher le cognitif, il a également évité une terrible erreur.

[180] A. C. Doyle, « *L'Entrepreneur de Norwood* », in *Resurrection de Sherlock Holmes*, Paris, Robert Laffont, 1956.

En 1948, Agatha Christie réutilise le même principe, pour un résultat bien différent. Dans sa célèbre nouvelle *Witness for the Prosecution* (*Témoin à charge*)[181], un avocat, maître Mayherne, est engagé par un jeune homme lui aussi accusé de meurtre. Leonard Vole – c'est son nom – est suspecté d'avoir assassiné Emily French, une riche veuve avec laquelle il s'était lié peu de temps auparavant et dont il est, assez étonnamment, l'unique héritier. Mayherne enquête et découvre progressivement que plusieurs indices innocentent Vole. La police se serait donc trompée et le lecteur est rapidement convaincu de l'innocence de Leonard Vole. Lors du procès, l'avocat parvient à faire acquitter son client. Mais un ultime coup de théâtre révèle l'incroyable vérité : Vole était bel et bien le meurtrier d'Emily French ; Mayherne a été victime d'une très habile machination qui l'a conduit à faire libérer un criminel. Là encore le cognitif triomphe – le lecteur et l'enquêteur savent qui a tué –, mais la fin de la nouvelle consacre aussi la victoire du criminel sur la justice.

Ces deux dénouements, totalement différents, mais qui viennent conclure un schéma narratif similaire, illustrent parfaitement l'instabilité de la posture réceptive dans laquelle nous place tout roman policier. Cette posture bien sûr est fortement constitutive du plaisir ressenti par le lecteur. Sans cette possibilité d'être surpris, c'est le genre tout entier qui serait condamné à l'épuisement. Par ailleurs, l'incertitude quant au dénouement souligne l'intérêt de ce postulat de départ qui favorise le suspense. En décalant la question liminaire, les auteurs qui choisissent cette voie accroissent la tension dramatique. Parce que la justice officielle pense avoir déjà résolu le

[181] A. Christie, « Témoin à charge » in *Témoin à charge*, Paris, Librairie des Champs-Elysées, 1969.

crime, le détective doit non seulement faire toute la lumière sur cette affaire – donc rétablir l'équilibre temporairement rompu –, mais il doit également venir en aide à un individu *peut-être* injustement accusé. Et c'est dans ce « peut-être » que réside tout l'attrait de ce schéma. L'amateur de récits policiers sait que les apparences sont trompeuses et que les assassins se dissimulent souvent derrière le masque de l'innocence. Autrement dit, la définition du suspect n°1 proposée par Dubois est sujette à caution et les lecteurs de romans policiers le savent pertinemment ; Faulkner également et il va en jouer.

Avec la mise en place de cette énigme policière, c'est donc tout l'univers policier qui surgit dans le roman. Les personnages emblématiques du genre – nous les étudierons plus en détails ultérieurement – apparaissent les uns après les autres. Outre Lucas (le suspect) et la victime (Vinson Gowrie), le duo formé par Charles et Gavin Stevens semble à première vue s'inscrire dans la tradition policière. Gavin est, ou plutôt *pourrait être* le détective chargé de l'enquête tandis que Charles, sur lequel se focalise la narration, semble revêtir le rôle du témoin de l'affaire ou du proche de l'enquêteur par les yeux duquel nous accédons au récit. Enfin, à cette installation des rôles fictionnels, il faut ajouter la construction d'un univers angoissant : la dangerosité de la quatrième circonscription est signalée plusieurs fois et l'emprisonnement de Lucas au lieu d'apaiser les tensions, les exacerbe, et la menace d'un lynchage est forte. Tous ces éléments, ajoutés les uns aux autres, forment donc une chaîne qui ancre bien le roman de Faulkner dans l'univers policier. Ce sont autant de traces visibles et identifiables qui

favorisent le processus intertextuel et qui génèrent des attentes de lecture analogues à celles que suscite un roman policier classique.

Toutefois on constate également plusieurs infractions aux règles du genre et, plus globalement, un refus de la déontologie qui régit le contrat de lecture policier. En effet, chacun des éléments relevés précédemment subit une légère distorsion qui écarte *Intruder in the dust* de la norme. Autrement dit « l'agrammaticalité » nécessaire à la survie du genre est ici tellement prononcée que c'est l'idée d'appartenance au genre qui est finalement menacée.

Tout d'abord, nous pouvons relever une série d'indices qui témoignent d'une méfiance vis-à-vis du genre. La première manifestation de ce phénomène se ressent dans le refus du questionnement, donc de la démarche herméneutique. Si tout accuse Lucas, c'est parce qu'il est noir et que la victime est blanche ; ses chances d'être jugé équitablement sont dès lors très minces. Au cours des deux premiers chapitres, aucun personnage – en réalité aucun habitant du comté de Jefferson – ne semble prêt à remettre en cause la culpabilité de Lucas. Les premières rumeurs concernant le crime ont commencé à circuler dès la veille de l'incarcération du seul et unique suspect : « Then he [*Chick Mallison*] came back through the Square late that Saturday afternoon […] and he heard that Lucas had killed Vinson Gowrie out at Fraser's store[182] ». L'entrée des personnages dans le domaine policier est donc antérieure à celle du lecteur. Et, lorsque s'ouvre le roman, les protagonistes de cette histoire sont déjà plongés dans cette

[182] W. FAULKNER, *Intruder in the dust*, *op. cit.*, p. 27 (« Puis ce samedi-là, à la fin de l'après-midi, il revenait chez lui en traversant la Place […] quand il entendit raconter que Lucas avait tué Vinson Gowrie au magasin de Fraser », *op. cit.*, p. 39).

atmosphère de meurtre et de justice si caractéristique du genre. Tous ont déjà semble-t-il une opinion quant à la culpabilité de Lucas. Pour eux, l'affaire est d'ores et déjà résolue… Cela ne constitue nullement une infraction aux règles du genre.

En revanche, lorsque Gavin Stevens – l'homme qui incarne la justice, celui qui, comme le lecteur, devrait s'interroger, remettre en question les apparences – évoque avec son neveu l'arrestation de Lucas, il n'exprime lui non plus aucun doute. Au contraire, il explique même qu'il est inutile de s'interroger sur la culpabilité de Lucas Beauchamp ; pour lui, le mystère, dans cette affaire, n'est pas de savoir si Lucas est le véritable coupable, ni même de comprendre son mobile :

> In fact the true why is not what crisis he faced beyond which life would no longer bearable until he shot a white man in the back but why of all white men he must pick a Gowrie to shoot and out of all possible places Beat Four to do in it[183].

Gavin Stevens fait donc partie de ceux qui ne voient pas, qui ne s'interrogent pas. Il s'agit, bien entendu, d'une attitude en totale inadéquation avec le rôle qu'il est censé endosser.

> On pourrait ramener le récit d'énigme criminelle à deux notions de base : « voir » et « dire ». Quelqu'un, le criminel, a tué sans être vu et ne veut pas le dire ; quelqu'un d'autre, le détective, n'a pas vu mais va reconstituer par sa parole, ce qu'il n'a pu voir. Lorsque le « dire » va coïncider avec le « voir », l'énigme sera résolue[184].

[183] *Id.*, p. 33 (« La réalité, la véritable question n'est pas de savoir en face de quel moment décisif il s'est trouvé, au-delà duquel la vie n'allait plus être supportable sauf à tuer un Blanc d'un coup de feu dans le dos, mais pourquoi parmi tous les Blancs il devait choisir un Gowrie pour le tuer et, parmi tous les endroits possibles pour le faire, la quatrième circonscription », *op. cit.*, p. 46).
[184] M. LITS, *op. cit.*, p. 86.

Ici Gavin Stevens refuse d'avouer qu'il n'a pas vu, il ne cherche pas à savoir, ni même à dire. Charles prend d'ailleurs assez vite conscience de la « surdité » et il comprend pourquoi Lucas a « in the end known better than to try to tell his uncle[185] ». Ce premier écart surprenant, s'il ne nuit pas au romanesque puisque un autre personnage prend en charge la fonction d'enquêteur, témoigne déjà d'une volonté de déjouer nos attentes de lecture. Les deux personnages susceptibles de jouer le rôle d'enquêteur semblent en effet dépourvus de la faculté de « décrypteur[186] » dont parle Jacques Dubois. Lorsqu'ils entrent dans la cellule de Lucas, ils sont convaincus de sa culpabilité. Pour Charles tout d'abord, les mains de l'accusé sont des mains criminelles : « […] and the larx gnarled old man's hands which only yesterday had sent a bullett into the back og another human being[187] ». Le calme de Lucas qui est pourtant menacé de lynchage – lorsqu'ils pénètrent dans sa cellule, il est paisiblement étendu sur sa couchette – est également pour Charles le signe de sa culpabilité :

> He's just a nigger after all for all his high nose and his stiff neck and his gold watch-chain and refusing to mean mister to anybody even when he says it. Only a nigger could kill a man, let alone shoot him in the back, and then sleep like a baby as soon as he found something flat enough to lie down on[188].

---

[185] W. Faulkner, *Intruder in the dust, op. cit.*, p. 78 (« [il avait] eu raison de ne pas tenter de parler avec son oncle », *op. cit.*, p. 102).
[186] J. Dubois, *op. cit.*, p. 100.
[187] W. Faulkner, *Intruder in the dust, op. cit.*, p. 58 « […] et les mains étendues et noueuses de vieillard qui, pas plus tard que la veille, avaient envoyé une balle dans le dos d'un autre être humain », *op. cit.*, p. 77).
[188] *Ibid.* (« Après tout, ce n'est qu'un nègre, malgré son nez droit, son cou raide, sa chaîne de montre en or et son refus de vouloir dire « mister » à qui que ce soit, même quand il le doit. Il n'y a qu'un nègre qui puisse tuer un homme, sans parler de le tuer d'un coup de feu par derrière, et puis s'endormir comme un petit enfant dès qu'il a trouvé quelque chose d'assez plat pour s'y coucher », *op. cit.*, p. 78).

L'oncle de Charles est lui aussi persuadé que Lucas est bien le meurtrier de Vinson Gowrie. Les premières paroles qu'il adresse au prisonnier explicitent son opinion : « 'Well, old man,' his uncle said. 'You played hell at last.'[189] ». Cette conviction se heurte à l'opinion du lecteur qui a, quant lui, remis en cause la culpabilité de Lucas. Or habituellement, cette inadéquation est absente du roman policier.

> […] il [le détective] aborde les choses d'une position qui rappelle celle du lecteur : il découvre, reconnaît, tente de comprendre les éléments d'une histoire qui lui est extérieure[190].

Intruder in the dust fonctionne différemment puisque le point de vue du décrypteur semble réservé au lecteur tandis que les personnages refusent de douter et de se questionner. Cet isolement du lecteur dans un genre de récit qui assimile généralement le rôle de l'enquêteur au pôle de la réception renforce le sentiment de transgression à l'œuvre dès l'ouverture du roman. Elle est également renforcée par les ambiguïtés qui caractérisent le personnage de Lucas.

La personnalité de l'accusé explique en effet en partie l'absence d'enquête. Lucas est un Noir qui, dans un Sud encore profondément ancré dans ses archaïsmes, refuse de n'être considéré que par rapport à la couleur de sa peau. Drapé dans sa dignité, il refuse constamment, comme l'écrit Jacques Pothier, « de jouer les nègres grands-enfants[191] ». Dès lors, tout questionnement pour essayer de comprendre ou de savoir devient inutile :

---

[189] *Ibid.* (« Eh bien ! mon vieux, dit l'oncle. Tu as fini par faire une bêtise », *op. cit.*, p. 78).
[190] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 101.
[191] J. POTHIER, *op. cit.*, p. 21-22.

> […] nobody knew why yet and as far as he had discovered that afternoon or even when he finally left the Square that night nobody had even wondered yet since why didn't matter least of all to Lucas since he had apparently he had been working for twenty or twentyfive years with indefatigable and unflagging concentration toward this one crowning moment; followed hom into the woods about one good spit from the store and shot him in the back within hearing distance of the crowd around it and was still standing over the body the fired pistol put neatly away into his hip pocket again when the fist ones reached the scene[192].

Lucas n'est donc pas seulement dans la position d'un accusé, il apparaît au cours des deux premiers chapitres comme un condamné en sursis. Si personne n'évoque une possible innocence du personnage, nombreux sont les passages où l'on suggère l'idée d'un lynchage : la population est scandalisée par ce meurtre d'un Blanc par un Noir et les Gowrie n'ont pas l'habitude de confier leurs problèmes à la justice, aussi vont-ils certainement essayer de se venger. Mais le lecteur s'attend à cet instant du récit à de farouches démentis de Lucas. Dans *The Adventure of the Norwood Builder* comme dans *Witness for the Prosecution*, les deux accusés se défendaient avec véhémence de ce qu'on leur reprochait. Sans ce refus de l'accusation, pourquoi remettre en cause ? La difficulté consistait dès lors à savoir s'ils disaient la vérité ou s'ils mentaient ; l'intérêt du récit reposant sur cette incertitude cruciale. Lucas, quant à lui, réagit tout autrement et semble confirmer dans un premier

[192] FAULKNER, *Intruder in the dust, op. cit.*, p. 37 (« personne ne savait encore pourquoi et, d'après ce qu'il avait découvert cette après-midi, ou même lorsqu'il avait enfin quitté la Place ce soir, personne ne se l'était même encore demandé, car le pourquoi était ce qui importait le moins pour Lucas, puisqu'à l'évidence il avait travaillé, pendant vingt ou vingt-cinq ans, avec une inlassable et inflexible application, pour ce moment unique et définitif ; il l'avait suivi dans les bois à une assez bonne distance du magasin, lui avait tiré dans le dos, à portée d'oreille des gens qui étaient aux alentours, et il était encore debout près du corps, le revolver déchargé soigneusement remis dans sa poche, quand les premiers étaient arrivés sur les lieux », *op. cit.*, p. 51-52).

temps les fortes présomptions de culpabilité qui pèsent sur lui. Toujours très digne, il se refuse à nier, se contentant de répondre à Gavin qui l'accuse d'avoir fait une « bêtise » : « Looks like it, Lucas said[193] » – réponse parfaitement floue et qui peut aussi bien faire référence à sa culpabilité qu'à son refus de n'être considéré que comme un noir. Tout au long de la conversation qui va suivre, et même lorsqu'il apporte des éléments nouveaux propres à le disculper, Lucas ne va jamais clamer son innocence. A aucun moment, il ne dit : « *je n'ai pas tué !* » ou « *je suis innocent* ». Et chaque fois que Gavin ou Charles expriment leur opinion – c'est-à-dire l'accusent –, ses réponses sont suffisamment ambiguës pour que le doute soit permis. Ainsi, lorsque Gavin narre dans le détail le meurtre tel qu'il a dû se dérouler, Lucas ne nie-t-il qu'un élément :

> 'You went to the store,' his uncle said, 'only you happened to find Vinson Gowrie first and followed him into the woods and told him his partner was robbing him and naturally he cursed you and called you a liar whether i twas true or not, naturally he would have to do that : maybe he even knocked you down and walked on and you shot him in the back'
> 'Never nobody knocked me down', Lucas said[194].

Etrange réponse de la part d'un homme qui risque la prison ou le lynchage. Il défend sa fierté, mais ne nie toujours pas les faits qui lui sont reprochés. Le personnage est donc enveloppé de mystère. Son attitude presque désinvolte face au danger qui le guette, ses

[193] *Id.*, p. 59 (« Ça m'en a tout l'air, dit Lucas », *op. cit.*, p. 79).
[194] *Id.*, pp 63-64 (« Tu t'es rendu au magasin, dit l'oncle, seulement, par hasard, c'est Vinson Gowrie que tu as trouvé le premier, tu l'as suivi dans les bois et tu lui as dit que son camarade le volait, et, naturellement, il t'a injurié, t'a traité de menteur – vrai ou non, il fallait bien qu'il le fasse, naturellement ; peut-être même t'a-t-il envoyé un coup qui t'a jeté par terre, et il a continué son chemin, et, toi, tu lui as tiré dans le dos…
– Jamais personne ne m'a envoyé par terre, dit Lucas », *op. cit.*, p. 84).

silences et son refus de nier en font un suspect idéal mais aussi trop évident. Face à ce paradoxe, le lecteur ne peut avoir aucune certitude. Si l'on peut voir dans le maintien de cette incertitude un procédé pour épaissir le mystère – donc un procédé *policier* –, comment ne pas avoir également l'impression que le roman policier annoncé par l'incipit est en train de disparaître avant même d'avoir vraiment commencé ? Le meurtre est déjà résolu ; l'accusé ne nie pas et les enquêteurs, par leur refus de remettre en question, n'assument pas leur fonction.

Dès lors, l'arrestation de Lucas Beauchamp, que nous avons présentée *a priori*, comme un renvoi intertextuel au modèle originel, est peut-être à interpréter différemment. Notre première interprétation s'est fixée sur la dimension policière du roman de Faulkner. Dans cette perspective l'arrestation de Lucas doit se lire comme un subterfuge pour maintenir l'attention du « lecteur sophistiqué », c'est-à-dire celui qui connaît le genre. On peut toutefois lire cette arrestation du suspect comme un signe que nous adresse l'auteur pour nous indiquer le caractère secondaire de l'intrigue policière. L'arrestation d'un Noir dans l'univers *faulknérien* inscrit le récit dans une dimension sociale et raciale, et écarte du même coup l'intrigue criminelle. L'identité du coupable importe dès lors assez peu tandis que les interrogations sur les circonstances qui ont favorisé l'arrestation de Lucas se font de plus en plus importantes. Certes le suspense reste fort, en revanche notre curiosité de lecteurs de romans policiers s'efface au profit d'autres attentes, plus en accords avec celles de l'auteur. Par ailleurs, cette arrestation d'un personnage que l'on pressent innocent peut certes fonctionner comme un renvoi intertextuel mais qui évoque autant le

genre policier qu'un autre roman de Faulkner, *Sanctuary*, dans lequel Lee Goodwin est accusé d'un crime qu'il n'a pas commis et finalement lynché. *Intruder in the dust* est donc autant ancré dans un modèle générique que dans l'œuvre de l'auteur.

Il reste enfin un dernier indice de ce refus du contrat policier. La lenteur de cette mise en place alerte le lecteur et indique assez clairement le désir de l'auteur de développer « autre chose » qu'une simple intrigue policière. Faulkner développe en effet une stratégie du retard qui suspens provisoirement, mais longuement la linéarité du récit. Si le genre policier apparaît dès les premières lignes du roman, il est ensuite effacé de la narration. En fait, dès le troisième paragraphe, une longue analepse se développe (« I twas early in the winter four years ago[195] ») pour ne s'achever qu'à la fin du troisième chapitre. Ce passage est essentiel, y compris d'un point de vue purement romanesque : il nous éclaire sur les relations ambiguës qui unissent Charles et Lucas, depuis lors première rencontre lors d'une partie de chasse jusqu'à de plus récentes entrevues. La scène de la partie de chasse surtout montre Charles commettant une faute grave : tombé dans l'eau glacé d'une rivière, il est secouru par Lucas qui lui offre de le réchauffer et de le nourrir. Charles agit alors avec cet homme fier comme avec une abstraction collective inférieure : il insiste pour le payer. Cette anecdote, à mille lieues bien sûr d'une quelconque intrigue policière, illustre en revanche une certaine forme de négation des relations humaines entre Blancs et Noirs que Faulkner entend dénoncer ici. Mais pour le lecteur de roman policier – même si rétrospectivement cette anecdote explique l'attitude de

[195] *Id.*, p. 3 (« C'était au début de l'hiver, quatre ans auparavant », p. 9).

Charles –, l'abandon du genre est brutal et l'on constate que la moitié de l'ouverture du roman est consacré à un récit non policier.

En trois chapitres, Faulkner construit donc un jeu avec les attentes du lecteur et ne se conforme ainsi que très partiellement aux règles du genre. Certes un crime a été commis avant que ne s'ouvre le récit ; un suspect est sous les verrous mais, en dépit des certitudes de la police officielle, sa culpabilité est douteuse ; l'enquête est confiée à un détective amateur qui doit résoudre le mystère avant que l'accusé ne soit jugé ou tué par la foule. A la résolution du mystère propre au récit de détection, Faulkner ajoute l'idée d'ultimatum, plus proche des visées du roman à suspense. Chaque élément est donc soigneusement mis en place.

Pourtant, en dépit de ce fonds policier très aisé à reconstruire, le roman se refuse à se conformer strictement aux règles habituelles. Tout procède d'un refus discret mais constant du genre policier. Tous les éléments sont là mais Faulkner joue tellement de l'effet de retardement (longues digressions, analepses nombreuses, refus de l'homme d'accepter l'enquête) que le lecteur doute fréquemment de la stricte appartenance du roman au genre policier. C'est dans cette oscillation permanente que réside la caractéristique première du roman policier littéraire, une forme qui accepte et refuse conjointement. Le début d'*Intruder in the dust* impose donc un étrange roman : un roman double qui déstabilise le lecteur et dans lequel « l'effet de soupçon[196] » dont parle Dubois envahit la totalité de l'espace textuel.

[196] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 131

> Rappelons-nous que le récit d'énigme est strictement finalisé. Sa lecture est toute hantée par la réponse attendue à la question initiale. En conséquence, la plus infime mention, l'énoncé le plus quelconque sont toujours susceptibles d'être indexés sur l'explication ultime. Ils sont toujours gros d'avenir et presque de menace[197].

Cet effet de l'écriture policière fonctionne ici puisque les éléments caractéristiques du genre sont soigneusement mis en place. Mais dans le même temps, cette suspicion généralisée gagne également la nature même du texte jusqu'à remettre en cause l'appartenance du roman au genre. Et le paradoxe du texte tient à l'impossibilité de choisir et de définir. Et à la question « *Intruder in the dust* est-il un roman policier ? », nous sommes contraints de répondre « oui et non ». Dès lors, le contrat policier instauré par les traces génériques est immédiatement caduc tant la posture du lecteur et celle de l'auteur semblent dissymétriques.

[197] *Id.,* pp. 131-132.

1.2. SCIASCIA : L'INCIPIT MEURTRIER

Contrairement à celui d'*Intruder in the dust*, le crime qui fonde l'intrigue policière d'*Il Giorno della civetta* de Leonardo Sciascia n'est pas antérieur au récit. Le meurtre de Salvatore Colasberna, un petit patron d'une entreprise de travaux publics, est perpétré dès la première page du roman. L'incipit décrit un autobus sur le point de quitter la *via Cavour*. Alors qu'il se met en route en grondant, un homme court pour l'attraper. Soudain, alors que cet inconnu s'apprête à sauter sur le marchepied de l'autobus, et alors même que le receveur demande au conducteur d'attendre le retardataire, deux coups de feu mêlés aux bruits d'échappements se font entendre. L'homme s'écroule : il vient d'être assassiné « sous les yeux » du lecteur et des personnages présents dans l'autobus et sur la *via Cavour*.

Cette entrée en matière particulièrement saisissante s'apparente à une forme récurrente d'incipit policier : l'incipit meurtrier. Le meurtre n'est pas rejeté dans un hypotexte virtuel (le récit du crime) ; il est au contraire inscrit dans l'hypertexte qui en découle – le récit de l'enquête en ouverture duquel il s'affiche ostensiblement. Toutefois, cette apparition dans le texte est nécessairement incomplète puisque l'essentiel (l'identité du meurtrier) reste tu et absent. Les exemples de ce type d'incipit sont nombreux dans la littérature policière. A cet égard, celui de *l'Assassin habite au 21* (1939), roman de détection du belge Stanislas André Steeman, est assez remarquable :

> Le passant tomba sans un cri, absorbé par le brouillard avant d'avoir touché terre. Sa serviette de maroquin fit floc en giflant le trottoir.
> *Mr Smith* soupira. Il pensait : « Comme c'est facile ! *Plus facile encore que la première fois !* »
> De fait, il n'avait pas éprouvé cette moiteur au creux des mains et ces tiraillements d'estomac qui, l'avant-veille, avaient ralenti son geste de mort[198].

Ces trois premiers paragraphes du célèbre roman de Steeman, à l'instar du brouillard qui enveloppe le meurtre tout en le laissant deviner, montrent mais dissimulent, révèlent mais mentent tout autant. Si le narrateur nous décrit le crime, il prend évidemment soin de passer sous silence la véritable identité du meurtrier puisque le *Mr Smith* en question est évidemment un pseudonyme. Steeman utilise donc un procédé que Genette désigne sous le nom de paralipse, c'est-à-dire la « rétention d'une information logiquement entraînée par le type (de point de vue) adopté[199]. » Le narrateur extradiégétique possède ici des informations qu'il choisit délibérément de cacher au lecteur.

A bien des égards, l'incipit d'*Il Giorno della civetta* procède de la même manière. Mais chez Sciascia, la rétention d'information n'est pas seulement dictée par les impératifs du genre, elle découle surtout de la volonté de l'auteur d'inscrire son roman au-delà de la dimension ludique du roman policier. Si Steeman dissimule, c'est pour permettre au lecteur de jouer, de deviner. Chez Sciascia, la narration mensongère, ou elliptique, a un tout autre objectif. Dans cette perspective, l'ouverture d'*Il Giorno della civetta* est exemplaire

[198] S.A. Steeman, *l'Assassin habite au 21*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1939, le Livre de poche n°1449, p. 5.
[199] G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p.44.

du travail de transposition opéré par Sciascia. En donnant la tonalité d'une œuvre qui emprunte et qui détourne, cet incipit reflète la variabilité du degré de dépendance par rapport à la norme.

Avec son incipit meurtrier, Sciascia situe d'emblée son roman dans la tradition policière. Plus précisément, il semble vouloir reprendre à son compte l'héritage laissé par Georges Simenon. L'auteur italien, on le sait, était un lecteur attentif de l'œuvre du français, aussi le début d'*Il Giorno della civetta* offre-t-il un certain nombre de point communs avec la technique romanesque de Simenon. Ce dernier aimait ancrer ses récits dans un décor réaliste précis et de nombreux incipit de ses romans ou nouvelles indiquent une date ou le nom d'une ville. A ce décor, Simenon ajoutait dès les premières pages de ses livres des indices caractéristiques les rattachant au genre policier (personnages typiques, meurtre, etc.) – cette cohabitation étant rendue acceptable par une tradition du roman policier qui autorise parfaitement un début *in medias res*. Par ailleurs, cela n'empêche nullement la vraisemblance : l'incipit d'un roman policier s'apparente en effet souvent en fait à un article de presse relatant un fait divers. L'événement décrit à la première page est ainsi ancré dans un arrière-plan réaliste mais également extrait de ce réel. Il acquiert alors une unité propre – unité acceptée d'emblée par un lecteur qui a reconnu un genre littéraire qui lui est familier. L'incipit du *Chien jaune* (1936) de Simenon, l'une des plus célèbres enquêtes du commissaire Maigret, est à tout à fait exemplaire de cette technique. Le premier paragraphe du roman indique précisément la date et le lieu de l'action :

> Vendredi 7 novembre. Concarneau est désert. L'horloge lumineuse de la vieille ville, qu'on aperçoit au-dessus des remparts, marque onze heures moins cinq.
> C'est le plein de la marée et une tempête du sud-ouest fait s'entrechoquer les barques dans le port. Le vent s'engouffre dans les rues, où l'on voit parfois des bouts de papier filer à toute allure au ras du sol.
> Quai de l'Aiguillon, il n'y a pas une lumière. Tout est fermé. Tout le monde dort[200].

Après cette rapide mise en place du décor, Simenon introduit un premier « actant », pour reprendre un terme cher à Genette, dont la fonction est de servir de témoin – un témoin nécessairement imprécis mais auquel le lecteur va pouvoir emprunter ses yeux. Adoptant le point de vue du « douanier de garde […], blotti dans sa guérite[201] », la narration permet au lecteur d'assister à ce que l'on devine être un crime, sans que celui-ci ne soit jamais explicitement nommé :

> Est-ce que le douanier n'a pas perçu un bruit étranger à la tempête ? Il n'en est pas sûr. Il rit d'abord en voyant le noctambule perdre l'équilibre, faire plusieurs pas en arrière, tellement penché que la pose en est incroyable. Il s'étale sur le sol […]. Une minute, deux minutes passent. Nouveau coup d'œil à l'ivrogne, qui n'a pas bougé[202].

Le lecteur habitué aux romans policiers aura bien sûr comblé les ellipses volontaires de cette narration lacunaire. Il aura également identifié le « bruit étranger à la tempête » comme étant un coup de feu ; et il en déduira que l'homme observé par le

[200] G. SIMENON, *Le Chien jaune*, Paris, Fayard, 1936, le Livre de Poche Policier n°869, p. 9.
[201] *Id.*, p. 10.
[202] *Id.*, p. 11.

douanier vient d'être abattu, assassiné. En adoptant le point de vue interne d'un témoin, le narrateur a pu révéler quelques indices tout en évitant de révéler la principale information : l'identité de celui qui vient de tirer sur l'homme.

Le début d'*Il Giorno della civetta* évoque beaucoup cette technique de l'intrusion brutale du meurtre dans un décor réaliste. L'incipit du roman de Sciascia, s'il n'est pas aussi précis que celui de son modèle, est néanmoins ancré dans un décor urbain précis :

> L'autobus stava per partire, rombava sordo con improvvisi raschi e singluti. La piazza era silenziosa nel grigio dell'alba, sfilacce di nebbia ai campanili della Matrice : solo il rombo dell'autobus e la voce dela venditore di panelle [...][203].

Une focalisation neutre, externe, présente les lieux. Puis, la narration adopte très furtivement un autre point de vue, nécessairement plus subjectif : celui d'un personnage-témoin. Chez Sciascia, c'est celui du receveur de l'autobus qui est choisi, et c'est cette nouvelle focalisation, incomplète et fragmentaire, qui nous permet d'assister à un crime qui, comme chez Simenon, n'est pas explicitement nommé :

> Il bigliettaio chiuse lo sportello, l'autobus, si mosse con un rumore di sfasciume. L'ultima occhiata che il bigliettaio girò sulla piazza, colse l'uomo vestito di scuro che veniva correndo ; il bigliettaio disse all'autista – un momento – e aprí lo sportello mentre l'autobus ancora si muoveva. Si sentirono due colpi squarciati : l'uomo vestito di scuro, che stava per saltare sul predellino, restò

[203] L. Sciascia, *Il Giorno della civetta, op. cit.,* p. 9. (« L'autobus allait partir ; il grondait sourdement de brusques toussotements, de brusques hoquets. Dans le gris de l'aube, la place était silencieuse, la brume s'effilochait sur les clochers de la cathédrale. Rien que ce grondement de l'autobus et la voix du marchand de beignets […] ». *op. cit.*, p. 33.)

per un attimo sospeso, come tirato su per i capelli da una mano inivisibile; gli cadde la cartella di mano e sulla cartella lentamente si afflosciò.

Il bigliettaio bestemmiò[204].

Sciascia, on le voit, décrit les faits sans en révéler la véritable nature. C'est le lecteur qui comble les manques et déduit, par un processus herméneutique extrêmement simple, que c'est bien un meurtre qui vient d'avoir lieu. Les « deux coups retentissants », on le devine aisément, ne sont pas des « toussotements » du moteur de l'autobus mais bien deux coups de feu qui ont été fatal au voyageur en retard. Les similitudes entres les deux incipit donc sont évidentes : même ouverture sur la mort, mêmes ellipses et omissions et, enfin, même utilisation du son comme dissimulateur de l'arme à feu. A l'instar de Simenon, Sciascia choisit donc de montrer pour mieux dissimuler. Il inscrit ainsi d'emblée son roman dans le cadre d'une littérature policière aisément identifiable, et il fait donc preuve de respect vis-à-vis de la norme. Le début d'*Il Giorno della civetta* est même beaucoup plus frappant et brutal que celui du *Chien jaune* puisque le meurtre de Colasberna intervient dès la première page alors que celui du personnage de Simenon est repoussé en page trois.

L'incipit multiplie donc les fonctions. Il permet tout d'abord au lecteur d'entrer immédiatement dans l'univers fictionnel, et surligne

[204] *Ibid.* (« Le receveur ferma la portière ; l'autobus s'ébranla avec le bruit d'une carcasse démantibulée. Le dernier coup d'œil du receveur tomba sur un homme en costume sombre qui arrivait en courant. Le receveur dit au conducteur : « Un instant », et il ouvrit la portière avant même que l'autobus ne fût arrêté. On entendit deux coups retentissants ; l'homme au costume sombre, qui allait sauter sur le marchepied, resta un instant en l'air comme si une main invisible le hissait par les cheveux ; sa serviette lui échappa des mains et, lentement il s'affaissa sur la serviette. Le receveur jura […] ». *op. cit.*, p. 33).

en quelque sorte l'appartenance du livre au genre policier. En affichant d'emblée la dépendance du roman par rapport au genre, son acceptation des règles et des contraintes, Sciascia montre clairement sa volonté d'inclure son livre dans un cadre précis, celui du roman policier. Et il explicite ainsi en quelque sorte sa démarche littéraire. Mais l'incipit est ici également révélateur de la volonté de transposition, de reconstruction adoptée par l'écrivain qui souhaite néanmoins échapper à ce cadre trop restrictif de la paralittérature.

Comme nous l'avons déjà précisé, le meurtre de Colasberna est autant montré que dissimulé. Certes le récit du crime n'est pas relégué dans un hors-texte à reconstituer entièrement, mais il est tout de même nécessairement lacunaire. La narration nous autorise donc à "voir" un certain nombre d'éléments – le minimum pour comprendre ce qu'il se passe et nous installe dans la position d'un témoin oculaire incapable cependant d'être utile à l'enquête, l'essentiel étant resté invisible. Cette vision partielle est donc une paralipse – procédé fréquemment utilisé dans le roman policier. Sciascia, à l'instar de Simenon, utilise une narration hétérodiégétique – le narrateur est absent du récit qu'il raconte, tandis que le receveur et tous les autres personnages présents dans l'autobus s'apparentent à des focalisateurs (ceux qui voient mais qui ne racontent pas). Or, le narrateur choisit bien sûr de ne pas révéler l'identité du meurtrier, afin que le mystère reste intact ; et les focalisateurs agiront de même en n'apportant aucun témoignage fiable à la police. Toute la première séquence du roman[205] associe ainsi le champ lexical du regard à ceux du vide et de l'absence.

[205] Pages 33 à 38 de notre édition française.

Ces premières pages d'*Il Giorno della civetta* imposent donc au lecteur un rôle de spectateur très proche de celui endossé par les personnages-focalisateurs. Claude Ambroise, dans son introduction au roman, compare même le lieu décrit à la première page à un plateau de cinéma : « On est dans les années 50, le film de cette histoire en noir et blanc a un début théâtral. Avec son église à deux clochers en fond de décor, la place du pays est un plateau réglé pour l'attente[206]. » Dès lors, l'homme qui court pour attraper l'autobus est situé à un point d'intersection – le point où convergent tous les regards : celui du receveur et des témoins potentiels (les voyageurs déjà installés sur les banquettes de l'autobus), celui du lecteur bien sûr, mais aussi celui de l'assassin. Mais les regards qui convergent vers cette mort en direct sont tous vides. En effet, après avoir centralisé toutes les attentions sur la victime, Sciascia, dans la première séquence du roman, place son récit « à l'enseigne du manque[207] ». Tout d'abord, l'assassin invisible va s'enfuir sous les yeux des témoins (le receveur et les voyageurs) sans laisser aucune trace derrière lui. Ensuite, la victime elle-même va disparaître, cachée derrière un cercle de badauds : « Intorno al morto stvano or auna cinquantina di persone »[208]. Le corps de l'homme est donc dissimulé au regard du lecteur comme à celui de la police qui arrive pourtant rapidement sur les lieux. Cet effacement du cadavre sera encore plus flagrante dans la deuxième enquête du roman : la disparition d'un certain Paolo Nicolosi qui, on l'apprendra plus tard, cesse de donner de ses nouvelles au moment même du meurtre de

[206] C. AMBROISE, « Introduction » in *Le Jour de la chouette*, *op. cit.*, p. 5.
[207] C. AMBROISE, *op. cit.*, p. 5.
[208] L. SCIASCIA, *Il Giorno della civetta*, *op. cit.*, p. 10 (« Maintenant une cinquantaine de personnes entouraient le mort », *op. cit.*, p. 35).

Colasberna. Dans cette autre affaire, le cadavre reste introuvable pendant la quasi-totalité du récit.

Au début du roman, les curieux qui entourent le corps de la victime dissimulent également une autre disparition : celle des témoins. En effet, les deux coups de feu ont provoqué la fuite de tous ceux qui ont, peut-être, vu quelque chose. Ces témoins, qui n'en sont donc pas vraiment (« Il bigliettaio guardò tutte quelle facce che sembravano facce di ciechi, senza sguardo[209] »), profitent de l'arrivée de la police pour disparaître à leur tour :

> L'apparire dei carabinieri squillò come allarme nel letargo dei viaggiatori : e dietro al bigliettaio, dall'altro sportello che l'autista aveva lasciato aperto, cominciarono a scendere. […] Di quella lenta raggera di fuga il maresciallo e i carabinieri non si accorgevano. […] e i carabinieri cominciarono a spingere i curiosi verso le strade che intorno alla piazza si aprivano, spingevano e chiedevano ai viaggiatori di andare a riprendere il loro posto sul l'autobus. Quando la piazza fu vuota, vuoto era anche l'autobus ; solo l'autista e il bigliettaio restavano[210].

Ainsi, Sciascia convoque-t-il dès les premières pages les quatre rôles fondateurs du roman policier : le meurtrier, la victime, le(s) témoin(s) et l'enquêteur. Mais son incipit *in medias res* orchestre immédiatement la disparition des trois premiers alors que le quatrième entre en scène. Le policiers qui arrivent sur place

[209] *Ibid.*, (« le receveur regarda toutes les figures des voyageurs qui semblaient sans regard : des figures d'aveugles », *op. cit.*, p. 34).
[210] *Id.*, pp. 10-11 (« L'apparition des carabiniers fonctionna comme un signal d'alarme pour tirer les voyageurs de leur léthargie : tout le monde se mit à descendre derrière le dos du receveur, par l'autre portière que le conducteur avait laissée ouverte. […] Ni le brigadier ni les carabiniers n'avaient remarqué autour d'eux cette auréole de fuite lente. […] Les carabiniers commencèrent à refouler les curieux vers les rues débouchant sur la place. Et tout en les refoulant, ils demandaient aux voyageurs de remonter dans l'autobus. Quand la place fut vide, l'autobus se trouva également vide, il n'y restait que le conducteur et le receveur. », *op. cit.*, p. 35).

quelques minutes seulement après l'assassinat de Colasberna sont donc privés de la présence de l'assassin (ce qui est évidemment conforme aux principes du roman de détection), mais aussi de celle de la victime et des témoins. Le récit policier est donc chez Sciascia placé sous le signe du manque et de la dissimulation. L'enquête du carabinier Bellodi, inaboutie malgré ses efforts, confirmera cette impression originelle d'impossibilité. Il sera en permanence privé d'aides, de soutien, de témoins. Cette habile première séquence explicite donc la relation que Sciascia entretient avec le roman policier. Puisque s'il accepte de s'y conformer en utilisant les motifs et les personnages caractéristiques du genre, il souligne également son besoin d'appropriation. A l'image de la première séquence du roman, la narration ne cessera d'insister sur le silence, l'aveuglement ou l'illettrisme de personnages qui préfèrent le silence et la complicité passive à la dénonciation du crime organisé. Cette *omerta* que dénonce Sciascia, et qui aboutira à l'échec de l'enquête – nous y reviendrons – est présente dès l'ouverture du roman : les témoins oculaires sont aveugles, le conducteur qui est interrogé par la police est un homme « con faccia smemorata[211] » ; quant au marchand de beignets, qui a assisté à toute la scène, lorsqu'on lui demande qui a tiré, il répond avec surprise : « hanno sparato ?[212] » - simple question qui souligne la tentative permanente d'évacuer le mystère.

A l'instar du genre qui eut du mal à s'imposer dans un pays fasciste, le roman policier chez Sciascia est conçu comme une lutte permanente. Face au silence et à l'aveuglement, l'écrivain et le

[211] *Id.*, p. 11 (« dépourvu de mémoire », *op. cit.*, p. 36).
[212] *Id.*, p. 13 (« On a tire ? », *op. cit.*, p. 38).

détective doivent lutter pour faire jaillir la vérité. L'enquête de Bellodi s'apparente ainsi à une bataille contre sa hiérarchie qui tente de faire passer le double meurtre pour un banal crime passionnel, tandis que le récit cherche à éviter les écueils de la simplicité et de l'évidence pour permettre au lecteur de percevoir la dimension politique dissimulée derrière le jeu policier.

1.3. GIONO : DIVERTIR LE LECTEUR

Puisque l'on peut considérer que l'ouverture d'un roman policier s'achève lorsque commence l'enquête, l'arrivée du capitaine de gendarmerie Langlois met fin à l'exposition des circonstances et du cadre. Le petit village, théâtre des mystérieux enlèvements, devient dès lors le lieu d'une enquête policière. Les quarante premières pages du roman – qui sont pour une très large part le récit de l'hiver 1843 – constituent l'espace privilégier où va se nouer la relation auteur/lecteur. Ce sont pages que nous allons étudier ici afin de retrouver les traces et les indices du genre policier.

Le premier constat est d'ordre quantitatif. En effet, les indices génériques sont nombreux et, là encore, le matériau narratif du roman pourrait aisément être réduit à l'intrigue policière qui la sous-tend. L'ouverture du roman est centrée sur une histoire criminelle qui évoque une histoire policière « de goût sombre et parfois macabre, malgré l'humour du narrateur[213] ». Autrement dit, cette histoire de disparitions inexplicables qui frappent un petit village alpin nous fait songer au genre policier. Giono s'applique à créer un mystère riche de questions angoissantes et énigmatiques : qui enlève ces villageois ? Que deviennent-t-ils ? S'ils sont assassinés comme tout semble l'indiquer, où les corps sont-ils cachés ?

Si Giono se conforme aux conventions du roman policier, cette application devient rapidement suspecte tant l'ensemble se distingue sensiblement de l'hypotexte générique. Il confirme ainsi la

[213] J. DUBOSCLARD, *Un roi sans divertissement*, Paris, Hatier, Profil Littérature, 1986, p. 22.

pensée de Uri Eisenzweig selon laquelle il y aurait une « prédisposition structurelle du genre envers l'activité parodique[214] ». Si Giono crée dès l'ouverture d'*Un roi sans divertissement* un univers qui lui est propre, il se nourrit dans le même temps du genre policier qu'il imite avec soin, presque avec ostentation.

L'un des premiers signes de cette volonté d'imiter le genre réside dans la création d'une atmosphère angoissante, propice au mystère autant qu'au suspense, à la folie collective et donc à la peur. Pour Roger Caillois, l'espace clos et réduit qui caractérise le roman de détection le rapproche de la tragédie classique et de sa fameuse unité de lieu[215]. En effet, le roman policier classique se déroule dans un univers limité, de la découverte du meurtre à la découverte du coupable – ce que les fameux problèmes de chambre close ont systématisé et amplifié. Cette tradition de l'espace clos confère bien sûr une forte « charge émotionnelle et de mystère[216] » au roman policier. Les auteurs qui utilisent ce motif recherche en fait un lieu idéal, dont nul ne peut s'échapper, où tout doit survenir sans la moindre intervention extérieure : un lieu où rien ne peut venir fausser l'exercice de l'intelligence. Autrement dit, l'espace limité utilisé dans le roman de détection renvoie de façon emblématique au genre lui-même.

> Si le roman policier privilégie le motif de l'espace clos, c'est qu'il lui permet sur le plan fonctionnel d'assigner au crime un lieu balisé et de réunir tous les suspects comme dans les romans d'Agatha Christie. L'espace thématise le système clos et insulaire du genre,

[214] U. Eisenzweig, *Le Récit impossible, op. cit.*, p. 10.
[215] R. Caillois, « Puissances du roman », in *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 183-184.
[216] P. Fooz, M. Soupart, V. Bourgeois, « Chambres closes et crimes impossibles », in *Dictionnaire des littératures policières, op. cit.*, p. 338.

sa structure qui boucle de façon définitive le récit d'enquête sur lui-même[217].

Mais cette clôture spatiale revêt également une fonction symbolique. Dans le roman policier classique, l'espace clos « circonscrit le terrain psychologique et moral où s'affrontent le Bien et le Mal[218] ». L'espace clos, qu'il s'agisse du chambre ou d'une île, est à lire comme une métonymie de l'espace social dont elle condense certaines propriétés : la violence et le meurtre. Le lieu clos matérialise « un espace tragique où l'on ne peut échapper ni au regard de l'enquêteur, ni au sentiment de sa propre culpabilité[219] ».

En apparence, Giono semble se conformer à ce motif de l'espace clos : les crimes ont lieu pendant l'hiver, une époque de l'année qui isole totalement le petit village. Lorsque la neige tombe, nous dit le narrateur, « tout est effacé, il n'y a plus de monde, plus de bruits, plus rien[220] ». Coupé du monde, couvert de neige, clôturé par des barrières de brouillard, le village est donc un espace replié sur lui-même, propice au mystère et à l'angoisse. Pourtant, on constate rapidement que Giono ouvre ses limites et, du même coup, libère symboliquement le genre de ses contraintes. En effet, plusieurs indices soulignent ce besoin d'ouverture.

Tout d'abord, on remarque que le meurtrier, M. V., commet ses crimes l'hiver. En fait, ses forfaits s'étalent sur trois hivers (1843-1844-1845), c'est-à-dire alors même que le village est quasiment inaccessible. Outre le fait que cette intervention extérieure – M. V. vit

[217] F. Evrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 113.
[218] *Ibid.*
[219] *Id.*, p. 114.
[220] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 15.

à Chichiliane, « un pays à vingt et un kilomètres[221] » du village – puisse être considérée comme une infraction aux règles du genre, ces allées et venues du personnage suggèrent une porosité des barrières censées circonscrire le genre. Chez Giono, l'espace thématise désormais l'ouverture du genre et l'abolition des règles qui le vouent à l'obsolescence. Sur le plan symbolique surtout, cette disparition de la clôture est synonyme d'une contagion du Mal qui désormais est partout, dans le village comme à l'extérieur. Cette contamination du Mal ne concerne pas que l'espace, elle envahit également les personnages. En effet, lorsque Langlois interceptera enfin M. V. à Chichiliane, et qu'il découvrira qu'il s'agit d'un « homme comme les autres[222] », c'est lui qui se changera en meurtrier en l'abattant.

Ce premier exemple illustre selon nous la volonté de l'auteur. Giono entraîne son lecteur sur un terrain connu mais qui se révèle progressivement imprévisible. Tous les indices génériques sont ainsi comme exagérés, surlignés et l'on aboutit donc à un roman qui se détourne finalement du genre. La mise à mort brutale du genre, thématisée par la mort de M. V., est ainsi annoncée dans l'ouverture du roman qui multiplie les références explicites à l'hypotexte. Les meurtres en série commis par M. V. peuvent par exemple être lus comme un clin d'œil à la nature sérielle du genre. M. V. est un tueur en série anachronique dans la mesure où ce type de criminel n'a pas encore, en 1946, envahit la production policière. Il s'agit plutôt, pour Giono, d'affirmer son attachement au genre. Mais dans le même temps cette multiplication de cadavres invisibles distingue le

[221] *Id*, p. 10.
[222] *Id*., p. 84.

roman du genre sous sa forme classique. Ainsi, si « un livre paralittéraire apparaît peu individualisé[223] » quand il s'insère dans une série, *Un roi sans divertissement* est un roman qui reconnaît son lien avec le genre tout en lui refusant toute allégeance.

La réappropriation du genre opérée par Giono se fait donc sur le mode du grossissement de certains traits caractéristiques du genre. La victime, par exemple, est habituellement une contrainte structurelle nécessaire au genre. Mais c'est surtout un vide autour duquel s'organise le récit. Chez Giono, cette absence est amplifiée par la disparition des cadavres. Les corps sont cachés et cette disparition est comme une illustration de la structure lacunaire du genre policier.

Par ailleurs, Giono reprend ici à son compte des thèmes privilégiés du genre : la peur, mais aussi la violence et le mythe du sang, deux éléments fortement représentés dans la littérature policière. Ainsi, tandis que les disparitions inexplicables se succèdent, l'angoisse grandit dans ce petit village isolé par l'hiver et la neige abondante. Le début du roman installe l'idée d'une menace permanente et d'une vulnérabilité totale : l'espace n'est plus seulement clos, il devient un « théâtre » propice à toutes les composantes du genre. Le narrateur multiplie donc les remarques qui traduisent l'angoisse des villageois – une angoisse stéréotypée qui peut être lue comme une composante mimétique :

> Mais alors, brusquement : il ne s'agit plus de se dire Marie Chazottes ci, Marie Chazottes ça ! c'était non seulement Marie Chazottes mais c'était aussi Ravanel Georges (il l'avait échappé de

[223] A.-M. Boyer, *op. cit.*, p. 98.

> peu), c'était donc tout aussi bien vous ou moi, n'importe qui, tout le monde était menacé ! Tout le village ; sur qui commença à tomber un soir de dimanche bougrement sombre. Ceux qui n'avaient pas de fusil (il y a des familles de veuves) passèrent une sacrée mauvaise nuit[224].

Pour retranscrire au plus juste cette peur soudaine qui saisit les villageois, le narrateur n'hésite pas à inclure le lecteur et lui-même dans cette population affolée – procédé qu'il répète d'ailleurs assez souvent et qui contribue à brouiller les pistes d'une narration éclatée ; nous y reviendrons. Surtout, il accumule les allusions à cette menace de mort permanente qui pèse sur tous les villageois, sans exception. Cela pourrait être perçu comme une tentative d'installer le récit dans le registre du suspense, s'il n'y avait le caractère stéréotypé et surtout répétitif de certains passages :

> Pendant que la neige continuait à tomber (c'était un hiver terrible), c'était la menace égale pour tout le monde[225].

> Veuves ou pas veuves, il fallait également rentrer chez soi. Le premier soir ça va bien, mais on ne peut pas se mettre à aller camper chez les gens à demeure. Si on a peur on mettra une pierre à la poche. Et on avait peur[226].

> Cette fois, ce fut une terreur de troupeau de moutons. En plein jour (bas, sombre, bleu, neige, nuage coupant la flèche du clocher) on entendit les femmes pleurer, les enfants crier, les portes battre, et il fallut la croix et la bannière pour se mettre à décider quelque chose[227].

---

[224] *Id.*, p. 24.
[225] J. GIONO, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 25.
[226] *Id.*, p. 26.
[227] *Id.*, p. 40

Cette peur, qui imprègne donc les premières pages du roman, est à lire comme un indicateur générique. Paul Bleton évoque cet usage itératif du stéréotype lorsqu'il affirme que « sont mises en place des stratégies poïétiques de facilitation à base de répétition[228] ».

Dans certaines pages (26, 27 et 28 de notre édition par exemple), Giono emprunte clairement au roman à suspense sa thématique de la peur. Il construit ainsi une atmosphère angoissante et mystérieuse, où tout est source d'inquiétude et où tout est comme dissimulé : une atmosphère en tout point conforme à l'esthétique du genre. Il convient d'ailleurs de noter que l'apparition du criminel coïncide avec les premières neiges hivernales. Marie Chazottes disparaît juste après que le brouillard et la neige ont tout recouvert, tout caché. Cet univers oppressant – on voit mal, chaque personnage étant réduit à une silhouette évanescente – est évidemment propice au crime (il en facilite la perpétration) et à la peur (elle est amplifiée par l'absence d'une vision nette et large). Le brouillard et les nuages – longuement décrits ici (pages 14 et 15), et associés à la disparition de la vue[229] – sont des motifs récurrents du roman policier. Dans *l'Assassin habite au 21*, classique du roman policier déjà plusieurs fois cités dans cette étude, Stanislas-André Steeman utilise lui aussi un décor brumeux : le *fog* londonien dissimule en effet les forfaits de Mr Smith : « Le passant tomba sans un cri, absorbé par le brouillard avant d'avoir touché terre[230]. »

---

[228] P. Bleton, *Ça se lit comme un roman policier*, 1999, Québec, Nota Bene, coll. « Études culturelles », p. 230.
[229] « Puis les nuages ont caché tout ça. », « les nuages sont encore descendus et ont caché… », « puis les nuages ont couvert la route », « mais on ne voit plus », « tout est effacé » : pages 14 et 15.
[230] *Op. cit.*, p. 5.

Chez Giono, comme chez Steeman, ce n'est pas le réalisme qui est visé. Dans le roman de détection, l'espace romanesque est clos sur lui-même et n'existe que par le choix délibéré « fait dans la réalité spatiale, temporelle ou psychologique, au point que l'on est en droit de dire qu'elle est volontairement défigurée, sinon rejetée[231]. » L'auteur de roman policier cherche donc avant tout à créer un climat, une atmosphère qui fait partie intégrante du drame, et qui en est peut-être même la composante majeure. L'ouverture d'*Un roi sans divertissement* s'inscrit parfaitement dans cette logique, car au-delà du récit des premiers crimes de M. V., ce qui est véritablement en jeu ici, c'est l'installation d'un décor où s'affichent les thèmes et les motifs du roman : la peur, la dissimulation, la cruauté, le sang. Cette mise en évidence des préoccupations de l'auteur est particulièrement visible/lisible dans la description de l'automne, page 35 et suivantes. L'arrivée de cette saison est associée au surgissement brutal de la couleur rouge sang, motif fascinant et hypnotisant de beauté :

> Chaque soir, désormais, les murailles du ciel seront peintes avec ces enduits qui facilitent l'acceptation de la cruauté et délivrent les sacrificateurs de tout remords. L'Ouest, badigeonné de pourpre, saigne sur des rochers qui sont incontestablement bien plus beaux sanglants que ce qu'ils étaient d'ordinaire rose satiné ou du bel azur commun dont les peignaient les soirs d'été […][232].

Le petit village devient donc un « théâtre du sang[233] », pour reprendre l'expression de Mireille Sacotte. Et si ce théâtre du sang est un lieu de cruauté déjà mis en scène par Giono dans son roman

[231] R. Boyer, *Le Chien jaune de Georges Simenon*, Paris, Hachette, coll. « Lire aujourd'hui », 1973, p.20.
[232] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 37.
[233] *Op. cit.*, p. 154.

Deux cavaliers de l'orage, il s'impose ici comme un décor parfaitement adapté au roman policier. Il permet en effet la pleine expression des éléments constitutifs du genre : la cruauté, la violence, le sang, le crime et le mystère. Cette coloration sanguine du paysage visualise la violence bien sûr, mais dans le même temps, elle affiche la réappropriation du genre par l'auteur. Si le motif du sang est essentiel parmi les composants du genre policier, il est ici tellement visible – le regard du narrateur ne cesse de le voir – qu'il devient à la fois marqueur générique et facteur de fictionnalité. En effet, si ce motif du sang est récurrent dans l'œuvre de Giono, il peut ici, dans le cadre d'une comparaison avec le genre policier, être perçu comme un des éléments d'un système de référence à la paralittérature, c'est-à-dire une sorte de cliché :

> On circule d'un texte à l'autre, et c'est le même texte ; de là ce sentiment rassurant de facilité – le lecteur est protégé des autres, de la différence, des problèmes réels […]. La référence paralittéraire est une référence circulaire, qui ne dit jamais rien de nouveau parce qu'elle ressasse ou qu'elle est tautologique[234].

Un roi sans divertissement ne s'inscrit évidemment pas totalement dans le cadre de l'analyse de Daniel Couégnas qui examine ici le rapport de la paralittérature à la Doxa. Il convient cependant de noter la proxémie qui existe entre le roman policier et *Un roi sans divertissement*, et notamment dans l'usage qui est réservé au motif du sang. La tache de sang se charge donc chez Giono d'une portée symbolique indéniable. Elle reste cet indice fictionnel incontournable, signe qu'un crime a eu lieu. Elle devient également la visualisation de la violence qui se cache mais qui est

[234] D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, 1992, Paris, Seuil, coll. « Poétique », pp. 92-93.

pourtant à l'œuvre ici. Enfin, elle symbolise la prégnance du lien qui unit le roman de Giono au genre policier.

> A partir des anciennes formules policières, l'auteur policier invente donc une nouvelle alchimie textuelle : ses mots portent, outre les traces du moi scripteur, celles de tous les alter ego invoqués et textualisés. Chaque texte policier est donc le palimpseste, le décalque, le fac-similé d'autres textes[235].

Cette image du palimpseste, fréquemment utilisée dans les études consacrées au roman policier, renvoie à l'utilisation qui est faite des codes et des stéréotypes génériques, et donc au processus intertextuel. Et, en dépit de la recherche permanente de l'effet de surprise, de l'inédit et de l'imprévisible, tout texte policier ne serait que la réécriture de l'hypotexte générique :

> […] en dépit des mutations les plus audacieuses, la forme policière n'a jamais cessé de remonter au modèle premier, […] les dérivés ne se comprennent bien qu'en référence aux fondations[236].

Ce principe d'autotélisme du genre, Giono le met en scène dans l'un des passages les plus célèbres du roman : la découverte du cochon couvert de sang. Ce qui frappe ici, outre le fait que ces taches de sang soient comparées à des lettres, c'est le caractère indélébile ou plutôt, leur faculté de réapparition :

> Ravanel frottait la bête avec de la neige et, sur la peau un instant nettoyée, on voyait le suintement du sang réapparaître et dessiner comme les lettres d'un langage barbare, inconnu […][237].

---

[235] M. Lahmédi, *L'intertextualité policière : spécificités et enjeux* [article en ligne]. Disponible sur :
< URL : http://perso.orange.fr/arts.sombres/polar/6_dossiers_articles_lahmedi_fr.htm >
[236] J. Dubois, *op. cit.*, p. 220.
[237] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 22.

Ainsi, les crimes de M. V. – et donc *Un roi sans divertissement* en tant que roman policier – semblent pouvoir être lus comme la réécriture de modèles génériques. Mais ce qui fonde l'originalité du roman, c'est sa capacité à mettre en exergue ses liens avec le genre. Les traces du genre ici sont donc chargées d'une autoréférentialité permanente qui démarque finalement le roman du genre auquel il feint d'appartenir. L'immersion du lecteur dans la fiction policière est en quelque sorte parasitée par ces clins d'œil appuyés aux composantes du genre. Autrement dit, Giono outrepasse le contrat de lecture policier tel que formulé par Uri Eisenzweig :

> […] la logique du contrat de lecture policière veut que l'on ait le sentiment à la fois de l'existence (réelle ou possible) d'une série textuelle du même type que le texte qu'on est en train de consommer et du fait que cette série est dépassée par lui[238].

Ici le roman ne dépasse pas le genre dans le sens où il surprend tout en respectant – ce qui est l'un des principes intrinsèques du genre policier –, mais bien dans le sens où il se démarque du genre. L'ancrage référentiel est donc un leurre qui rend impossible la contractualisation de la lecture.

La posture de Giono pourrait donc s'apparenter à une transposition parodique, s'il n'y avait la dimension tragique de l'histoire racontée. La stratégie du décalage mise en œuvre par Giono consiste en effet à faire deviner l'hypotexte et, dans le même temps, à s'en démarquer. L'usage qui est fait des « leurres » et « réponses partielles », pour reprendre la terminologie de Franck

[238] U. EISENZWEIG, *Le Récit impossible, op.cit.*, p. 171.

Evrard[239], révèle ainsi le décalage narratif et le piège tendu au lecteur. On sait que l'écriture policière se fonde sur un impératif : détourner l'attention du lecteur :

> Aussi, le romancier s'efforce-t-il de distraire l'attention du lecteur en lui offrant quelques indices nécessaires à expliquer l'énigme mais en s'ingéniant à les voiler, à les disséminer dans la longueur du récit et la multiplicité des détails, à égarer le lecteur vers de mauvaises interprétations[240].

C'est, selon Roland Barthes, l'une des lois du code herméneutique qui est « une suspension de réponse, obligée par la structure dilatoire du récit[241] ». Autrement dit, écrire un roman policier consiste à retarder le cheminement du récit en insérant des leurres, des réponses partielles ou provisoires, des fausses pistes, etc. Si Giono procède en apparence selon ce principe, une observation attentive des indices indique clairement ses mensonges. En effet, certains des indices proposés par Giono s'avèrent en réalité être de faux indices ou, plus exactement des vides qui entretiennent, même rétrospectivement, l'énigme et le mystère. Ainsi, dès l'*incipit* du roman, le narrateur évoque le hêtre où M. V. cache les cadavres, mais aussi Frédéric, le personnage qui découvrira finalement la vérité. Et, dès le troisième paragraphe, il présente un certain M. V. qui « se servit beaucoup de ce hêtre[242] ».

Ces premiers paragraphes, qui maintiennent l'énigme tout en révélant certains aspects de sa solution, peuvent être lus dans un premier temps comme des indices nécessaires offerts au lecteur.

---

[239] F. Evrard, , *op. cit.*, p. 18.
[240] *Ibid.*
[241] R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1970, p. 83.
[242] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 10.

Mais en réalité, il apparaît clairement au lecteur qui a lu la totalité du roman que cette ouverture formule la solution. Plus exactement, nous n'en saurons jamais tellement plus que ce qui est dit ici. Nous ne connaîtrons jamais le véritable patronyme du tueur, ni pourquoi il a choisi cet arbre pour dissimuler les cadavres. Le lecteur est donc trompé et piégé par un développement narratif en apparence conforme aux exigences du genre policier mais qui se révèle *in fine* être un leurre. L'ouverture du roman thématise la démarche de l'auteur et propose un démarquage fondé sur une référence parodique à l'hypotexte générique. Le nom du coupable est révélé dès le départ tout simplement parce que l'intérêt du roman ne réside pas dans la solution de l'énigme policière mais *ailleurs*. Dès lors, *Un roi sans divertissement* est un palimpseste qui cache deux textes. En surface, il y a un roman policier qui pose la question primitive « qui a tué ? ». Mais ce premier texte est un piège puisque « le texte caché sous le texte indiciel[243] » n'est pas le récit de la solution. Autrement dit, déchiffrer le palimpseste policier ne permet pas, ici, de reconstituer l'enchaînement des événements qui ont abouti aux crimes.

Le pacte de lecture implicite qui associe l'auteur de roman policier à son lecteur est donc rompu dès l'ouverture d'*Un roi sans divertissement*. La mise en évidence des rouages du genre dénonce la fictionnalité du livre et révèle au lecteur extrêmement attentif le piège qui lui est tendu. Toutefois, le plaisir suscité par une lecture originelle d'un roman l'emporte bien souvent sur l'analyse littéraire. Les tromperies auxquelles se livre Giono peuvent donc de prime abord nous échapper. La transgression du genre, qui se poursuit

[243] F. EVRARD, *op. cit.*, p. 13.

bien sûr au-delà de l'ouverture, n'apparaîtra alors que plus tard, et de façon encore plus cinglante.

1.4. BERNANOS : LE LECTEUR ANGOISSÉ

Des cinq romans de notre corpus, *Monsieur Ouine* est, à l'évidence, celui qui est le plus éloigné des modèles narratifs policiers. En effet, sa structure apparaît d'emblée comme affranchie de toutes les règles qui régissent le genre. La découverte du cadavre est retardée – le corps du petit vacher n'apparaît qu'au cinquième chapitre, après une soixantaine de pages –, et l'enquête policière, même si elle reste perceptible, est ensuite rejetée dans le hors-texte.

Puisque *Monsieur Ouine* en tant que roman policier ne semble commencer qu'avec l'apparition du cadavre, on considèrera que l'ouverture du roman s'étend de la première page jusqu'à l'incipit du cinquième chapitre. Avant d'analyser cette soixantaine de pages, résumons brièvement le début du roman. Dès la première page, le lecteur est entraîné dans le sillage d'un jeune adolescent, Philippe, dit « Steeny », qui vit à Fenouille, un petit village apparemment tranquille. Steeny est entouré de deux femmes, Michelle sa mère et une gouvernante simplement appelée « Miss ». Son père a disparu pendant la guerre, sans doute est-il mort. Par une fin d'après-midi ensoleillée, Steeny échappe à la surveillance des deux femmes et suit la châtelaine Ginette de Néréis que tous les villageois considèrent comme folle et qu'ils surnomment Jambe-de-Laine. Il l'accompagne au château de Wambescourt où elle vit avec son mari, Anthelme, un vieil homme rongé par la gangrène diabétique, et avec un professeur de langues à la retraite, monsieur Ouine, atteint

quant à lui de tuberculose. Lorsque la nuit survient, Steeny est invité à rester au château et monsieur Ouine envoie un petit vacher prévenir Michelle… On retrouve Steeny le lendemain matin en pleine conversation avec son ami Guillaume qu'une erreur de médecine a rendu infirme. Steeny lui raconte sa nuit : la disparition de monsieur Ouine et sa conversation avec Anthelme qui lui a fait une révélation incroyable : son père serait en vie ! Survient alors Ginette, apparemment affolée : elle laisse tomber un étrange paquet qui contient un petit paletot de velours brun. Dans une brusque explosion de violence, Jambe-de-Laine mord Steeny après avoir récupéré le paquet…

Le chapitre cinq s'ouvre par cette phrase : « Ils ont porté le petit cadavre dans la salle de la maison, sur la table hâtivement dépouillée de son tapis vert[244]. » On ne tarde pas à apprendre qu'il s'agit du corps du petit vacher qui vient d'être retrouvé dans un ruisseau par un charretier…

Un crime a donc bien eu lieu, dans un hors-texte permis par la narration lacunaire qui caractérise *Monsieur Ouine*. Mais avant cette émergence brutale du registre policier, peu d'indices intertextuels permettent de rattacher le roman au genre. Le meurtre est donc retardé et avant qu'il n'intervienne aucun intertexte générique ne peut véritablement être relevé : ni énigme policière, ni personnage emblématique du genre. Il y a bien quelques questions laissées sans réponse (le père de Steeny est-il en vie ? Où Monsieur est-il allé au cours de cette nuit ? Que contient le paquet de Ginette ?),

[244] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 65.

mais elles sont apparemment trop isolées pour suffire à relier le début de *Monsieur Ouine* au genre policier.

En revanche, les premières pages du roman permettent la mise en place d'une atmosphère envoûtante, étrange et inquiétante, presque fantastique. Qu'il s'agisse du cadre ou de certains personnages, Bernanos insiste sur l'étrangeté de l'environnement dans lequel évolue Steeny. Ainsi, le château de Wambescourt est décrit comme une demeure qui a perdu sa superbe d'antan. A l'image de son propriétaire (Anthelme), il s'agit d'un vieux bâtiment, rongé par la pourriture et le délabrement :

> On raconte, en effet, que la maison tombe en ruine – le toit crevé, la pluie ruisselante de marche en marche, en cascade, le vestibule croupissant, gorgé d'une eau noire que chaque pas fait jaillir du joint des dalles[245].

Outre cet état de délabrement, la maison semble comme hantée par la présence d'Anthelme, un mort en sursis. Les murs, les sols de Wambescourt se détériorent au fur et à mesure semble-t-il des progrès de la maladie qui ronge Anthelme. Loin d'évoquer des cadres habituels du roman policier (les riches demeures ou les paisibles cottages anglais du roman de détection, ou les grandes métropoles du roman noir), le château de Wambescourt où « la mort est à l'ouvrage[246] » fait plutôt songer à un décor de conte fantastique et notamment à l'inquiétante maison Usher du conte d'Edgar Poe. Quant à Ginette de Néréis qui arpente sans cesse la campagne, montée sur sa jument, elle évoque plutôt *Metzengerstein*, une autre « histoire extraordinaire » de Poe. Ce personnage semble en effet

[245] *Id*, p. 19.
[246] *Id*., p. 26.

tout droit sorti d'un conte fantastique tant il est caractérisé par une étrangeté proche de la folie. Lorsqu'elle tente de sourire à Steeny, elle « ne réussit qu'une grimace compliquée tandis que sa pauvre tête de folle s'agite en tous sens […]. La lumière fouille encore le misérable visage torturé où la bouche peinte éclate lugubrement[247]. » Toujours enveloppé d'un long manteau noir, « poursuivie par des spectres[248] », Ginette est donc apparentée à une créature fantastique inquiétante et dont tous les villageois se méfient. L'un d'eux, qui n'est pas nommé, affirme même : « Un soir du dernier hiver elle est entrée chez moi, s'est évanouie sur un fauteuil, est repartie, comme elle était venue, sans avoir ouvert la bouche[249]. » Et l'on pourrait ainsi relever tous les éléments disséminés dans ces premières pages et qui, à chaque apparition (souvent impromptue) de Ginette, l'apparentent à un personnage de Poe. Monsieur Ouine la qualifie de « malheureuse créature[250] », Steeny la compare à « un gigantesque oiseau blessé qui marche sur ses ailes[251] », tandis qu'elle avoue elle-même avoir « l'air d'une araignée noire à tête blanche[252] ». La description de Ginette est donc tout sauf précise – nous sommes ici très loin d'un portrait balzacien. Bernanos procède plutôt par touches successives mêlant remarques du narrateur et impressions de Steeny. Ce procédé, à défaut de fournir une image nette de l'apparence de Ginette, véhicule des sensations. Progressivement, le personnage acquiert la stature d'un être effrayant et mystérieux, qui terrifie les enfants (Guillaume et Steeny) et qui inquiète les adultes (Michelle). D'ailleurs, lorsqu'elle

[247] *Id.*, p. 17.
[248] *Id.*, p. 21.
[249] *Ibid.*
[250] *Id.*, p. 25.
[251] *Id.*, p. 18.
[252] *Ibid.*

emmène le jeune homme avec elle, elle le fait à l'insu de sa mère. Et Steeny a alors le sentiment d'être entraîné « au rythme accéléré, farouche, d'un rêve probablement insensé, dont il ignore tout[253]. »

Ainsi, le processus intertextuel à l'œuvre ici ne rattache pas *Monsieur Ouine* au genre policier mais bien plutôt au registre fantastique. Toutefois, ces champs littéraires possèdent quelques points de convergence, thématiques notamment. Ainsi la forte présence de la mort, ajoutée à une atmosphère noire de pourriture et de déliquescence, ne renvoie-t-elle pas ici tellement à l'univers policier. Elle contribue au contraire à la mise en place de ce décor « à la Edgar Poe ». En effet, outre le château délabré, rongé par la pourriture, une sensation tenace de maladie semble avoir gagné la plupart des personnages. On a déjà signalé la gangrène diabétique qui est en train de tuer Anthelme au moment où s'ouvre le récit ; monsieur Ouine est lui aussi malade et l'ami de Steeny, Guillaume, est devenu boiteux à cause de l'incurie du médecin de Fenouille. Vieillards malades et enfant brisé peuplent donc Fenouille, un village dont on ne nous a encore rien dit ou presque mais qui donne pourtant l'impression d'être coupé du monde et rongé par des maux incurables. Ce sentiment est renforcé par l'omniprésence de la mort qui imprègne littéralement les premières pages du roman.

L'incipit d'un roman policier se caractérise notamment par une « odeur de mort », pour reprendre une expression employée par Marc Lits[254] ; une odeur qui semble flotter sur tous les éléments présentés par le narrateur dès les premières lignes. Qu'ils mettent en scène un crime ou qu'ils en rapportent les circonstances, les

[253] *Id*., p. 21.
[254] M. Lits, *op. cit.*, p. 80.

incipit des romans policiers font en effet presque toujours apparaître la mort qui, en tant que sème immanquablement associé au genre, favorise le mécanisme intertextuel. L'ouverture de *Monsieur Ouine* n'échappe pas à cette règle. La mort et la maladie planent au-dessus de tous les personnages. Ainsi, comme nous l'avons déjà précisé, le trio qui vit à Wambescourt est notamment caractérisé par une dégradation qui se révélera tôt ou tard fatale : Anthelme se meurt dans d'atroces souffrances, monsieur Ouine est tuberculeux et c'est cette maladie qui l'emportera à la fin du roman. Quant à Ginette, si elle ne semble pas directement menacée, elle est en permanence associée à la mort : c'est depuis qu'il l'a rencontrée qu'Anthleme est malade ; considérée comme une folle, les habitants de Fenouille la croient « poursuivie par des spectres[255] » et on la considère comme l'une « de ces terreurs d'enfants, prompte à tuer[256]. » Elle parcourt sans cesse la campagne de Fenouille avec une carriole dont « les deux roues sautent en travers de la route avec un claquement aussi sec qu'un coup de pistolet[257]. » Omniprésence de la mort donc, qui enveloppe ces trois personnages et leur demeure : « cette maison […] et ses puissances secrètes, servantes diligentes de la plus secrète de toutes, la Mort – la Mort à l'ouvrage si près d'eux, sous leurs pieds[258]… »

Le jeune Steeny, figure centrale de cette ouverture – il disparaît momentanément lorsque le cadavre est découvert – n'est pas épargné par cette présence, cette menace. Le vide laissé par le père disparu impose une proximité avec la/le mort. D'abord parce

[255] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 21.
[256] *Id.*, p. 64.
[257] *Id.*, p. 22-23.
[258] *Id.*, p. 26.

qu'il porte le même prénom que son père, ensuite parce que « le portrait du mort est sur sa petite table de travail, entre les deux vieux Quicherat ; il est sûr de le retrouver là chaque matin[259] ». Ensuite, sa jeunesse est tout sauf un rempart face à la mort, au contraire : « quand tout s'altère, se corrompt, retourne à la boue originelle, la jeunesse seule peut mourir, connaît la mort[260]. » Monsieur Ouine, l'énonciateur de ces paroles, se propose d'ailleurs d'apprendre à l'adolescent à aimer la mort :

> - Je vous apprendrai à l'aimer, dit tout à coup M. Ouine à voix basse. Elle est si riche ! L'homme raisonnable reçoit d'elle ce que la crainte ou la honte nous retient de demander ailleurs, et jusqu'à l'initiation du plaisir. Retenez ceci, Philippe : vous l'aimerez. Un jour même viendra ou vous n'aimerez qu'elle, je le crains[261].

Cet étrange discours, qui se propose d'initier un jeune homme à la mort, laisse parfaitement entrevoir la désagréable sensation d'un danger imminent qui plane autour de Steeny. La présence de monsieur Ouine est sans nul doute la principale source d'inquiétude du lecteur qui, spontanément, s'angoisse pour le jeune Steeny. Dès son apparition, le personnage de monsieur Ouine impose un charme maléfique qui ensorcelle le lecteur et Steeny. Dans sa petite chambre exiguë, pleine d'ombres et de recoins, il inquiète sans que le lecteur puisse exactement savoir pourquoi. En revanche, Steeny est à plusieurs reprises explicitement menacé ou mis en danger par les autres personnages. Dès les premières lignes du roman, tout semble en effet indiquer que Steeny est agressé par Miss, la domestique anglaise qui vit avec le jeune homme et sa mère :

---

[259] *Id.* p. 15.
[260] *Id.*, p. 34.
[261] *Id.*, p. 28.

> Elle a pris ce petit visage à pleines mains – ses longues mains, ses longues mains douces – et regarde Steeny dans les yeux avec une audace tranquille. Comme ses yeux sont pâles ! On dirait qu'ils s'effacent peu à peu, se retirent… Les voilà maintenant plus pâles encore, d'un gris bleuté, à peine vivants, avec une paillette d'or qui danse. « Non ! non ! s'écrie Steeny. Non ! » Et il se jette en arrière, les dents serrées, sa jolie figure crispée d'angoisse, comme s'il allait vomir. Mon Dieu ![262]

Comment ne pas lire dans cet incipit allusif, la description d'une agression, peut-être même d'une tentative de strangulation (« Elle a pris ce petit visage à pleines mains […] On dirait qu'ils s'effacent peu à peu… ») ? Cette première impression est rapidement confirmée lorsque – deux pages plus loin – Miss fait à nouveau preuve de brutalité :

> Du dehors, elle l'a saisi brusquement par la taille – aussi traîtresse, aussi souple qu'une bête, avec son immense chevelure qui flambe. Elle l'attire en pleine lumière, brutalement, au risque d'écraser sa poitrine contre l'appui de la fenêtre. Il connaît depuis longtemps cette violence calculée, sournoise, ces caresses féroces qui le bouleversent de curiosité, de terreur, d'une sorte d'écœurement inexprimable. Non, non que ce secret-là reste entre eux ! Il refuse désespérément son regard, serre les dents pour ne pas crier. Maman sourit[263].

Prisonnier des deux femmes – Miss et Michelle, sa mère – qui semblent vouloir le maintenir à l'écart – à l'écart de l'extérieur, d'une menace masculine, de sa propre masculinité et du « moment dangereux où éclora l'adulte, l'ennemi, le mari disparu[264] » –, Steeny

[262] *Id.*, p. 7.
[263] *Id.*, p. 9.
[264] H. Debluë, *op. cit.*, p. 183.

est visiblement victime de violences répétées, peut-être même de tendances pédophiles de la part de Miss. Sans jamais être explicitement désignées, les caresses sournoises et perfides de la jeune femme à l'égard de l'adolescent « ébranlent Steeny comme un inceste[265] ». Et le personnage, qui au début du roman subit ces gestes, ces attouchements, est d'emblée placé dans la position d'une victime. Ce sentiment de vulnérabilité, de menace permanente est à nouveau renforcé lors de la rencontre de Steeny avec Ginette. Là encore, un bref passage, une nouvelle fois bien plus allusif qu'explicite, alerte le lecteur :

> Philippe dénoue la longe, range la voiture au ras du talus. Mais déjà Ginette rassemble les rênes ; il a juste le temps de s'enlever sous les roues, de sauter en désespéré dans la légère caisse de noyer verni qui danse ridiculement sur ses ressorts. « Flûte ! quelle brute !...[266] »

Comme dans l'incipit du roman, Steeny est ici en danger de mort : il échappe de peu aux roues de la voiture de Ginette dont nous avons déjà souligné le caractère inquiétant. C'est elle également qui le conduit jusqu'au château de Wambescourt où il rencontre monsieur Ouine. Et Steeny se retrouve bientôt à nouveau prisonnier entre les murs de l'étrange demeure. Autrement dit, s'il a échappé à une prison, celle menaçante de la demeure maternelle, c'est pour en trouver une autre, l'inquiétante chambre de monsieur Ouine. En effet, après avoir longuement discuté avec le vieux professeur, celui-ci interdit à Steeny de rentrer chez lui. Pour prévenir Michelle, il envoie le petit vacher des Malicorne – c'est-à-dire l'enfant que l'on retrouvera mort le lendemain matin ; la mort

[265] *Ibid.*
[266] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 21.

donc, encore une fois, qui pèse sur l'existence de ces personnages ; et la mort d'un enfant qui aurait pu, aurait dû être Steeny.

L'ouverture du roman est donc placée sous "le signe du noir" : violence des rapports, menace sourde, omniprésence de la mort, personnages énigmatiques et inquiétants… autant de signes qui, s'ils évoquent dans un premier temps la littérature fantastique, soulignent en fait la parenté de vision qui unit Bernanos et le roman noir. On sait que cette forme du policier est justement la moins formelle, la plus rétive à toute tentative de définition stable. C'est que, le roman noir, dans son immense diversité, se distingue avant tout par une représentation du monde sinon réaliste, du moins toujours sombre et violente. Jérôme Leroy a souligné cette convergence entre le roman noir et le roman bernanosien :

> Le roman noir ne fait pas autre chose que nous raconter, dans une version apparemment laïcisée, la lutte éternelle du Bien et du Mal. Cela donne naissance à une esthétique baroque de la schizophrénie où tout s'oppose, se divise, où les contradictions – historiques, psychologiques, sociales – sont le principe moteur, la cause première. L'œuvre de Bernanos fonctionne exactement de cette manière. Elle joue, sur tous les plans, de ces grands duels entre la lumière et l'ombre, la foi et le doute, l'honneur et la honte, la grâce et le péché[267].

Sans être manichéenne, l'ouverture de *Monsieur Ouine* joue en effet beaucoup sur ces contrastes entre la lumière et l'ombre. Dès l'incipit, lorsque Miss agresse Steeny, le décor est organisé autour de cette opposition. Miss attaque le jeune homme et tente de l'attirer dans le noir de la chambre aux persiennes closes, et Steeny

[267] J. Leroy, *art. cit.*, p. 43.

tente d'atteindre la fenêtre, seule source de lumière possible, et derrière laquelle se tient Michelle. Mais lors de la deuxième attaque, « elle l'attire en pleine lumière, brutalement[268] ». Ainsi, si le monde de Bernanos est bel et bien organisé autour de cette opposition entre la lumière et l'ombre, Fenouille semble constituer un lieu à part, où toutes les zones sont dangereuses.

Les indices intertextuels sont donc ici très discrets puisqu'ils sont à la fois symptomatiques de l'œuvre de Bernanos, du registre fantastique et du genre policier. Ce flou générique qui caractérise *Monsieur Ouine*, dans la perspective d'une étude policière du roman, contribue dans un premier temps à le rapprocher du roman noir.

Cependant, cette absence des indices intertextuels peut paradoxalement être appréhendée comme *un indice en soi*. La relation qui lie l'auteur de romans policiers à ses lecteurs est en effet basée, rappelons-le, sur une contradiction importante :

> L'auteur de roman policier […] doit à la fois fournir des indices et rendre difficile la solution de l'énigme, affirmer l'opacité du mystère et laisser entrevoir la possibilité d'une élucidation. Si le lecteur interprète trop rapidement les indices donnés, il se sentira frustré. S'il ne repère aucun indice, il aura l'impression d'être victime de l'arbitraire. Aussi le romancier s'efforce-t-il de distraire l'attention du lecteur en lui offrant quelques indices nécessaires à expliquer l'énigme mais en s'ingéniant à les voiler, à les disséminer dans la longueur du récit et la multiplicité des détails, à égarer le lecteur vers de mauvaises interprétations[269].

[268] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 9.
[269] F. Evrard, *op. cit.*, p. 18.

Bernanos, dans cette perspective d'une distraction du lecteur, use donc d'un premier procédé contraire aux règles même du roman policier : il maintient un flou générique qui place le lecteur dans une position instable et inconfortable. Dès lors, la démarche herméneutique n'est pas activée : pourquoi rechercher des indices puisqu'il n'y aucune énigme ? Pourtant, Bernanos dissémine bel et bien, au cours de l'ouverture du roman, plusieurs indices essentiels à l'élucidation de l'énigme à venir. En cela, il respecte la démarche narrative de tout auteur de roman de détection. Mais puisque le crime n'a pas encore eu lieu et que donc la structure double du roman policier n'a pas encore de raison d'être, ces indices ne prendront leur sens qu'*a posteriori*. Autrement dit, Bernanos révèle ici au lecteur ce qui est habituellement exclu de la narration policière : c'est-à-dire ce *pré*-texte, ce récit qu'il faut restaurer pour découvrir la clé de l'énigme.

Ainsi certains détails de la conversation entre Steeny et monsieur Ouine, apparemment sans grand intérêt, vont se révéler capitaux dès lors que le récit va devenir policier et que la question « qui a tué ? » va dominer notre lecture. Que l'on songe notamment à ce passage :

> […] je pensais avoir facilement raison des caprices de ma pauvre amie[270], et qu'elle accepterait de vous reconduire ce soir chez vous. Il n'y faut plus songer. Notre malchance veut encore que le seul voisin capable de nous venir en aide, M. Malicorne, passe la nuit à Boulogne. Que faire ? Ma santé ne me permettrait pas de vous tenir compagnie et j'estime qu'il est bien tard pour vous laisser entreprendre seul une course de trois bonnes lieues. […]

[270] Monsieur Ouine parle ici bien sûr de Ginette de Néréis.

> Reste à vous retenir ici. Mais nous devons d'abord rassurer madame votre mère. Le petit valet des Malicorne qui, sa journée faite, nous apporte chaque soir notre provision de lait, possédait jadis une bicyclette. Il l'a vendue. Néanmoins je l'ai fait partir aussitôt pour Fenouille, par les raccourcis[271].

Sans lui demander son avis, monsieur Ouine a donc décidé que Steeny passerait la nuit au château. Le jeune garçon proteste, et souligne même l'absurdité de cette décision :

> Vous vous fichez de moi, monsieur Ouine. Obéirai-je, n'obéirai-je pas ? on croirait que vous ne vous êtes même pas posé la question, c'est inouï ! D'autant que votre programme ne tient pas debout, permettez-moi de vous le dire. On n'a pas idée d'envoyer à Fenouille ce petit garçon quand il eût été si facile, en me prévenant une heure plus tôt, de m'y laisser aller tranquillement moi-même ; je connais la route mieux que lui[272].

Lorsque l'on ajoute à cela les propos de monsieur Ouine qui évoque la possibilité d'aller « à la rencontre du petit valet » lorsque « la nuit sera noire[273] », alors toute la conversation révèle *a posteriori* une somme d'indices importants pour la résolution du mystère qui entoure la mort du petit vacher, et la culpabilité de monsieur Ouine ne fait presque plus aucun doute. Mais en focalisant l'inquiétude du lecteur sur le jeune Steeny (enfant maltraité, prisonnier de ce château délabré), la narration nous détourne en réalité du véritable crime qui se prépare. Ainsi, Bernanos semble avoir respecté les règles du genre (la dissimulation d'indices fictionnels), mais dans une forme tellement extrême (la disparition d'indices intertextuels) que le genre lui-même a disparu, ou presque.

[271] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 36.
[272] *Id.*, p. 38.
[273] Id., p. 37.

En fait, tout semble indiquer que Bernanos ait choisi de privilégier la surprise et la singularité. On sait que les références intertextuelles contribuent à placer le lecteur dans une posture réceptive rassurante. L'identification du genre policier procure un plaisir spécifique, ce qu'a parfaitement analysé Jean-Claude Vareille. Selon lui, il s'agit d'un plaisir « qui tirerait son origine du penchant que possède la vie à obéir à une certaine force d'élasticité ou d'inertie, de la tendance de tout être à revenir à son état premier[274]. » Dès lors, le réemploi et le ressassement du déjà lu, la répétition « annule(nt) l'angoisse existentielle du surgissement du nouveau, le stress de la pensée négative[275]. » En refusant de relier son roman au genre policier, mais en introduisant brutalement un crime odieux, Bernanos a voulu placer son lecteur dans une posture réceptive particulière. En travaillant sur les règles du genre et sur leurs limites, Bernanos invente ici une variante totalement inédite : dissimuler l'appartenance à tout intertexte générique policier pour mieux surprendre le lecteur. Selon Uri Eisenzweig, ce type de posture narrative est comme imposé par une nécessité structurelle évidente :

> C'est qu'au principe du contrat de lecture policier il y a la tâche première du romancier, qui est surprendre. Surprendre, c'est-à-dire démentir les (pré)suppositions du lecteur. C'est-à-dire également, et surtout, trouver une solution narrative originale et unique à un problème ancien et récurrent : il n'y a, après tout, qu'un nombre limité de raisons et de façons d'assassiner. Autrement dit, le récit de détection est fondé, par définition, sur l'existence d'un écart,

[274] J.-C. VAREILLE, *op. cit.* p. 87.
[275] *Ibid.*

> d'une « agrammaticalité », d'une anomalie par rapport aux « surprises » déjà homologuées des autres récits policiers […][276].

Toutefois, il ne faut pas oublier que les lecteurs de Bernanos, en dépit d'*Un crime* et d'*Un mauvais rêve*, n'avaient pas, à l'évidence, les attentes de lecture d'un amateur de romans policiers. Néanmoins, puisque Bernanos avait une parfaite connaissance du genre, il nous est possible de conclure sur une volonté certaine de mettre en évidence les mécanismes de lecture et d'écriture habituels. Cette mise en abyme du genre policier est certes significative, mais elle n'est véritablement perceptible qu'après plusieurs lectures attentives. L'ouverture de *Monsieur Ouine* se présente donc comme une « déclaration d'intention » : Bernanos dissimule le genre, dissimule les indices mais révèle cependant la clé de l'énigme. Dès lors, il n'aura plus besoin de l'exprimer explicitement. Les termes du contrat de lecture sont donc à l'image de l'intrigue du roman : énigmatiques, étranges et difficiles à formuler.

[276] U. EISENZWEIG, *Le Récit impossible*, *op. cit.*, p. 170-171.

1.5. NORMAN MAILER, LE DUR A CUIRE

An American Dream est le récit d'un crime. Stephen Rojack, le narrateur, étrangle sa femme dans un brusque accès de folie dès la fin du premier chapitre. La suite du roman raconte les heures qui suivent ce meurtre qu'il tente de maquiller en suicide. On suit donc l'étrange parcours d'un Rojack instable et imprévisible. Il parvient pourtant à nous livrer le récit de ce qu'il vit alors : l'enquête de police, sa rencontre avec Cherry une chanteuse liée à la mafia, son errance dans les bas-fonds new yorkais où il croise malfrats et voyous, les activités mystérieuses de sa femme qu'il découvre progressivement, etc. Et, au détour du récit, *An American Dream* se propose d'analyser les raisons profondes du meurtre commis par Rojack. Ici, bien plus que le crime lui-même et ce qui l'a précédé, c'est donc plutôt ce qui suit et ce qui l'entoure qui rattachent le roman au genre policier. La présence seule d'un meurtre ne suffit à relier un roman « littéraire » à l'univers policier. Il faut bien plus qu'un simple crime : une enquête, un détective, un mystère, une structure narrative particulière, etc. Autrement dit des motifs, des thèmes et des schémas structurels qui, dans l'esprit du lecteur, renvoient immanquablement à ce qu'il connaît du genre policier.

Conscient de la proximité de son sujet avec le genre policier, Mailer s'est donc ingénié à baliser son texte de repères et d'indices caractéristiques du roman noir américain, et plus particulièrement du roman criminel. Parce qu'il s'apparente à une étude de cas, celui d'un assassin, *An American Dream* évoque presque inévitablement

l'œuvre de l'américain Jim Thompson qui a, d'une certaine manière, posé les jalons de cette forme policière très particulière – même si, plus globalement, c'est à l'univers du roman noir *hard-boiled* que l'on doit rattacher le livre de Mailer. Ainsi *An American Dream* présente de nombreuses similitudes avec certains romans de Jim Thompson tels que *The Killer Inside Me, Savage Night* ou *The Nothing Man*. On trouve un narrateur autodiégétique (c'est-à-dire à la fois instance narrative et protagoniste principal de l'histoire racontée) qui narre ses agissements meurtriers et dépeint ses troubles psychiques. Le lecteur est dès lors plongé dans un abîme de noirceur et d'immoralité tant les personnages de Thompson, comme celui de Mailer, sont souvent repoussants, voire totalement abjects.

Dès son ouverture le roman de Mailer s'éloigne donc du modèle canonique – le roman de détection – pour s'inscrire dans cette filiation : avant la perpétration du meurtre, le narrateur se présente, évoque succinctement les quarante premières années de sa vie et nous raconte plus précisément certaines anecdotes représentatives de qui il est. Les trois premiers chapitres marquent ainsi une avancée progressive dans l'univers policier. Dans les deux premiers, Mailer utilise des thèmes et des motifs qui, pris isolément, ne caractérisent pas nécessairement le seul genre policier, mais qui, associés comme ils le sont ici, évoquent immanquablement le roman noir américain. Cette plongée dans un univers archétypal et fortement popularisé, voire mythifié par le cinéma hollywoodien des 40-50, se fait plus précise dans le chapitre trois lorsque surgissent les policiers et l'enquête.

Commençons donc par ce qui constitue l'arrière-plan de ce

roman, le décor urbain si caractéristique du roman noir et, au-delà, du genre policier. L'étymologie grecque du mot « policier », qui renvoie à la « *polis* », montre le rôle essentiel joué par la ville, symbole du mal et de la menace, au cœur même de la civilisation. Dans son étude consacrée au polar, Benoît Tadié définit d'ailleurs la ville comme « le lieu privilégié de cette emprise du mal[277] ». La ville est si importante que tous les grands auteurs américains ont la leur, ou inversement : Raymond Chandler ou James Ellroy situent l'action de leurs polars à Los Angeles. Pour Dashiell Hammett, c'était San Fransisco tandis que David Goodis peignait Philadelphie. Dans *An American Dream*, c'est New York qui sert de toile de fond à l'histoire de Rojack. A l'instar de ces auteurs donc, Mailer balise son texte de noms de lieux ou de rues qui dessinent une typographie urbaine précise et réelle. Cette vocation réaliste est propre à un certain roman noir dans lequel « le propos descriptif […] l'emport[e] sur le projet herméneutique[278] ».

L'utilisation de la ville comme motif intertextuel est ici décelable dès l'ouverture du roman de Mailer, puis s'accentue par la suite avec la mise en place de décors encore plus caractéristiques du roman noir. L'errance de Rojack ressemble ainsi à un parcours à travers les lieux fétiches des auteurs de polars. Après le meurtre de Deborah, Rojack est accompagné par la police à la morgue, où il identifie le corps de sa femme, puis au commissariat où il est longuement interrogé par Roberts, O'Brien et Leznicki, les inspecteurs chargés de l'enquête (chapitre 3).

Outre la morgue et le commissariat (un lieu par lequel Rojack

[277] B. Tadié, *Le Polar américain, la modernité et le mal*, Paris, P.U.F., 2006, p. 104.
[278] J. Dubois, , *op. cit.*, p. 123.

sera contraint de repasser plusieurs fois au gré des pérégrinations de l'enquête), le narrateur fréquente d'autres décors qui évoquent inévitablement la mythologie du polar. Dans *An American Dream*, il y a donc un club où chante Cherry, cette femme liée à la mafia et dont Rojack ne tarde pas à s'éprendre. Si c'est dans un palace (l'hôtel le Waldorf sur Park Avenue) que Rojack rencontre son beau-père à la fin du roman, c'est un immeuble miteux qui sert de cadre à ses ébats avec Cherry :

> We took a cab to the Lower East Side and there on this cold misty March morning with a gray in the sky to equal the breath of those wet city streets, we climbed the five flights of a tenement, up past the sweet bruised rotting wood odors of a warehouse cellar for cheap wine, on up the stairs, the dirty lights bulbs at each landing covered by a wire cage with treaders of dust as thick and intricate as moss. The garbage was out on the landings, the high pappery smell of Puerto Rican wooking, that odor of garlic, pig's viscera and incompatible condiments, a teeming misery. At the top of each flight, the door to the latrine was open, moisture seeped off the floor[279].

On reconnaît dans ce passage l'un des traits distinctifs du roman noir : les bas-fonds des grandes métropoles, leurs quartiers mal famés, délabrés et dangereux souvent saisis la nuit. Rojack arpente ici les rues de Harlem, et le décor urbain contrasté (Park Avenue/Harlem) apparaît dès lors comme une géographie concrète

[279] N. MAILER, *An American Dream*, p. 121 (« Nous prîmes un taxi jusqu'au fond du quartier Est et là, dans le brouillard froid d'un matin d'avril, sous un ciel aussi gris que les vapeurs de rues mouillées, nous montâmes au cinquième étage d'un immeuble, dépassant les odeurs douceâtres de bois pourrissant qui montaient d'un entrepôt de vin bon marché, passant les escaliers dont chaque palier était marqué d'une ampoule sale entourée de grillage, lui-même couvert d'une poussière aussi épaisse et solide que de la mousse, marqué aussi par les ordures devant chaque porte, l'odeur forte et poivrée de la cuisine porto-ricaine, ce mélange d'ail, d'entrailles de proc et de condiments inconciliables, lamentable grouillement, marqué enfin par la porte ouverte des latrines et la moisissure qui débordait sur le sol », p. 139.)

des oscillations du narrateur, autrefois symbole de la réussite, désormais personnage en totale perdition. Cette descente aux enfers du héros matérialisée par le changement de cadre spatial est récurrente dans le genre noir ; que l'on songe par exemple aux romans de David Goodis et notamment à *Street of non Return* (traduit en français par *Sans espoir de retour*), livre dans lequel un chanteur, après avoir connu la célébrité, est devenu un clochard à Skid Row, un quartier de Philadelphie surnommé l'Enfer. C'est donc dans un quartier obscur que Rojack fréquente un autre lieu archétypal du roman noir : la boîte de jazz. Lors de son interrogatoire au commissariat, il fait la connaissance de l'envoûtante Cherry. Dès qu'il en a l'occasion (à la fin du chapitre trois, à sa sortie du commissariat), il se précipite dans ce club où il écoute Cherry chanter et où il fréquente une galerie de personnages patibulaires tout droit sortis d'une vieille *série noire*, et avec lesquels il boit du Bourbon. Soulignons au passage que Rojack boit beaucoup au cours de son errance urbaine et nocturne, au point d'être souvent malade (au chapitre quatre par exemple). Or « le thème de l'alcool est omniprésent dans le roman policier américain, alors qu'il demeure très marginal dans d'autres pays[280] ». Outre le décor (le club), le chapitre quatre avec sa conversation entre *mafiosi* et la saoulerie de Rojack évoque là encore très fortement les univers pessimistes de certains auteurs, Goodis et Thompson pour ne citer une nouvelle fois que ces deux auteurs particulièrement représentatifs de cette veine noire de l'univers policier.

La ville n'est donc pas chez Mailer qu'un « simple référent

[280] C. Mesplède, « Alcool », in *Dictionnaire des littératures policières*, *op. cit.*, p. 47.

garantissant un effet de réel[281] ». Autrement dit, dans *An American Dream*, le propos descriptif est minimisé. S'il est présent, il n'est pas comparable à cette « observation clinique du centre de la ville[282] » dont parle Franck Evrard à propos de certains auteurs de romans noirs, tels que William Burnett, Dashiell Hammett, Ed McBain. Norman Mailer, au contraire, utilise l'espace urbain comme simple référent intertextuel. Il réactive la représentation mythique négative de la ville créée par ces écrivains. Le lecteur de romans policiers qui est, rappelons-le, un « lecteur connaisseur », définit immédiatement l'espace urbain comme « le point de jonction du plaisir, de l'argent et du crime[283] ». Et c'est bien la fonction qu'il occupe ici, New York n'étant pas le sujet d'un examen minutieux, mais le décor des pérégrinations de Rojack qui mêlent le sexe, la violence et l'argent.

L'espace est donc ici débarrassé de toute dimension sociologique. Il n'est plus qu'un marqueur générique qui souligne la composante mimétique du roman. Autrement dit, l'ancrage référentiel dans l'univers urbain dénonce ici la fictionalité du roman et donc la transgression d'un genre qui utilise au contraire la ville comme un effet de réel.

Dans ce décor tellement stéréotypé que l'on est parfois à la limite du pastiche, évoluent donc des personnages inspirés à l'évidence des figures archétypales du roman noir. Outre Rojack, le protagoniste-narrateur que l'on étudiera ultérieurement, on croise ici des inspecteurs laconiques et « dur-à-cuir », des gangsters et des voyous, de dangereux mafiosi et de puissants hommes d'affaires

[281] F. Evrard, *op. cit.*, p. 111.
[282] *Id.*, p. 112.
[283] *Ibid.*

corrompus et liés à l'espionnage international. Surtout, l'ouverture du roman brosse par touches successives le portrait de l'épouse de Rojack, Deborah. Elle apparaît progressivement comme une femme à la beauté trouble et fascinante, qui affiche sa sensualité et assume une sexualité libérée. Dangereuse et cruelle, elle exerce sur son mari un pouvoir destructeur. Autrement dit, Deborah s'impose comme une incarnation archétypale de l'une des figures majeures du roman noir, la femme fatale.

Son portrait physique la dépeint d'ailleurs avec tous les attributs de la femme fatale :

> She was a handsome woman, Deborah, she was big. With high heels she stood at least an inch over me. She had a huge mass of black hair and striking green eyes sufficiently arrogant and upon occan sufficiently amused to belong to a queen. She had a large Irish nose and a wide mouth which took many shapes, but her complexion was her claim to beauty, for the skin was cream-white and her cheeks were colored with a fine rose, centuries of Irish mist had produced that complexion. It was her voice however which seduced one first. Her face was large and all-but-honest; her voice was a masterwork of treachery. Clear as a bell, yet slithery with innuendo, it leaped like a deer, slipped like a snake. She could not utter a sentence for giving a tinkle of value to some innocent word. It may have been the voice of a woman you would not trust for an instant […][284].

[284] N. MAILER, *An American Dream*, pp. 21-22 (« Une belle femme, Deborah, une grande femme, avec de hauts talons, elle me dépassait d'au moins trois centimètres. Elle avait une énorme masse de cheveux noirs et de remarquables yeux verts, assez arrogants et parfois assez ironiques pour être ceux d'une reine, un grand nez d'Irlandaise, une bouche large et mobile. Elle avait surtout un teint admirable, une peau d'un blanc crémeux qui rosissait délicatement sur les joues, un teint produit par plusieurs siècles de brouillard irlandais. Mais on était d'abord séduit par sa voix, chef-d'œuvre de duplicité provenant d'un visage ouvert et franc. Une voix claire comme le son d'une cloche, remplie d'insinuations fuyantes, qui pouvait bondir comme une biche et ramper comme un serpent. Elle ne pouvait prononcer une phrase sans charger de sous-entendus

Ce passage l'illustre parfaitement : Deborah possède toutes les caractéristiques physiques de la femme fatale, ces détails somme toute très rudimentaires mais qui ont permis la mythification du personnage. Sa beauté s'organise autour de la chevelure, du regard et de la bouche. Elle ressemble donc énormément aux héroïnes de James M. Cain ou Raymond Chandler et le lecteur se l'imagine parfaitement sous les traits de Barbara Stanwyck ou de Lauren Bacall. Mais ce masque de beauté dissimule une dangerosité que suggère ce portrait : à l'arrogance du regard s'ajoutent une certaine virilité (Deborah est plus grande que son mari) et une puissance charismatique que l'on sent menaçante. Tout au long de « *The Harbors of the Moon* » (« *Les Ports de la Lune* »), et jusque dans le récit de leur rencontre qui clôt ce premier chapitre, le narrateur va insister sur la violence du personnage et sur la dimension destructrice de leur relation. Il est notamment très intéressant de noter que la violence de Deborah, une femme « not incapable of murdering me[285] » nous dit Rojack », s'exerce par la morsure :

> She said this with such a stir of fury that I moved uneasily. Deborah was violent. I had a bad scar on my ear. People thought it came from the ring, but the truth was less presentable – Deborah had once bitten it half-through in a fight[286].

La morsure – geste violent et animal, mais souvent associé à une certaine sexualité sadique – est un motif récurrent du roman

quelque mot innocent. Peut-être la voix d'une femme à qui nul n'aurait fait confiance un seul instant […] », p. 28).

[285] *Id.*, p. 26 (« capable de me tuer », p. 34).

[286] *Id.*, p. 24 (« Elle était dans une telle fureur que j'eus un mouvement d'inquiétude. Deborah était violente. J'avais une profonde cicatrice à l'oreille. Les gens croyaient que cela me venait de la boxe, mais la vérité était moins reluisante – Deborah me l'avait à moitié arrachée d'un coup de dent un jour de bagarre », p.32).

noir. Dans *The Postman Always Rings Twice* de James M. Cain, il s'agit même du premier geste charnel que s'échange Nick et Cora, les deux amants criminels :

> I took her in my arms and mashed my mouth up against hers…
> "Bite me! Bite me!"
> I bit her. I sunk my teeth into hers lips so deep I could feel the blood spurt into my mouth. It was running down her neck when I carried her upstairs[287].

Face à cette femme qu'il considère comme « a great bitch, a lioness of the species[288] », Rojack se définit comme un drogué incapable de se séparer de ce qui le fait souffrir : « I had to see her. I had a physical need to see her as direct as an addict's panic waiting for his drug[289] ». Conscient du mal qu'elle lui inflige, Rojack aimerait se séparer définitivement de Deborah, mais il ne peut s'y résoudre. Lucide, il sait pourtant que cette relation est pour lui synonyme d'autodestruction : « Living with her I was a murderous ; attempting to separate, suicide came into me[290] ». Placée d'emblée sous le signe de la passion sexuelle – dès la première page, les deux personnages deviennent amants « in the back seat of my car parked behind a trailer truck on a deserted factory street in Alexandria[291] » – leur relation est tumultueuse et violente, faite d'amour et de haine, à l'image de celle qui unit les personnages de James M. Cain dans

[287] J. Cain, *Th Postman Always Rings Twice* (1934), London, Bloomsbury, 1997, p. 9. (« Je l'ai prise dans mes bras et j'ai écrasé ma bouche contre la sienne… « Mords-moi ! Mords-moi !.... » Je l'ai mordue. J'ai planté mes dents si fort dans ses lèvres que j'ai senti le sang gicler dans ma bouche. Il coulait sur son cou quand je l'ai portée au premier étage. », trad. Sabine Berritz, Gallimard, folio, p. 18).
[288] N. Mailer, *An American Dream*, p. 9 (« une garce, une véritable lionne », p. 17).
[289] *Id.*, p. 19 (« Il fallait que je la voie. J'en avais un besoin physique aussi pressant que la panique du drogué qui attend sa dose. », p. 27).
[290] *Id*., p. 9 (« Vivre avec elle faisait de moi un meurtrier, vouloir m'en séparer fit venir le suicide », p. 17).
[291] *Id*., p. 1 (« sur la banquette arrière de [sa] voiture, arrêtée derrière un poids lourd dans une rue déserte de la banlieue d'Alexandria », p. 9).

Double Indemnity (*Assurance sur la mort*) ou *The Postman Always Rings Twice*. Les trente premières pages du roman de Mailer préparent donc la très cruelle rencontre qui se conclut par la mort de Deborah à la fin du chapitre. Si Rojack rejoint sa femme, c'est parce qu'il ressent le besoin irrépressible de la voir. Pourtant, à cet instant, à l'instar des héros masculins de certains romans noirs, il a l'intuition du désastre à venir :

> I was separated from Deborah as much as a week or two at a time, but there would come a moment, there would always come a moment, after everything else had gone, when it was impossible not to call her. At moments like that I would feel as if I had committed hari-kari and was walking about with my chest separated from my groin. I was a moment which was physically insupportable, it was the remains of my love for her, love draining from the wound, leaving behind its sense of desolation as if all the love I possessed were being lost and some doom whose dimensions I could hardly glimpse was getting ready on the consequence. I hated her more than not by now, my life with her had been a series of success cancelled by quick failures, and I knew […] that she had done her best to birth each loss, she was an artist at sucking the marrow from a broken bone […][292].

Comment, à la lecture, de ce passage ne pas songer aux archétypes du roman noir ? Et lorsque Rojack explique qu'il hait

[292] *Id*., p. 15 (« Je pouvais quitter Deborah pendant une semaine ou deux, mais il arrivait un moment, il arrivait toujours un moment, quand tout le reste avait disparu, où il m'était impossible de ne pas l'appeler. Dans ces moments je me sentais comme si j'avais fait hara-kiri et que ma poitrine fût séparée de mon ventre. Une sensation physique insupportable, comme si tous les restes de mon amour pour elle, cet amour qui s'écoulait de la plaie en laissant derrière lui la désolation, comme si tout l'amour que je possédais était perdu et qu'une catastrophe dont je pouvais à peine entrevoir l'importance allait s'ensuivre. Je la haïssais plus que jamais. Ma vie avec elle avait été une suite de succès aussitôt annulés par des échecs, et je savais […] qu'elle avait fait de son mieux pour engendrer chaque perte, qu'elle était une artiste pour sucer la moelle d'un os brisé […] », pp. 23-24).

Deborah : « So I hated her, yes indeed I did, but my hatred was a cage which wired my love[293] », on pense immédiatement aux protagonistes masculins du genre, ces hommes qui, dès leur rencontre avec La femme, sont comme condamnés au tragique.

Et, comme pour surligner cet emprunt à l'univers noir, Mailer use pour décrire Deborah de l'une des comparaisons les plus éculées :

> Deborah […] : unconditional surrender was her only raw meat. A Great Bitch has losses to calculate after all if the gent gets away. For ideally a Great Bitch delivers extermination to any bucko brave enough to take carnal knowledge of her. She somehow *fails in her role* […] if the lover escapes without being maimed to the nines or nailed to the mast[294].

Deborah est donc une mante religieuse (elle est d'ailleurs veuve lorsque Rojack l'épouse). Souvent *animalisée*, la femme fatale est fréquemment comparée à une « bête de proie[295] », à un animal dangereux ; mais c'est l'image de la mante religieuse qui est la plus usuelle et donc la moins originale. C'est pourtant celle qu'a choisie Mailer, une manière de nous dire qu'il accepte et assume sa transposition des motifs archétypaux du roman noir, et en particulier celui de la femme fatale – sans aucun doute l'un des plus représentatifs.

---

[293] *Id*., p. 17 (« Je la haïssais donc, d'une haine véritable, mais cette haine était une cage où mon amour était pris », p. 25).
[294] *Id*., p. 9 (« Deborah […] n'acceptait qu'une reddition sans conditions. Car une garce perd tout de même quelque chose quand le bonhomme s'en va. Son principe étant d'exterminer tout mâle assez courageux pour la connaître charnellement, elle *manque à son rôle*, en quelque sorte […], si le mâle en réchappe sans être complètement démembré ou cloué au mât. », p. 17).
[295] R. Chandler, *The Big Sleep* (1939), New York, Random House, 1992 : « she had little shard predatory teeth » (« Elle avait de petites dents aiguës de bête de poie », trad. Boris Vian, Gallimard, folio, p. 9).

Face à Deborah, comme en contrepoint, se dessine donc la figure du mari jaloux, entièrement sous la coupe d'une femme qu'il redoute mais qui le fascine. Stephen Rojack apparaît donc lui aussi, à bien des égards, comme un personnage prototypique du roman noir. Le héros du roman criminel, au contraire du détective ou de l'enquêteur, est la plupart du temps un personnage en totale perdition – c'est le cas chez des auteurs emblématiques tels que Jim Thompson ou David Goodis. Autrefois incarnation de la réussite (héros de guerre, décoré à son retour à New York, élu député à 26 ans et promis à un brillant parcours politique, animateur d'une émission de télévision assez populaire, époux d'une riche héritière), il est désormais un homme sur le déclin, qui a en partie gâché une carrière prometteuse. Lorsque s'ouvre le récit, Rojack reconnaît donc avoir eu « des hauts et des bas » et admet ses échecs : « In fact I had come to the end of a very long street. Call it an avenue. For I had come to decide I was finally a failure[296] ». Constat amer d'un quadragénaire qui se résout : Rojack sait désormais que plus rien ne pourra sauver son mariage, ni sa carrière. Sa propension à l'alcool et ses accès de violence le conduisent même parfois à user de ses poings et à se conduire comme un vulgaire voyou : souvenons-nous du passage que nous avons déjà cité qui rapporte la rixe entre Rojack et un autre homme au cours d'une soirée mondaine.

Cette violence et ce désir de meurtre, Rojack les a en lui depuis « the first night [he] killed[297] ». En effet, depuis son acte de

[296] N. Mailer, *An American Dream*¸ p. 8 (« En fait, j'étais parvenu au terme d'une très longue rue. Mettons une avenue. Car j'avais finalement décidé que j'étais un raté. », p. 16).
[297] *Id.*, p. 2 (« la première nuit où [il a] tué », p. 10).

bravoure (une nuit de pleine lune, mu par une force étrange, il a pris d'assaut, seul, une colline tenue par quatre soldats allemands, qu'il a tués les uns après les autres), Rojack est obsédé par la mort et par la lune. C'est d'ailleurs sa « secret frightened romance with the phases of the moon[298] » qui explique en partie l'échec de sa carrière politique, puisqu'il refuse notamment de faire des discours les semaines de pleine lune. Quant à la mort, elle ne le quitte plus, et il ne parvient pas à effacer le souvenir de cette nuit où il a mis un terme à la vie de quatre hommes :

> Where many another young athlete or hero might have had a vast and continuing recreation with sex, I was lost in a private kaleidoscope of death. I could not forget the fourth soldier. His eyes had come to see what was waiting on the other side, and they told me then that death was a creation more dangerous than life. I could have had a career in politics if only I had been able to think that death was zero, death was everyone's emptiness. But I knew it was not[299].

Dès lors la mort imprègne tout ce qu'il évoque et Rojack ne peut plus alors se définir que par rapport à elle : sa propre mort bien sûr mais aussi celle des autres. Si le motif de la maladie, et du cancer plus particulièrement, revient fréquemment au cours des trois premiers chapitres, c'est surtout l'idée d'une mort violente perpétrée contre lui-même ou contre quelqu'un d'autre qui l'obsède. Irrémédiablement liée à la nuit et à la lune, la mort l'habite totalement : « I may as well admit that for the first time in my life I

[298] *Id.*, p. 7 (« liaison secrète et empreinte de terreur avec les phases de la lune », p.15).
[299] *Ibid* (« Alors que beaucoup de jeunes athlètes ou de héros sont constamment plongés dans les plaisirs du sexe, je me perdais dans des jeux de miroirs avec la mort. Je ne pouvais pas oublier le quatrième soldat. Ses yeux avaient vu ce qui l'attendait de l'autre côté et m'avaient dit à ce moment que la mort est une création plus dangereuse que la vie. J'aurais pu faire une carrière politique, si j'avais seulement pu penser que la mort n'est rien, zéro, notre néant commun. Mais je savais qu'il n'en est pas ainsi », p. 15).

had come to understand there was suicide in me. (Murder I known was there for a long time.)[300] ». Et même lorsqu'il se raccroche à ce qui fait de lui un homme respectable, la mort violente reste présente : c'est ce qu'indique clairement la sujet de son livre à succès, *The Psychology of the Hangman*, une étude des différentes méthodes d'exécution (la guillotine, le peloton, la corde, la chaise électrique, la chambre à gaz). Autrement dit, quoi qu'il fasse, Rojack ne parvient pas à échapper à l'idée qu'il *peut* tuer quelqu'un. Comme un personnage de roman noir, il évolue dans une spirale dont il est prisonnier et dont la seule issue est nécessairement violente. On songe alors à certains héros « *thompsonien* », et notamment à Clint Brownie, le protagoniste narrateur de *The Nothing Man* (1954) qui, comme Rojack, est un héros de guerre déchu, alcoolique et violent et qui, lui aussi, finit par assassiner sa femme.

Au début du roman, Rojack est donc un personnage ambivalent, tiraillé entre ses aspirations et ses obsessions. Il le reconnaît d'ailleurs lui-même d'emblée : « I like to think I still have my card in the intellectual's guild, but I seem to be joining the company with that horde of the mediocre and the mad who listen to popular songs and act upon coincidence[301] ». Et c'est au cours du premier chapitre qu'il sombre : en assassinant sa femme et en entamant une longue errance au terme de laquelle l'attend la folie.

[300] *Id.*, p. 8 (« Pour la première fois de ma vie, je peux bien l'admettre, je compris que le suicide était en moi. (Pour le meurtre, je le savais depuis longtemps. »), p. 16).
[301] *Id.*, p. 2 (« Je pense parfois que ma carte de la Guilde des Intellectuels ne m'empêche pas de glisser peu à peu vers la horde des médiocres et des cinglés. », p. 10).

Un décor urbain, une femme fatale, un narrateur violent, alcoolique et meurtrier, et une enquête policière : Mailer a bel et bien réuni dès les premiers chapitres de son roman tous les ingrédients caractéristiques du roman criminel sombre et pessimiste. Cette transposition du genre ne s'arrête bien sûr pas avec la mort de Deborah (fin du premier chapitre). Au contraire, la dimension policière du roman de Mailer semble s'accélérer dans les deux chapitres qui suivent.

Le deuxième chapitre, intitulé « *A Runner from the Gaming Room* » (« *Evasion de la salle de jeux* »), peut sembler *a priori* assez éloigné du genre qui nous intéresse. Après une analespe qui permet à Rojack de revenir sur ses relations avec Deborah, et notamment sur la complexité de leur vie sexuelle, « *A Runner from the Gaming Room* » raconte comment Rojack, alors que le corps de Deborah gît encore sur le sol de sa chambre, rejoint Ruta, la bonne de sa femme. Il la surprend alors qu'elle se livre à des pratiques onanistes. Elle accepte pourtant l'arrivée de Rojack qui, malgré ses protestations, la sodomise. Cette scène décrit donc un acte sexuel violent et choquant puisque le désir et les pulsions de Rojack semblent directement liés au meurtre qu'il vient de commettre. D'ailleurs, la première réaction de Ruta est d'échapper à cet homme qui vient de la surprendre, mais elle y renonce lorsqu'elle décrypte l'expression de son visage :

> […] she was about to draw back, but there was a look in my face – I was ready to kill her easy as not, there was an agreable balance in the thought that I was ready to kill anyone at this moment – and

my look cracked the glitter in her eye[302].

Cette proximité du sexe et de la mort (et plus particulièrement du meurtre) est en fait un nouvel emprunt au roman noir. Le crime y est en effet souvent lié à la passion : une passion brutale et essentiellement sexuelle. Le ou les meurtriers tirent ainsi une véritable jouissance de l'acte qu'ils viennent de commettre et la mort violente fait naître en eux un désir qu'ils veulent assouvir immédiatement. Ainsi les personnages *thompsoniens*, auxquels Rojack ressemble beaucoup, sont-ils souvent partagés entre pulsions sexuelles et désirs de mort. Par exemple, Clint Brownie, le narrateur de *The Nothing Man*, un homme qu'une blessure de guerre a rendu eunuque, substitue le meurtre à l'acte sexuel. Mais l'exemple le plus célèbre reste *The Postman Always Rings Twice* de James M. Cain. Dans ce fameux roman noir, un couple meurtrier, Frank et Cora, assassine le mari gênant. Le meurtre commis et la violence de l'acte font naître en eux un désir irrépressible :

> I hauled ff and hit her in the eye as hard as I could. She went down. She was right down there at my feet, her eyes shining, her breasts trembling, drawn up in tight points, and pointing right up at me. She was down there, and the breath was roaring in the back of my throat like I was some kind of an animal, and my tongue was all swelled up in my mouth and blood pounding in it.
> "Yes! Yes, Frank, yes"
> Next thing I knew, I was down there with her, and we were staring in each other's eyes, and locked in each other's arms, and straining to get closer. Hell could have opened for me then, and it wouldn't have made any difference. I had to have her, if I hung for

[302] *Id.*, p. 42 (« elle allait se retirer, mais l'expression de mon visage (j'étais aussi bien prêt à la tuer, il y avait un équilibre plaisant à penser que j'étais prêt à tuer n'importe qui), cette expression éteignit la flamme de ses yeux. », p. 53).

it.

I had her[303].

La scène entre Rojack et Ruta concentre donc en quelque sorte les deux tendances complaisantes – violence et érotisme – souvent dénoncées par la critique littéraire qui voyait une raison suffisante pour nier toute portée morale ou artistique au polar américain. Mailer semble s'amuser avec les motifs du genre : il les injecte dans son récit et les exacerbe. Dès lors, ils perdent effectivement toute portée et deviennent des points d'ancrage, des balises pour le lecteur, qui s'y accroche ne sachant pour le moment la direction que va prendre ce roman.

Comme nous l'avons démontré, les ouvertures de nos romans portent indéniablement des traces multiples du genre policier. On y retrouve des thèmes, des motifs ou des structures empruntés au roman policier ou à ses variantes.

Mais tous nos romans, chacun à sa manière, installent le lecteur dans une position inconfortable, donc à l'opposé de celle recherchée par l'amateur de paralittérature. D'un côté, tout est fait

[303] J. M. CAIN, *op. cit.*, p. 45 (« J'ai pris mon élan, et je lui ai flanqué mon poing dans l'œil aussi fort que j'ai pu. Elle est tombée, elle est restée à mes pieds, ses yeux brillaient, ses seins tremblaient, leurs pointes dressées et tendues vers moi. Elle était étendue là et mon souffle faisait dans ma gorge un bruit qui ressemblait à un grognement de bête, ma langue était toute gonflée et un goût de sang emplissait ma bouche.
– Oh ! oui, Frank, oui.
J'étais étendu sur elle, nous nous regardions dans les yeux. Nous étions serrés l'un contre l'autre, essayant d'être plus unis encore. L'enfer aurait pu s'ouvrir devant moi alors, je n'en aurais pas bougé. Il fallait que je l'aie, même si on devait me pendre pour cela. Je l'ai eue. », p. 62).

pour le rassurer : la trame narrative est balisée d'indices qui rattachent les romans à un genre qui lui est familier et qui promet, habituellement, une lecture aisée et codifiée. Mais d'un autre côté, les indices étant dispersés, pour ne pas dire noyés, ces romans hybrides échappent en permanence au carcan dans lequel un réflexe de lecture conditionné tente de les enfermer. On constate donc une importante dissymétrie entre les attentes suscitées par les indices génériques et l'absence criante d'un contrat de lecture stable sur lequel s'appuyer. Autrement dit il n'y a pas ici de contrat tacite entre le lecteur et l'auteur. Bien au contraire, tout nous alerte de la possibilité d'un piège textuel puisque les intentions véritables des auteurs sont difficiles à définir et à préciser.

On peut donc faire le lien ici entre nos romans et l'analyse de Todorov sur la notion de genre et la distinction qui existe entre la « grande œuvre » et le roman paralittéraire[304]. Todorov explique que la « grande œuvre » transgresse les règles du genre qui avaient cours jusqu'alors et, concomitamment, crée un nouveau genre.

> On pourrait dire que tout grand livre établit l'existence de deux genres, la réalité de deux normes : celle du genre qu'il transgresse, qui dominait la littérature antérieure ; et celle du genre qu'il crée[305].

Or dans le domaine de la paralittérature, c'est exactement l'inverse qui se produit puisque le chef d'œuvre policier, par exemple, sera précisément le livre qui aura su le mieux s'inscrire dans son genre. Et Todorov, justement, s'appuie sur le cas du roman policier :

---

[304] *Cf.* T. Todorov, « Typologie du roman policier », *op. cit.*, p. 10.
[305] *Ibid.*

> 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. Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme[306].

Nos romans en empruntant et en transgressant les règles du genre policier créent à leur manière un nouveau genre ; ou plutôt, ils parviennent à s'extraire du roman policier et ne cherchent pas à « faire mieux » ou « moins bien ». Ils essaient de faire *autrement*. Si la question de la réception se pose – et nous la poserons ultérieurement –, on ne peut que constater la spécificité des romans de notre corpus.

Les bases du genre sont donc posées, la trame policière peut et doit se dérouler. Voyons maintenant comment évoluent les enquêtes annoncées, déclenchées par les crimes décrits en ouverture.

[306] *Ibid*.

2. EN QUÊTE D'ENQUÊTES

Si, comme nous l'avons déjà évoqué, le genre policier se subdivise en plusieurs formes, l'une des constantes que l'on retrouve dans chacune d'elle, c'est l'enquête. Une fois le meurtre perpétré, l'enquête s'enclenche immanquablement. Ce qui varie en revanche, c'est la place que la narration lui accorde en fonction du mode de focalisation choisi. Au centre du récit ou à sa périphérie, l'enquête reste cependant toujours perceptible, et ce dans toutes les variantes du modèle canonique. C'est bien sûr dans le roman de détection, que la place qui lui est accordée est la plus grande puisque « les jours de l'enquête commencent au crime[307] », un crime qui a le plus souvent eut lieu avant que ne commence le récit. Mais dans le roman noir, notamment chez des auteurs qui conservent le mystère (Hammett, Chandler), elle garde une place prépondérante et un grand nombre de classiques du genre (*The Maltese Falcon*, *The Big Sleep*) sont des récits d'enquête. Cela est sans doute dû à la prééminence du code herméneutique qui caractérise le récit policier, qu'il soit « de détection » ou « noir ». Roland Barthes définit ce code herméneutique comme « la voix de la vérité » :

> La proposition de vérité est une phrase « bien faite », elle comporte un sujet (le thème de l'énigme), l'énoncé de la question (la formulation de l'énigme), sa marque interrogative (la position de l'énigme), les différentes subordonnées, incises et catalyses (les délais de la réponse, qui précèdent le prédicat final (le dévoilement)[308].

[307] T. Todorov, *op. cit.*, p. 11.
[308] R. Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p.

C'est donc l'enquête qui permet d'établir une relation cohérente entre ces divers éléments, et c'est cette primauté accordée à l'enquête qui transforme la lecture d'un roman policier en un acte essentiellement herméneutique.

Le déroulement de l'enquête vise donc à révéler la vérité et révèle la structure double du genre policier, que nous avons déjà évoquée, et qui constitue sa spécificité :

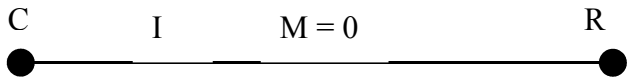
> […] la double avancée chronologique progressive/régressive distingue donc en tant que genre spécifique le récit policier par rapport au roman ou au feuilleton. Il s'agit d'un récit double, le texte premier des événements (la tuerie, une nuit de 1841, rue Morgue) apparaissant en effet comme l'indice d'un autre texte caché à la première lecture[309].

A la différence d'un roman sans étiquette, la narration d'un roman policier ne va donc pas de soi puisque ce sont les indices disséminés dans la trame textuelle qui permettent de restituer, de reconstruire l'histoire du crime. Et c'est ce qui fait dire à Franck Evrard que « le récit de l'enquête ne trouve sa raison d'être que dans l'absence problématique du récit du crime[310] ». Le schéma narratif d'un roman policier classique, c'est-à-dire fidèle à la norme, oppose donc la situation initiale à la situation finale, la découverte d'un crime au triomphe de la vérité.

Partant de ce constat, il est possible d'établir un schéma linéaire représentant l'axe de l'élucidation du crime, soit le déroulement de l'enquête. Ce schéma permet de repérer les trois moments cruciaux qui ponctuent la trame narrative du roman

[309] F. EVRARD, *op. cit.*, p. 16.
[310] *Ibid.*

policier. Tout commence avec l'existence d'un équilibre social, brutalement rompu par un crime (C). Dans le roman de détection, la nature du crime et le nombre de coupables varient, mais il est presque toujours perpétré à l'initiale du récit. Cet équilibre perturbé est ensuite rétabli (R), grâce à une enquête intellectuelle (I) ou une enquête matérielle (M). Le roman de détection, toutefois, accorde la priorité à la première. Voici donc le schéma linéaire[311] qui représente la trame narrative du roman policier classique – une trame narrative conçue comme « remède à une défection originelle[312] », le vide laissé par le crime :

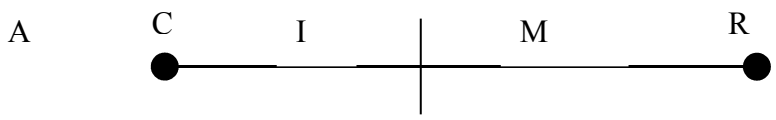


Si l'enquête matérielle équivaut ici à zéro, c'est tout simplement parce que les méthodes d'élucidation employées par les célèbres limiers du roman de détection (Auguste Dupin, Rouletabille, Sherlock Holmes, ou encore Hercule Poirot) reposent essentiellement sur des raisonnements hypothético-déductifs, donc sur des enquêtes intellectuelles.

En revanche, dans le roman noir, l'enquête intellectuelle est réduite, voire occultée, au profit de l'enquête matérielle. De plus, « la rupture créée par le crime est précédée souvent d'un prélude, d'une période d'attente (A) […]. Cette période de latence correspond au

[311] Ce schéma, comme celui qui suit, a été proposé par Jean-Paul Colin au cours du colloque « Linguistique et littérature », à Cluny en 1968, et reproduit par F. Evrard, in *Lire le roman policier, op. cit.*, p. 17.
[312] *Id.*, p. 16.

moment où le héros est investi d'une mission par une autorité supérieure ou un client[313] ». C'est par exemple ainsi que débute *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett. Les deux détectives privés, Sam Spade et Miles Archer sont engagés par une certaine Miss Wonderly : elle leur demande de retrouver sa sœur. L'assassinat d'Archer crée l'indispensable rupture criminelle. Le schéma qui illustre la structure du roman noir est donc le suivant :



Dans le cas du roman de détection, comme dans celui du roman noir, la structure narrative « épouse une progression dramatique vers un paroxysme, [qui] interdit toute "fin ouverte"[314] ». En effet, le roman policier est soumis à un impératif fort. Le récit doit nécessairement remettre en ordre l'intrigue et résoudre l'énigme afin de faire éclater la vérité. Franck Evrard considère à ce titre que le roman de Simenon, *La Première enquête de Maigret* est exemplaire puisqu'il s'achève sur un retour à la sphère privée (l'intimité du commissaire), symbole parfait « de ce repli et de cette fermeture du genre policier[315] ».

Le roman policier est donc clos sur lui-même, mais parcouru d'une tension dramatique de son ouverture jusqu'à se conclusion. C'est ce qui explique que le dénouement d'un roman policier s'accompagne presque immanquablement, pour le lecteur, d'un fort

[313] *Id.*, p. 17.
[314] *Ibid.*
[315] *Id.*, p. 18.

sentiment de déception et d'insatisfaction. La tension qui nous accompagne tout au long du déroulement de l'enquête est soudainement rompue par la résolution finale. On a même pu voir dans cette caractéristique, une analogie entre l'écriture/lecture d'un roman policier et l'acte sexuel[316]. Le roman de détection, notamment, posséderait une dimension érotique dans sa capacité à éveiller le désir (par l'énigme criminelle) et dans sa stratégie de retardement censée accroître la satisfaction (l'enquête et tous ses détours et fausses pistes).

Quoi qu'il en soit, cela révèle surtout la prééminence accordée à l'enquête. Tout le reste (l'énigme, comme sa solution) n'est *in fine* que secondaire, prétexte à l'enquête :

> Ainsi s'affirme, dans le roman policier, l'autonomie de l'enquête et, pourrait-on dire, son caractère autotélique. On conçoit dès lors que la fin survienne plus comme un utile temps d'arrêt que comme une véritable apothéose. On veut nous éviter la lassitude ou l'éréthisme nerveux. La clé de l'énigme, enfin obtenue, met un terme au processus, lève la tension. Son contenu même n'a qu'une importance relative[317].

La dimension herméneutique du genre – clé de son succès mais aussi cause du mépris critique – est donc une donnée essentielle qu'il convient désormais d'étudier au sein même des romans de notre corpus. D'emblée plusieurs remarques s'imposent et méritent d'être explicitées. Tout d'abord on constate une déformation presque constante de l'axe d'élucidation proposé par Jean-Paul Colin, et donc un affaiblissement de l'enquête et de la

[316] D. Porter, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in detective Fiction*. New Haven-Londres, Yale Univ. Press, 1981. Cf. chap. V, « The Erotics of Narrative ».
[317] J. Dubois, *op. cit.*, p. 146.

progression dramatique. Tout concorde en effet à dire que le roman policier littéraire, au contraire de son modèle paralittéraire, ambitionne l'ouverture finale au détriment du code herméneutique.

2.1. QUAND L'ENQUÊTE EST ÉCARTELÉE

Les deux romans de notre corpus qui respectent *a priori* le plus fidèlement les structures classiques sont sans nul doute *Intruder in the dust* de William Faulkner et *Il Giorno della civetta* de Leonardo Sciascia. Nous avons vu que ces deux œuvres s'ouvrent sur l'annonce (*Intruder…*) ou la perpétration (*Il Giorno…*) d'un meurtre. Dès lors, la suite du récit devrait narrer le cheminement d'enquêtes policières qui, de rebondissements en révélations, devraient mener enquêteurs et lecteurs jusqu'au point final : la divulgation de la vérité.

Réduit à sa simple trame narrative, *Intruder in the dust* se présente en grande partie comme un roman policier classique. Aussi le roman de Faulkner est-il facile à résumer et deux parties peuvent être artificiellement distinguées. La première (les cinq premiers chapitres) s'ouvre sur l'arrestation de Lucas Beauchamp accusé du meurtre de Vinson Gowrie (chapitres un et deux) et raconte l'enquête menée par Chick/Charles Mallison – enquête qui aboutit à une première conclusion : l'affaire n'est pas aussi simple qu'elle le paraît puisqu'un deuxième meurtre a eu lieu. Dans la deuxième partie du roman (chapitres six à onze), l'enquête est assumée par Gavin Stevens (assisté du shérif et de Will Legate) qui prend le relais de son jeune neveu. Cette deuxième phase conduit à la résolution de l'énigme et à l'identification du coupable (et donc à la libération de Lucas, enfin innocenté).

Deux enquêtes successives mais complémentaires sont donc

nécessaires pour qu'éclate la vérité. La première, officieuse, est assumée par un enquêteur amateur et inexpérimenté, épaulé par une vieille femme (Miss Harbersham) et un autre adolescent (Aleck Sander). Pour reprendre la terminologie de Franck Evrard, disons que cette première enquête est essentiellement matérielle puisqu'elle consiste à aller déterrer le cadavre de Vinson Gowrie qui, selon Lucas, n'a pas été abattu par son arme, un Colt quarante et un. L'enquête s'apparente donc ici à une mission et n'est pas sans évoquer le roman d'aventures d'autant que la vulnérabilité des enquêteurs (jeunesse/vieillesse), la dangerosité avérée du lieu (la terrible quatrième circonscription du comté) et le décor angoissant (un cimetière, la nuit) contribuent à un créer une tension narrative qui rappelle tout autant le roman à suspense que le récit d'aventures, voire même le roman gothique. La parenté entre les deux genres – roman policier et roman d'aventures – a souvent été soulignée et, dès lors que l'enquête cesse d'être purement intellectuelle et privilégie l'action, ce lien devient une évidence.

La première phase de l'enquête aboutit donc a une découverte (un deuxième cadavre) qui sert de moteur à la seconde enquête. Le coup de théâtre qui conclut le chapitre quatre rend plus complexe l'interrogation initiale. C'est un procédé récurrent dans le roman policier et notamment dans l'œuvre de Raymond Chandler. Franck Evrard, pour illustrer cette astuce, cite ainsi le roman *Lady in the Lake* (1943) :

> Mandaté par l'homme d'affaires Derace Kingsley pour retrouver sa femme disparue, Philip Marlowe découvre à Little Fawn Lake le cadavre d'une autre femme, Muriel Chess. La mission au départ anodine ouvre sur une problématique criminelle rendue complexe

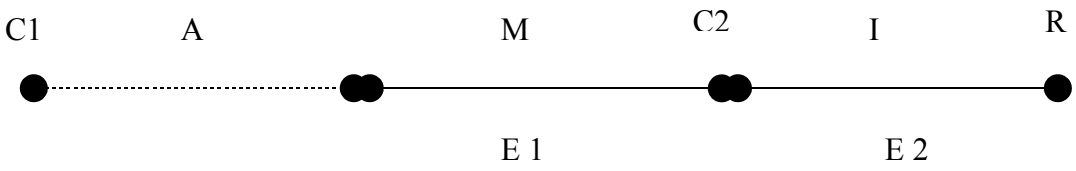
> par le nombre des cadavres au passé et au présent ainsi que par les travestissements de l'identité chez la criminelle en fuite. L'enquête plus matérielle qu'intellectuelle de Marlowe débouchera à l'élucidation de tous les crimes[318].

L'intrigue est relancée et la deuxième enquête, sous la houlette de Gavin Stevens, peut commencer. Elle privilégie cette fois l'intellect et le raisonnement. Certaines scènes et certains dialogues semblent d'ailleurs tout droit sortis d'un roman de détection, notamment lorsque Gavin, au chapitre neuf, comprend avant tout le monde que le cadavre de Vinson a été enfoui dans les sables mouvants. Les derniers chapitres font par ailleurs se succéder de longs passages dialogués – la plupart menés par Gavin et le shérif – au cours desquels les deux hommes expliquent aux principaux acteurs du drame les tenants et les aboutissants de cette affaire. Cette place importante accordée aux dialogues est bien sûr un emprunt direct au genre policier :

> […] le dénouement des romans à énigme qui consacre le triomphe de la vérité substitue aux échanges brefs et incisifs de répliques les longues tirades de l'enquêteur qui reconstitue l'histoire du crime tout en racontant le cheminement intellectuel de l'enquête[319].

Intruder in the dust respecte cette règle et l'histoire du crime est longuement expliquée par les enquêteurs de la deuxième partie. Autrement dit, à l'instar des romans policiers classiques, le roman de Faulkner pourrait parfaitement être schématisé par une figure linéaire :

[318] F. Evrard, *op. cit.*, p. 17.
[319] *Id.*, p. 14.



Le premier crime (C1, le meurtre de Vinson Gowrie) sert d'amorce au récit qui voit se succéder trois temps : l'attente (A : lorsque personne ne remet en doute la culpabilité de Lucas, chapitres un et deux) ; la première enquête (E1) essentiellement matérielle (M) et qui se conclut par la découverte d'un deuxième crime (C2, le meurtre de Montgomery) ; et enfin la deuxième enquête (E2) plus intellectuelle (I) et qui aboutit cette fois à la révélation de la vérité (R).

Pourtant, et c'est une évidence pour tout amateur de romans policiers qui entreprend la lecture du livre de Faulkner, *Intruder in the dust* ne peut être réduit à cet agencement d'ingrédients policiers (crime/enquête), à cette succession d'étapes policières (les moments cruciaux révélés par le schéma de Jean-Paul Colin). Le roman de Faulkner dévie en effet fréquemment de cette trajectoire qui, dès lors, cesse d'être linéaire et purement policière. L'intrigue du roman n'est pas aussi figée ni aussi étriquée que ce que laisse percevoir notre schéma. Pour rendre compte de la complexité du livre, il serait nécessaire de matérialiser toutes les perturbations qui viennent retarder la révélation de la vérité. Mais ce retard du dénouement ne doit pas être confondu avec l'art de la distraction dont les auteurs de romans policiers doivent nécessairement faire preuve :

> Selon Roland Barthes dans *S/Z*, la fonction du code herméneutique est de maintenir l'énigme dans le vide de sa réponse, de retarder ou d'arrêter l'avancée inéluctable du récit de l'histoire. C'est pourquoi, entre la question et la réponse, il s'agit de dilater l'espace-temps de la lecture par des « leurres », des « équivoques », des « réponses partielles », des « réponses suspendues » ou des « blocages »[320].

Mais, tandis que dans un roman policier classique les « procédés de dilatation » appartiennent aux méthodes caractéristiques du genre (fausses pistes, pièges, mensonges narratifs, etc.), ceux mis en place par Faulkner évacuent totalement le matériau policier. Autrement dit, Faulkner retarde la fin de son récit par de longues digressions (analespes ou longues tirades des personnages) extérieures au genre policier, là où un auteur de polars classiques utilise des éléments constitutifs du registre policier et ne dévie jamais de sa trajectoire linéaire.

Cette linéarité de la narration, dans le roman policier, est notamment due à la volonté de « mettre en scène l'information dans le sens du dosage et de l'économie[321] ». L'auteur doit donc adopter une position narrative qui permet le détour et le retard, tout en attisant en permanence la curiosité du lecteur. Dans *Intruder in the dust,* la narration installe au contraire un rythme tout en ruptures, retardements et déviations *hors* du cadre policier. C'est un roman qui, s'il repose sur une ossature narrative identique à celui du roman policier, ne cesse d'écarteler sa propre structure pour y insérer d'autres éléments. Le narrateur met en effet à distance les différentes étapes du récit qui, dès lors, sont artificiellement

[320] *Id.*, p. 18.
[321] *Ibid.*

éloignées les unes des autres. Et c'est dans les brèches ainsi créées qu'il convient de chercher le sens véritable du roman, sa véritable raison d'être. Faulkner soumet donc son roman policier à un constant écartèlement de son tissu narratif pour mieux investir les interstices et y déposer la matière signifiante. Et plus on pense approcher du dénouement et plus Faulkner use de ce procédé. Ainsi, si l'innocence de Lucas est avérée dès le chapitre huit, la vérité n'est révélée qu'à la fin du chapitre dix et le coupable n'est neutralisé qu'au chapitre suivant.

Faulkner utilise donc un mode narratif qui consiste à dilater l'espace-temps de la lecture. Il crée ainsi une esthétique du détour et du retard à l'opposé de celle pratiquée par les maîtres du genre puisqu'elle atténue ici sensiblement la curiosité du lecteur. En revanche, il enrichit son roman de ses propres préoccupations qui ont peu à voir avec la paralittérature et le domaine policier. Nous avons expliqué dans notre première partie les raisons qui ont conduit Faulkner à l'écriture d'*Intruder in the dust* : son désir de revenir sur son œuvre et de la corriger, de la modifier. Le Sud qui fonde tous les romans de Faulkner est donc ici encore au centre de l'histoire qu'il raconte. Dès lors, l'intrigue policière ne devient qu'un « *pré-texte* » qui lui permet de structurer un récit en réalité dédié à la formulation de sa vision du Sud. Ainsi, contrairement aux idées reçues, *Intruder in the dust* s'avère beaucoup moins simpliste qu'il n'y paraît. Chaque brèche créée dans la structure du récit policier permet à Faulkner de construire un deuxième récit – un autre roman dans le roman en quelque sorte. Dès lors, pour saisir la signification totale d'*Intruder in the dust*, le lecteur doit suivre et (re)nouer les trois fils directeurs distincts que sont Lucas Beauchamp, Gavin Stevens

et Chick Mallison.

Certaines de ces « brèches » sont comblées par des digressions ou des analepses ; c'est le cas notamment au chapitre un : alors que l'intrigue policière est simplement amorcée, la narration dévie longuement et revient sur la première rencontre entre Chick et Lucas – rencontre au cours de laquelle le jeune homme commet une faute à l'égard de Lucas en lui offrant de le payer pour le repas qu'il lui a offert après que Charles est tombé dans une rivière glacée. Mais le plus souvent, c'est par la parole que le roman dévie de sa trajectoire policière. Faulkner multiplie ainsi les longues tirades où la situation est éclairée et raisonnée, comme à l'usage du lecteur. Et c'est Gavin Stevens qui se fait ainsi, non sans distance, le porte-parole de l'auteur. C'est notamment au chapitre neuf que cette voix se fait la plus distincte lors d'une longue conversation entre Gavin et son neveu. Dans des passages tel que celui-ci, la narration semble oublier le roman policier, sans pour autant l'abandonner totalement puisque elle y revient en permanence. En réalité, les deux aspects du roman – l'aspect policier et l'aspect *faulknerien* – sont irrémédiablement liés, ils se nourrissent l'un l'autre. Ainsi l'attitude de Charles qui accepte d'aider Lucas alors que tout le monde le pense coupable, ne s'explique que par la thématique de la dette et de la reconnaissance développée en marge du récit purement policier.

Intruder in the dust fonctionne donc comme un roman à double entrée : la première et la plus simple, c'est le récit policier balisé par des éléments clefs (enquête, suspense, interrogatoire, poursuite du coupable, …). Le lecteur accède ainsi à un niveau

« supérieur » qui permet à Faulkner de se faire plus didactique et de formuler un discours que nous expliciterons davantage dans notre troisième partie.

2.2. QUAND L'ENQUÊTE ÉCHOUE

A l'instar du roman de Faulkner, celui de Leonardo Sciascia, *Il Giorno della civetta*, pourrait être réduit à un schéma linéaire inspiré de celui de Jean-Paul Colin et qui, en opposant la situation initiale à la situation finale, représente un axe de l'élucidation fondé sur trois moments : le crime, l'enquête, la résolution de l'énigme. En effet, *Il Giorno della civetta* se présente comme une enquête archi-classique. On y suit pas à pas les investigations du capitaine Bellodi chargé d'élucider deux énigmes : le meurtre de Colasberna et la disparition de Paolo Nicolosi, deux habitants de S., en Sicile. Ce dédoublement de l'enquête en deux affaires est un procédé récurrent que les amateurs du genre policier connaissent bien. A l'exception de l'enquêteur, cela ne trompe personne et nous savons, par habitude, que les deux affaires sont liées. L'intrigue d'*Il Giorno della civetta* est donc conçue comme une « *double avancée chronologique progressive/régressive*[322] » qui accorde la primauté à l'enquête et qui respecte donc la structure double et à rebours caractéristique du genre policier, et plus particulièrement du roman de détection. Tout au long de ses investigations, le capitaine Bellodi cherche en effet à reconstituer les derniers instants de Colasberna et de Nicolosi pour tenter de comprendre ces disparitions et combler ainsi le vide laissé par leur mort. C'est par exemple le cas lorsque Bellodi interroge la femme de Nicolosi pour en savoir un peu plus sur les moments qui ont précédé sa disparition :

- Ma lei aveva sentito i due colpi ?

[322] F. Evrard, *op. cit.*, p. 16.

- No : io ho il sonno leggero per i rumori della casa, per i movimenti di moi marito ; ma fuori possono anche succedere i fuochi di santa Rosalia, e non mi sveglierei.
- E poi ?
- Poi la luce l'ho accesa io : la lampada piccola che è dal moi lato. Mi sono levata a mezzo del letto ; e gli ho domandato cos'era accaduto, con quei due colpi che erani stati sparati. Mio marito disse « non lo so: ma ho visto passare di corsa… »
- Chi? – domandò il capitano [...].
- Disse un nome che non ricordo, o forse un soprannome: pensandoci bene, poteva essere un soprannome. […]
- Cerchi dib ricordare… E intanto mi dica che cos'altro disse o fece suo marito.
- Non disse piú niente: sene andò[323].

Ce passage, s'il rend compte de la volonté de reconstituer le passé, est également représentatif de la démarche adoptée par Bellodi dans sa recherche de la vérité. Son enquête minutieuse repose pour l'essentiel sur de nombreux interrogatoires. Cela conduit Sciascia à transposer une autre des caractéristiques du genre policier et à imiter les auteurs qui se plaisent à « privilégier la forme du dialogue[324] ». Aussi multiplie-t-il les passages dialogués principalement constitués de questions-réponses. Le lecteur est

[323] L. SCIASCIA, *Il Giorno della civetta, op. cit.*, pp. 38-39.
« – Mais vous, vous les aviez entendu, les deux coups ?
– Non. J'ai le sommeil léger pour les bruits de la maison, pour les mouvements de mon mari ; mais à l'extérieur on peut bien tirer le feu d'artifice de sainte Rosalie, je ne me réveille pas.
– Mais ensuite ?
– Ensuite, c'est moi qui ai allumé l'électricité. Je me suis dressée au milieu du lit et je lui ai demandé ce qui était arrivé, ce que c'était, ces deux coups qu'on avait tirés. Mon mari m'a dit : « Je ne sais pas, mais j'ai vu passer en courant… »
– Qui ça ? demanda le capitaine […].
– Il a dit un nom que je ne me rappelle pas. Peut-être bien un surnom ; à bien y penser, ça devait être un surnom. […]
– Tâchez de vous rappeler. En attendant, dites-moi tout ce qu'a dit ou fait votre mari.
– Il n'a rien dit d'autre. Il s'en est allé. » (*op. cit.*, pp. 72-73).
[324] F. EVRARD, *op. cit.*, p. 14.

donc placé dans une position qu'il connaît bien s'il est amateur de romans policiers : il suit les démarches d'un enquêteur (ici Bellodi, enquêteur officiel), « se trouvant dans une position d'ignorance par rapport au savoir[325] » et qui s'efforce de corriger le déséquilibre initial (le meurtre de Colasberna) en interrogeant témoins et suspects. D'un simple point de vue quantitatif, les dialogues (sous la forme de questionnements menés par Bellodi) constituent l'essentiel du roman – et la plupart du temps ces paroles sont, comme dans le roman policier, rapportées directement. Et l'on pourrait même résumer l'enquête de Bellodi à une suite d'interrogatoires, chacun d'eux aboutissant à la révélation d'une vérité partielle et provisoire qui induit un nouvel interrogatoire. Ainsi les questions posées à Mme Nicolosi (séquence huit) aboutissent à la révélation d'un nom, « Zicchinetta », personnage bientôt arrêté (séquence neuf) et à son tour interrogé par Bellodi (séquence onze). Cette succession d'interrogatoires permet même à Bellodi de reconstituer soigneusement le déroulement logique des crimes de S. Le carabinier persévère dans la voie qu'il a choisie, loin de la piste passionnelle trop facile et trop évidente et, d'hommes de paille en hommes de main, il remonte très haut dans la société locale, et ce non sans inquiéter au passage quelques députés ou ministres. Ainsi, il devient très clair que c'est la mafia qui a tout organisé et commandité contre un homme qui avait eu le tort de refuser de payer les pots-de-vin qu'on exigeait de lui en échange de sa protection.

Le récit (et l'enquête) progresse grâce aux dialogues qui contribuent également à la vivacité du roman. *Il Giorno della civetta*

[325] *Ibid.*

se présente donc *a priori* sous la forme d'un roman fidèle aux principes et aux exigences du roman policier. Dès lors les transgressions opérées par Sciascia peuvent paraître minimes, sinon discrètes – du moins par comparaison avec celles opérées par nos autres auteurs. Leur mise en lumière n'en est pas moins essentielle pour une juste et complète compréhension de la démarche d'un auteur qui maîtrise à l'évidence parfaitement les règles policières.

Pourtant disséminés dans l'ensemble du texte, nous avons pu relever des indices de ces écarts à la norme policière. Contrairement à Faulkner qui évacue la matière policière pour inscrire ses préoccupations dans des détours et des retards narratifs, Sciascia choisit de suivre au plus près l'axe d'élucidation classique. Ainsi, *Il Giorno della civetta* ne s'écarte jamais du schéma policier, sauf à la fin lorsque Sciascia substitue à l'habituel triomphe de la vérité un dénouement placé sous le signe du mensonge et de l'échec. En effet, alors même que Bellodi est parvenu à dénouer les fils de l'intrigue, et donc à identifier les coupables, son enquête est mise en échec par l'intervention de personnalités extérieures au récit qui non seulement interviennent pour protéger les criminels, mais en plus orientent les investigations vers une piste que l'on sait sans fondement. En congé pour raisons de santé, Bellodi apprend la nouvelle dans la presse :

> Ora, quasi a mezzo della licenza, da un dascio di giornali locali che il brigadiere D'Antona aveva avuto la buona idea di mandargli, apprendeva che tutta la sua accurata ricostruzione dei fatti di S. era stata sfasciata come un castello di carte dal soffio di inoppugnabili alibi. O meglio : era bastato un solo alibi, quello di

> Diego Marchica, a sfasciarlo. Persone incensurate, assolutamente insospettabili, per censo e per cultura rispettabilissime, avevano testimoniato al giudice istruttore l'impossibilità che Diego Marchica si fosse trovato a sparare su Colasberna e che fosse stato riconosciuto dal Nicolosi [...][326].

Avec ce triomphe du mensonge (la vérité reste cachée) et du crime (les coupables ne sont pas arrêtés), Leornardo Sciascia semble organiser la défection d'un genre dont il avait pourtant au préalable accepté les contraintes. L'auteur remet donc en cause le mode de lecture qu'il a lui-même imposé – c'est-à-dire le mode policier – et il en refuse l'aspect borné au profit d'une fin ouverte qui déconstruit tout ce qui la précède. Ce dénouement annonce par ailleurs le démarrage d'une nouvelle enquête, doublure criminelle et mensongère de celle menée par Bellodi :

> Altra notizie […], dicevano che, naturalmente, le indagini sui tre omicid erano state riaperte: e la squadra mobile di PS era già sulla buona strada per la soluzione dela caso Nicolosi, avendo fermato la vedova e l'amante di costei, certo Passerello, sui quali fortissimi indizi, inspiegabilmente trascurati dal capitano Bellodi, gravano[327].

La piste du crime passionnel, conjointement écartée par un enquêteur et un auteur qui préféraient se focaliser sur la piste

[326] L. Sciascia, *Il Giorno della civetta*, *op. cit.*, p. 112 (« Maintenant, près de la moitié de son congé s'était écoulée, et tout un paquet de journaux locaux, que le brigadier D'Antona avait eu la bonne idée de lui envoyer, lui apprenait que sa reconstitution si soigneuse des crimes de S. avait été démolie, comme un château de cartes sous le souffle d'alibis irréfutables. Bien mieux, il avait suffi d'un seul alibi pour la démolir : celui de Diego Marchica. Des personnalités irréprochables, au-dessus de tout soupçon, plus que respectables aussi bien par leur culture que par leur fortune, avaient témoigné devant le juge d'instruction de l'impossibilité où était Diego Marchica d'avoir tiré sur Colasberna et d'avoir été reconnu par Nicolosi », *op. cit.*, p. 166.)

[327] *Id.*, p. 113 (« D'autres informations, […], disaient que, naturellement, l'enquête relative aux trois assassinats avait été rouverte, et que le détachement mobile de police était déjà sur la bonne route en ce qui concernait le meurtre de Nicolosi : on avait arrêté sa veuve et l'amant de celle-ci, un certain Passerello, sur lesquels pesaient de graves soupçons, inexplicablement négligés par le capitaine Bellodi », *op. cit.*, p. 168).

mafieuse, est soudain validée et scandalise bien sûr le lecteur qui a entrevu la vérité. A l'échec de l'enquête s'ajoutent la remise en cause de la figure de l'enquêteur et le triomphe de l'injustice. Alors que traditionnellement « le roman policier est soumis à la nécessité de [faire] éclater la vérité[328] » en un dénouement classique caractérisé par le fermeture et le repli, la conclusion du roman de Sciascia impose au contraire une ouverture et une irradiation du genre policier vers d'autres sphères.

L'échec de Bellodi, imputable à l'intervention d'éléments extérieurs, survient alors même que les coupables sont sous les verrous et ont avoué. Or, et même si nous avons évoqué la volonté de Sciascia de ne jamais évacuer la matière policière de son roman, *Il Giorno della civetta* est marqué de fréquentes perturbations qui interviennent dans les marges du récit lui-même. Alors que l'essentiel du roman est composé du récit de l'enquête menée par Bellodi, plusieurs séquences mettant en scène des personnages anonymes et flous, mais ayant indubitablement des liens avec l'affaire, viennent retarder le processus de vérité enclenché par le carabinier. Ainsi, la quatrième séquence présente une conversation entre deux hommes (un brun et un blond) qui commentent et critiquent les premières investigations de Bellodi. Ces détours permanents vers la périphérie du récit annoncent le dénouement mensonger du roman et mettent en lumière la duplicité du roman policier que nous sommes en train de lire. En effet, toutes ces séquences « hors enquête » signalent la nature même d'un roman qui a choisi de se situer légèrement en marge du genre policier. Sciascia utilise le roman policier pour le mode de lecture simple et

[328] F. Evrard, *op. cit.*, p. 17.

ludique qu'il impose, mais il intervient sur ce matériau et le dévoie de la même manière que les hommes de l'ombre (que l'on devine politiques) interviennent pour mettre en échec l'enquête de Bellodi.

Il Giorno della civetta proclame à la fois son acceptation du genre et sa volonté de dévier d'une ligne narrative trop parfaite, trop simple. L'importance de ce qui se joue en dehors, en marge du récit éclate dans un dénouement inédit pour le genre policier mais particulièrement significatif pour le projet littéraire de Sciascia.

> Pourtant, l'échec apparent du capitaine Bellodi est peut-être plus éloquent encore que n'aurait été la conclusion logique de son enquête. L'omniprésence de la mafia, couverte par la loi du silence, est pointée avec force, et sera, par la suite, souvent dénoncée et analysée par Sciascia, et c'est de ce livre que date sa réputation de « mafiologue », qui n'allait pas sans l'agacer quelque peu[329].

Dès lors, le défi lancé par Bellodi à la toute dernière ligne du roman résonne comme une déclaration d'intention d'un auteur bien décidé à utiliser encore et encore une forme littéraire particulièrement en adéquation avec son propos. Une simple transgression, remplacer le temps de l'élucidation par le triomphe du mensonge, lui permet, *via* ce vecteur populaire qu'est le roman policier, de mettre à jour un système criminel fondé sur la loi du silence. Le roman policier devient ainsi un instrument d'enquête politique.

[329] M. Fusco, « introduction au *Jour de la chouette* » in Leonardo Sciascia, *Œuvres Complètes I, 1956-1971*, Fayard, Paris, 1999, p. 394.

2.3. QUAND L'ENQUÊTE SE DISLOQUE

L'ouverture d'*Un roi sans divertissement* de Giono propose et développe également le mode policier comme mode de lecture du réel : disparitions inexpliquées, motif du sang comme indice générique, thématique de la peur et de l'angoisse, etc. Les traces du policier patiemment et minutieusement agencées par Giono au début de son roman obligent le lecteur à adopter une posture adéquate. Cette période, qui correspond peu ou prou à ce que Franck Evrard appelle la « période d'attente qui engendre l'inquiétude et l'angoisse du lecteur[330] », est vide de toute enquête ; il s'agit avant tout d'installer une atmosphère et une thématique.

Pourtant, si les traces du genre sont visibles dès l'ouverture du roman, *Un roi sans divertissement* ne respecte absolument pas la trame narrative imposée par le roman policier ; et nous sommes très loin ici de la linéarité des schémas établis par Jean-Paul Colin. Le signe le plus flagrant de cette rupture de l'axe de l'élucidation, c'est bien sûr la dislocation brutale et totale de l'enquête, son achèvement prématuré, dès le premier tiers du roman. De plus, la neutralisation du coupable ne referme pas ici l'intrigue policière : celle-ci reste à jamais ouverte et M. V. disparaît en emportant avec lui les réponses aux questions que nous nous posons. La quête se solde donc ici par un échec : le mystère est finalement aussi épais qu'au début et la « solution » proposée par le récit pose *in fine* plus de questions qu'elle n'apporte de réponse. Pire, le détective, celui qui habituellement apporte justement les réponses, annule par son

[330] F. Evrard, *op. cit.*, p. 17.

geste incompréhensible toute possibilité de (ré)solution. En tuant M. V., Langlois refuse aux autres personnages, et au lecteur, le droit de savoir et de comprendre. Non seulement Giono déconstruit la structure policière en la brisant bien avant la fin du roman, mais en plus il nie l'efficacité de l'enquêteur – autre transgression importante que nous étudierons ultérieurement. Et, après la mort de M. V., il laisse son lecteur, déstabilisé, totalement désarçonné face à cette interrogation : de quoi les cent soixante dix pages suivantes sont-elles constituées ? Une seule certitude s'impose alors au lecteur : puisque l'enquête policière est achevée, même imparfaitement, elle ne peut ouvrir qu'un espace d'où le genre sera exclu.

La mort de M. V., abattu par l'enquêteur lui-même, doit donc être lue comme le symbole de la mise à mort du genre policier. Dans le roman de détection, après l'énoncé de la solution et après la révélation de l'identité du coupable, il n'y a de place que pour le silence. Le roman est clos, parfaitement achevé. Tout ce qui pourrait suivre en est donc exclu :

> Procès et condamnation sont volontiers escamotés, par ellipse ou omission. De ce point de vue, le coupable commode est celui qui se suicide dès son arrestation, comme il n'est pas rare. Il débarrasse prestement de sa présence la scène du texte. Sorti d'une manière de néant, qui est son absence à l'enquête, le coupable rejoint le néant au plus tôt[331].

Dans *Un roi sans divertissement*, le lecteur assiste ébahi à une condamnation et à une exécution sommaire d'un coupable qui n'a pas vraiment été nommé et qui laisse l'énigme en suspens, sans possibilité de réponse. Dès lors, le texte s'ouvre sur autre chose qu'il

[331] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 144.

reste à explorer mais qui est, nous ne tardons pas à nous en apercevoir, hors du registre policier.

Cette rupture du schéma classique, aussi brutale soit-elle, n'en était pas moins prévisible dès lors que l'on avait su lire les signes annonciateurs qui parcourent le premier tiers du roman. Bien avant la mort de M. V., et donc la fin du genre policier, la narration a plusieurs fois signalé l'impossibilité même d'une enquête.

Avant l'arrivée de Langlois au village, un personnage, Bergues, avait tenté de s'improviser enquêteur. Mais sa tentative pour arrêter le criminel s'était soldée par un échec :

> Bergues rentra bredouille à la tombée de la nuit. Il avait suivi les traces et, d'ailleurs, des traces de sang. L'homme était blessé. […] D'ailleurs Bergues n'avait pas perdu de temps ; il était parti sur les traces avec à peine une demi-heure de retard ; c'est un spécialiste des randonnées d'hiver ; il a le meilleur pas de tout le village ; il avait des raquettes, il avait sa colère, il avait tout mais il ne put jamais apercevoir autre chose que cette piste bien tracée, ces belles taches de sang frais sur la neige vierge. La piste menait en plein bois noir et là elle abordait franchement le flanc du Jocond, à pic presque, et se perdait dans les nuages. Oui, dans les nuages[332].

Ce passage thématise en fait la démarche herméneutique qui sous-tend tout roman policier par une habile réappropriation de métaphores assez largement répandue : le motif du sang et le paysage enneigé.

> Le fait de constituer les objets en signes décrit l'activité sémiologique du personnage de l'enquêteur, de l'auteur et du

[332] J. GIONO, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.,* p. 23.

lecteur. Dans *Monsieur Lecoq*, Gaboriau souligne à travers l'image des traces sur un champ de neige l'homologie du travail du détective et de l'écrivain, la ressemblance entre l'interprétation des indices, l'acte même de l'écriture et de la lecture d'un roman policier :

> « *Ce terrain vague, couvert de neige, est comme une immense page blanche où les gens que nous recherchons ont écrit, non seulement leurs mouvements et leurs démarches, mais encore leurs secrètes pensées, les espérances et les angoisses qui les agitaient. Que vous disent-elles, papa, ces empreintes fugitives ? Rien. Pour moi, elles vivent comme ceux qui les ont laissées, elles palpitent, elles parlent, elles accusent*. »[333]

Giono détourne ici l'image utilisée par Émile Gaboriau et, du même coup, explicite son rapport au genre. Au début du roman, Giono a disposé des traces, des indices du genre policier. Et le lecteur, à l'instar de Bergues, a remonté la piste et a suivi ces traces, persuadé que ce mode de lecture était approprié à *Un roi sans divertissement*. Pourtant, les traces ici – celles suivies par Bergues comme celles traquées par le lecteur – ne mènent nulle part : ni à la solution de l'énigme policière, ni au terme du roman. Elles ne font qu'ouvrir un espace vierge, illimité et opaque – un espace, la suite du roman, qu'il reste donc à explorer et à éclairer.

La courte enquête de Langlois mérite également qu'on s'y intéresse. En effet, alors que l'arrivée du capitaine Langlois aurait dû stabiliser le schéma policier mis en place en ouverture du roman, on constate au contraire un refus d'assumer les règles traditionnelles du genre. Et l'accumulation d'écarts et d'infractions participe dès lors

[333] F. Evrard, *op. cit.*, p. 13, citant un extrait de *Monsieur Lecoq* (1869) d'Emile Gaboriau.

à la mise à mort programmée du texte policier en germe dans le roman de Giono.

Dans le roman policier classique, le meurtre est l'élément perturbateur qui déstabilise l'équilibre social et qui plonge les personnages et leur environnement dans un état confusionnel. Mais ce désordre est toujours momentané puisque l'enquêteur se charge de « *réhamorniser* » un monde voué à la stabilité. Avec l'arrivée de l'enquêteur, et donc la prise en charge de l'enquête par un individu qui a « quelque chose du surhomme[334] », le roman policier s'installe habituellement sur la voie d'un retour progressif à l'équilibre temporairement perdu : une voie linéaire et sans détours. Lorsque Langlois entre enfin en scène, la narration fait illusion et l'on a le sentiment qu'*Un roi sans divertissement* va se poursuivre sur la voie du policier : une voie sur laquelle Giono a orienté son lecteur dès le début du roman.

En effet, auprès de Langlois, le village tout entier se sent « entièrement rassuré[335] ». Et il est vrai qu'au départ, Langlois semble parfaitement assumer le rôle qui lui est dévolu par sa fonction même ; aussi travaille-t-il à la mise en place de diverses procédures faites de « patrouilles » et d'« inspection soignée » censées empêcher toute nouvelle disparition. Et Langlois reprend précisément l'enquête là où Bergues l'avait abandonnée :

> Pendant qu'on allait vers eux, ils avancèrent encore d'une vingtaine de pas, c'est-à-dire que, par rapport au village, ils entrèrent carrément dans le nuage ; du village, on ne les voyait certainement plus. […]

[334] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 102.
[335] J. GIONO, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 42.

> Voilà donc l'endroit où Bergues avait fini. Derrière le rideau de nuages. Et à partir de là ? Rien. La neige, vierge tout autour, à part les traces de Langlois, du gendarme et de ceux qui les avaient rejoints[336].

Cette tentative d'enquête, que l'on pourrait qualifier de « matérielle » pour reprendre la terminologie de Franck Evrard, se solde donc à nouveau par un échec ; et l'enquêteur, fût-il professionnel et expérimenté, ne s'avère guère plus compétent que le villageois Bergues. Avec cet échec répété de l'enquête, c'est finalement tout l'édifice policier qui s'écroule. Bergues et Langlois suivent des traces qu'ils sont incapables d'interpréter, et le lecteur se retrouve peu ou prou dans la même situation s'il s'entête à lire *Un roi sans divertissement* comme s'il s'agissait d'un roman policier. Giono semble en fait nous avertir ici : il est impossible de plaquer sur son roman un mode de lecture spécifique. Quiconque s'y risquerait se perdrait immanquablement dans l'espace textuel.

C'est pourquoi la solution est ici indicible et qu'elle échappe jusqu'au bout à toute tentative de formulation. Langlois, qui a assez rapidement compris la fascination du meurtrier pour la violence, avoue d'ailleurs au curé du village son incapacité à expliquer et à expliciter cette interprétation :

> « Je comprends tout, se dit-il, et je ne peux rien expliquer. Je suis comme un chien qui flaire un gigot dans un placard. » […]
> – Je ne sais pas encore très bien ce que je veux dire, dit Langlois ; peut-être ne le saurai-je jamais, mais je voudrais bien le savoir[337].

La défection de l'enquêteur se double ici du rôle essentiel

[336] *Id.*, p. 43.
[337] *Id.*, pp. 56-58.

accordé au hasard. L'identification de M. V. et la découverte des cadavres reposent ici sur un enchaînement de circonstances parfaitement hasardeuses. Or dans le roman de détection – dans sa forme la plus structurée – la résolution de l'enquête est la conséquence d'une démarche intellectuelle parfaitement logique et organisée.

> Le coupable doit être déterminé par une suite de déductions logiques et non pas par hasard, par accident, ou par confession spontanée[338].

Cette nouvelle infraction aux règles du genre, si elle peut être lue comme une façon de tourner en dérision l'acceptation par le lecteur de la toute puissance du détective, souligne également l'indépendance du roman qui n'appartient à aucun genre. Car Frédéric II, le personnage qui découvre tout par hasard, suit lui aussi des traces : des traces laissées dans la neige par M. V. et qu'il suit pas à pas. Cette démarche indique au lecteur le seul mode de lecture valable ici. Giono, en s'affranchissant du genre policier, précise à son lecteur qu'il doit faire de même et oublier toutes les règles, fussent-elles explicites ou tacites.

Le roman peut donc dès lors s'ouvrir sur une autre perspective. La suite d'*Un roi sans divertissement*, c'est-à-dire la deuxième partie, celle qui narre le retour de Langlois, s'apparente cependant elle aussi à une enquête. Le narrateur, qui a recueilli témoignages et anecdotes, nous livre le résultat de ses recherches. Mais cette deuxième enquête, contrairement à celle proposée dans la première partie, n'est pas policière. Le narrateur, en choisissant

[338] S.S. Van Dine, *op. cit.*, p. 37.

de s'intéresser à Langlois, indique préférer enquêter sur les vivants plutôt que sur les morts. La notion même de genre policier a alors totalement disparu du roman.

Un roi sans divertissement aurait donc pu être un roman policier, c'est du moins ce que suggère sa première partie. Mais le refus des règles oriente rapidement le roman vers une autre dimension, plus psychologique et sans doute plus philosophique. On peut ici adapter au roman de Giono une analyse d'un roman policier très original, *Enquête d'hiver* de Jacques-Pierre Amette. Dans ce livre, l'auteur orchestre une relation intertextuelle entre l'énigme policière et *Hamlet* de Shakespeare. Marion Girard François écrit à ce sujet :

> […] un roman qui pourrait être policier prend une dimension philosophique parce que, placé sous le parrainage d'une œuvre gigantesque, modèle littéraire par excellence, il est tiré vers le haut, déviant ainsi de sa trajectoire initiale - quand bien même le lecteur ne connaîtrait pas *Hamlet*, il en connaît la réputation. Echappant à une lecture programmée, l'œuvre renvoie parallèlement à une autre lecture capable d'expliquer certains aspects du texte […][339].

On constate le même phénomène dans *Un roi sans divertissement*, dont le titre est emprunté aux *Pensées* de Pascal. Cet indice, à lui seul peut-être, aurait pu servir d'avertissement au lecteur qui aurait cru un peu trop rapidement que le récit allait suivre une trajectoire linéaire conforme au modèle générique. Giono place son roman « sous le parrainage » d'une œuvre dont tout lecteur connaît au moins le renom. Il inscrit donc *Un roi sans divertissement* dans une perspective bien plus philosophique que paralittéraire. Et

[339] M. Girard François, « Amette, Hammett, Hamlet », *op. cit.* [thèse en ligne].

le lecteur ne peut échapper à cet aspect du roman puisque le récit commence et s'achève par l'emprunt à Pascal : nous commençons bien sûr par lire le titre, et l'on termine par cette phrase : « Qui a dit : « *Un roi sans divertissement est un homme plein de misères* » *?*[340] ». On notera au passage que le narrateur se garde bien de citer ses sources comme pour inciter le lecteur ignorant à rechercher l'auteur de la citation.

Le roman policier, s'il a jamais existé ici, a donc complètement cessé d'être lorsque s'achève *Un roi sans divertissement*. L'enquête policière s'est disloquée avant de disparaître du texte et elle a laissé place à une quête d'une autre étendue comme si l'auteur avait voulu explorer ici la dimension métaphysique intrinsèque à toute histoire policière.

[340] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 244.

2.4. QUAND L'ENQUÊTE S'ANNIHILE

Le roman noir, on le sait, est la forme policière la plus hétérogène : c'est en quelque sorte un sous-genre, mais beaucoup moins fixé et rigide que le roman de détection. Certes, comme le rappelle Todorov, « les premiers auteurs de la série noire », D. Hammett, R. Chandler gardent le mystère[341] ». Pourtant, le roman noir s'est rapidement affranchi de toute structure.

> Le roman noir moderne s'est constitué non autour d'un procédé de présentation mais autour du milieu présenté, autour de personnages et de mœurs particuliers ; autrement dit, sa caractéristique constitutive est thématique[342].

On a donc souvent vu dans le roman noir une « transposition, dans un cadre urbain, du western romanesque[343] » et non une continuation du roman de détection. Si l'homologie entre roman noir et western est indéniable, on ne peut nier pour autant la volonté, chez les précurseurs, de constituer un projet en opposition au roman de détection. Il s'agissait pour eux de substituer aux règles strictes du « pôle anglais », qui correspond à une « surenchère dans l'ordre intellectuel », l'univers violent et passionnel du « pôle américain » qui correspond quant à lui à une « surenchère dans l'ordre de la sensation[344] ». Dans *Le Polar américain, la modernité et le mal*, Benoît Tadié rappelle que la naissance du roman noir est en partie

[341] T. Todorov, *op. cit.*, p. 15.
[342] *Ibid.*
[343] A.-M. Boyer, *op. cit.*, p. 92.
[344] R. Caillois, *Puissances du roman*, *op. cit.*, p. 136.

due à un projet éditorial conçu par Joseph T. Shaw, rédacteur en chef de la revue *Black Mask* de 1926 à 1936 :

> Son influence historique, Hammett la doit autant à ses propres qualités qu'au soutien de Shaw, infatigable lecteur et *manager* de ses auteurs. Dans un document capital – son introduction à *The Hard-Boiled Omnibus* […] –, Shaw raconte la naissance du polar comme la rencontre d'une idée (la sienne) et d'un style (celui de Hammett)[345].

Dans ce document – cité par Tadié – Shaw exprime son désir de créer « un nouveau type d'histoire policière[346] » capable d'introduire de l'émotion là où le roman de détection se contentait de déduction et de « problème de mots croisés ».

> Shaw décline ensuite les caractéristiques de ce nouveau type de fiction criminelle : la priorité accordée « au conflit des personnages » par rapport au crime lui-même, qui est secondaire ; le style « dur, cassant » *[hard, brittle]* ; l'utilisation maximale des possibilités du dialogue ; « l'authenticité des personnages et de l'action » ; le « tempo très rapide » obtenu grâce à l' « économie caractéristique de l'expression » […][347].

Et c'est sur ces bases – stylistiques autant que thématiques – que le roman noir est né et a développé toute une mythologie et toute une série de motifs, qui le rendent aisément identifiable. Nous avons montré comment Norman Mailer se les approprie en partie au début de *An American Dream*. Il crée ainsi un « horizon d'attente », suggérant du même coup un mode de lecture approprié. Ce procédé – disséminer dans le récit des traces du roman noir – fonctionne en

[345] B. TADIÉ, *op. cit.,* p. 6.
[346] J. T. SHAW, Introduction, *The Hard-Boiled Omnibus*, New York, Simon & Schuster, 1946, p. V-VI.
[347] B. TADIÉ, *op. cit.*, p. 7.

fait tout au long de *An American Dream* et l'on pourrait aisément, pour chaque chapitre, relever ce qui ressort du roman noir et de sa mythologie et, au contraire, ce qui s'en écarte.

Si certains chapitres sont ouvertement plus « policiers » que d'autres, l'ensemble du roman ressemble à un *mimotexte*, parfois outrancier et qui peut dans quelques passages confiner au pastiche. L'errance du narrateur s'apparente ainsi à une balade à travers les lieux communs, les clichés et les stéréotypes du genre. Nous avons déjà évoqué l'utilisation du décor urbain comme indice générique. On peut y ajouter la liste des personnages qui semblent tous sortis d'anciens volumes de la « série noire ». On croise ainsi des policiers taciturnes et brutaux, un vieux mafieux, un gangster italien, une belle et mystérieuse chanteuse de cabaret, des petits malfrats et de puissants hommes d'affaires à l'évidence liés au crime et aux services secrets.

Plusieurs scènes du roman semblent également avoir été conçues comme des références explicites au genre. C'est notamment le cas des passages qui décrivent l'enquête consécutive au meurtre de Deborah.

En effet, le recours à un narrateur (meurtrier) autodiégétique, Stephen Rojack, n'interdit pas le récit d'une enquête policière. Au contraire, l'absence de mystère lié à l'identité du coupable permet un glissement de l'interrogation ludique vers une autre tension dramatique puisque c'est selon point de vue de Rojack que l'on suit l'enquête menée par la police new yorkaise. L'essentiel des investigations de l'inspecteur Roberts est concentré dans un espace narratif restreint : la totalité du chapitre trois (« A Messenger from the

Maniac ») et une partie du chapitre cinq (« A Catenary of Manners »). Plutôt que de développer l'enquête policière sur l'ensemble du roman, Mailer choisit donc de la centraliser et de la concentrer : le chapitre trois raconte ainsi l'arrivée des enquêteurs sur les lieux du crime, l'interrogatoire de Rojack (sur place puis au commissariat) et enfin sa remise en liberté provisoire, faute de preuves suffisantes pour l'inculper. A partir du chapitre quatre, l'enquête est donc reléguée au second plan et elle ne revient au centre du récit qu'à la fin du chapitre cinq lorsque Roberts annonce à Rojack qu'il est définitivement mis hors de cause, l'enquête ayant étonnament conclu à un suicide.

Ces deux passages se distinguent assez nettement du reste du roman : en effet, la matière policière n'est ici pas du tout évacuée. Dans le reste du roman, les indices policiers sont toujours repérables mais jamais totalement assumés, c'est-à-dire qu'ils ne constituent pas à eux seuls le matériau narratif du récit. En revanche lors des deux confrontations entre Rojack et Roberts, tout fonctionne comme si Mailer avait voulu créer une sorte de *mimotexte* parfait. L'auteur y reproduit en effet avec soin l'idiolecte d'un modèle, le roman noir américain des années 1940-1950 – un modèle largement mythifié et codifié par le cinéma hollywoodien de la même période. On retrouve donc dans le roman de Mailer tous les thèmes et motifs emblématiques du genre : le lien entre sexe et violence, la vulgarité réaliste des dialogues, les références précises et explicites à la médecine légale et aux procédures policières, etc. Tout fonctionne comme si le meurtre de Deborah enfermait Rojack dans un cadre hyper formaté. Ce qui suit immédiatement le meurtre, point d'ancrage de tout roman policier, transforme donc *An American*

Dream est un duplicata du modèle original : un double sans inventivité et dans lequel l'auteur semble avoir voulu inclure tous les *topoi* du genre.

Comme chez James M. Cain (*The Postman Always Rings Twice*) la pulsion meurtrière s'accompagne d'une pulsion sexuelle : après avoir tué Deborah, Rojack rejoint donc Ruta, la bonne, qu'il sodomise brutalement. A l'instar des personnages de Raymond Chandler, les inspecteurs de la police de New York sont ici taciturnes, pugnaces et réduits à un trait distinctif. Il y a le détective Roberts, intelligent aimable ; le grossier O'Brien qui pète en plein interrogatoire ; et le brutal Leznicki qui n'hésite pas à menacer Rojack. L'arrivée de ces trois personnages sur les lieux du crime correspond au début de l'enquête et, dès lors, l'ensemble du chapitre trois va ressembler trait pour trait à un récit de procédure policière, une forme littéraire que Claude Mesplède, dans son *Dictionnaire des littératures policières*, définit comme « un sous-genre de la littérature policière […] qui décrit avec réalisme les méthodes utilisées par la police et fait le récit détaillé des interrogatoires, des filatures, du travail de médecine légale[348] ». Ce passage de *An American Dream* semble donc conçu comme un hommage amusé au genre, truffé de scènes qui apparaissent comme autant de lieux communs : l'interrogatoire sur la scène du crime, l'identification du cadavre à la morgue puis la déposition officielle au commissariat. A cette succession d'emprunts au genre s'ajoute, comme chez Sciascia, le recours à la forme dialoguée comme mode de narration incontournable :

[348] C. MESPLÈDE, « Procédure policière », in *Dictionnaire des littératures policières*, T.2, *op. cit.*, p. 506-507.

> La recherche de la vérité, qui implique une enquête minutieuse et de nombreux interrogatoires, conduit l'auteur de romans policiers à privilégier la forme du dialogue. Didactique, celui-ci se constitue principalement d'un enchaînement de questions-réponses[349].

Dans le chapitre 3, Mailer reproduit ainsi des situations qui évoquent immanquablement des scènes déjà lues :

> 'What time did you get here?'
> 'Several hours ago. Maybe nine o'clock.'
> 'She let you in?'
> 'The maid did.'
> 'Did you ever give the maid a bang?' asked O'Brien.
> 'Never.'
> 'Ever want to?'
> 'The idea might have crossed my mind.' […]
> 'All right,' said Roberts, 'you came into the room, and then what?'
> 'We talked for hours. We drank and we talked? […]
> 'What did you talked about ?'
> 'Everything'[350].

Et comme si ces clins d'œil appuyés ne suffisaient pas, Mailer fait apparaître ici de nouveaux personnages, véritables caricatures des figures représentatives du genre : Eddie Ganucci dit « l'Oncle »,

[349] F. EVRARD, *op. cit.*, p. 14.

[350] N. MAILER, *An American Dream*, *op. cit.*, pp. 69-70
(« – A quelle heure êtes-vous arrivé ?
– Il y a plusieurs heures. Peut-être vers neuf heures.
– Elle vous a ouvert la porte ?
– La bonne.
– Avez-vous déjà baisé la bonne ? demanda O'Brien.
– Jamais.
– Eu envie ?
– J'ai pu y penser. […]
– Très bien, dit Roberts, vous allez dans sa chambre, et après ?
– Nous avons parlé pendant des heures. Nous avons bu et parlé. […]
– De quoi parliez-vous ?
– De tout. », p. 82).

un vieux mafieux italien ; Tony son homme de main ; et bien sûr Cherry, la chanteuse de cabaret, belle et fascinante, et dont Rojack tombe presque immédiatement amoureux. Bien plus que le roman dans son ensemble, le chapitre trois – dont le style même, beaucoup plus sobre et épuré que les autres, et donc en cela plus proche de celui des auteurs de romans noirs américains – peut être lu comme un pastiche du genre. En cela, il s'inscrit dans une catégorie évoquée par Franck Evrard :

> De nombreux romans policiers, loin de chercher l'illusion référentielle, affirment leur nature langagière, l'arbitraire des mots qui les constituent et mettent à distance ironique ou parodique le texte[351].

Mailer choisit donc d'inscrire son roman, et plus particulièrement le chapitre trois qui marque le début mais aussi quasiment la fin de l'enquête, dans un cadre parfaitement identifiable. Il ne cherche pas ici à construire un roman policier original ou transgressif, il s'efforce au contraire de concentrer dans le même chapitre un maximum de stéréotypes : personnages, lieux, dialogues, etc.

Néanmoins, c'est cette « allégeance » aux codes du roman noir qui va permettre à Mailer de se débarrasser d'influences trop lourdes et trop visibles pour mieux entreprendre ensuite un autre récit davantage tourné vers lui-même. En effet, l'accumulation de clichés et de lieux communs qui surgissent dans le récit au moment même où le roman devient véritablement « policier » – c'est-à-dire lorsque l'enquête commence – suggère la volonté de Mailer de se

[351] F. EVRARD, *op. cit.*, p. 9.

dégager d'un cadre trop codifié. *An American Dream*, par ses outrances et ses stéréotypes, prend finalement ses distances avec le genre noir et dénonce du même coup la répétition sclérosante qui caractérise une partie de cette production paralittéraire. L'atonie du roman noir ainsi mise en évidence, Mailer peut réactiver les motifs empruntés au genre qu'il continue à utiliser pour baliser son récit. Autrement dit, *An American Dream* ne cesse pas d'emprunter au genre mais il parvient dans le même temps à se renouveler. Puisque l'enquête est close ou presque à la fin du chapitre trois, toutes les transgressions, tous les écarts génériques sont désormais possibles.

L'écart le plus flagrant, c'est donc cette annihilation de l'enquête alors même que tout semble réuni pour confondre Rojack. Dès l'arrivée des inspecteurs, il ne fait aucun doute que la version de Rojack est lacunaire et peu vraisemblable. La complicité du lecteur qui *sait* accentue cette évidence : la culpabilité du mari « saute aux yeux » et il semble évident que Roberts et ses hommes vont rapidement la prouver. Pourtant, si tous les indices s'accumulent en effet contre Rojack, c'est en homme libre qu'il quitte le commissariat à la fin du chapitre trois avant d'être totalement innocenté deux chapitres plus loin. Entre l'annonce de la mort de Rebecca (fin du chapitre deux) et la fin du chapitre cinq, Mailer nous propose donc une enquête qui englobe tous les motifs du genre, mais qui, paradoxalement, se révèle bâclée puisqu'elle se conclut par la défection de l'enquêteur qui renonce à arrêter le meurtrier. Mais cet échec de l'enquête n'a pas ici la même signification que chez Sciascia. Les raisons qui permettent à Rojack d'échapper à la justice sont totalement indépendantes de sa volonté. Ce ne sont pas ses mensonges qui lui permettent d'échapper à la police. C'est une

nouvelle façon pour Mailer d'indiquer les libertés qu'il prend vis-à-vis du genre. En effet, alors que les mensonges éhontés de Rojack semblent le condamner plus sûrement que des aveux, ce sont des interventions extérieures qui lui rendent sa liberté. Pire, les causes de cette absolution sont totalement invraisemblables et donc contraires aux règles du genre.

Alors que le lecteur a le sentiment d'avoir affaire à un roman noir classique, l'enquête se délite donc soudainement, jusqu'à totalement disparaître. Après avoir affirmé son intégrité ("My duty as a police officer is to find out the facts and communicate them to the proper places.[352]"), et exposé les preuves qui accusent Rojack ("Her hyoid bone is broken." […] The doctor's evidence shows you strangled her.[353] "), l'officier Roberts témoigne d'une étonnante sympathie pour le suspect. Tout en continuant de maintenir ses accusations ("Oh, come on. We know you dit it.[354]"), il se montre de plus en plus prévenant à l'égard de Rojack et décide finalement de le libérer alors qu'il possède suffisamment d'éléments pour prolonger sa détention. Roberts commence alors à l'appeler familièrement ("pal", "You're not bad." ; "I'm going home. Can I drop you off?") et à se comporter comme s'ils étaient proches ; et il s'excuse presque de l'interrogatoire qu'il lui a fait subir ("no hard feelings[355]"). Autrement dit, alors qu'il devrait assumer le rôle d'enquêteur « dur-à-cuir » que le roman lui a attribué, Roberts refuse soudain sa fonction.

---

[352] N. MAILER, *An American Dream*, *op. cit.*, p. 66 (« Mon devoir d'officier de police est de rechercher les faits et de les communiquer à qui de droit », p. 78).
[353] *Id.*, p. 72 (« L'os hyoïde est brisé . […] Les conclusions du médecin montrent que vous l'avez étranglée. », p. 84).
[354] *Id.*, p. 91 (« Oh ! allons donc, nous savons que vous l'avez tuée. », p. 105).
[355] *Id.*, p. 92 (« vieux » ; « vous n'êtes pas mal. » ; « Je rentre chez moi. Puis-je vous déposer ? » ; « sans rancune… », p. 106).

Cette défection de l'enquêteur qui se prend d'une soudaine sympathie pour le suspect s'accompagne par ailleurs d'une distorsion qui signale la rupture complète de l'enquête. Mailer a en effet imaginé une étonnante péripétie narrative, totalement abracadabrantesque :

> […] We could hold you as a material witness. And we could work on you for sventy-two hours, and you would crak. But you(re in luck, you're in great luck. We have to stick with Ganucci this week. We don't have time for you[356].

Autrement dit, Roberts explique à Rojack qu'il le libère parce qu'il doit s'occuper d'un autre criminel : Ganucci, le vieux mafieux. A-t-on déjà entendu pire invraisemblance dans un roman policier ? Peut-on sérieusement imaginer que la police délaisse un coupable pour s'intéresser à une autre enquête – par ailleurs absente du récit ? On saisit bien ici la volonté de Mailer de dénoncer le caractère factice de tout roman policier. La posture de l'écrivain démiurge qui orchestre l'enquête et manipule le lecteur est ici révélée dans toute sa fausseté par une rupture du genre d'autant plus brutale qu'elle est totalement invraisemblable.

D'abord pastiche du genre, l'enquête policière imaginée par Mailer s'annihile soudain pour permettre aux personnages et au récit de s'extraire du carcan de la littérature de genre. L'écrivain américain refuse en fait la fonction fixatrice de l'enquête qui permet habituellement de figer les personnages dans leurs fonctions fictionnelles. En dénonçant l'inertie du genre dont il accepte

[356] *Ibid.*, pp. 91-92 (« Nous pourrions vous garder comme témoin des faits. Et nous pourrions vous travailler pendant soixante-douze heures et vous ne tiendriez pas le coup. Mais vous avez de la chance. Beaucoup de chance. Nous devons coller à Ganucci toute la semaine. Nous n'avons pas le temps de nous occuper de vous. », p. 105).

cependant les principaux motifs, Mailer s'inscrit selon nous dans une évidente tendance postmoderniste qui abolit les frontières entre la littérature élitaire et la paralittérature. La suite du roman va confirmer cette hypothèse : nous verrons que les personnages, débarrassés de leurs fonctions originelles, assumeront d'autres rôles, toujours proches cependant de ceux du roman policier. Ce flou taxinomique sera souligné par une narration de plus en plus confuse et donc, de moins en moins en accord avec les impératifs du genre policier.

2.5. QUAND L'ENQUÊTE DISPARAÎT

Si tous nos auteurs contreviennent à leur manière et à des degrés divers au bon déroulement de l'enquête, c'est sans nul doute chez Bernanos que la transgression est la plus nette et la plus visible. En effet, les autres auteurs de notre corpus, même s'ils regimbent à reproduire la structure classique du roman policier, maintiennent l'enquête en tant qu'indice générique fort. Chez Sciascia et Faulkner, elle occupe une place centrale dans le récit ; chez Mailer, et surtout chez Giono, elle devient certes plus secondaire mais continue d'occuper une place de choix dans le roman, à un moment ou à un autre. Bernanos, lui, au contraire, choisit de la dissimuler et de la soustraire de son récit. Point d'enquête donc dans *Monsieur Ouine*, mais plutôt des échos des investigations menées à la périphérie du roman, dans un hors-texte que nous devinons en permanence, que nous nous efforçons de reconstituer, mais auquel nous n'avons jamais accès. Et si *Monsieur Ouine* accepte finalement d'être « relié » au genre policier, c'est grâce au paradoxe qui le fonde. En effet, à force de refuser et de rejeter des éléments policiers que l'on décèle néanmoins, le récit nous contraint à une perpétuelle (re)construction de ce qui manque. Autrement dit, l'absence d'herméneutique finit par en créer. Et *Monsieur Ouine* apparaît *in fine* comme une sorte de palimpseste qui laisse entrevoir régulièrement le roman policier qu'il recouvre. Bernanos souligne donc ici la dimension herméneutique de l'acte de lecture et les similitudes qui relient la démarche de l'enquêteur et celle de tout lecteur. Il révèle l'homologie soulignée par Franck

Evrard entre le travail du détective, son interprétation des indices et l'acte de lecture[357]. Mais chez Bernanos, la figure de l'enquêteur est absente – nous y reviendrons – et l'enquête est presque totalement évacuée du roman. Le lecteur est donc livré à lui-même, seul face aux indices à interpréter, au point que la notion de genre est ici complètement remise en cause.

Et pourtant *Monsieur Ouine* reste, à sa manière, un roman policier puisqu'il y a un crime et une énigme. Monsieur Ouine lui-même, d'ailleurs, reconnaît qu'il a le sentiment d'être « en plein roman policier, et de la plus médiocre, de la plus basse invention[358] ». Claude-Edmonde Magny, dans l'un des premiers écrits critiques consacrés au roman, explique que *Monsieur Ouine* relève du roman policier d'abord parce qu'un meurtre détermine le ressort de l'intrigue. Elle ajoute que *Monsieur Ouine* est un roman policier parce que Bernanos « dérobe à notre connaissance des faits que nous savons devoir être capitaux et sur lesquels *lui* est évidemment renseigné[359] ». C'est, à l'évidence, une posture proche de celle des auteurs de romans policiers qui dissimulent certaines informations afin de préserver le mystère le plus longtemps possible. Mais ce qui distingue Bernanos d'un auteur comme Agatha Christie par exemple, c'est que l'auteur de *Monsieur Ouine* dérobe la vérité au-delà du récit. Ainsi, la culpabilité de monsieur Ouine est effacée de la version définitive du roman alors que, selon certains brouillons, le vieux professeur de langues est bel et bien l'assassin du petit

[357] F. Evrard, *op. cit.*, p. 13.
[358] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.,* p. 162.
[359] Cl.-E. Magny, « *Monsieur Ouine*. Le dernier roman de Bernanos », *Poésie 46*, n°33, juin-juillet 1946. Repris in *Etudes Bernanosiennes* 5 (pp. 7-23).

vacher[360].

L'intrigue policière du roman est donc banale, convenue, mais en apparence seulement. En effet, si *Monsieur Ouine* est un roman policier, alors c'est un roman *paradoxalement* policier puisqu'il refuse de se soumettre au genre tout en imposant au lecteur une nécessaire démarche herméneutique visant la reconstruction de l'intrigue criminelle. Et si tout roman policier est construit autour d'un vide provisoire que l'enquête s'efforce de combler, *Monsieur Ouine* se fonde quant à lui autour d'une béance qu'il maintient telle quelle, voire qu'il creuse sans cesse un peu plus. Le lecteur doit donc en permanence ajuster sa posture pour tenter de répondre aux questions laissées sans réponse par un récit particulièrement exigeant :

> Comme par jeu systématique, dès qu'on va saisir enfin une précision matérielle, le récit nous la dérobe. A cela s'ajoutent les difficultés d'une technique particulière de narration : les chapitres et même les parties de chapitres sont juxtaposés sans transition. Ils débutent dans le vif d'une scène, comme des séquences cinématographiques – la caméra sautant d'un lieu à un autre et nous immergeant sans introduction dans un dialogue déjà en train. Il nous faut sans cesse réajuster mentalement le récit[361].

Ainsi, pour résumer, on peut dire que Bernanos a conçu une intrigue dont le caractère énigmatique est indéniable. Mais il faut ajouter que l'auteur d'*Un crime* a choisi de raconter cette histoire policière en utilisant une technique narrative aux antipodes de la

[360] *Cf.* W. Bush, « Scènes et chronologie », *Etudes bernanosiennes* 5 : dans l'un des brouillons, une mèche de cheveux gris, la teinte des cheveux de M. Ouine, est retrouvée dans la paume du cadavre.
[361] H. Debluë, *op. cit.*, p. 164.

clarté exigée par le genre policier et attendue par ses lecteurs. Cette confusion permanente et cette absence de certitude quant à l'issue de l'intrigue criminelle sont bien sûr voulues par l'auteur et atteignent leur apogée à la fin du roman. Le refus de révéler l'identité du meurtrier rompt totalement le lien fragile qui pouvait encore unir *Monsieur Ouine* au genre policier. On sait aujourd'hui, nous l'avons déjà évoqué, que dans des versions antérieures du roman, la culpabilité de monsieur Ouine était clairement indiquée. Si Bernanos a souhaité maintenir son lecteur dans le doute, c'est parce que dans ce roman il importe peu finalement d'établir des responsabilités juridiques, comme on peut le faire au contraire dans un roman policier « classique ». Cette transgression ultime du genre permet d'orienter notre lecture dans une autre direction, celle de la responsabilité partagée dans un monde déchristianisé – une piste que nous explorerons ultérieurement.

Pour le moment, intéressons-nous au déroulement de l'intrigue. Le lecteur ne peut faire abstraction de l'insertion de la question policière « qui a tué ? » au sein du roman. Même si la dimension policière du roman s'efface en permanence, il est impossible d'oublier l'événement qui déclenche la crise qui s'empare de Fenouille. Comme dans le roman policier, c'est donc bien le crime qui est à l'initiale du récit. Mais Bernanos s'écarte totalement de la voie policière en refusant de narrer l'enquête. En effet, Bernanos exclut de son récit deux des quatre rôles fondamentaux du genre : le coupable donc, mais aussi l'enquêteur. Aucun des personnages du roman ne se voit attribuer cette fonction. Tous s'interrogent bien sûr, mais au contraire du jeune Charles Mallison dans le roman de Faulkner, aucun ne prend en charge l'enquête.

Bernanos rejette donc cette enquête dans un hors-texte qui n'interfère que très rarement avec le roman. De temps à autre, toutefois, des personnages emblématiques du genre font une apparition extrêmement fugace. Ainsi sait-on simplement qu'« un gars de la police[362] » est venu interroger la fille Devandomme au sujet de son mari et que ce sont des « policiers ou [des] gendarmes[363] » qui soupçonnent et recherchent activement Eugène, le braconnier. De même, le récit de l'enterrement du petit vacher et du lynchage de Jambe-de-Laine est entrecoupé de références à des interrogatoires menés par un juge (« Je m'ennuyais tellement, monsieur le juge, dira plus tard Noël Chevrette[364] »). Le lecteur entraperçoit donc de temps à autre ces enquêteurs mais ils restent, jusqu'à la fin du roman, exclus du récit. D'ailleurs, ils n'apparaissent jamais totalement. Leur présence est toujours signalée rétrospectivement et lorsqu'ils sont évoqués, ils sont comme déchargés de leur fonction et donc, méconnaissables. C'est par exemple le cas lorsque la fille Devandomme parle à l'un d'eux sans le savoir :

> Aussi lorsque est venu, le lendemain matin, ce drôle de type à barbiche que le père a d'abord reçu si mal, elle a cru – pauvre fille ! – que c'était un copain d'Eugène, un de ces revendeurs qui lui paient comptant son gibier, elle lui a répondu de bon cœur, soucieuse seulement que le vieux n'entendît rien… C'est tout. Eugène ne lui a fait d'ailleurs aucun reproche. Il a ri. « T'as parlé à un gars de la police, grosse bête », qu'il a dit[365].

[362] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 112.
[363] *Ibid.*
[364] *Id.*, p. 184.
[365] *Ibid.*

C'est, pour Bernanos, une manière de dire que les enquêteurs de romans policiers n'ont rien à faire à Fenouille et que, dans son roman, ils ne sont d'aucune utilité. Cela signifie aussi que le récit est débarrassé de sa dimension judiciaire et que, s'il y a enquête, ou quête, alors elle porte sur autre chose. Bernanos se désintéresse donc de la solution, de l'énigme et de l'enquête, c'est-à-dire des principales composantes du genre policier. Au récit du méthodique et minutieux processus d'élucidation, il préfère l'exploration des groupes de personnages, des « foyers de fermentation psychique, souterrainement reliés entre eux, comme les bubons d'une infection[366] ».

Puisque *Monsieur Ouine* rejette en quelque sorte sa dimension policière, la stratégie narrative adoptée par Bernanos est elle aussi fondée sur le refus des règles du genre. Le roman se caractérise donc par un refus de la linéarité emblématique du genre et par une dissolution des repères chronologiques et spatiaux privilégiés par le roman policier. Comme l'explique Henri Debluë dans l'extrait déjà cité, les chapitres de *Monsieur Ouine* se succèdent « sans transition[367] ». Chaque chapitre débute par une ouverture *in medias res* qui confronte le lecteur à des personnages, un cadre spatio-temporel, une situation ou une conversation délibérément énigmatiques. Cette technique exige des efforts constants de réajustement qui participent bien sûr de l'investissement du lecteur mais qui ne favorise pas la lisibilité et la clarté. Autrement dit, l'apparente simplicité de l'intrigue n'est qu'une illusion tant la structure narrative du roman est lacunaire. C'est une

[366] H. Debluë, *op. cit.*, p. 164.
[367] *Ibid.*

« structure en creux[368] » au centre de laquelle le crime n'est finalement qu'un « blanc », un « vide » parmi tant d'autres. D'ailleurs, les innombrables variantes de *Monsieur Ouine* et les difficultés rencontrées pour établir un texte conforme à celui voulu par Bernanos témoignent autant de la somme de travail accomplie par l'écrivain que de la particularité d'un roman où les blancs insérés dans les chapitres sont finalement presque aussi importants que le texte lui-même. Quoi qu'il en soit, les « vides » du texte participent de son caractère énigmatique et sa structure n'est pas « un jeu gratuit. [Elle convient] au propos profond livre[369] ».

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, il est évident que le caractère énigmatique de *Monsieur Ouine* provient davantage de sa structure que de son intrigue. Dans le roman policier classique, le mystère se loge dans l'histoire elle-même (« qui a tué et pourquoi ? ») et la structure narrative spécifique au genre (la fameuse structure double) s'impose alors comme nécessaire pour atteindre la finalité du roman policier : la découverte de la vérité :

> C'est cette narration qui apportera la réponse au problème posé en révélant l'identité du criminel, les modalités de son crime et ses motivations comme la jalousie, la vengeance, l'appât du gain[370].

Chez Bernanos, au contraire, le mystère ressort de la narration elle-même, de ses vides et de ses blancs qui lacèrent le tissu textuel. La plupart des questions restent sans réponses et plus on approche du dénouement et plus il devient évident que la fin ne sera guère plus satisfaisante pour qui recherche une conclusion

[368] A. Béguin, « *Monsieur Ouine, notes et variantes* », in G. Bernanos, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1894.
[369] H. Debluë, *op. cit.*, p. 164.
[370] F. Evrard, *op. cit.*, p. 16.

classique. Les chapitres se succèdent, mais les liens entre eux sont rompus et, presque toujours, on passe d'un cadre spatio-temporel à un autre. Or c'est bien le meurtre qui provoque cette rupture de tous les repères puisque, au départ du roman, Philippe/Steeny semble servir de fil rouge. Les chapitres un, deux, trois et quatre lui sont consacrés. On le voit traverser plusieurs lieux (sa maison, le château de Wambescourt) et rencontrer quelques-uns des protagonistes du roman (Jambe-de-Laine, monsieur Ouine, son ami Guillaume). L'irruption brutale du meurtre au chapitre cinq met un terme à cette narration centrée sur l'adolescent. Les chapitres suivants se suivent donc sans aucune transition et, la plupart du temps, sans indices pour permettre de se repérer. On entre ainsi dans un chapitre en plein milieu d'une discussion (chapitres quatre et onze), ou l'on passe d'un lieu à autre (chapitres douze et seize) ; et il est extrêmement rare qu'il y ait un lien, spatial ou autre, entre deux chapitres successifs. Il est fréquent également que l'on entre dans un chapitre par une immersion brutale dans les pensées d'un personnage. Les repères sont alors très flous, incertains (chapitre six). Ajoutons que ses « sauts » d'une scène à une autre interviennent souvent à l'intérieur même des chapitres : des séquences sont « juxtaposées » et le lecteur doit assembler ce qui ressemble à des fragments épars d'un récit plus large, plus global.

Le parti pris narratif vise à l'évidence l'inconfort du lecteur. Au contraire du récit policier classique, *Monsieur Ouine* est fondé sur l'imprévisibilité plutôt que sur la linéarité, sur la perte des repères plutôt que sur le balisage textuel. Cependant, rappelons-le, le questionnement policier reste prégnant et il émerge même parfois du roman. C'est le cas notamment au chapitre cinq qui est à

l'évidence le passage où le roman se fait le plus proche du genre policier.

Toutefois, on constate que même lorsque la dimension policière du récit passe au premier plan, le rejet de l'enquête, et donc du genre dans sa globalité, reste manifeste. C'est en effet au chapitre cinq que le garde-champêtre porte le cadavre du petit valet qu'un « charretier des Croules, un ivrogne, a trouvé par hasard[371] ». Parce que le Parquet n'arrive pas, Arsène (le maire de Fenouille) et le docteur Malépine sont contraints de commencer eux-mêmes l'instruction. Mais c'est en réalité à une triste parodie d'enquête que nous assistons ici. L'unique témoin est saoul, « il boit […] tout seul, deux chaises pour son cul, comme un capitaine[372] ». Quant au maire, qui s'improvise détective et que le lecteur découvre ici, il se révèle rapidement grotesque. Torturé par ses propres péchés, Arsène est un pédophile qui lutte en permanence contre ses démons et recherche une pureté qui lui est inaccessible. Drôle d'enquêteur donc que ce détective, « ancien trousseur de gamines[373] », qui se pique de résoudre le meurtre d'un garçonnet ! D'ailleurs, il ne tarde pas à confier au docteur son impuissance, sa répugnance à l'égard des victimes et son désintérêt pour la vérité :

> On appelle ça une victime. En un sens, docteur, je trouve ça peut-être plus répugnant à voir que le coupable. Un coupable, c'est pareil à vous, ça vient, ça va, ça respire, c'est vivant. Bien fin qui déchiffrerait sa figure. […] Son crime ! Qu'est-ce qui lui en reste de son crime ! Qu'est-ce qu'une ou deux pauvres minutes dans la vie d'un homme ? Au lieu que ses macchabées, ils ont le crime au

[371] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 65.
[372] *Id*., p. 70.
[373] H. Debluë, *op. cit.*, p. 165.

> ventre, les cochons, ils suent le crime. […] Vous me direz qu'on doit punir les assassins. D'accord. Seulement la chose devrait se régler entre policiers pour éviter le scandale, et d'après la situation de la victime. Car entre nous, y a-t-il du bon sens à mettre toute la magistrature aux ordres d'un malheureux petit vacher mort comme si c'était un prince de la science, par exemple, ou un ministre ? Ce morveux-là me coûtera mon écharpe, aussi vrai que je m'appelle Arsène[374].

Propos scandaleux dans la bouche d'un homme qui prétend se substituer au Parquet et qui s'affirme ici comme la première incarnation de la figure de l'enquêteur. Dès la révélation du crime, l'enquête est donc réduite à néant, salie par cet enquêteur qui va jusqu'à proposer d'étouffer l'affaire. Et avec l'arrivée de Jambe-de-Laine quelques pages plus loin, Bernanos accentue son travail de sape de l'enquête policière. En effet, tous les éléments policiers qui s'ajoutent les uns aux autres pour constituer ce chapitre cinq sont immédiatement discrédités, dépréciés et les questions, au lieu de trouver des réponses, restent en suspens. Lorsque Jambe-de-Laine arrive à la mairie, elle produit des preuves du crime : les vêtements du garçon, qu'elle aurait trouvés dans un placard, au château. Mais les Malicorne, les patrons du petit vacher, sont affirmatifs : la victime portait d'autres habits le jour du meurtre. Quant au soulier apporté par Jambe-de-Laine, il ne peut appartenir au petit vacher puisque le cadavre a encore ses deux chaussures aux pieds… Ainsi les preuves qu'elle apporte et qui condamnent monsieur Ouine se révèlent être de fausses preuves, fabriquées de toutes pièces. Mais alors, pourquoi ces accusations ? Pourquoi accuser, comme elle le fait formellement, monsieur Ouine ? Qu'a-t-elle à lui reprocher ?

[374] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 73.

Sait-elle des choses qu'elle ne peut prouver ? Quant à elle, comment sait-elle, dès l'aube, que le petit vacher a été tué ? Elle est censée avoir veillé son mari toute la nuit… Pour William Bush, cette accusation contre monsieur Ouine « semble bien n'être qu'un moyen de brouiller la piste[375] ». Mais nous n'en connaîtrons jamais la raison…

Tout le passage n'est donc pas très crédible, ni très vraisemblable. Tout y semble factice : les deux enquêteurs (le maire et le médecin), mais aussi les preuves et les témoins. En revanche, les suspects, eux, sont nombreux. Ce mimétisme grotesque du roman policier permet en fait à Bernanos de prendre immédiatement ses distances avec le genre. Il indique au lecteur que *Monsieur Ouine* est « autre chose » qu'un roman policier et il jette ainsi un regard presque amusé sur ses propres tentatives d'écriture d'un véritable roman policier. Seuls les personnages et la mort qui les relie tous les uns aux autres intéressent Bernanos. Mais il n'a que faire de l'intrigue et de l'énigme. D'ailleurs, comme pour bien signaler cette indifférence, il condamne des innocents et laisse le coupable en liberté. Car si le meurtrier du petit vacher reste impuni, les gendarmes accusent et provoquent la mort d'un innocent, Eugène. En mentant à la police (il a prétendu avoir passé la nuit dans une grange alors qu'il braconnait non loin du lieu du crime), Eugène a attiré tous les soupçons. Par ailleurs, le vieux Devandomme lui-même est persuadé de la culpabilité de son gendre. Aussi, lorsque Eugène et sa femme se suicident (chapitre douze), il ne fait aucun doute qu'ils ont voulu échapper au mandat d'arrêt… L'enquête officielle est donc classée. Pourtant, le lecteur,

[375] W. Bush, *L'Angoisse du mystère. Essai sur Bernanos et Monsieur Ouine*, Minard-Lettres Modernes, 1996, coll. « Situation », p. 65.

lui, « ne croit pas du tout à la culpabilité de ce braconnier sans bassesse. Son suicide répond à de tout autres raisons[376] ». C'est en réalité les Devandomme eux-mêmes, le vieux patriarche et sa fille, qui poussent Eugène au suicide. Orgueilleux, le vieux Devandomme se sent déshonoré par les soupçons de la police ; lui qui déjà n'appréciait guère ce gendre braconnier, ne voit pas d'autre solution que la disparition d'Eugène :

> […] Car l'image même du gendre assassin, toujours présente, n'excite en lui aucune révolte, aucun mépris – peut-être même sent-il pour elle une obscure, une inavouable sympathie, comme d'un complice. Et cependant il faut que la chose se fasse, elle se fera. Le garçon n'a plus qu'à se détruire, c'est clair. Il doit suffire de savoir lui présenter la chose, de trouver les mots convenables[377].

Et même si le vieux Devandomme ne trouve jamais les mots, Eugène a compris. Et comme il n'y a rien qu'il désire tant que de plaire à son beau-père, il se suicide sans savoir que la fierté du vieil homme ne se fonde que sur un conte, une soi-disant noblesse familiale…

Mais, comme l'explique Debluë, « Devandomme n'est pas seul à tuer le braconnier[378] » : Hélène, sa fille, la femme d'Eugène, précipite la mort de son mari et se suicide elle-même dans une sorte de « transposition elliptique du roman de *Tristan et Iseult*[379] » :

> Peut-être eût-elle souhaité qu'il refusât son sacrifice, la suppliât de vivre, de lui survivre, avec ces mots qu'on lit dans les livres, et pourtant il ne lui déplaît pas non plus qu'à ce moment solennel

[376] H. Debluë, *op. cit.*, p. 167.
[377] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 118.
[378] H. Debluë, *op. cit.*, p. 169.
[379] *Id.*

> l'amour lui découvre une fois encore son vrai visage, car elle le connaît depuis longtemps pour un maître avide et dur ; elle l'a servi comme tel, sans vaine pitié d'elle-même, avec une espèce d'opiniâtreté farouche. De la mort, elle n'a d'ailleurs nul souci. Elle lui paraît une chose de l'enfance, un conte de fées. Si peu réelle, que la pensée ne lui vint même pas alors d'enlacer de ses bras, de serrer sur sa poitrine le compagnon menacé qu'elle enveloppe de son regard tranquille[380].

Ce double suicide ne correspond donc à aucune recherche de justice, ni même de réparation d'honneur. Il ne s'agit, pour Hélène, que d'une occasion à saisir : celle d'une mort d'amour. Autrement dit, la disparition du coupable – ou en tout cas de celui que tous s'évertuent à présenter comme tel – ne repose pas sur une logique policière. Pire, elle apparaît comme tragique puisque totalement injuste. La mort d'Eugène s'inscrit dans une perspective qui n'a rien de policière mais qui signale au lecteur l'erreur commise par la police. Nous sommes dès lors persuadés de son innocence : qu'importe donc s'« ils ont des preuves[381] » ; qu'importe également les aveux du braconnier qui reconnaît avoir « rencontré le petit commis[382] ». En réalité, comme le dit Eugène lui-même en s'adressant au vieux Devandomme, peu importe de savoir ce qu'il s'est réellement passé :

> – […] Maintenant, une question que je vous pose : ça vous intéresse-t-il de savoir si j'ai tué le petit commis, oui ou non ?
> – Ça regarde d'abord la justice, dit le vieux d'une voix sourde.
> – Eh bien ! vous ne le saurez pas, répliqua l'autre sur le même ton, avec un terrible sourire. La justice, d'une manière, vous n'en avez pas plus de souci que moi, hein, pas vrai ? Il vous suffit que l'affaire

[380] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 178.
[381] *Ibid*., p. 147.
[382] *Ibid*., p. 149.

s'arrange à votre convenance, correctement, moi de même[383].

Passage trouble et ambigu… Les paroles d'Eugène jettent en effet le doute tant son refus d'avouer ou de nier peut paraître suspect. Surtout, il semble ici s'adresser à Bernanos lui-même dans un étrange dialogue, une mise en abyme de la démarche de l'écrivain et son rapport au genre policier. Il est évident, ici peut-être plus qu'ailleurs, que la recherche d'une vérité juridique n'intéresse pas Bernanos[384]. La culpabilité d'un individu qui se serait rendu coupable du meurtre du petit vacher n'aurait pas de sens dans le projet que s'est fixé l'auteur, à tel point que tous les personnages semblent plus ou moins coupables, plus ou moins victimes. Dès lors il est contraint d'évacuer la matière policière et de déchirer au maximum le tissu narratif de son roman. Le lecteur, quant à lui, n'a pas d'autre choix que de se raccrocher aux quelques indices laissés à son intention : le présence fugitive des gendarmes, les éléments épars de leur enquête, les attitudes suspectes des personnages… Mais devant le gouffre qui s'ouvre devant nous – lecteurs de romans policiers –, il devient nécessaire d'ajuster notre mode de lecture et de prendre nos distances vis-à-vis de nos habitudes. Et lorsqu'à la fin du roman, le vide de la question (qui a tué ?) laissée sans réponse est trop fort, il devient nécessaire de reprendre notre lecture à la recherche d'autres indices. Bernanos déjoue ainsi ce que Franck Evrard nomme la « faiblesse inhérente au roman policier » :

> La « faiblesse » inhérente au polar viendrait, dans une perspective empruntée à Barthes, de sa soumission au code herméneutique.

[383] *Ibid*, p. 150-151.
[384] La femme d'Eugène, lorsqu'il lui demande si elle est intéressée par la vérité, répond d'ailleurs : « *Qu'est-ce que ça peut bien me faire, mon amour ?* » (*Monsieur Ouine*, p. 179).

> En effet, le primat de la structure de type énigmatique, l'attente chez le lecteur d'une vérité au bout de l'attente, vérité qui clôt et implique un retour à l'ordre, tendent à bloquer la réversibilité du texte, à réduire la polysémie et la polyphonie. Le récit est fermé par la révélation d'une solution unique, par l'enfermement dans une clôture parfaite, l'identification et l'arrestation du coupable bouclant le roman en un texte autonome[385].

La « malhonnêteté » et les mensonges de l'auteur permettent à *Monsieur Ouine* d'échapper à cet enfermement et dans le même temps de déjouer le sentiment de déception qui, dans le roman policier classique, accompagne la résolution de l'énigme. Bernanos parvient à créer un roman réversible ouvert à une pluralité d'interprétations. Et c'est justement parce qu'il a su instaurer cette « attente » dont parle Evrard qu'il donne envie au lecteur de relire pour saisir ce qui a pu lui échapper.

Ainsi, contrairement à ce que prétend monsieur Ouine lui-même, l'intrigue imaginée par Bernanos ne nous plonge pas « en plein roman policier, et de la plus médiocre, de la plus basse invention[386] ». Et même si, apparemment, *Monsieur Ouine* contient la plupart des motifs du genre, le refus de l'enquête nous confronte à une structure énigmatique autrement plus complexe que celle du roman policier classique. Le code herméneutique est certes accepté mais le récit ne s'y soumet pas. Bien au contraire, il dénie sans cesse son appartenance au genre et nous précipite dans une sorte de labyrinthe circulaire que le lecteur est contraint de parcourir encore et encore… *Monsieur Ouine* est donc en apparence un roman « classique », qui ne répond pas aux définitions les plus

[385] F. Evrard, *op. cit.*, p. 14-15.
[386] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, op. cit., p. 162.

élargies qui soient du roman policier. Pourtant, le lecteur ne peut faire l'impasse sur les éléments constitutifs du genre disséminés ici ou là : un cadavre, une énigme, de suspects… Mais le récit est troué par d'incessants changements de personnages, de lieux, d'époques. Quant à l'enquête, si elle reste indicible, reléguée dans le hors-texte et censurée par la narration, elle active en permanence des questions auxquelles le lecteur tente de répondre afin de reconstituer l'histoire du crime. Et puisque le mystère demeure jusqu'au bout, le lecteur doit mener son enquête au-delà même du texte, dans le retentissement que l'œuvre à sur lui-même.

Si nos romans peuvent tous être rapprochés du genre policier, on constate donc des variations importantes dans la place qui est accordée au récit de l'enquête. S'il conserve une place de choix chez Faulkner et Sciascia, il est au contraire négligé, voire rejeté par Mailer, Giono et surtout Bernanos. Dans tous les cas cela traduit le désintérêt de nos auteurs pour la vérité juridique, celle qui doit normalement clore définitivement un roman policier. L'échec de l'enquête (chez tous nos auteurs, à l'exception de Faulkner) indique très clairement au lecteur qu'il ne faut pas se conformer au code de lecture d'un roman policier puisque celui-ci se révèle impropre à fournir les clefs de l'œuvre. C'est pourquoi le roman policier littéraire, au contraire de son modèle paralittéraire, est un récit ouvert à la pluralité et que son dénouement, au lieu d'accompagner la fermeture du livre, invite au contraire à la relecture.

Par ailleurs, le traitement infligé au matériau narratif ouvre des brèches où s'installe le véritable sens des romans. Alors que la structure policière est linéaire, simple et concise, celles de nos romans sont disloquées, tordues, écartelées pour permettre aux auteurs d'inscrire dans le cadre du récit des préoccupations plus personnelles. L'impression qui se dégage de cette stratégie est double. D'une part, nous avons le sentiment que les romans s'écartent – à des degrés divers – des règles du genre. D'autre part, cet effacement de l'enquête suggère un déplacement du questionnement. Alors que dans le roman policier classique, on s'interroge sur le vide laissé par le mort, dans le roman policier littéraire, l'auteur semble davantage se préoccuper des vivants. Le roman policier littéraire reste donc bien un récit d'enquête, mais c'est le sujet même de l'enquête qui est inédit et original.

3. EN QUÊTE DES PERSONNAGES

Le roman policier, quelle que soit sa forme, s'articule autour de certains personnages de base. Ce sont autant de rôles fixes que l'on retrouve presque invariablement d'un roman à l'autre, comme l'explique 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 de la machinerie narrative[387].

Ces personnages, quel que soit leur pouvoir d'attraction, jouent tantôt un rôle fonctionnel quant à l'énigme, et tantôt passionnel au gré du développement dramatique du récit. Les personnages romanesques, définis par Philippe Hamon comme des « fonctions textuelles[388] », sont souvent, dans le roman policier de détection, très schématiques et réduits à quelques attributs qui les caractérisent et les différencient de leurs congénères. Pour Jacques Dubois, s'il en est ainsi, c'est « parce qu'ils sont avant tout les figurations d'une place et d'une fonction dans un jeu d'actants[389]. » En effet, tous les romans policiers, des plus rudimentaires aux plus

---

[387] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 87.

[388] *Cf.* P. HAMON, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève, Droz, 1983, p. 20 : « *Manifesté sous l'espèce d'un ensemble discontinu de marques, le personnage est une unité diffuse de signification, construite progressivement par le récit, et nous supposons que ce signifié est accessible à l'analyse et à la description* […]. *Un personnage est donc le support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué par la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait.* » (Soulignés par l'auteur).

[389] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 88.

élaborés, reposent pour une bonne part sur un système de personnages inchangé depuis les précurseurs jusqu'aux auteurs actuels. Dès lors, la désignation d'un personnage est avant tout fonctionnelle : elle permet de fixer sa position au sein d'un schéma « où chacun se définit par rapport et par opposition aux autres[390] ». Les personnages du roman policier, en tant que rôles, deviennent donc l'un des repères premiers du genre.

Longtemps limité à trois rôles fondamentaux (un coupable – une victime – un enquêteur) disposés en un schéma triangulaire, le système des personnages a été étendu par Jacques Dubois en un carré avec la reconnaissance d'un quatrième rôle, celui du suspect. Ainsi, la structure du roman policier peut être soumise à ce que Dubois appelle « une lecture circulaire » : le coupable instaure la victime ; la victime mandate l'enquêteur ; le détective investigue sur le suspect ; le suspect révèle le coupable[391].

Les romans de notre corpus optent parfois pour une hiérarchie des positions différente. Par exemple, si l'enquêteur occupe la place centrale dans *Il Giorno della civetta*, il cède ce premier rôle au coupable dans *An American Dream*. Dans *Monsieur Ouine*, comme nous l'avons déjà évoqué, la figure du coupable s'efface derrière celle, multiple, du suspect. Ainsi, en dépit d'une apparente transposition du carré herméneutique tel que formalisé par Jacques Dubois, on constate des contaminations fortes de position à position. La pureté des rôles caractéristiques du roman policier est ici troublée, pervertie, comme si nos auteurs étaient allés au bout du grand principe de variation intrinsèque au genre policier.

[390] *Ibid*.
[391] *Cf.* J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 92.

3.1. DES RÔLES PERVERTIS

Le roman policier est caractérisé, notamment, par son recours quasi systématique à des personnages fictionnels conçus comme des rouages essentiels au bon fonctionnement d'une machinerie narrative et herméneutique « parfaitement huilée ». Et ces personnages, comme nous le rappelle Yves Reuter, « doivent être présents dès le début et leur psychologie ne peut se modifier[392] ». Dans le roman de détection, leur intérêt n'est donc ni social ni psychologique. Certains auteurs iront même jusqu'à faire figurer au début de leurs romans une liste des principaux personnages avec une indication permettant de les situer sur « l'échiquier » de l'intrigue. Et, même si cette répartitition s'est complexifiée avec l'évènement des autres formes policières, la prédominance de la fonctionnalité reste de mise.

Pour que la transposition fonctionne, il est donc nécessaire d'utiliser ces rôles que le lecteur va reconnaître et immédiatement identifier comme des intertextes génériques évidents. A première vue, il est donc assez simple de déterminer, pour chacun de nos romans, les personnages qui assument les quatre rôles. On peut même établir un tableau récapitulatif :

[392] Y. REUTER, *Le Roman policier*, *op. cit.*, p. 46.

	Un roi sans divertissement	*Monsieur Ouine*	*Intruder in the dust*	*An American Dream*	*Il Giorno della civetta*
Victime(s)	Marie Chazottes Georges Ravanel Bergues Delphin Callas	le vacher	Vinson Gowrie Montgomery	Deborah	Colasberna Paolo Nicolosi
Enquêteur(s)	Langlois	Gendarmes et policiers	Chick Mallison Gavin Stevens Hope Hampton	Roberts O'Brien Leznicki	Bellodi
Suspect(s)	les villageois	Mr. Ouine Eugène	Lucas Beauchamp les frères Gowrie	Rojack	Zichinetta Pizucco Don Mariano
Coupable(s)	M. V.	Mr. Ouine ?	Crawford Gowrie	Rojack	Zichinetta ? Pizucco ? Don Mariano ?

Comme le prouve ce tableau, chaque rôle est donc assumé par des personnages parfaitement identifiables. Et même s'il reste des points d'interrogation à la fin de *Monsieur Ouine* ou de *Il Giorno della civetta* – la culpabilité de monsieur Ouine est pressentie mais jamais affirmée et celle des trois mafieux du roman de Sciascia jamais officiellement reconnue –, nos romans semblent respecter l'habituelle distribution des rôles.

Pourtant lorsque l'on observe de plus près le déroulement des récits, on constate une profonde remise en cause du carré herméneutique des personnages conçu par Jacques Dubois. La frontière entre les rôles est en effet souvent floue, voire perméable, et il n'est pas rare d'observer le déplacement d'un personnage d'une fonction vers une autre. Le schéma classique est alors

complètement perverti, et c'est toute la machine narrative policière qui s'en trouve modifiée.

Si les rôles de victimes et de suspects semblent à peu près fixés, la dichotomie coupable/enquêteur est au contraire souvent remise en question dans nos romans. Déjà, dans le roman policier classique, des liens pouvaient être établis entre les deux personnages. En effet, « dans l'économie narrative et fictionnelle, c'est le meurtrier qui fonde la nécessité de l'enquêteur qui est, en quelque sorte, le fils de ses œuvres et celui qui, en fin de compte, le met à mort[393] ». Cette filiation, souvent relevée, et sans aucun doute héritée du mythe d'Œdipe, est particulièrement marquée dans les romans de notre corpus qui s'éloignent le plus des schémas traditionnels.

On assiste donc à une disparition, partielle ou totale, des personnages emblématiques qui, à l'image du genre qu'ils incarnent, sont débarrassés de leurs attributs habituels. Cette confusion des rôles resurgit parfois au cœur même des romans comme dans ce passage d'*Il Giorno della civetta* en forme de clin d'œil au modèle générique :

> E invece il capitano era diventado anche piú gentile del solito. « Ma chi crede di essere, Arsenio Lupin ? » pensava il maresciallo, nei suoi lontani ricordi di lettore scambiando per poliziotto un ladro[394].

393 Y. Reuter, *Le Roman policier*, *op. cit.*, p. 48.

394 L. Sciascia, *Il Giorno della civetta*, *op. cit.*, p. 40 (« Et voilà que la capitaine était encore plus gentil que d'habitude. Mais est-ce qu'il se prenait pour Arsène Lupin ? se demandait le brigadier qui, possédant pas plus que de loitains souvenirs de ses lectures, prenanit un voleur pour un policier », *op.cit.*, p. 73).

Transposés, ils se réincarnent sous de nouvelles formes, le plus souvent totalement inédites.

3.1.1. Langlois : l'homme et le monstre

C'est sans aucun doute chez Giono que cette proximité coupable/enquêteur est la plus flagrante. La première partie d'*Un roi sans divertissement* est en effet avant tout le récit d'un rapprochement psychologique qui, progressivement, assimile l'enquêteur au coupable et qui apparaît dès lors comme une parfaite illustration de l'interprétation d'Yves Reuter. L'exécution de M. V. par Langlois annonce également la théorie du roman policier énoncé par George Burton, le personnage de Butor. Dans *l'Emploi du temps,* Burton, auteur de romans policiers, parle de son travail au narrateur :

> […] tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort […][395].

Mais Giono exagère évidemment cette caractéristique. En effet, dans le roman policier, la mise à mort du meurtrier est symbolique. C'est « l'explosion de la vérité » - pour reprendre les termes de George Burton - qui tue métaphoriquement le meurtrier. Le détective qui le neutralise ne doit évidemment pas utiliser l'un des moyens vils employés par le meurtrier lui-même : « le poison, le

[395] M. BUTOR, *l'Emploi du temps*, 1956, Paris, Minuit, coll. « Minuit/ Double » n°11, p.191.

poignard, l'arme à feu silencieuse, ou le bas de soie qui étrangle[396] », énumère Burton. Giono franchit l'interdit et permet ainsi un rapprochement entre les deux rôles qui dépasse largement le niveau symbolique.

Cependant, au départ, les meurtres de M.V. fondent la nécessité d'un enquêteur (Langlois) qui, en tuant le coupable, devient en quelque sorte son double. Tout fonctionne en effet comme si l'enquête et la mise à mort de M.V. permettaient de révéler les deux individualités contradictoires qui animent Langlois. On pourrait donc penser, comme l'écrit Mireille Sacotte « qu'il y a deux Langlois : un d'avant l'exécution de M.V., l'autre qui revient plus tard transformé en profondeur[397] ». La structure du roman qui oppose clairement deux parties (l'avant et l'après M. V.) ne serait donc que le reflet de la dualité de Langlois.

A son arrivée dans le village, Langlois ressemble à un cliché : autoritaire et expérimenté, il impose des techniques d'investigation qui rassurent immédiatement des villageois jusqu'alors livrés à eux-mêmes. Il apparaît d'emblée comme un enquêteur efficace qui se signale par son intelligence déductive (il découvre presque tout de suite « une grande plaque de neige agglomérée avec du sang[398] », seule trace laissée derrière lui par le tueur) et par sa finesse intuitive (il entrevoit très vite la vérité, sans même avoir le moindre commencement de preuve). Ce Langlois-là, Joël Dubosclard le compare à un autre enquêteur très célèbre :

---

[396] *Ibid.*
[397] M. SACOTTE, *op. cit.*, p. 115.
[398] J. GIONO, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.,* p. 43.

> En première partie, se présente un Langlois rassurant et protecteur : son calme, sa taciturnité, son intelligence intuitive font songer à Maigret, le héros de Simenon, un Maigret aristocratique qui aurait troqué le pardessus petit bourgeois du commissaire contre l'uniforme de capitaine qui sied à sa prestance[399].

Langlois est donc, au départ, fidèle à l'image de l'enquêteur énigmatique. Et, à l'instar de ses modèles génériques, il révèle ses capacités et « son côté solide et rassurant[400] » à travers quelques objets emblématiques : « des pantoufles fourrées et une casquette de bichard dans laquelle il abritait ses oreilles[401] », des fusils bien astiqués et, bien sûr, comme tout détective qui se respecte, une « longue pipe en terre[402] » qui le rapproche des célèbres amateurs de tabac du roman policier (Sherlock Holmes, Maigret).

Mais ce Langlois du début va bientôt disparaître. Sa confrontation avec M.V. va révéler les contradictions qui l'animent et donc le transformer radicalement. Chargé, comme tout enquêteur de roman policier, de faire respecter la loi, il la transgresse finalement en abattant M.V. Ce meurtre signale le changement de statut du personnage de l'enquêteur qui prend le relais du tueur. Langlois découvre ici « la jouissance que semble procurer la violence meurtrière à celui qui en est l'auteur[403] ». En abattant M.V., Langlois découvre et libère ses pulsions. Comme M.V. il semble donc désormais condamné à les assouvir et à répéter le même geste. Comment en effet ne pas noter les similitudes entre les deux exécutions opérées par Langlois, celle de M.V. puis celle du loup :

---

[399] J. Dubosclard, *op. cit.*, p. 49.
[400] *Id.*, p. 72.
[401] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.,* p. 42.
[402] *Ibid*.
[403] J. Dubosclard, *op. cit.*, p. 39.

> […] il y eut une grosse détonation et l'homme tomba. Langlois lui avait tiré deux coups de pistolet dans le ventre ; des deux mains, en même temps[404].

> Langlois lui tira deux coups de pistolet dans le ventre ; des deux mains ; en même temps[405].

Langlois n'a donc plus rien de l'enquêteur méthodique de la première partie : il est devenu, à l'instar de celui qu'il pourchassait, un être à la fois monstre et « homme comme les autres[406] ». Rappelons que si d'un côté M.V. apparaît comme un tueur en série, il est à Chichiliane (c'est-à-dire *de l'autre côté* de la montagne) un villageois tout à fait normal, marié et père de famille. Langlois devient donc cet être double, celui que les autres admirent mais aussi celui qui ne peut plus dissimuler ses pulsions et sa fascination hypnotisée pour le sang. C'est la conscience que Langlois a de cet assujettissement à la violence qui le condamne à l'autodestruction. Là encore, la deuxième partie du roman fonctionne comme un écho de la première. L'épisode de la décapitation de l'oie et de la contemplation du sang sur la neige renvoie évidemment à celui des lacérations infligées au cochon par M.V. Mais si le suintement du sang sur le cochon dessinait « les lettres d'un langage barbare, inconnu[407] », la tache de sang que Langlois contemple à la fin (p. 243) sans dire un mot, est au contraire parfaitement "lisible", comme si le message laissé par M.V. était enfin compréhensible. Langlois et avec lui le lecteur comprennent en effet que ces lettres de sang sont le message d'un homme vaincu par son attirance inexplicable et

[404] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.,* p. 86.
[405] *Id.*, p. 144.
[406] C'est en tout cas cette expression qui est utilisée à la fois par Langlois pour qualifier M.V. (p. 58) et par Saucisse à propos du même Langlois (p. 152).
[407] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.,* p. 22.

gratuite pour le mal. Parce qu'il a compris qu'il était en train de devenir un autre M.V., Langlois choisit la liberté d'une conscience qui refuse la violence et « se condamne en légitime suicide[408] ».

Ce déplacement du personnage, qui de son statut d'enquêteur passe à celui de meurtrier en puissance, déroge à l'une des règles tacites du roman policier qui fige les personnages dans un rôle et une psychologie qui ne peut se modifier. Et s'il existe des entorses à cette coutume – comme par exemple dans *The Murder of Roger Ackroyd* d'Agatha Christie où l'on découvre que le coupable était en fait le narrateur et l'enquêteur –, il s'agit seulement d'un artifice par lequel l'auteur cherche à surprendre le lecteur. Il use d'une paralipse[409] afin d'éviter que le lecteur ne découvre avant la fin le nom du coupable. Rien de tel évidemment dans *Un roi sans divertissement* : la transformation qui s'opère chez Langlois n'est pas cachée : elle est au contraire au centre de la deuxième partie du roman. C'est donc le genre policier lui-même qui évolue en même temps que sa figure de proue : l'énigme criminelle du début s'estompe progressivement au profit d'un autre mystère, celui de l'âme de Langlois. Et, comme dans tout roman policier, la solution « éclate » à la fin du livre. Giono crée ainsi sous nos yeux ce que l'on pourrait nommer « un roman policier psychologique » qui s'attache à décrypter les conséquences de la violence, non pas sur les morts mais plutôt sur les vivants. Par ailleurs, cette trajectoire du personnage qui semble vouloir échapper à son « rôle » indique selon nous l'orientation que prend le roman : ancré dans un moule

[408] M. SACOTTE, *op. cit.*, p. 110.
[409] Genette définit la paralipse comme la « rétention d'une information logiquement entraînée par le type (de point de vue) adopté » in *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p.44.

générique, il s'en extrait pour rejoindre une littérature de pointe, celle de la modernité. En ce sens, Langlois illustre parfaitement l'analyse de Michel Raimond qui constate à quel point le personnage est libre de tout détermination :

> Le personnage [est] comme un être qui nous échappe toujours, qui se trouve toujours au-delà de toutes les opinions qu'on peut former sur lui[410].

Mais si Langlois échappe au rôle que la narration policière lui a attribué, sans doute convient-il de s'interroger plus largement sur cette émancipation : cette stratégie ne doit-elle pas être mise en relation avec la solitude qui frappe ce personnage et dont il prend conscience dans la deuxième partie du roman ? Langlois rejoint donc ici le personnage romanesque de la littérature contemporaine qui, selon Roger Caillois, n'est plus vraiment lié à l'auteur, « son démiurge[411] ». Langlois n'est plus l'enquêteur du début, il est un homme dans toute sa misère et toute sa splendeur.

3.1.2. Mailer et Bernanos : la dispersion des rôles

Chez Georges Bernanos et Norman Mailer, on remarque également cette volonté de dissoudre les frontières qui séparent habituellement les quatre rôles symptomatiques du genre policier.

On a déjà évoqué l'ambiguïté de la relation qui s'installe entre Rojack, coupable et seul suspect du meurtre de Deborah, et

[410] M. Raimond, *La Crise du roman*, Paris, Corti, 1966, p. 473.
[411] R. Caillois, Puissances du roman, *op. cit.*, p. 150.

Roberts, le lieutenant de la police de New York chargé de l'affaire. Dans un premier temps, leurs rapports se définissent sur le mode de la dualité antagonique. D'abord respectueux et courtois, leur dialogue devient logiquement plus tendu à mesure que les soupçons se font plus pressants. Puis, contre toute attente, une évidente sympathie s'installe et une relation presque amicale se construit entre deux hommes qui se révèlent *in fine* très proches. Cette proximité – signalée dès le départ par la première syllabe commune de leurs noms – est flagrante lorsqu'à la fin du roman, après la mort de Cherry, les deux hommes discutent autour d'un verre. A bien des égards, Roberts semble même être devenu un double de Rojack :

> And Roberts took me to an after-hours joint, and kind as a mother, fed me whiskey, and finally confessed that on night before, returning home to Queens after interrogating me, he had awakened an old mistress for a drinking bout – first time in three years – had drunk the morning in, beaten the mistress up, and still had not called the wife. […] Roberts explained it was not his mistress but his wife he had beaten up last night, just why he did not know […][412].

Cette modification radicale de la relation enquêteur/coupable – Roberts ne doute jamais vraiment de la culpabilité de Rojack, mais ne l'arrête pas ; pire, il se comporte *presque* comme lui –, entraîne un changement de statut du narrateur-meurtrier, comme s'il était déchargé de sa responsabilité, de sa fonction de coupable, du seul

[412] N. MAILER, *An American Dream*, *op. cit.,* p. 267 (« Roberts m'emmena dans une boîte ouverte toute la nuit, me fit boire du whisky avec une douceur de mère, et m'avoua finalement que la nuit d'avant, quand il était retourné chez lui à Queens après m'avoir interrogé, il avait réveillé une vieille maîtresse pour se saouler avec elle – la première fois depuis trois ans – avait bu toute la matinée, avait donné une raclée à la maîtresse, et n'avait pas encore appelé sa femme. […] et il m'expliqua que ce n'était pas sa maîtresse mais sa femme qu'il avait battue la nuit dernière sans savoir exactement pourquoi […] », p. 296).

fait de l'effacement de l'enquêteur. On l'a dit, dans le roman policier, l'existence de la figure du détective dépend de la présence d'un coupable : c'est le crime commis par un autre qui est sa seule raison d'être. Mailer inverse ici le processus. Puisque l'enquêteur renonce à sa fonction, le coupable se dilue avant de renaître avec un nouveau statut qui, à bien y regarder, ressemble à celui du détective.

En effet, dans la seconde partie du roman – c'est-à-dire lorsque Rojack est totalement déchargé des soupçons qui pesaient sur lui (à partir du chapitre cinq) –, le narrateur devient progressivement une sorte d'enquêteur qui essaie de découvrir qui était vraiment sa femme. Autrement dit, on assiste à un déplacement des questions habituelles. « Qui a tué ? » ne présente plus ici d'intérêt puisque : a) le lecteur connaît l'identité du coupable ; b) l'enquêteur a renoncé à l'idée de l'arrêter. Dans ces conditions, il est nécessaire, pour susciter l'attention d'un lecteur appâté par un début de roman policier, de maintenir un semblant de mystère. C'est donc autour de la personnalité de la victime que vont se cristalliser toutes les interrogations : celles de Rojack, mais aussi les nôtres. Le lendemain du meurtre, au cours d'une conversation téléphonique avec Gigot, l'une des meilleures amies de Deborah, Rojack apprend en effet que sa femme était vraisemblablement une espionne. Commence alors pour Rojack une enquête erratique pour tenter de répondre aux questions soulevées par le meurtre qu'il a lui-même perpétré :

> And I lay back on my seat and felt something close to nausea because mystery revolved about me now, and I did not know if i twas hard precise mystery with a detailled solution, or a mystery

> fathered by the collision of larger mysteries, something so hopeless to determine as the edge of a cloud, or could it be, was it a mystery even worse, something between the two, some hopeless no-man's-land from which nothing could return but exhaustion? And I had a sudden hatred of mystery, a moment when I wanted to be in a cell, my life burned down to the bare lines of a legal defense[413].

On perçoit bien ici le désordre jeté par la disparition des rôles fixes du roman policier. Habituellement, l'équilibre social et psychologique des personnages, mis en danger par la perpétration du crime, est rétabli grâce notamment à la solidité des repères que constitue chaque rôle. Lorsqu'ils sont tous parfaitement assumés, et qu'un nom peut être associé à chaque rôle, alors l'ordre est rétabli. Dans *An American Dream*, on remarque au contraire une confusion grandissante et il devient rapidement impossible d'attribuer aux personnages des fonctions claires. Ils perdent ainsi leur aspect fonctionnel au profit d'une approche plus passionnelle, émotionnelle même. Rojack, dans un premier temps figé dans le rôle du criminel, se retrouve donc perdu dans un univers qui reste proche du roman noir (le même décor urbain, un mystère de plus en plus épais, des personnages étranges et inquiétants tels Shago, Ganucci ou Kelly), mais dans lequel on ne distingue plus aucun des rôles génériques. Et dès lors qu'ils sont effacés du tissu narratif, c'est le genre lui-même qui est remis en question.

[413] *Id.*, pp. 162-163 (« Enfoncé dans mon siège, le mystère qui m'entourait me mettait au bord de la nausée, un mystère dont j'ignorais s'il avait une solution précise, s'il était engendré par la rencontre de mystères plus grands, une chose impossible à fixer, comme la limite d'un nuage, ou si c'était encore pire, entre les deux, un *no man's land* sans espoir où je ne pouvais que m'épuiser sans retour. J'eus la haine soudaine du mystère, je désirai à ce moment être dans une cellule, ma vie réduite au schéma légal de ma défense. », p. 183).

La dispersion des deux rôles – enquêteur/coupable – n'est possible que par le détournement préalable d'un autre archétype du genre, celui de la femme fatale. Dans le roman noir américain, la femme fatale est celle qui provoque le meurtre. Dans la plupart des cas, comme par exemple dans *The Postman Always Rings Twice* de James M. Cain, elle pousse son amant au meurtre de son mari. Mais dans *An American Dream*, la dangerosité de Deborah, véritable pastiche de cette figure, se retourne contre elle puisque c'est elle qui est assassinée. Le meurtre permet à Rojack d'échapper au schéma classique et de se libérer en quelque sorte de la cage dans laquelle il était enfermé. La dislocation des personnages commence donc dès que Deborah « *fails in her role*[414] ».

Cette dispersion des rôles, on la retrouve également dans *Monsieur Ouine* de Bernanos. L'univers romanesque de Bernanos, on l'a déjà évoqué, traduit en effet le désordre le plus complet. Fenouille devient le reflet d'un monde chaotique où tous les repères – et notamment la religion – se sont estompés jusqu'à quasiment disparaître. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les rôles caractéristiques du genre soient ici aussi difficiles à fixer. Et ce désordre ne concerne pas que la figure du coupable. A l'absence d'un meurtrier explicitement nommé, il faut ajouter celle d'un enquêteur efficace. On remarque également un déplacement permanent des fonctions. Ainsi Arsène, le maire, qui assume dans un premier temps le rôle de l'enquêteur (chapitre cinq), se révèle bientôt très suspect lorsque l'on comprend qu'il cache un passé

[414] *Id.*, p. 9 (« manque à son rôle », p. 17)

inquiétant. Au chapitre huit, sa propre femme affirme qu'il lui « cache quelque chose[415] ». Cet homme « pas comme les autres[416] », qui tente chaque jour de se purifier en se lavant « chaque matin et chaque soir à grande eau, tout nu devant le baquet[417] » est en effet hanté par ses péchés. Dévoré par le remords, il sombre progressivement dans la folie et devient « un maniaque », pour reprendre un qualificatif utilisé par le médecin de Fenouille. Il devient alors l'objet de toutes les attentions : sa femme, le curé et le docteur tenteront de le maîtriser et de le faire enfermer, mais sans succès. A la fin du roman, il parvient à leur échapper et ne laissera derrière lui qu'un simple mot : « adieu ». Mais quel est donc ce crime qui le torture tant ?

Le lecteur parvient par touches successives à reconstituer son histoire. Arsène a sans aucun doute « beaucoup couru les jupons[418] ». Les confessions dont il accable sa femme et qu'il couche sur le papier – des feuillets découverts plus tard par le docteur et dont les marges sont truffées de notes et de dessins obscènes – semblent indiquer son attirance pour des femmes de plus en plus jeunes ; des tendances pédophiles qui seraient par ailleurs à l'origine du suicide d'une jeune servante, selon les dires de madame Marchal, la vieille qui soigne Ouine à fin du roman et qui confie cette rumeur à Philippe :

> C'est un homme qui a trop vécu, un vieux débauché. Il a peur de la mort, de l'enfer. On raconte qu'avant son mariage, il a mis à mal une de ses servantes, qui s'est pendue dans l'étable[419].

[415] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.,* p. 128.
[416] *Id.*, p. 67.
[417] *Id.*, p. 69.
[418] H. Debluë, *op. cit.*, p. 174.
[419] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.,* p. 257.

Ainsi la personnalité du personnage coïncide aux yeux du lecteur avec celle du meurtrier du petit vacher. Arsène est-il pour autant ce coupable que tout le monde recherche ? Rien n'est moins sûr. Dans son analyse des personnages de *Monsieur Ouine*, Henri Debluë l'écarte d'emblée de la liste des suspects. Selon lui, « le maire n'est pas homme à courir les champs la nuit[420] ». Il n'empêche que sa rapide chute dans les ténèbres de la démence correspond avec la mort du pâtre. L'assassinat a-t-il réveillé et avivé le souvenir de ses péchés ? Ou bien le maire a-t-il une nouvelle fois cédé à ses désirs indicibles ?

Si ces questions demeurent sans réponses explicites, on ne peut que constater la nature fuyante d'un personnage qui échappe à toute tentative de classification réductrice. D'ailleurs, Arsène échappe, au sens littéral du terme, au docteur et au garde-champêtre. Jusqu'à la fin, il conserve donc son statut de suspect – un statut normalement voué, dans le roman policier classique, à disparaître. Le suspect, c'est « un personnage en instance qui perdra sa qualification première[421] » aussitôt que l'enquêteur l'aura rangé du côté des innocents ou du côté des coupables. Mais dans *Monsieur Ouine*, ce n'est pas la fonction qui disparaît, c'est le personnage qui s'efface. Au lieu d'obtenir des réponses, le roman offre donc essentiellement des questions. Or un grand nombre d'entre elles provient de cette incapacité à figer les personnages dans un rôle strict.

Arsène n'est d'ailleurs pas le seul personnage du roman qui se dérobe dès lors que le lecteur essaie de le faire correspondre à

[420] H. Debluë, *op. cit.*, p. 166.
[421] J. Dubois, *op. cit.*, p. 90.

l'une des fonctions emblématiques du genre policier. Eugène, d'abord suspect puis coupable officiellement désigné par les gendarmes, devient lui-même, au final, une victime : la victime d'une erreur judiciaire et d'une suspicion généralisée qui le poussent l'une et l'autre au suicide. Son beau-père, le vieux Devandomme, aura beau affirmer son innocence lors des funérailles du petit garçon (« "Le garçon n'était pas coupable", dit-il d'une voix sourde, mais en articulant chaque mot.[422] »), l'injustice dont Eugène a été la victime ne sera pas réparée.

Quant à Philippe et à Jambe-de-Laine, ils sont, chacun à leur manière, des personnages qui oscillent entre le statut de victimes et celui de suspects. C'est-à-dire que leurs actes s'accompagnent souvent de questions qui restent elles aussi sans réponses. Ainsi lorsque la châtelaine Ginette de Néréis, dite Jambe-de-Laine, apporte au chapitre cinq des preuves de la culpabilité de monsieur Ouine, le lecteur se retrouve face à une question très troublante. Comment sait-elle, dès l'aube, que le petit gars a été tué ? Elle n'est pas sortie de la nuit ; elle est restée à veiller Anthelme, son mari, qui est mort à cinq heures… Elle se présente comme une auxiliaire de la justice mais ne fait que se révéler suspecte puisqu'elle a créé ces preuves de toutes pièces. Debluë décrit cette attitude comme le signe révélateur de l'intuition de Jambe-de-Laine « qui sent si bien les réactions de Ouine, [qui] a deviné[423] ». C'est, à ses yeux, l'indice le plus grave de la culpabilité de monsieur Ouine. Mais parce qu'il focalise son analyse autour de la question « monsieur Ouine a-t-il tué ? », Debluë occulte certains éléments. Ainsi, au chapitre six,

[422] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.,*p. 193.
[423] H. Debluë, *op. cit.*, p. 170.

alors qu'il marche tranquillement, Philippe est victime d'une « véritable tentative de meurtre[424] » :

> A dix mètres, la jument obliqua franchement vers la gauche, venant sur lui comme la foudre. Et presque à la même seconde, d'un geste absurde, il essaya de repousser des deux mains le poitrail énorme, gluant de sueur. Mais déjà il était couché au fond du fossé, avec un grand souffle dans la poitrine[425].

Il s'agit bien sûr de la carriole de Jambe-de-Laine qui, pour une raison inconnue, oblique brusquement vers l'adolescent. S'agit-il réellement d'une tentative de meurtre, comme Philippe se plaît à le croire ? Ou est-ce simplement un banal accident ? Là encore, l'événement reste nimbé d'un voile trouble que le récit ne dissipe jamais et qui participe, dans l'esprit du lecteur, à la mise en place d'une atmosphère de suspicion ; une atmosphère dans laquelle évoluent des personnages qui condamnent hâtivement le braconnier, puis qui se jettent sur Jambe-de-Laine et la précipitent dans une mort particulièrement atroce. Au chapitre quatorze, lors de l'enterrement du petit vacher, elle est lynchée par la foule des habitants de Fenouille et devient à son tour l'une des victimes de cet univers déserté, semble-t-il, par l'innocence.

Enfin, il y a Philippe, le personnage qui se rapproche sans doute le plus de la notion de « protagoniste ». Présent au premier comme au dernier chapitre, Philippe traverse le roman sans que l'on parvienne à le fixer dans une catégorie. D'abord présenté comme une victime (le roman s'ouvre, rappelons-le, sur une scène d'agression dont il est la victime), le personnage est fragilisé par

[424] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.,* p. 88.
[425] *Id.*

l'absence d'un père dont on apprend progressivement qu'il n'est pas mort et qu'il a sans doute été interné dans un asile, après l'armistice de 1918. Elevé par sa mère et la gouvernante, Miss, Philippe paraît engoncé dans un univers familial exclusivement féminin. Les deux femmes, dont les relations sont sans doute très intimes, observent avec méfiance cet adolescent en pleine mutation : « Elles épient le moment dangereux où éclora l'adulte, l'ennemi, le mari disparu[426] ». Chez lui, Philippe semble donc en danger : il est la proie de Miss, qui a, à son égard, une attitude très troublante faite d'un désir sournois et d'une violence mal maîtrisée :

> Il connaît depuis longtemps cette violence calculée, sournoise, ces caresses féroces qui le bouleversent de curiosité, de terreur, d'une sorte d'écœurement inexprimable[427].

A l'extérieur, Philippe n'est pas plus en sécurité. Dans l'exemple que nous avons déjà cité, il est directement menacé par les agissements ambigus de Ginette de Néréis. Enfin, et c'est palpable essentiellement au début du roman, le lecteur pressent une sourde menace dans l'attention que lui porte l'inquiétant monsieur Ouine. De ce point de vue, Philippe évoque donc les protagonistes des romans à suspense qui sont, d'un bout à l'autre du récit, des victimes en sursis.

Pourtant, la personnalité de l'adolescent est plus complexe qu'il n'y paraît au début, tout simplement parce que Philippe évolue et change au cours d'un roman qui, à cet égard, peut être lu comme un roman d'initiation : l'initiation de Philippe sous l'influence néfaste

[426] H. Debluë, *op. cit.*, p. 183.
[427] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.,* p. 9.

de monsieur Ouine. D'abord victime, il devient lui-même agresseur dans une scène là encore troublante d'ambiguïté :

> Il vient de lancer les mains en avant, au hasard, ou plutôt il se lève, s'échappe, et déjà il a senti plier la nuque blonde. La souple détente des reins l'attire et le repousse à la fois comme le regard, d'une mobilité fulgurante. Ni crainte, ni colère, à peine un bref éclair de surprise, et brusquement l'attention portée d'un coup à son paroxysme, comme d'un animal traqué. Que lui veut ce fou ? Que faire ?... Elle dégage adroitement sa hanche gauche, prévient le choc de son bras replié, roule avec son adversaire sur le tapis[428].

Au cours de ce chapitre, le neuvième, Miss prend conscience de l'évolution de Philippe :

> La crainte sournoise qu'elle avait de l'enfant vient de se dissiper sans retour. C'est un homme qu'elle a devant elle[429].

Il n'est plus l'enfant qu'elle abusait : au contact de monsieur Ouine, Philippe s'est transformé. Il est devenu dangereux (il l'étrangle même jusqu'à ce qu'elle s'évanouisse) et cruel. Philippe, « l'enfant sans père[430] » pour reprendre une expression utilisée par Debluë, semble avoir trouvé un modèle en la personne de monsieur Ouine. Cette relation maître-disciple affleure dès la première rencontre des deux personnages, au chapitre trois. Philippe se sent dès cet instant inexplicablement attiré par le vieil homme. Pourtant, à l'instar du lecteur, il sent presque instinctivement qu'il est en danger auprès de monsieur Ouine. Mais il cède finalement à ce vieil homme malade, à cet anti-héros gras et podagre. Selon Debluë, si Philippe cède à la convoitise de Ouine, c'est par curiosité mais aussi parce

[428] *Ibid.*, p. 134.
[429] *Ibid.*, p. 132.
[430] H. Debluë, *op. cit.*, p. 182.

qu'il « reconnaît un jour ses propres yeux pâles sur une photo d'enfance du professeur[431] ». A la fin du roman, Ouine semble se dissoudre dans cet adolescent à genoux : presque bouche à bouche, il lui insuffle sa dernière leçon :

> Le mot tomba littéralement des lèvres de M. Ouine sur le jeune visage tendu comme pour le recevoir, et ce visage le reçut en effet. Steeny le reçut avec son visage, son front, ses yeux – le mot baigna ses tempes et brusquement remplit sa poitrine ainsi qu'un bloc de glace[432].

C'est monsieur Ouine tout entier qui semble pénétrer ici dans la poitrine de Philippe. Dès lors on comprend mieux pourquoi Bernanos a choisi de ne pas montrer la mort de Ouine. Il ne meurt pas tout à fait puisque ce qu'il est vraiment continue d'exister en Philippe. Il a atteint ainsi l'objet de toute sa convoitise : la jeunesse de Philippe.

Tous ces exemples illustrent la mobilité des personnages bernanosiens. S'il faut se garder de surfaire la réalité d'un personnel romanesque – fût-il aussi complexe et riche que celui de *Monsieur Ouine* –, on ne peut ici que constater l'impossibilité de le réduire aux fonctions textuelles qui régissent habituellement le genre policier. Langlois, Rojack ou Philippe échappent totalement au schéma imposé par le roman de détection et finalement assez peu perturbé par les autres formes policières. Ils se refusent à n'assumer qu'une seule fonction et à se laisser réduire à une simple définition. A cette

[431] *Ibid.*, p. 185.
[432] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.,* p. 282.

remise en cause permanente des quatre pôles du carré herméneutique des personnages, il faut ajouter une très forte détérioration de la figure de l'enquêteur qui achève ainsi en quelque sorte le travail de transposition/transgression opéré par nos auteurs.

3.2. LA DÉFECTION DU DÉTECTIVE

La figure de l'enquêteur est évidemment très présente dans nos romans, et même souvent placée au centre du dispositif narratif (*Intruder in the dust*, *Il Giorno della civetta*, *Un roi sans divertissement*). On considère traditionnellement l'enquêteur de roman policier comme un héritage du Surhomme. Ne serait-ce que par sa capacité à toujours vaincre le criminel et par son aptitude à découvrir la vérité, il apparaît comme un être hors normes, autrement dit un « Héros ». Même « le banal Maigret », pour reprendre une expression de Jacques Dubois, a quelque chose du Surhomme, puisque, au travers de ses innombrables enquêtes résolues, il demeure malgré tout le champion.

Ce qui frappe d'emblée dans nos romans, c'est la pratique aberrante qui y est faite de cette figure devenue quasi mythique. En effet, la représentation que les auteurs de romans policiers littéraires donnent de l'enquêteur est bien singulière. Pour eux, l'enjeu consiste, semble-t-il, à souligner l'inéluctabilité, et donc l'inefficacité et l'impuissance du détective. Cet aspect de l'intrigue policière, certains auteurs plus classiques l'ont pressenti. Simenon, notamment dans *L'Affaire Saint-Fiacre*, exprime l'inévitable victoire de la mort et donc la toute relative utilité d'un détective qui n'intervient qu'une fois le meurtre commis :

> Il endossa son veston, son pardessus. Avant de sortir, il prit dans son portefeuille un papier épinglé d'un papillon administratif qui portait la mention :

« *Police municipale de Moulins.*

« *Transmis à toutes fins utiles à la Police judiciaire de Paris.* »

Puis une feuille quadrillée. Une écriture appliquée :

« *Je vous annonce qu'un crime sera commis à l'église de Saint-Fiacre pendant la première messe du Jour des Morts.* »[433]

Alerté par un message anonyme, le célèbre commissaire Maigret ne pourra cependant pas empêcher la mort de la comtesse de Saint-Fiacre. Et même si à la fin du roman les criminels sont identifiés, l'incipit souligne bien cette faiblesse de l'enquêteur. Cette caractéristique, justement, nos auteurs ont le souci de la révéler et d'en faire l'un des ressorts de leurs romans. Plusieurs éléments, que nous allons étudier ici, participent à cette divulgation de la défaillance de l'enquêteur.

3.2.1. *Monsieur Ouine* : la victoire du désordre

L'échec de l'enquête apparaît bien sûr comme l'aspect le plus criant de cette mise en défaut. Rappelons encore une fois que l'enquêteur tire sa force de cette capacité à résoudre les affaires criminelles les unes après les autres. Dans les romans policiers littéraires qui composent notre corpus, plusieurs enquêteurs sont mis en échec. Les gendarmes de *Monsieur Ouine* notamment échouent à identifier le meurtrier du vacher des Malicorne. Dans le roman policier classique, l'enquêteur incarne la Loi, l'Ordre, la Justice ; il rétablit l'équilibre rompu par le crime. Dans *Monsieur Ouine*, au contraire, l'intervention des gendarmes participe du désordre

[433] G. SIMENON, *L'Affaire Saint-Fiacre*, Paris, Fayard, 1959, « Le Livre de Poche » n°2904, p. 8-9.

généralisé qui règne à Fenouille. Leur défaillance amplifie donc les effets néfastes du crime initial. Autrement dit, si le meurtre a révélé les troubles qui perturbent Fenouille, les gendarmes, par leur erreur, les aggravent : Eugène et sa femme se suicident, les lettres anonymes se multiplient et les villageois sont plongés dans une fureur telle qu'ils lynchent Jambe-de-Laine lors de l'enterrement du garçonnet.

> Les juges, les gendarmes, toute la police enfin suppose que le gendre de M. de Vandomme a fait le coup. Il s'est tué, donc il est coupable, voilà comment ils raisonnent. Un braconnier, vous pensez ! Les Vandomme sont fiers d'ailleurs, ils ont des ennemis. Bref, je pensais : « L'action de la justice est éteinte, les esprits vont se calmer. » Ben oui ! Jamais le village n'a été plus sens dessus dessous. Il ressemble à une énorme toupie folle, ça tourne, ça ronfle, ça jetterait bas les murs. Des personnes tranquilles qui ne lisaient même pas les gazettes sont maintenant les plus enragées. Paraît que ces messieurs du parquet reçoivent tous les jours des pleins sacs de dénonciations[434].

Ces quelques mots prononcés par madame Marchal à la fin du roman expriment assez bien le désordre provoqué par l'incapacité de la justice à assumer sa fonction. A cet égard *Monsieur Ouine* peut se lire comme un roman policier en négatif qui présente non pas le triomphe du tout puissant Détective mais bien la victoire de la Mort et du Mal. Car ce que supprime Bernanos ici, c'est l'une des fonctions caractéristiques premières du genre policier, celle qui consiste à fixer des rôles. Les rôles sont attribués dès le départ et, un seul mouvement sera autorisé et nécessaire : le passage, pour l'un des personnages, de la catégorie des suspects à

[434] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.,* p. 256.

celle du coupable. Or Bernanos prive le lecteur de cette exigence. Ses personnages semblent dès lors figés dans une attitude suspecte et, sans doute, le rôle de suspect est-il le seul qui intéresse l'auteur :

> Chacun est un suspect pour l'autre et pour le lecteur. […] Le suspect, personnage essentiel du roman à énigme, articule toutes les figures possibles de l'être et du paraître. Consubstantiel à l'enquête, n'existant que par elle, il deviendra à son terme innocent ou coupable. Par son existence, il aura néanmoins démontré que nul ne vit sans secret ou faute passée[435].

Bernanos refuse à ses personnages le terme qui permet de l'extraire de cette catégorie. Chaque habitant de Fenouille est enfermé dans ses secrets et ses fautes que le meurtre du petit vacher a révélés ou réveillés. Dès lors il s'en faut de peu qu'ils ne basculent tous dans la catégorie des coupables tant ils semblent plus ou moins responsables ou liés à la mort du gaçon.

3.2.2. *Il Giorno della civetta* : l'échec de la gentillesse

La défaite de l'enquêteur est également au cœur d'*Il Giorno della civetta* de Leonardo Sciascia. Le capitaine Bellodi, nous l'avons déjà évoqué, échoue à faire triompher la justice. C'est un échec relatif, comparé notamment à celui des gendarmes dans *Monsieur Ouine*. En effet, Bellodi échoue dans sa mission de policier puisqu'il ne parvient pas à faire arrêter les meurtriers de Colasberna et Nicolosi. En revanche, il a rempli sa fonction d'enquêteur car il les

[435] Y. REUTER, *op. cit.*, p. 50.

a tout de même identifiés. Le lecteur, à la fin du roman, connaît le nom de ceux qui sont à l'origine du double meurtre. Certes la révélation est incomplète et il reste quelques zones d'ombre à dissiper, mais la curiosité générée par la question initiale « qui a tué ? » a été assouvie. Dès lors la défaillance de l'enquêteur n'est plus un élément qui participe au désordre comme chez Bernanos, mais plutôt le révélateur d'une situation que l'auteur entend dénoncer. De plus, le roman s'achève sur un défi lancé par Bellodi et qui exprime toute la ténacité et toute la pugnacité d'un personnage qui se refuse à renoncer. Nous reconnaissons là l'une des qualités des détectives des romans noirs qui poursuivent inlassablement leur lutte contre le Mal dans une société corrompue. Parce qu'il ne se laisse pas contaminer par le Mal contre lequel il lutte et parce qu'il possède bien des qualités d'enquêteur, Bellodi conserve quelque chose du Héros. Néanmoins, on entrevoit dans le roman de Sciascia une certaine forme de dévalorisation de la figure du détective. Le roman de détection a imposé les enquêteurs tout puissants et le roman noir des détectives plus cyniques et moins « purs ». Bellodi apparaît dans *Il Giorno della civetta* comme un détective sans doute incapable de lutter efficacement contre la mafia parce que dépourvu d'armes et de méthodes que Sciascia réprouve. En effet, tout au long du roman, et notamment lors des scènes d'interrogatoires, Bellodi conserve des qualités humaines évidentes, telles que la courtoisie ou la gentillesse, qui l'empêchent finalement de lutter à armes égales contre les meurtriers qu'il pourchasse.

> Coloro che avevano preceduto in quell'ufficio il capitano Bellodi usavano rivolgere al *confidente* domande che, in esplicita premessa o nella minaccia del tono, facevano apparire ai suoi

> occhi il confino di polizia o la denuncia per esercizio d'usura: e ciò dava a *Parrinieddu*, invece che paura, una certa sicurezza; il rapporto era chiaro, gli sbirri lo costringevano a fare infamità: e lui doveva farne quel tanto che bastava ad acquietarli, a ternerseli buoni. Ma con uno che ti parla con gentilezza, con confidenza, le cose si mettono in altro verso[436].

Si la gentillesse et la politesse de Bellodi fonctionnent avec l'indicateur Parrinieddu, cela s'avère vite inutile, voire néfaste : parce qu'il a parlé, Parrinieddu est en effet assassiné sans que Bellodi n'ait pu assurer efficacement sa protection. Puis lors de l'interrogatoire de la femme de Nicolosi, les méthodes de Bellodi se révèlent cette fois inefficaces tandis que la rudesse et la dureté du brigadier qui l'accompagne permettent d'obtenir les renseignements recherchés. La personnalité et les qualités de Bellodi, aussi respectables soient-elles, semblent donc bien dérisoires face la monstruosité des criminels mafieux. A la fin du roman, Bellodi se retrouve acculé dans une situation où il ne peut que constater son impuissance. Son enquête est dévalorisée puisque pour le juge d'instruction ses investigations sont incomplètes ; et c'est finalement Bellodi lui-même qui demande les quelques jours de permission qui le tiennent éloigné du lieu de l'enquête. Ni muté, ni sanctionné, Bellodi n'est pas une victime, il est au contraire dépeint comme un enquêteur à bout de forces, incapables de mener son enquête jusqu'à son terme.

---

[436] L. Sciascia, *Il gionro della* civetta, *op. cit.*, p. 30 (« Ceux qui avaient précédé le capitaine Bellodi dans ce même bureau posaient habituellement à l'indicateur des questions qui, soit explicitement, soit en raison de leur simple ton comminatoire, lui ouvraient la perspective de la relégation ou d'une dénonciation comme usurier. Loin de faire peur à Parrinieddu, cela lui donnait une certaine assurance. Ses rapports avec les policiers étaient clairs : eux l'obligeaient à faire une infamie ; lui leur en fournissait tout juste ce qui était nécessaire pour les calmer, les apaiser. Mais lorsque quelqu'un vous parle avec gentillesse, avec confiance, les choses prennent une tout autre allure. », *op. cit.*, p. 61).

Mais si Bellodi échoue, c'est sans doute qu'il est le seul personnage à accepter le rôle qu'on lui a attribué. En effet, tous les autres personnages, et notamment les autres carabiniers, sont suspects. Ainsi, tandis que Bellodi oriente l'enquête vers la piste mafieuse, l'autre brigadier ne cesse de l'écarteler vers la piste du crime passionnel. Et c'est finalement dans cette direction que l'affaire sera menée dans les dernières pages : cela souligne bien l'isolement d'un personnage réduit à une fonction inefficace dès lors que les autres personnages refusent la leur.

L'échec de Bellodi est évidemment, pour Sciascia, l'illustration parfaite de la chute de la loi et donc de l'État. Alors que dans le roman policier classique, le détective est l'incarnation de l'ordre, Bellodi devient ici le symbole du désordre. Habituellement, la parole de l'enquêteur est efficace : il nomme le coupable et entraîne son arrestation. C'est ce que souligne Claude Ambroise lorsqu'il indique que « le dire du détective s'achève en *performatif* : « Je vous arrête au nom de la loi ».[437] » Mais dans *Il Giorno della civetta*, les assassins sont relâchés parce que le juge d'instruction a pris en compte un témoignage qui innocente Marchica. Or le lecteur sait que ce témoignage est faux. Pourtant il prime sur le travail de Bellodi parce que ceux qui ont témoigné en faveur de Marchica sont au-dessus de tout soupçon. « Ils font autorité », nous dit Claude Ambroise, « tandis que Bellodi – le serviteur de la loi et de l'État – ne fait pas autorité[438] ».

L'échec du détective dépasse donc le cadre de l'intrigue : on sort du fait-divers et l'histoire que nous avons lue devient

[437] C. AMBROISE, « Introduction », in *Le Jour de la chouette*, *op. cit.*, p. 20.
[438] *Ibid.*

emblématique du discours et du projet de l'auteur. Et, comme nous le verrons ultérieurement, le lecteur comprend alors, mais *rétrospectivement*, l'importance des séquences sans Bellodi qui ont rythmé le récit. Et il réalise alors, mais trop tard, que les réponses se situaient hors de l'enquête. C'est donc précisément Bellodi qui l'a écarté de la vérité.

3.2.3. *An American Dream* : indifférence et renoncement

La corruption de l'appareil judiciaire est également suggérée dans le roman de Mailer, *An American Dream*, même si elle apparaît ici comme un thème périphérique alors qu'elle constitue en quelque sorte le noyau idéologique du roman de Sciascia. Lorsqu'au chapitre cinq Roberts annonce à Rojack qu'il est lavé de tout soupçon, il se contente de lui expliquer qu'il a « un grand frère quelque part[439] » et qu'on a fait pression sur lui pour qu'il le relâche. Pire, en reconnaissant avoir agi de même avec Eddie Ganucci, il laisse entendre que ces méthodes sont fréquentes. Mais bien plus que la pression exercée sur Roberts, ce qui étonne ici c'est l'indifférence avec laquelle le détective accepte cette situation. Alors que l'on sait que le détective est convaincu de la culpabilité de Rojack et qu'il en possède des preuves, il accepte de le relâcher sans opposition, comme s'il était totalement résigné et indifférent face à une situation qui le dépasse. La mythologie du roman policier, et en particulier celle du roman noir, nous a habitués à cette thématique de la corruption policière. Mais traditionnellement l'enquêteur s'y oppose

[439] N. MAILER, *Un rêve américain*, *op. cit.,* p. 181.

et lutte contre cette décadence, même si c'est parfois en vain. A ce titre, Bellodi faisait encore illusion. Rien de tel ici, même si Roberts reconnaît n'avoir pas toujours été comme cela : « J'étais un bon enquêteur fédéral dans le temps[440]. » Il semble évoquer ici une époque où l'enquêteur tenait encore son rôle : époque désormais révolue puisque les enquêteurs sympathisent avec les criminels et s'effacent sans lutter. Après avoir soigneusement construit un décor de roman noir où chaque détail semble extrait de la mythologie du genre, Mailer s'amuse finalement à en souligner l'artificialité et la péremption puisque les personnages qui y évoluent se révèlent faux et contraires à nos attentes. On comprend donc mieux la proximité qui existe entre Roberts et Rojack : après le meurtre de Deborah, tout se brouille. L'enquêteur se met à ressembler au criminel et celui-ci est contraint d'endosser le costume du détective pour enquêter sur la victime. Le brouillage des rôles est complet et il reflète aussi bien le désordre psychologique du narrateur que l'effondrement de l'empirisme triomphant de l'univers du roman policier.

3.2.4. Le capitaine Langlois : le détective incapable

Dans le roman de Giono, on assiste à un effondrement encore plus radical de la figure de l'enquêteur. Pourtant, au départ, le capitaine Langlois est présenté selon les codes du genre : dépeint comme un enquêteur rassurant, efficace et méthodique, il possède même ces quelques attributs censés le représenter (une pipe, une

[440] *Id.,* p. 182.

casquette en poils de bichard, des pantoufles fourrées). Dès son arrivée, les villageois se sentent quelque peu rassurés par ses décisions : les patrouilles, les mots de passe, la fermeture de l'école, etc. L'illusion est totale.

Mais les méthodes de Langlois ne s'avèrent finalement guère efficaces. Son enquête en effet n'aboutit pas, ou plutôt elle ne débouche sur rien d'interprétable. Nous avons déjà cité le passage au cours duquel Langlois suit les traces – au sens littéral – et s'enfonce dans les nuages pour finalement s'arrêter devant un paysage enneigé, « vierge tout autour[441] ». A l'opposé, lorsque Frédéric II suit l'inconnu descendu du hêtre, il se repère grâce aux traces laissées derrière lui par M.V. : des traces parfaitement visibles, lisibles et qui lui permettent d'atteindre Chichiliane et d'identifier le criminel. Dans *Un roi sans divertissement*, ce n'est donc pas l'enquêteur qui résout l'enquête mais un simple villageois, et par hasard, ce qui évidemment contrevient aux règles édictées par S.S. Van Dine. Il faut souligner par ailleurs ce qui sépare les deux passages. Alors que la neige est immaculée pour Langlois, elle est balisée de traces pour Frédéric II ; le texte lui-même présente alors un nombre important d'occurrences du mot « traces ». Giono se réapproprie en fait ici une image souvent associée au genre, et déjà utilisée par Émile Gaboriau notamment, dans ce célèbre passage que nous avons déjà cité :

> Ce terrain vague, couvert de neige, est comme une immense page blanche où les gens que nous recherchons ont écrit, non seulement leurs mouvements et leurs démarches, mais encore leurs secrètes pensées, les espérances et les angoisses qui les

[441] J. GIONO, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.,* p. 43.

> agitaient. Que vous disent-elles, papa, ces empreintes fugitives ? Rien. Pour moi, elles vivent comme ceux qui les ont laissées, elles palpitent, elles parlent, elles accusent[442].

L'image des traces laissées sur un champ de neige illustre chez Gaboriau, l'un des précurseurs du genre, l'homologie qui existe entre le travail de l'enquêteur et celui de l'écrivain. Le fait de constituer les objets en signes décrit aussi bien l'activité du personnage de l'enquêteur que celle de l'auteur : l'interprétation des indices et l'acte d'écriture seraient donc deux exercices extrêmement proches[443] :

> Résolument le Détective s'y assimile au romancier à l'œuvre et son enquête à une longue genèse romanesque dont sortira le scénario final, construit et cohérent, prêt à entrer dans la phase d'écriture[444].

Giono transpose donc cette image et cette association dans *Un roi sans divertissement*. Pour découvrir qui est l'auteur des crimes, il faut interpréter les signes qu'il laisse derrière lui. Les traces dans la neige en font partie, tout comme les étranges stigmates qui marquent la carcasse du cochon et qui sont comparés à des « lettres d'un langage barbare, inconnu[445] ». Or si les villageois, et notamment Bergues, sont incapables de décrypter ces lettres de sang, Langlois s'avère tout aussi incompétent devant les traces laissées dans la neige. Le tout puissant détective tombe ici de son piédestal et redevient « un homme comme les autres », pour reprendre une expression fréquemment utilisée dans le roman. C'est finalement un villageois qui n'a rien du Surhomme et qui est

[442] E. Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, Le Livre de l'Avenir, coll. M.A.P., 1866, p. 23.
[443] Pour Franck Evrard l'homologie peut s'étendre à l'acte de lecture. *Cf.* F. Evrard, *op. cit.*, p. 13.
[444] J. Dubois, *op. cit.*, p. 100.
[445] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.,* p. 22.

dépourvu des qualités généralement attribuées à l'enquêteur qui découvre la vérité. Dépossédé de son statut d'enquêteur, Langlois est alors plongé dans un trouble identitaire profond. Avec l'effondrement du détective, c'est tout le matériau policier qui disparaît. Cette chute du genre culmine évidemment lors de la mise à mort de M. V. par Langlois lui-même. Cette conclusion violente de la première partie d'*Un roi sans divertissement* met fin à l'intrigue policière, mais Giono va continuer à jouer avec le genre en reprenant l'un de ses clichés : l'identification du détective à l'objet de sa quête, le criminel. Cependant, en concentrant toute la deuxième partie du roman sur ce cliché, l'auteur réussit à évacuer la matière policière. Sans le soutien et la structure du genre dans lequel il était supposé évoluer, Langlois semble perdre toute raison de subsister : il s'effondre donc totalement à la fin du roman et explose tout aussi brutalement que le matériau policier. Et *Un roi sans divertissement* s'apparente finalement à une mise à mort du roman policier et de sa figure de proue, l'enquêteur.

3.2.5. *Intruder in the dust* : l'enquêteur dévalorisé

Si les enquêteurs d'*Intruder in the dust* n'échouent pas – le meurtrier est démasqué à la fin du roman –, Faulkner opère cependant lui aussi un travail de déconstruction de la figure du détective. Pour commencer rappelons que cette fonction n'est pas assumée ici par un seul personnage, mais par plusieurs. Or ici ce ne sont pas à proprement parler des adjuvants qui aident un détective principal – comme c'est souvent le cas dans le roman policier

classique –, mais bien trois enquêteurs distincts qui se relaient justement parce ils se révèlent incapables de mener seuls l'enquête jusqu'à son terme. Il y a donc tout d'abord Chick Mallison– qui est épaulé par deux adjuvants, Aleck Sander et Miss Habersham – : il est le premier à accepter d'assumer cette fonction puisque aucun autre ne veut regarder au-delà de l'évidence. Puis il y a son oncle Gavin Stevens (l'attorney du comté) et enfin le shérif Hope Hampton. Si les deux derniers sont des enquêteurs officiels, Chick est un adolescent tout juste sorti de l'enfance. Plus qu'à un effondrement total de l'enquêteur comme chez Giono, on assiste ici à une dévalorisation constante de cette figure, que le succès de l'enquête ne parvient pas à corriger.

Le premier signe flagrant de cette dépréciation du détective, c'est bien sûr l'infantilisation qui frappe le premier enquêteur, Chick. Au départ, pourtant, le jeune homme apparaît comme le seul personnage apte à assumer le rôle d'enquêteur. Lorsqu'il est arrêté, Lucas demande à voir Gavin Stevens, mais c'est l'adolescent qui finalement perçoit les zones d'ombre de cette histoire et c'est donc lui qui entreprend d'enquêter alors que tous les autres (son oncle, le shérif) sont persuadés de la culpabilité de Lucas. Lors de sa deuxième visite au prisonnier (après être venu une première fois avec Gavin, Charles revient seul), on constate même un phénomène de substitution : il remplace clairement l'attorney qui n'a pas compris ce que Lucas attendait de lui :

> […] walking fast, then the steel door and Lucas had not moved, still standing in the middle of the cell beneath the light, watching the door when he came up to it and stopped and said in a voice as harsh as his uncle's had ever been :

'All Right. What do you want me to do?'[446]

Au-delà de cette capacité à comprendre et à percevoir ce que les autres ignorent, Charles est également pourvu d'autres qualités dignes de tout bon enquêteur, le courage notamment. En effet, la mission dont le charge Lucas (« Go ou there and look at him[447] ») est périlleuse. On semble même plonger ici dans le roman d'aventures, voire même dans la littérature de jeunesse : le protagoniste est un adolescent ; il doit se rendre dans un lieu dangereux et inquiétant (la quatrième circonscription, la nuit) pour effectuer une tâche ardue et effrayante (ouvrir une tombe)

> I've got to dig him up, get him out of that hole before the Gowries catch me, and in to town where Mr Hampton can send to Memphis for an expert that can tell about bullets. […] I'll have to get out there and dig him up and get back to town before midnight or one o'clock and maybe even midnight will be too late. I don't see how I can do it. I can't do it.[448]

La vulnérabilité de Charles associée aux dangers qui le guettent, en plus de créer une tension dramatique proche du roman à suspense, renforcent, on le voit bien, les qualités de ce jeune enquêteur prêt à prendre des risques pour payer la dette qu'il pense avoir envers Lucas. Cependant, alors que nous nous attendons à

---

[446] W. FAULKNER, *Intruder in the dust*, *op. cit.*, p. 68 (« Il pressa le pas, il parvint à la porte d'acier : Lucas n'avait pas bougé ; il était encore debout au milieu de la cellule, au-dessous de la lampe, regardant la porte, quand Charles y arriva, s'arrêta et dit d'une voix aussi rude qu'avait jamais été celle de son oncle : « Alors, qu'est-ce que tu veux que je fasse ? », *op. cit.*, p. 89-90).

[447] *Ibid. («* Aller là-bas et le *regarder* », *op. cit.*, p. 90).

[448] *Id*., p.73 (« Il faut que je le déterre, que je le sorte de ce trou avant que les Gowrie me surprennent et que je revienne à la ville, d'où Mr Hampton pourra envoyer chercher à Memphis un expert capable de se prononcer sur les blessures par balles. […] Il faut que j'aille là-bas, que je le déterre et que je revienne à la ville avant minuit ou une heure, et peut-être même minuit sera trop tard. Je ne vois pas comment je peux faire. C'est impossible. », *op. cit.*, p. 96).

lire un roman d'initiation, on assiste au contraire à une infantilisation brutale du personnage et donc à une dépréciation de l'enquêteur. A son retour de la quatrième circonscription (chapitre six), Charles est réduit à son rôle d'enfant. Alors qu'il vient de braver bien des dangers et qu'il apporte la preuve de la complexité de l'affaire, on lui demande de se débarbouiller et de se donner un coup de peigne avant de lui reprocher de boire du café ! Ses parents lui interdisent même un temps de poursuivre l'enquête avec son oncle avant que celui-ci ne les convainque du contraire. Quoi qu'il en soit, au lieu de récolter les lauriers que sa sagacité méritait, ce premier enquêteur est discrédité à cause de son âge.

Notons que dans le même temps un processus très proche s'opère avec Miss Habersham, la vieille dame qui a accepté d'accompagner Charles et Aleck dans la quatrième circonscription. A son retour, elle entend bien continuer à assumer son rôle au côté de Gavin Stevens et du shérif, mais les deux hommes l'en empêchent :

> The sheriff's voice was mild, almost gentle even: 'You go home. You and these boys have done fine. Likely you saved a life. Now you go home and let us attend to the rest of it. That wont be any place for a lady out there'[449].

On assiste donc à une dévalorisation des premiers enquêteurs qui, en raison de leur âge, sont écartés de l'enquête. Ce scénario inédit dans le genre qui nous occupe participe évidemment de la démythification de la figure de l'enquêteur. En effet, si Charles et ses

[449] *Id.*, p. 117 (« La voix du shérif était douce, presque affable même : « Rentrez chez vous. Vous et ces deux garçons, vous avez fait de la bonne besogne. Vous avez probablement sauvé une vie. Maintenant, rentrez chez vous laissez-nous nous occuper du reste. Ce ne sera pas la place d'une dame là-bas. », *op. cit.*, p. 149-150).

deux adjuvants ont pris en charge le rôle d'enquêteur, c'est uniquement parce que les représentants officiels de la justice se sont montrés incapables de mettre en doute la culpabilité de Lucas. Gavin Stevens, notamment, n'a pas su voir ni comprendre ce que son jeune neveu pressent presque immédiatement, l'innocence de Lucas. Il le reconnaît d'ailleurs tardivement et l'explique au père de Charles :

> […] you wouldn't have believed him either,' his uncle said coming in from the hall. 'You wouldn't have listened either. It took an old woman and two children for taht, to believe truth for no other reason than that it was truth, told by an old man in a fix deserving pity and belief, to someone capable of the pity even when none of them really believed him. Which you didn't at first,' his uncle said to him. 'When did you really begin to believe him? When you opened the coffin, wasn't it? I want to know, you see. Maybe I'm not too old to learn either. When was it ?'[450]

A la fin de ce passage, c'est à Charles qu'il s'adresse et on assiste alors à un étrange phénomène : l'enquêteur officiel et expérimenté s'adressant à un adolescent pour tenter de comprendre. Certes les détectives amateurs sont légion dans le roman policier classique et ils ridiculisent souvent la police. Mais ces détectives sont généralement dotés de ces qualités exceptionnelles que nous avons déjà évoquées et qui les rapprochent du Surhomme. Rien de tel chez Charles : le jeune homme a simplement

[450] *Id*., p. 126. (« […] toi non plus tu ne l'aurais pas cru, dit son oncle qui revenait du vestibule. Tu ne l'aurais pas écouté, toi non plus. Il a fallu pour cela une vieille femme et deux enfants, pour croire la vérité par la seule raison qu'elle était la vérité, dite par un vieux bonhomme dans une situation digne de pitié et de foi, à quelqu'un capable de pitié, alors même qu'aucun d'eux ne le croyait vraiment. Car tout d'abord, tu ne l'as pas cru, lui dit son oncle. A quel moment as-tu vraiment commencé à le croire ? Quand tu as ouvert le cercueil, n'est-ce pas ? Je tiens à savoir, tu comprends. Peut-être ne suis-je pas trop vieux pour apprendre moi non plus. Quand était-ce ?, *op. cit.*, p. 162).

pressenti, instinctivement pourrait-on dire, que Lucas n'était pas le coupable que tout le monde voulait bien voir. S'il possède une qualité, alors il s'agit d'une qualité inédite qui le distingue de ses concitoyens, une qualité sans doute liée à sa jeunesse et qui n'a rien à voir avec les dons de déduction et d'observation qui caractérisent les détectives de romans policiers. Et c'est parce qu'il a perçu cela que Lucas a sollicité son aide :

> So I waited for you. Young folks and womens, they aint cluttered. They can listen. But a middle-year man like your paw and your uncle, they cant listen. They aint got time[451].

La suite du récit n'effacera pas l'impression transmise par le début du roman. Par la suite, et même si Gavin s'illustrera par ses capacités d'enquêteur, le lecteur n'oublie pas que sans l'intervention de deux enfants et d'une vieille femme, Lucas aurait probablement était pendu pour un crime qu'il n'avait pas commis. La défaillance de la figure de l'enquêteur est donc ici nettement moins radicale que chez Giono ou Bernanos. Il s'agit plutôt d'une remise en cause permanente de ses capacités, chacun des enquêteurs successifs du roman ayant besoin des autres. A la fin du roman, les trois enquêteurs apparaissent même complémentaires. Il y a Charles qui, le premier, a agi sans véritablement réfléchir. C'est lui qui a permis l'intervention de Gavin, celui qui raisonne, déduit et comprend. Il permet, enfin, au shérif Hampton de faire appliquer la loi. L'intervention successive de ces trois personnages est nécessaire pour que l'enquête aboutisse avec succès. Nous sommes donc à l'opposé de la figure du détective solitaire et tout puissant. Faulkner

[451] *Id*., p. 71 (« Alors j'vous ai attendu. Les jeunes gens et les femmes y sont pas encombrés, y peuvent écouter. Mais un homme d'âge moyen comme vot' papa et vot' oncle, ça sait pas écouter. Ça n'a pas le temps. », *op. cit.* p. 94).

développe au contraire l'idée d'une entraide, d'une solidarité possible : une vision conforme à l'ambition du roman, nous y reviendrons.

3.3. LA PORTÉE SYMBOLIQUE DES PERSONNAGES

Si la confusion des rôles est évidente, il nous faut néanmoins reconnaître le souci de représentativité des quatre figures emblématiques du genre. Et lorsque l'enquête débouche sur un échec, comme c'est le cas dans *Monsieur Ouine* et dans *Il Giorno della civetta*, cela n'est pas pour autant complètement synonyme d'absence de coupables. Dans le roman de Sciascia, Bellodi parvient à identifier les meurtriers de Colasberna et Nicolosi ; et le lecteur est "témoin" de cette découverte comme de son incapacité à triompher des coupables. Chez Bernanos, la situation est plus complexe. Il n'empêche qu'à la fin du roman, le lecteur a la quasi certitude de la culpabilité de monsieur Ouine. Si aucun personnage n'a pu la prouver, nous la pressentons aussi fortement que Jambe-de-Laine au début du roman. Autrement dit, le désordre constaté dans les dispositifs actantiels imaginés par nos auteurs n'est peut-être qu'une illustration de la nécessité d'être original :

> En somme, le roman policier est un tourniquet des rôles, ce que savent et font valoir ses meilleurs auteurs. Par ailleurs, il permet que du jeu s'introduise dans les positions respectives des acteurs. Ainsi chaque récit opte pour une hiérarchie des positions, qui est largement tributaire du point de vue narratif adopté. […] De plus, des contaminations peuvent se produire de position à position, faisant que se trouble la pureté des rôles. Mais ces aspects relèvent du grand principe de variation qui nous est familier, principe intrinsèque à la loi du genre ou du jeu[452].

[452] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 92-93.

Autrement dit, la disposition carrée du système des personnages n'est ni fermée, ni figée. La manifestation en plusieurs personnages d'un seul rôle est parfois nécessaire (pour la catégorie des suspects par exemple) et souvent fertile. Rappelons-nous par exemple des onze coupables de *Murder on the Orient Express* (1934) d'Agatha Christie ou des célèbres duos d'enquêteurs tels Watson et Sherlock Holmes. Or à certains égards, nos romans respectent ce système des personnages et participent de son indispensable « principe de variation ». Ainsi la fonction d'auxiliarité, « typique du genre et propice à renforcer l'épaisseur romanesque[453] », est parfaitement illustrée dans la plupart de nos romans. Les lieutenants Roberts, Leznicki et O'Brien enquêtent collégialement et font appel à des experts. Le capitaine Bellodi utilise ses adjoints et les carabiniers pour mener à bien ses investigations et le shérif Hampton et Gavin Stevens interviennent ensemble pour conclure l'enquête commencée par le jeune Chick Mallison.

On constate donc, en plus des multiples transgressions qui modifient les différentes figures du genre policier, la nécessité de transposer de manière originale chacun de ces rôles. En fait, et c'est sans aucun doute l'une des caractéristiques les plus fortes du roman policier littéraire, on remarque chez nos auteurs une volonté de s'approprier la dimension métaphysique du genre policier, au détriment de sa forme ludique. Les amateurs du genre policier – ceux qui apprécient des auteurs tels que Georges Simenon, Raymond Chandler ou James Ellroy – n'en disconviendront pas : le roman policier, au-delà du simple divertissement, touche « aux

[453] *Ibid.*

zones obscures et troubles de l'être et que le romancier n'a fait que déguiser sous une forme plaisante des questions ontologiques redoutables[454] ». Nos auteurs signalent ce potentiel en surlignant notamment la portée symbolique des personnages. Ils affirment ainsi leur dette au genre policier tout en indiquant que ses figures sont autant de lieux du sens et de la valeur éthique ou esthétique. Ils n'hésitent donc pas à amplifier la valeur figurative de certains personnages.

3.3.1. La figure du Mal

Dans la fiction policière, c'est le coupable qui fait figure de rôle premier. C'est lui qui enclenche tout le processus herméneutique par son acte criminel. Le coupable se caractérise par son statut ambivalent qui joue sur son absence-présence, et que Jacques Dubois résume par cette question « le meurtrier est parmi nous, est l'un d'entre nous, est nôtre, mais qui est-il donc[455] ? ». Autrement dit, en répondant à cette question – c'est-à-dire en nommant celui qui est au départ anonymement désigné –, le roman policier modalise le caractère abrupt et sommaire du personnage et dilue en quelque sorte la dimension archaïque du Mal censée caractériser cette première figure « en convertissant le Mal en Faute[456] ». Bernanos, on l'a vu, restitue cette symbolique du personnage. En débarrassant son roman de l'habituel appareil judiciaire qui trivialise le genre policier, Bernanos confère à *Monsieur Ouine* quelques nettes

[454] *Id.*, p. 98.
[455] *Ibid.*
[456] *Id*, p. 98.

caractéristiques du mythe, pris dans le sens élevé d'une « histoire modèle » révélatrice de la vision que Bernanos a de la condition humaine. Il crée ainsi un univers où l'anecdote policière « prend de la hauteur », pour reprendre l'expression de Bernanos, et adopte un caractère religieux, voire prophétique. Mais dans ce monde clos et retranché que représente Fenouille, il est évident que le personnage de monsieur Ouine est bien plus une figure du Mal absolu qu'une simple incarnation de la Faute (judiciaire ou criminelle comme c'est le cas pour les coupables de romans policiers). Pour Ernest Beaumont, il incarne même un « faux Christ[457] », c'est-à-dire une sorte de caricature du Christ dans un roman sur l'absence de Dieu.

Pourtant, le roman policier, et en particulier le roman de détection, se concentre sur la responsabilité individuelle : le crime n'est finalement qu'un *pré*texte. Le pourquoi et surtout le comment importent plus. Comme le rappelle Yves Reuter, dans le roman de détection se joue une double tension « entre l'intérêt du mystère et l'intérêt de la solution[458] ». C'est pourquoi, la solution est souvent décevante au regard de la fascination exercée par le mystère. Surtout, le dénouement de l'enquête vient rappeler que le roman policier ne s'intéresse pas vraiment au coupable : absent d'un récit où il se dissimule, il est l'auteur d'un acte qui précède la fiction. Quant à son châtiment, il est rejeté dans un post-texte. « Seul *triomphe* le cognitif, la découverte du coupable et la vérité[459] ».

Le coupable n'est donc qu'un actant qui se dissimule. Il revient à l'enquêteur de l'identifier. Or, avec le triomphe du cognitif, la

[457] Cité par M. Estève in *Bernanos*, Paris, Hachette, 1981, p. 177.
[458] Y. Reuter, *op. cit.*, p. 50.
[459] *Ibid.*

découverte du « pourquoi ? » intéresse presque moins que le « qui ? ». Le roman policier en effet circonscrit les causes du crime, et les mobiles sont presque toujours les mêmes et extrêmement triviaux : l'amour, l'argent, la vengeance… Autrement dit, après avoir converti le Mal en Faute, ce concept lui-même semble s'effacer :

> Par un autre glissement encore, la notion de Faute elle-même va se diluer pour laisser place à une catégorie bien différente, celle de l'Identité. Cette fois toute connotation négative semble avoir disparu. Il ne s'agit plus ni de vaincre ni de châtier mais de désigner[460].

Or dans le roman policier littéraire, et notamment dans *Monsieur Ouine*, identifier le meurtrier – fût-il coupable d'un crime odieux – importe peu. La responsabilité judiciaire est reléguée à l'arrière-plan, voire totalement exclue du récit, et dans les romans de notre corpus, bien des coupables échappent à la police. En fait, nos romans semblent opérer le glissement inverse à la pente du genre et, de la notion d'Identité, ils remontent à celle du Mal et investissent alors toutes les potentialités ontologiques du roman policier. Cette tendance est particulièrement nette dans le roman de Norman Mailer, *An American Dream*. Identifié dès le départ, le coupable n'est pas inquiété très longtemps par la police. La Faute qu'il a commise importe moins que ce qu'elle permet de révéler ; un peu comme dans *Monsieur Ouine* où l'assassinat du garçonnet agit comme le révélateur d'une crise bien plus profonde. Dans *American Dream*, après le récit de l'enquête dont il est l'unique suspect, Stephen Rojack accède à une autre dimension, celle où évoluait sa femme, celle où règne en maître absolu son beau père, Barney Oswald Kelly

[460] J. DUBOIS, *op. cit.*, pp. 98-99.

qui, depuis ses luxueux appartements au sommet des *Waldorf Towers*, évoque quelque peu le monsieur Ouine reclus dans le château de Wambescourt. A l'instar du personnage de Bernanos, Kelly apparaît véritablement comme une figure quasi mythologique, l'incarnation d'une violence totalitaire. Dans le passage (chapitre huit : « At the Lion and the Serpent ») qui narre la rencontre entre Rojack et Kelly, *An American Dream* se désintéresse totalement du meurtre de Deborah pour se focaliser sur une autre forme de violence, beaucoup plus globale :

> *Dream* dénonce, il est vrai, cette économie de violence qu'est le jeu politique. Mais plutôt que d'analyse politique au sens strict, mieux vaut parler ici de l'anatomie d'un mythe. […] le récit de l'ascension sociale de Barney Kelly devient un conte baroque, histoire de rapines et de conquêtes brutales, de passions sulfureuses, de magie et de pacte avec le diable[461].

Dans cette perspective, le meurtre commis par Rojack est presque anecdotique. Il n'est plus l'objet déclencheur d'une quête de vérité mais bien le révélateur d'une réalité bien plus inquiétante, le révélateur d'un Mal beaucoup plus grand. Kelly se définit d'ailleurs lui-même comme « a solicitor for the Devil » (« l'agent de change du Diable »), juste avant de se décrire comme une araignée qui n'a « plus qu'à remuer la toile » (« to agitate the web ») et qui « a des files partout » (« have strings in everywhere[462] »). Et tout le chapitre est traversé de références et d'allusions au Mal absolu et au Diable. Rojack et Kelly parlent de la guerre dans laquelle sont engagés Dieu et le Diable et surtout du fait que « le Diable peut gagner » (« God

[461] C. THOMAS, *op. cit.,* pp. 71-72.
[462] N. MAILER, *An American Dream*, *op. cit.*, pp. 238-239 (pp. 266-267 de l'édition française).

may lose[463] »). Et chaque personnage lié à Kelly apparaît alors comme une figure démoniaque. Deborah est alors totalement débarassée de son rôle de victime. Elle est au contraire dépeinte comme une enfant damnée avant même sa naissance, l'enfant du Diable en fait. Et la fille de Deborah, Bess, est elle aussi, « un petit présent du Diable. […] la reine des spectres[464] ».

Les métaphores sataniques et les références explicites au Mal qui envahissent alors le texte l'éloignent évidemment des poncifs et des clichés qui ancraient jusqu'alors *American Dream* dans le genre policier. Alors que le roman noir est fortement enraciné dans une réalité sociale qu'il entend dénoncer, *An American Dream* se libère soudainement de cette caractéristique pour accéder à une dimension quasi mythologique. Et ce sont les personnages, jusqu'alors simples figures sommaires (épouse castratrice, détective rusé…), et en particulier la figure du coupable, qui sont les révélateurs de ce changement d'orientation du récit.

A l'exception de Faulkner, qui désignent nommément le meurtrier, nos auteurs maintiennent ainsi les coupables dans l'ombre. Et avec eux ce sont les mobiles habituels du genre policier qui disparaissent. Peu importe l'identité complète de M. V. Ce qui est essentiel, c'est ce qu'il a fait et surtout pourquoi il l'a fait. Et Giono d'explorer les conséquences de ce pourquoi, bien plus que le *modus operandi* de son tueur. M. V., comme ne cessent de le rappeler Langlois et le narrateur, est un « homme comme les autres ». Et lorsqu'il apparaît pour la première fois sous le hêtre, on le qualifie d'« enfantin ». Frédéric II qui observe cet homme qui ne

[463] *Id.*, p. 238 (p. 265 de l'édition française).
[464] *Id.*, pp. 272-273.

s'abrite pas de la pluie voit en lui un « homme *dénaturé* » avant de le traiter d'« emphysème » et de penser de lui qu'il est « bête [465]». M. V., c'est donc l'homme insoupçonnable, tellement insoupçonnable qu'on ne l'interroge pas, qu'on ne le regarde pas. Mais dans le même temps, il est aussi un « monstre » qui terrorise le village tout entier, une sorte de tueur en série, pour reprendre l'un des rôles les plus populaires du roman policier contemporain. Il incarne donc pour Giono cette énigme qu'est le cœur humain. D'un côté (c'est-à-dire du côté du village), il est un tueur sadique, qui tue sans mobile. Il semble avoir un besoin compulsif de sang et, lorsqu'il ne parvient pas à capturer sa proie humaine, il se rabat sur un cochon qu'il lacère avec une fureur d'autant plus effrayante qu'elle s'accompagne d'un plaisir sadique (« ces entailles […] on les voyait faites avec plaisir[466] ».). Mais d'un autre côté (à Chichiliane, de l'autre côté de la montagne), M. V. fait figure de bourgeois honnête et respectable, sans doute bon père et bon époux. Et lorsque plus tard Langlois rendra visite à la veuve de M. V., on devinera à la description du mobilier que la veuve a conservé que son mari était un homme de goût :

> […] on voyait très bien alors un très beau fauteuil de tapisserie bien fraîche ; une table de jeu d'un luxe inouï en marqueterie d'ivoire et d'ébène ; une chaise galbée avec des pieds soignés comme des crosses de violons […] [467].

Giono se garde donc d'éclairer totalement la psychologie, la personnalité et la biographie de son personnage. M. V. reste

[465] Toutes ces citations renvoient sont extraites des pages 33 et 34 de notre édition d'*Un roi sans divertissement*.
[466] J. GIONO, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.,* p. 22.
[467] *Id.*, p. 170.

énigmatique, jusqu'au bout, aux yeux du lecteur comme à ceux de Langlois qu'il fascine totalement. Giono oblige ainsi son lecteur à s'interroger sur les agissements de son personnage. L'attrait pour le mal qui s'était emparé de M. V. était-il un brusque accès de folie, susceptible de frapper n'importe qui, Langlois comme le lecteur ? Ou bien, au contraire, s'agit-il d'une fascination, soudainement réveillée mais qui ne fait que révéler le fond terrifiant de la nature humaine, jusque-là caché par des apparences, précisément trop « paisibles » ? Ces interrogations, on le voit bien, font écho à la propre vie de Giono, l'auteur pacifique brusquement confronté comme on l'a vu à une forme de violence. Au-delà de cette perspective, il s'agit bien sûr d'un questionnement philosophique qui résonne d'autant plus précisément et efficacement qu'il se développe dans un « roman policier », un genre justement fondé sur l'attrait de la violence.

La personnalité exacte de M. V. n'a donc pas besoin d'être précisée ; tout comme son patronyme[468]. De la même manière, peu importe également les noms de ces hommes de l'ombre qui empêchent Bellodi d'accéder à la vérité. Dans *Il Giorno della civetta*, l'existence de ces hommes et leurs fonctions comptent bien plus que leurs noms. Ainsi, paradoxalement, l'apparente disparition des coupables, dans le roman policier littéraire, revalorise cette figure du Mal dont la portée symbolique avait été quelque peu amoindrie par le modèle générique. Le roman policier littéraire, avec ce

[468] On peut toutefois, comme le fait M. Sacotte proposer quelques interprétations. M. V. pourrait signifier Mon Voisin, en référence à la proximité et à la normalité du personnage ; mais également Meurtrier Victime, ce qui souligne parfaitement l'ambivalence du personnage (*cf.* M. Sacotte, *op. cit.*, p. 104).

personnage notamment, développe et exacerbe la dimension métaphysique du roman policier.

3.3.2. La disparition du cadavre

Deuxième figure du genre policier, la victime est déposée, inerte, au seuil du récit. Dès lors que le crime est accompli, elle devient « la figure même de l'absence. C'est sa mise hors-jeu qui permet le jeu[469] ». Sa réalité révèle par ailleurs une certaine inquiétude, une forme d'angoisse qui peut être exacerbée, notamment dans le roman noir américain ou dans le roman à suspense :

> Qu'il y ait une victime en chacun des personnages et que la victime puisse être n'importe qui révèlent un monde dans lequel agressions et crimes sont monnaie courante et témoignent de l'état de dégradation d'une société dans laquelle le dysfonctionnement est devenu la règle[470].

Cette symbolique de la victime reste présente dans notre corpus, et notamment chez Giono. Pas un seul des villageois d'*Un roi sans divertissement* n'est en sécurité ; tous sont des victimes potentielles, y compris l'enquêteur (Bergues), voire même le meurtrier puisque M. V. est, dans une certaine mesure, la victime de Langlois.

Cette idée d'une victime présente en chacun des personnages, on la retrouve dans tous nos romans. Chez Sciascia,

[469] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 99.
[470] Y. REUTER, *op. cit.*, p. 62.

les victimes sont des innocents qui ont parfois simplement eu le malheur d'être au mauvais endroit au mauvais moment. C'est le cas de Nicolosi qui est tué parce qu'il était un témoin gênant. Dans *Monsieur Ouine*, la personnalité de la victime (un jeune garçon) exacerbe cette dimension qui ensuite se propage à tous les personnages : les suspects deviennent à leur tour des victimes (Eugène se suicide, Jambe-de-Laine est lynchée). Et le fait même que la personnalité de la victime puisse être trouble, qu'elle puisse se confondre avec celle d'un criminel (comme c'est le cas chez Faulkner et Mailer) renforce cette menace, cette angoisse omniprésente, permanente.

Toutefois, Jacques Dubois insiste également sur la légèreté avec laquelle le genre policier traite les victimes qu'il a pourtant créées. La mort, dans le roman de détection, ne porte aucune marque du deuil. Elle n'est, elle aussi, qu'un prétexte qui permet d'accéder au plus vite à l'enquête.

Or il est intéressant de constater à quel point nos romans soulignent cette absence, cette disparition de la victime. Chez Giono, par exemple, les cadavres sont cachés par le meurtrier lui-même ; et ils ne sont découverts que tardivement, en même temps, ou presque, que le coupable. Frédéric II résout finalement l'enquête le jour ou, par hasard, il aperçoit un homme descendre du hêtre où sont dissimulés les corps des malheureux villageois. Cette dissimulation des victimes, qui souligne donc la caractéristique première de cette figure, est en fait une manière de prendre ses distances vis-à-vis du genre. En effet, puisque c'est la « mise hors-

jeu » de la victime qui permet le jeu policier, *Un roi sans divertissement* conserve une indéniable dimension policière et adopte un caractère ludique évident, le temps que les victimes restent cachées aux yeux du lecteur. En revanche, dès lors qu'elles apparaissent, qu'elles sont révélées en tant que cadavres, *Un roi sans divertissement* cesse presque immédiatement d'être un roman purement policier pour révéler lui aussi sa vraie nature.

On constate une même volonté de faire disparaître les cadavres chez deux autres auteurs de notre corpus, William Faulkner et Leonardo Sciascia. Chez l'auteur américain, cette tendance est tellement marquée que l'enquête policière prend un tour assez inattendu. En l'absence de corps, les enquêteurs sont un temps contraints de rechercher non pas le meurtrier, mais ses victimes. En effet, à la fin du chapitre quatre d'*Intruder in the dust*, alors que Chick Mallison ouvre la tombe de Vinson Gowrie, il découvre avec stupéfaction que son cadavre a été volé, et remplacé par celui d'un certain Montgomery. Un peu plus loin (fin du chapitre sept), Gavin Stevens et le shérif, venus sur place se rendre compte de la situation, constatent cette fois la disparition du corps de Montgomery. Les deux victimes du roman sont donc doublement absentes. Mis hors du monde des vivants par l'acte du meurtrier, Vinson et Montgomery sont en quelque sorte privés également de leur statut de victime. Dès lors les enquêteurs sont contraints de retrouver les cadavres : d'abord parce que la morale l'exige, mais aussi parce que sans ces cadavres, l'enquête policière ne peut se poursuivre et donc aboutir. Gavin et le shérif, qui ont pris le relais de Chick, ne démasqueront d'ailleurs le coupable qu'une fois les corps retrouvés. Mais dans l'intervalle, cette disparition des cadavres

semble répondre à une double stratégie. D'une part, elle apparaît comme une péripétie utile à l'indispensable « esthétique du détour et du retard[471] » qui excite la curiosité du lecteur et qui prévaut dans l'écriture policière. Mais d'un autre côte, cette absence de cadavre, qui met en péril la possibilité même d'une enquête, peut être lue comme le signe des distorsions subies ici par la structure policière. En effet, dans *Intruder in the dust*, l'intrigue policière disparaît elle aussi au profit d'un autre récit. Avec l'absence des indices génériques – la figure de la victime en est un –, c'est tout l'édifice policier qui menace de s'effondrer.

Dans *Il Giorno della civetta*, il y a également deux disparitions de cadavres. La première, la plus évidente, est celle qui concerne Nicolosi. Au départ, « l'affaire Nicolosi » est une histoire de disparition. Une femme vient à la caserne des carabiniers de S. signaler la disparition de son mari :

> – Il marito – disse il maresciallo – se n'è andato l'altro ieri in campagna, a potare ; e ancora non è tornato… Sarà rimasto a far tavolata in una masseria, un agnello grasso e vino : e si sa rà gettato a dormire in una pagliera, ubriaco fradicio... Stasera torna, ci metto la testa per scommessa[472].

Le ton du brigadier indique clairement que sans cadavre, l'affaire ne peut être prise au sérieux. En l'absence d'un corps, il n'y a, semble-t-il, ni victime ni récit policier. Pourtant, le lien entre les deux affaires – le meurtre de Colasberna et la disparition de Nicolosi

[471] F. Evrard, *op. cit.*, p. 18.

[472] L. Sciascia, *Il Giorno della civetta*, p. 21 (« – Son mari, dit le brigadier est parti avant-hier pour la campagne pour tailler des arbres et n'est pas encore revenu… Il a dû s'installer dans une ferme à déguster de l'agneau bien gras et du vin, et s'endormir vautré dans une grange, saoul comme une bourrique. Je parierai ma tête qu'il sera de retour ce soir », *op. cit.*, pp. 49-50) .

– est d'emblée évident. Nicolosi a disparu le matin même du meurtre, à quelques rues seulement de la place où Colasberna a été abattu. Mais la disparition de l'élagueur d'arbres tarde à être prise au sérieux par les adjoints du capitaine Bellodi. Ainsi, lors de l'interrogatoire de la femme de Nicolosi, et alors même que les liens entres les deux histoires sont frappants, le brigadier qui accompagne Bellodi ne cesse d'orienter ses questions vers la piste passionnelle, la solution de facilité qui arrange tout le monde. Il se montre même rude et menaçant simplement parce qu'il juge cette histoire sans importance.

Dans l'autre affaire, le meurtre de Colasberna, il y a bel et bien un cadavre. Et la présence du mort est cette fois d'autant moins niable que le meurtre a lieu devant témoins, sur une place publique et sous les yeux du lecteur-spectateur en un classique début *in medias res*. Pourtant, là encore, tout se passe comme si on voulait le dissimuler. En effet, lorsque les carabiniers arrivent sur les lieux du crime, un cercle de badauds s'est formé et cache la victime :

> Intorno al morto stavano or auna cinquantina di persone, gli operadi di un cantiere-scuola ai quali non pareva vero di aver trovato un argomento cosí grosso da trascinare nell'ozio delle otto ore[473].

On retrouve donc ici à la fois la banalisation du crime qui devient sujet d'amusement et la disparition du cadavre – disparition accentuée ici par la fuite des nombreux témoins qui s'abolissent en quelque sort de leur fonction et récusent par la même la réalité du

[473] *Id.*, pp. 10-11 (« Maintenant une cinquantaine de personnes entouraient le mort ; c'étaient les ouvriers d'un chantier-école qui jubilaient d'avoir trouvé un si bon sujet de conversation pour leurs huit heures de désœuvrement. », *op. cit.*, p. 35).

meurtre. C'est ce qu'atteste notamment l'attitude du marchand ambulant, présent sur la Via Cavour au moment du meurtre. Une attitude qui va bien au-delà de la simple négation :

> – Dunque – disse con paterna dolcezza il maresciallo – tu stamattina, come al solito, sei venuto a vendere panelle qui : il primo autobus per Palermo, come al solito…
> – Ho la licenza – disse il panellaro.
> – Lo so - disse il maresciallo alzando al cielo occhi che invocavano pazienza – lo so e non me ne importa della licenza ; voglio sapere una cosa sola, me la dici e ti lascio subito andare a vendere le panelle ai ragazzi : chi ha sparato.
> – Perché – domandò il panellaro, meravigliato e curioso – hanno sparato[474]?

Placé dans la situation indiscutable de témoin, il feint de n'avoir rien vu ni rien entendu. Et il va même au-delà en posant à son tour une question au brigadier venu l'interroger. Il inverse ainsi les rôles et, comme l'écrit Claude Ambroise dans son introduction au roman, « de questionné il se fait questionneur, une mémoire vierge devenant le masque du faux candide[475] ».

Et dans une certaine mesure, même si c'est moins net, on retrouve ce besoin de dissimuler les cadavres dans le roman de Bernanos. Dans *Monsieur Ouine*, par exemple, le corps du garçon,

---

[474] *Id.*, p. 13 (– Donc, proféra le brigadier avec une douceur paternelle, ce matin, comme d'habitude, tu es venu vendre tes beignets ici : au premier autobus pour Parlerme, comme d'habitude.
– J'ai ma patente, dit le marchand.
– Je sais, dit le brigadier en levant les yeux vers le ciel pour implorer de lui la patience. Je sais. Je ne m'occupe pas de la patente. Je ne veux savoir qu'une chose ; tu vas me la dire et je te laisse tout de suite repartir vendre des beignets aux enfants. Qui a tiré ?
– Pourquoi ? demanda le marchand de beignets d'un air aussi intéressé que surpris. On a tiré ? », *op. cit.*, p. 38.)
[475] C. AMBROISE, *op. cit.*, p. 8.

pourtant porté dans la salle de la mairie et déposé sur la table au milieu des personnages présents (le maire, sa femme et le docteur), n'est pas décrit :

> Ils ont porté le petit cadavre dans la salle de la mairie, sur la table hâtivement dépouillée de son tapis vert. A sa droite le garde champêtre a rangé drôlement les deux souliers, face à face, et qui ont l'air de se faire signe l'un à l'autre, de leurs semelles tordues. Et c'est tout[476].

Quelques détails (la nudité du corps, les marques de strangulation) complèteront petit à petit la « description » du corps. Mais au départ, rien, ou presque : le narrateur évite volontairement de s'attarder sur le corps sans vie préférant évoquer le passé trouble du maire sur plusieurs pages. La mort vient à peine de faire irruption, brutalement, dans le roman que déjà le récit dévie dans une autre direction. Et lorsque vient le moment de l'enterrement (au chapitre quatorze), la place du corps de la victime est encore une fois escamotée. En effet, le sermon du curé de Fenouille provoque une telle fureur que la foule le pousse jusqu'à la fosse où le petit vacher doit être enterré. Le curé glisse et s'effondre et il s'en faut de peu qu'il ne se retrouve à la place du mort. Puis la colère de la foule se retourne contre Jambe-de-Laine :

> Le premier qui porta la main sur elle fut probablement le fils Riquet, dit « Pipo », un jeune garçon de vingt ans. Plusieurs du moins l'affirmèrent. « Il l'a prise à la gorge, on a bien reconnu sa main, rapport au doigt qui lui manque. » Et la foule furieuse, de l'autre côté de la route, pressée contre la haie du cimetière, entendit alors très distinctement deux fois « Philippe ». On remarqua que Pipo Riquet s'appelait, en effet, de son vrai nom Philippe, sans pouvoir

[476] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.,* p. 65.

> néanmoins affirmer que ce fût à lui que s'adressait le suprême appel de cette femme extraordinaire[477].

Ainsi, au moment où la victime devrait réapparaître dans le roman – et alors que le coupable officiel, Eugène, est mort –, une imprévisible péripétie vient contrarier ce rétablissement. Le petit vacher reste absent et le récit va dès lors se focaliser sur autre chose : la folie du maire et la relation Philippe/monsieur Ouine et ne presque plus jamais évoquer sa mort. Quant à la nouvelle « victime », Jambe-de-Laine, lynchée ici par les habitants de Fenouille, elle est tout simplement dépossédée de ce statut puisque l'on sait qui l'a tuée et pourquoi. Dès lors il n'y aura que des bribes d'enquête (les extraits des interrogatoires des villageois insérés dans le récit aux chapitres treize et quatorze) et aucun coupable ne sera arrêté.

Chez Mailer, au contraire, il semble impossible pour Rojack d'échapper au corps de la victime. S'il jette le cadavre de sa femme par la fenêtre, ce n'est pas pour le faire disparaître, mais uniquement pour dissimuler son crime. Le corps de Deborah est même ici surexposé dans un luxe de détails très crus et très réalistes :

> […] then I stood up from my seat, went to look at Deborah, knelt beside her again, and put my hand under her hips. Her bowels had voided. Suddenly I felt like a child. I was ready to weep. […] I hesitated, and then since there was nothing to do but go on, I went to the bathroom, took some paper, and cleaned Deborah. It was discipline to be thorough[478].

---

[477] *Ibid.*, p. 210.

[478] N. MAILER, *An American Dream*, *op. cit.,* p. 52. (« Puis je me levai, allai voir Deborah, m'agenouillai encore une fois près d'elle et passai la main sous ses hanches. Ses intestins s'étaient vidés. Je me sentis soudain comme un enfant, prêt à fondre en larmes. …] J'hésitai, et puisqu'il n'y avait d'autre solution que de continuer, j'allai prendre du

Après avoir jeté le corps par la fenêtre, Rojack ne parvient pas à attendre la police dans l'appartement. Il descend dans la rue, comme attiré par le corps de sa femme. Lorsqu'il arrive à quelques mètres de Deborah, un attroupement entoure le cadavre. Mais contrairement à la foule qui cache le corps de Colasberna dans *Il Giorno della civetta*, le cercle de badauds s'ouvrent ici pour permettre à Rojack de voir le corps. Et le récit se fait une nouvelle fois très réaliste :

> There was nothing agreeable to see. She must first have struck the pavement, and the nearest car had been almost at a halt before it hit her. Perhaps it pushed the body a few feet. Now her limbs had the used-up look of rope washed limp in the sea, and her head was wedged beneath a tire. […] I knelt ahead of the medical examiner and lokked at her face. It was filthy with the scrape of asphalt and tire marks. Just half of her was racognizable, for the side of her face which caught the tire was swollen. […] But the back of her head, like a fruit gone rotten and lying in its juices, was the center of a pond of coagulated blood near to a foot in diameter[479].

Cependant cette exposition de la victime ne se répète guère par la suite. Par exemple, lorsque Rojack est conduit à la morgue, il ne peut supporter de voir une nouvelle fois le corps de sa femme :

---

papier dans la salle de bain et nettoyai Deborah. Je dus me forcer pour aller jusqu'au bout. », p. 63).

[479] *Id.*, p. 59 (« Il n'y avait rien de joli à voir. Elle avait dû d'abord toucher le sol, puis la voiture la plus proche l'avait heurtée en fin de course, presque arrêtée, déplaçant peut-être le corps de quelques dizaines de centimètres. Ses membres avaient pris l'aspect d'un vieux bout de cordage ballotté par la mer, et sa tête était à moitié écrasée par la roue d'une voiture. […] Je devançai le médecin et me baissai pour regarder le visage sali par le frottement et les marques du pneu. La moitié du visage était reconnaissable. Le côté qui avait reçu le choc de la roue était fortement gonflé. […] Mais l'arrière de son crâne, comme un fruit trop mûr s'écrasant dans sa pourriture, était au centre d'une mare de sang figé qui avait près de trente centimètres de diamètre. », p. 70-71).

> I did not want to look at Deborah this time. I took no more than a glimpse when the sheet was laid back, and caught for that act a clear view of one green eye staring open, hard as marble, dead as the dead eye of a fish, and her poor face was swollen, her beauty gone obese.
> 'Can we get out of here?' I asked[480].

Le corps de la victime, absent des autres romans de notre corpus, est donc ici montré et décrit dans un premier temps, avant de disparaître dans la suite du roman. Toutefois, selon nous, l'ostentation presque abjecte avec laquelle Mailer confronte le meurtrier au corps de sa victime révèle *in fine* une intention identique à celle de Faulkner, Bernanos, Giono ou Sciascia.

Dans le roman policier – et en particulier dans le roman de détection mais également dans le roman noir où les cadavres s'accumulent parfois jusqu'à atteindre un nombre effrayant –, on ne peut qu'être frappé par « la légèreté avec laquelle le genre traite les innombrables cadavres qu'il laisse derrière lui[481] ». Généralement, le sort de la victime n'émeut guère ses proches, l'auteur et même le lecteur qui ne s'intéresse pas au deuil. Il n'a au contraire qu'une impatience : passer au plus vite à l'enquête, au jeu. Comme l'écrit Jacques Dubois, « la mort y gagne une sorte de légèreté, le meurtre y prend (provisoirement) un caractère accidentel : passages obligés, sans plus, vers l'ouverture du récit même[482] ». Autrement dit le sort réservé à la victime n'est, dans le roman policier classique, qu'un

---

[480] *Id.*, p. 76 (« Je ne voulais plus regarder Deborah. Je ne jetai qu'un coup d'œil lorsqu'ils ramenèrent le drap en arrière, un coup d'œil qui me donna le spectacle d'un œil vert grand ouvert, dur comme du marbre, mort comme l'œil d'un poisson mort, et de son pauvre visage gonflé, beauté devenue obèse.
– Pouvons-nous sortir d'ici ? demandai-je »., p. 89).
[481] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 99.
[482] *Id.*

prétexte à l'enquête, un moyen pour aboutir au jeu. Rien de tel chez nos auteurs : l'absence de la victime et la dissimulation des corps sont bien sûr porteuses ici de sens. Et s'il nous faudra définir ce que révèlent ces cadavres et leurs absences dans les systèmes de sens que sont nos romans, nous pouvons d'ores et déjà arguer qu'ils témoignent d'une volonté commune de réintroduire la Mort – ou disons, du tragique – dans le roman policier. Dans les romans du corpus, la mort de la victime est tout sauf banalisée et la disparition des corps au lieu d'être un effacement nécessaire au bon déroulement du jeu devient le symbole du Vide. La victime – qui reste la figure de l'absence dans le roman policier, comme dans le roman policier littéraire – redevient ici véritablement porteuse de l'irréfutable négativité de la Mort et du Néant.

Notre quête des indices génériques s'est donc révélée fructueuse. Les cinq romans de notre corpus sont à l'évidence liés à l'hypotexte policier. Ce dernier, parfois discret, parfois omniprésent, reste décelable dans chacun de ces romans.

Mais à cette première conclusion s'en ajoute immédiatement une autre. Si nos auteurs se sont emparés du genre policier, ils l'ont fait sur le mode transgressif et leurs romans échappent à toute tentative de définition générique. Autrement dit, même s'ils sont fortement enracinés dans le genre policier, ces cinq romans ne sont pas *que* des romans policiers. Leurs structures, leurs thématiques et leurs personnages dévient à l'évidence vers autre chose, vers

d'autres domaines beaucoup plus vastes que le cadre policier : c'est-à-dire qu'ils parviennent à s'extraire d'un cadre purement heuristique pour irradier vers d'autres spécialités parmi lesquelles il y a bien sûr la littérarité.

Le recours au roman policier s'apparente donc *a priori*, ici, à un effondrement, celui du genre tout entier. Et c'est sans doute la défection de l'enquêteur qui symbolise le mieux cet effondrement. L'enquêteur ne veut plus ou ne peut plus supporter le rôle que le roman policier lui a alloué, tout simplement parce que l'empirisme qui régit le roman de détection n'est qu'une illusion dans les univers créés par nos auteurs. Cette chute de la figure de l'enquêteur est l'une des traces de la mise à mort d'un genre, orchestrée par des écrivains qui en reprennent pourtant les thèmes et les motifs. Ils remettent ainsi en cause un mode de lecture qu'ils ont eux-mêmes proposé et développé en ouverture de leurs romans. Ils affirment surtout l'aspect restrictif, fictif et donc textuel d'un roman policier qui se contenterait d'utiliser les codes et les règles sans les mettre en échec. L'éclatement des codes permet au contraire d'explorer toutes les richesses (romanesques, politiques, métaphysiques, morales ou philosophiques) du genre policier. Dès lors nos auteurs maintiennent le formidable potentiel narratif et romanesque de l'intrigue policière – « ses qualités apéritives[483] » – tout en évitant la redondance inhérente à la littérature de masse.

[483] J. FABRE, « *Heuristique et littérarité du roman d'énigme* », in *Les Cahiers des Paralittératures,* Actes du 5ème colloque international des Paralittératures de Chaudfontaine (nov. 1991), Textes réunis par J.M. Graitson, Bibliothèque des Paralittératures de Chaudfontaine, Liège, CEFAL, 1994, p. 115.

UNIVERSITÉ DE NANTES
U.F.R. DE LETTRES ET LANGAGES

2008 N°

THÈSE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES
Discipline : Lettres modernes
présentée et soutenue publiquement par

Grégory SEYER

le 26 septembre 2008

LE ROMAN POLICIER LITTÉRAIRE
Tome III : Vers la modernité

Directeur de thèse :
Monsieur le Professeur Alain-Michel BOYER

Jury :

M. Alain-Michel BOYER, Professeur de Littérature comparée à l'Université de Nantes
Mme Annie COMBES, Maître de conférence de Littérature française à l'Université de Nantes
M. Denis MELLIER, Professeur de Littérature comparée à l'Université de Poitiers
Mme Claude MURCIA, Professeur de Littérature comparée à l'Université Diderot – Paris VII

TROISIÈME PARTIE :

VERS LA MODERNITÉ

Les genres littéraires dépendent moins des textes eux-mêmes que de la manière dont on les lit.

Jorge-Luis Borges, *Le Conte policier*

L'une des particularités du roman policier réside sans doute dans l'ambivalence qui a toujours entouré sa perception critique. Souvent méprisé, le genre a également, très tôt, suscité l'intérêt d'écrivains et de critiques réputés. Que l'on se souvienne, par exemple, des frères Goncourt qui, dès le 16 juillet 1856, expriment leur engouement pour les récits policiers de Poe :

> Après avoir lu du Poe. Quelque chose que la critique n'a pas vu, un monde littéraire nouveau, les signes de la littérature du XX^{e} siècle. Le miraculeux scientifique, la fable par A+B ; une littérature maladive et lucide. Plus de poésie, de l'imagination à coups d'analyse : Zadig juge d'instruction, Cyrano de Bergerac élève d'Arago. Quelque chose de monomaniaque. Les choses ayant plus de rôle que les hommes ; l'amour cédant la place aux déductions et à d'autres sources d'idées, de phrases, de récits et d'intérêt ; la base du roman déplacée et transportée du cœur à la tête et de la passion à l'idée ; du drame à la résolution[484].

On ne peut donc nier l'intérêt critique pour le roman policier et, comme le rappelle très justement Marion Girard François « peu de genres ont autant posé de questions, autour de sa définition, de sa légitimité, de sa valeur[485] ». Il faut d'ailleurs insister sur la diversité des approches qui lui ont été consacrées :

> […] le roman policier a toujours intéressé les critiques travaillant sur le roman en général : qu'ils y trouvent les meilleures illustrations pour leurs réflexions sur la modernité (les Goncourt), de leurs théories sur la narration (Eco, Barthes), sur l'aspect formel de la construction romanesque (Brecht), ou encore, qu'ils

[484] Jules et Edmond Goncourt, *Journal*, Paris, Laffont, coll. « Bouqins », 1989, t. 1, p. 189 (cité par J. Dubois, *op. cit.*, p. 38).
[485] M. Girard François, « Ce que dit la marge du roman », *op. cit.* [Thèse en ligne].

> l'analysent à part entière (Todorov), d'un point de vue philosophique ou politique (Adorno, Kracauer, Gramsci)[486].

Cet intérêt de la critique et des écrivains[487] pour le genre policier n'est en réalité pas tellement surprenant. Les frontières entre les champs littéraires ne sont sans doute pas aussi nettes que ce que l'on imagine parfois. En effet les définitions elles-mêmes sont flottantes, hésitantes. Et s'il est difficile de définir avec exactitude le roman policier, rappelons que « la définition de la littérature est loin d'être évidente comme l'attestent les recherches sur la littérarité[488] ». Par ailleurs, l'histoire du roman policier accompagne en fait celle du roman. Comme ce dernier, le roman policier a véritablement émergé pendant la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Il a donc dû, là encore à l'instar du roman, lutter pour imposer sa légitimité. Or c'est dans le même temps que l'opposition entre littérature de recherche ou d'avant-garde et paralittérature s'est élaborée. La critique a donc divisé, séparé les genres, et le genre policier s'est retrouvé déplacé vers la littérature de masse, tout en conservant une position intermédiaire assez instable. Autrement dit, et nous reprenons ici une terminologie empruntée à Jacques Dubois[489], le roman policier serait tout à la fois un « genre dominé » et un « genre de pointe ». En effet, le roman policier est une littérature de pur divertissement, au caractère sériel très marqué, et très étroitement tributaire du marché économique et éditorial. Mais, d'un autre côté, par bien des aspects, il s'inscrit dans une tradition moderniste : les emprunts du

---

[486] *Ibid.*
[487] Sans doute est-ce Borges qui illustre le mieux les rapports étroits entre littérature et roman policier.
[488] Y. Reuter, *op. cit.*, p. 95.
[489] J. Dubois, « La loi du genre », *op. cit.*, pp. 67-86.

roman novateur - qui n'a cessé de puiser dans les thèmes et les structures du genre policier -, l'indiquent très clairement :

> L'échange permanent qui s'accomplit désormais entre avant-garde proprement dite et avant-garde policière fait sens en référence à la modernité. Et elle demande à être interprétée comme un fait culturel important[490].

Or c'est peut-être dans le roman policier littéraire que cette dualité du genre s'illustre le mieux. En effet, les auteurs de notre corpus ne sont pas à proprement parler des écrivains d'avant-garde. Néanmoins, comme nous l'avons expliqué en introduction, leur appartenance à la littérarité ne fait aucun doute. Nos romans semblent donc se positionner précisément dans cette zone floue qui sépare littérature et paralittérature. A ce titre, le roman policier littéraire, comme l'indique finalement assez bien cette appellation contradictoire, est révélateur, d'une part, de ce qu'est le genre policier, de sa nature même ; mais d'autre part, il nous renseigne également sur la complexité du processus qui le fonde, donc sur la littérature toute entière.

Il nous reste donc à étudier cet aspect de nos romans, cette collusion/collision entre les impératifs du genre, la volonté d'en briser les règles et la nécessité d'appropriation qui caractérise nos auteurs.

[490] *Id.*, p. 83.

1. DES ROMANS PIÈGES

A la notion de « livre-jeu » concrétisée par le roman de détection, et reproduite à des degrés divers par les autres formes du genre policier, le roman policier littéraire oppose selon nous l'idée du « livre-piège ». En effet, parce qu'il impose une posture de lecture qu'il s'efforce ensuite de déstabiliser, le roman policier littéraire peut être lu comme un piège textuel. Pour étudier cet aspect du roman policier littéraire, il convient de s'intéresser à la réception que le lecteur peut avoir de nos romans – une réception nécessairement conditionnée par la présence du fonds policier. On sait bien que l'on ne peut pas faire l'économie de la triade Auteur/Texte/Lecteur et que la réception d'un texte est productive de sens. Le lecteur « est l'unique responsable de la mise en marche de la *sémiosis*[491] ». Toutefois cette importance du lecteur placé au centre de la littérature ne doit pas minimiser la part de l'auteur. C'est particulièrement vrai dans le cas des romans qui nous occupent : chaque roman possède en lui-même les conditions (systèmes et structures) de son actualisation. Le lecteur agit alors comme un opérateur qui franchit une à une les étapes de signification. Cela est vrai de tout roman, mais ici le recours à une forme policière tout à la fois prégnante et affaiblie suggère l'idée d'une manipulation du lecteur par l'auteur.

Nous l'avons montré, tous nos romans sont imprégnés du fonds policier. Aucun lecteur, nous semble-t-il, quelle que soit son expérience du genre policier, ne peut ignorer cette présence, même

[491] G. THÉRIEN, *Pour une sémiotique de la lecture*, Protée, vol. 18, n°2 (printemps 1990), p.72.

si elle est parfois latente (dans de nombreux passages de *Monsieur Ouine*, par exemple). Le simple fait de poser, à un moment ou à un autre, la question générique « *Qui a tué ?* », met en branle tout un processus de décryptage du texte conforme à celui d'un lecteur de roman policier. Autrement dit, nos auteurs, aussi éloignés soient-ils du genre policier, créent un horizon d'attente particulier.

Or l'altération permanente de cet horizon d'attente provoque des réactions du côté du lecteur. Nos auteurs désamorcent en effet, avec méthode, leur propre création. L'expérience littéraire proposée au lecteur devient alors totalement déstabilisante. Un texte, habituellement, porte en lui-même des éléments homogènes qui permettent au lecteur de façon implicite et progressive, de reconstituer la procédure de sa réalisation. Mais dans le cas de nos romans ces éléments sont souvent, en apparence du moins, hétérogènes *et* contradictoires, puisque ces œuvres sont le théâtre de fusions inédites entre des domaines jusque-là étrangers.

Ce jeu avec les attentes du lecteur éloigne bien sûr nos romans du domaine paralittéraire. Hans Robert Jauss[492] a en effet montré comment l'horizon d'attente du lecteur était déterminé par ses lectures antérieures. Le rapport que nous entretenons avec les œuvres que nous avons déjà lues conditionne nos lectures futures. Or, comme le note Alain-Michel Boyer, la paralittérature entretient des rapports très particuliers avec les notions de contrat de lecture et d'horizon d'attente.

> Dans la paralittérature, le contrat donne immédiatement une indication sur la réalité représentée, de sorte que le roman ne doit

[492] H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

> pas dépasser, tromper ou contredire l'attente de son public. Pour reprendre les termes de Jauss, la conscience réceptrice de celui-ci ne doit pas se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue[493].

Nos auteurs enfreignent donc cette règle et le contrat qu'ils instaurent au début de leurs romans conduit à une sorte de « marché de dupes[494] ». Les échos des intentions de nos auteurs, qui transposent pour mieux transgresser, sont d'autant plus forts et prévisibles que le genre qu'ils ont choisi de manipuler, le roman policier, a presque immédiatement été perçu comme le livre du lecteur et « a probablement été le premier domaine de la littérature écrite où l'on se soit soucié du pôle du récepteur[495] ». Thomas Narcejac, dans *Une machine à lire : le roman policier* (1975), a analysé cette importance accordée au lecteur qui caractérise selon lui le genre policier. Il explique qu'un auteur de romans policiers doit, pour mesurer les effets de son roman sur le lecteur, posséder un certain savoir-faire mais aussi une vraie aptitude à se projeter et à se mettre *à la place* du lecteur. Autrement dit, « un auteur qui connaît bien son métier se dédouble à chaque instant[496] » afin de prévoir et d'anticiper les réactions de son lecteur. Narcejac ajoute que l'importance accordée au lecteur lui confère une indéniable supériorité. Il s'agit même d'une des caractéristiques les plus remarquables de l'écriture policière – caractéristiques d'ailleurs soulignées par la plupart des spécialistes du genre :

---

[493] A.-M. Boyer, *op. cit.*, p. 119.
[494] *Ibid.*
[495] M. Girard François, « Le piège interprétatif », *op. cit.* [Thèse en ligne].
[496] Th. Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1975 p. 221.

> [...] la lecture constitue le mouvement même du roman-machine. Le lecteur est la pièce maîtresse de l'appareil, mais cela n'est vrai que du roman-policier. [...] Le roman policier, au contraire [du roman classique], se sert du lecteur, lui emprunte quelque chose pour se développer [...] Elle passe littéralement par lui et c'est lui qui lui fournit l'énergie motrice[497].

Cette prééminence attribuée au lecteur est à double tranchant. Soit l'auteur l'utilise pour mieux le surprendre et le dérouter. C'est le cas dans certains polars particulièrement audacieux, et bien sûr dans les romans policiers littéraires. Soit cet impératif d'écriture conduit à figer le genre dans un modèle strict et conventionnel. Comme l'explique Marion Girard François, « il paraît difficile de demander au lecteur de devenir un *partenaire* sans fixer des normes de fonctionnement[498] ». C'est dans cette perspective – adoptée notamment par Van Dine – que le genre policier se rapproche le plus du jeu. Il devient en effet nécessaire d'établir des règles précises qui régissent une activité qui implique des notions tels que la stratégie, l'attente, la surprise, l'adversaire, le partenaire, etc. – autant de mots « prononcés et abondamment utilisés par les romanciers comme par les théoriciens[499] » de la littérature policière[500].

Quoi qu'il en soit, on le voit bien, cette nécessaire prise en compte des réactions de l'auteur dans le processus d'écriture précède les théories de la réception établies par des auteurs tel qu'Umberto Eco dans *Lector in fabula* :

---

[497] *Id*., pp. 228-229.
[498] M. GIRARD FRANÇOIS, « Le piège interprétatif », *op. cit.* [Thèse en ligne]
[499] *Ibid.*
[500] Cette analogie dans l'attitude face aux livres et aux jeux a été largement développée par Michel Picard dans « la lecture comme jeu », *in Poétique* n° 58, p. 258

> Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions de l'autre - comme dans toute stratégie[501].

Autrement dit, si la lecture d'un roman policier épouse une démarche herméneutique aussi forte, c'est parce que ces œuvres sont créatrices d'un jeu qui repose sur le désir de savoir du lecteur et sur la capacité de l'auteur à créer du mystère. C'est pourquoi certains théoriciens du genre parlent d'un dédoublement structurel. En effet, au niveau du crime et de l'enquête, le coupable cache à l'enquêteur les éléments d'une vérité que ce dernier s'efforce de découvrir. Mais le jeu de dissimulation s'opère également au niveau de l'écriture puisque l'auteur s'efforce de cacher la solution à un lecteur qui tente de l'élucider avant l'enquêteur. Le roman policier considéré et conçu comme un jeu est donc un mensonge, une sorte de leurre, et la concurrence enquêteur/lecteur est bien entendu toujours déloyale. Dès lors le roman policier littéraire apparaît quant à lui doublement mensonger puisqu'il dissimule sa vraie nature sous les atours d'un roman de genre qui repose lui-même sur la mystification du lecteur. La notion d'égalité entre le lecteur et l'enquêteur devient une illusion totale parce que les auteurs de romans policiers littéraires ajoutent aux trous qui jalonnent un récit policier classique des béances que lecteur ne peut pas toujours combler.

Un lecteur qui adopte une posture adéquate au genre policier s'efforce « de remonter le fil, d'effectuer des regroupements, à l'image du détective qui reprend une histoire à rebours, pour

[501] U. Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 65.

remonter du crime constaté à la genèse de ce crime[502] ». L'étude des indices, qu'ils soient fictionnels ou textuels, est supposée lui permettre de combler les lacunes laissées sciemment par l'auteur dans le tissu narratif de son roman. D'ailleurs, ces trous dans la narration, pour Umberto Eco, ne sont pas l'apanage du roman policier :

> Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord, parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire […]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner[503].

Lire, c'est donc adopter une démarche herméneutique. Mais, et c'est aussi ce qui fait sa spécificité, dans le roman policier, les vides sont perçus comme légitimes puisque l'histoire qu'il développe doit être lacunaire. Le pacte de lecture établi entre un auteur de romans policiers et ses lecteurs repose sur cette ignorance partielle et sur le vide qui fonde son point de départ. Ce sont même ces trous, ces zones d'ombre, ces énigmes et ces mystères qui motivent ce que Marion Girard François nomme le « travail de suture[504] » du lecteur de romans policiers – un lecteur qui sait de toutes façons que le texte lui fournira finalement toutes les réponses, toutes les solutions. La lecture d'un roman policier est donc doublement

[502] M. Girard François, « Le piège interprétatif », *op cit.* [Thèse en ligne]
[503] U. Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, pp. 63-64.
[504] M. Girard François, « Le piège interprétatif », *op cit.* [Thèse en ligne].

rassurante. Balisé de motifs identifiables, l'univers policier nous est familier et l'on a la certitude qu'une fois le livre fermé, aucune question ne sera restée en suspens. C'est bien sûr ce qui constitue à la fois l'attrait et la faiblesse du genre – surtout perçu dans son modèle initial. Et ce qui explique également que l'on relise rarement un roman policier : l'intérêt s'est dissous dans la révélation finale.

Dans le roman policier, et en particulier dans le cadre du roman de détection, le savoir est donc fondamental. Il est l'enjeu d'une double opposition, enquêteur/coupable et auteur/lecteur. Par ailleurs, c'est le savoir (sa distribution, sa dissimulation, ses possibilités de reconstruction) qui organise l'écriture policière. C'est cette prééminence du savoir – d'un savoir lacunaire qu'il s'agit de reconstituer – qui suscite une lecture active, tandis que dans le roman sans étiquette, c'est au contraire la surabondance du savoir qui motive le lecteur :

> Ainsi nous remarquons notre rôle de lecteur dès que nous en savons plus que les personnages car cette situation contredit une vraisemblance dans le vécu[505].

Nos romans sont donc problématiques pour le lecteur puisqu'ils cumulent ces deux impulsions : le savoir et la lacune. Les intrigues nous imposent d'adopter deux postures de lecture, de les alterner, de les ajuster au gré des développements des récits. Par instant, nous en savons plus que les personnages (et notamment que l'enquêteur), pour découvrir finalement que ce savoir est imparfait, incomplet. Les indices génériques que nous avons analysés précédemment permettent donc d'éveiller le lecteur à son

[505] T. TODOROV, « Les Catégories du récit littéraire », *in Communications 8, l'analyse structurale du récit*, Seuil, Points, Essais, 1981, p. 153.

rôle. Ils nous suffisent à activer notre expérience du roman policier et les lacunes de l'intrigue attisent notre plaisir de lecture et notre désir de reconstituer, de combler les manques. Mais nous sommes bientôt confrontés à des questions auxquelles il est impossible de répondre et nous sommes face à une situation inédite dans le genre policier – puisque contraire à sa fonction : une curiosité impossible à satisfaire.

Nos romans sont des pièges pour le lecteur puisqu'ils fonctionnent à partir d'une structure d'accueil et d'appel (le genre policier) qui se révèle vite bancale parce qu'établie sur des bases fissurées, voire littéralement trouées. Nous sommes donc piégés par notre propension à adopter une posture de lecture donnée, et l'on comprend alors que c'est dans les brèches que nous ne parvenons pas à suturer que se trouve la matrice de ces romans. Ces romans, par les nombreuses transgressions qu'ils opèrent, nous obligent à être vigilants et méfiants, actifs et donc complices de l'œuvre.

1.1. SCIASCIA : LES VIDES SIGNIFICATIFS

Cette dualité savoir/lacune est particulièrement visible dans le roman de Leonardo Sciascia, *Il Giorno della civetta*. En effet, si les deux premières séquences du roman permettent d'installer le genre policier, à partir de la troisième, la narration oppose systématiquement séquences impaires et séquences paires.

> Dans la première série, Bellodi est présent, il est le protagoniste qui mène l'enquête dans un cadre légal. Dans la seconde, on échappe à la loi, la mafia est à l'œuvre. Ce découpage rigoureux, qui souligne que l'enquêteur est loin d'être tout puissant, est également un signe du dualisme auquel obéissent l'idéologie et l'imaginaire sciasciens[506].

Cette structure insiste également sur les vides et les non-dits. Tout d'abord, les personnages des séquences paires, c'est-à-dire ceux qui savent mais qui cachent la vérité, ne sont jamais nommés. Ils restent anonymes ou sont, dans certains cas, simplement désignés par des expressions elles-mêmes porteuses de l'opposition qui fonde le texte : « l'homme brun » et « l'homme blond » (séquence quatre), « le vieux » et « le jeune » (séquence huit), etc. Outre cet anonymat de ceux qui savent et qui officient parfois dans les plus hautes sphères de la société italienne (de hauts fonctionnaires, des députés), la structure du roman révèle par les blancs qui séparent les séquences la ligne de démarcation qui existe entre les deux camps. Ces blancs indiquent donc au lecteur que tout n'est pas inscrit dans le texte et que, contrairement à ce

[506] C. AMBROISE, *op. cit.*, pp. 11-12.

que laisse supposer l'ouverture policière, tout ne sera pas nécessairement dit. Il restera des blancs, des épisodes non dits entre les séquences, et donc des questions sans réponse.

Cette opposition structure finalement l'ensemble du roman. D'un côté, il y a le récit de l'enquête qui respecte globalement les règles du genre policier. De l'autre, Sciascia nous propose des séquences essentiellement dialoguées. Le lien entre les deux versants du roman est souvent explicite car si les interlocuteurs des séquences paires restent anonymes, leur sujet de conversation est presque toujours le même. Ils commentent en fait l'enquête et fournissent même au lecteur des informations que les séquences impaires ne lui ont pas encore apportées. Ainsi l'enquêteur, le capitaine Bellodi, s'il apparaît dès la troisième séquence, n'est nommé qu'au cours de la quatrième au détour de la conversation entre « l'homme brun » et « l'homme blond ». Cette prééminence des personnages anonymes, qui en savent plus que le lecteur et même, semble-t-il, que la narration elle-même, est évidente lorsque leurs conversations annoncent les péripéties à venir. Par exemple, à la fin de la séquence huit, « le vieux » condamne presque explicitement Parinieddu, l'indicateur :

> E a proposito : quel cornuto di *Parinieddu* mi fa venire sospetti, in questo movimento di sbirri la sua zampa ci dev'essere per forza... Ieri, incontrandomi, la sua faccia ha cambiato di colore: ha finto di non vedermi ed è subito svicolato... Io dico: ti ho lasciato fare la spia perché, lo so, devi tirare a campare; ma devi farlo con giudizio [...]. ti dico solo che sei morto nel cuore degli amici[507].

[507] L. Sciascia, *Il Giorno della civetta, op. cit.*, p. 51 (« A propos, ce cocu de Parinieddu me donne des soupçons : tous ces flics en mouvement me font penser qu'il doit avoir mis la patte là-dedans. Hier, quand il m'a rencontré, il a changé de couleur. Il a fait semblant de ne pas me voir et s'est esquivé. Alors moi je dis : je t'ai laissé faire ton métier d'espion

Personnage démiurge (« *je t'ai laissé faire* »), « le vieux » s'adresse à Parinieddu comme s'il l'avait en face de lui, soulignant par ainsi les liens étroits et invisibles qui relient les deux fils du roman. Ces liens évoquent d'ailleurs ceux d'un marionnettiste qui manipule ses créatures tant les personnages anonymes influent sur le déroulement des événements narrés dans les séquences impaires (la mort annoncée de Parinieddu est ainsi confirmée par la découverte de son cadavre, séquence neuf). Ce sont ces personnages qui semblent dicter la suite du récit et chaque séquence impaire peut être lue comme la conséquence de la séquence paire qui la précède.

Sciascia représente ainsi, d'une certaine manière, les deux pôles structurels du roman policier : celui de l'auteur qui manipule et celui du lecteur qui essaie de reconstituer. Selon cette logique, les séquences impaires sont celles de l'enquête/lecture, donc celles de Bellodi et du lecteur. Les séquences paires, au contraire sont celles de la tromperie et de la manipulation, celles de la mafia et de l'auteur. On voit bien ici à quel point la structure du roman policier épouse parfaitement le projet littéraire et politique de l'auteur. Transposé relativement fidèlement, le roman policier et les attentes qu'il crée n'en demeurent pas moins transgressés dans le sens où, comme nous l'avons souligné, toutes les questions ne sont pas levées. Toutefois cet écart par rapport à la norme est finalement accepté par le lecteur : la structure double conçue par Sciascia nous aura averti, avant le dénouement, de la particularité de ce roman policier problématique. L'anonymat des personnages qui

---

parce que je sais qu'il faut bien que tu vives ; mais tu ne dois le faire que raisonnablement […] Je te dis seulement que tu es mort dans le cœur des amis », *op. cit.*, pp. 88-89).

apparaissent dans les séquences paires entraînent une perte de repère et suscitent, selon Claude Ambroise, « une sensation de brouillage, d'interférence, de complot[508] ». Or l'anonymat introduit à l'anomie. L'effacement des repères (gommage des patronymes, violation des règles du genre) souligne « la capillarité socio-politique du phénomène de la mafia[509] ».

Il Giorno della civetta demeure pourtant un texte policier jusqu'à la dernière ligne. Au contraire des autres auteurs de notre corpus, Sciascia n'évacue jamais totalement le matériau policier. Mais *Il Giorno della civetta* est un roman policier piégé. Cette tromperie textuelle est d'ailleurs explicitement inscrite dans le roman lui-même puisque l'écrit y est souvent utilisé pour piéger les suspects. Dès la séquence trois par exemple, le capitaine Bellodi piège les frères de Colasberna en les faisant signer leur déposition. Il identifie ainsi l'auteur de la lettre anonyme qui l'a aiguillé sur la piste mafieuse :

> Il capitano intanto andava confrontando la loro scrittura a quella della lettera anonima. Era convinto che uno di loro aveva scritto la lettera: e nonostante la innaturale inclinazione e deformità, non c'era bisogno di un perito per constatare, nel confronto con le generalità che aveva scritto sul foglio, che era stato Giuseppe Colasberna. L'indicazione che la lettera anonima forniva era dunque attendibile, sicura[510].

[508] C. Ambroise, *op. cit.*, p. 21.
[509] *Id.*
[510] L. Sciascia, *Il Giorno della civetta, op. cit.*, p. 21 (« Pendant ce temps, le capitaine confrontait leurs écritures avec celle de la lettre anonyme. Il était convaincu que c'était l'un d'entre eux qui avait écrit la lettre. Malgré une inclinaison et des déformations anormales, point n'était besoin d'un expert graphologue pour constater en confrontant cette lettre avec les indications d'identité inscrites sur la feuille que c'était Giuseppe Colasberna. Les indications fournies par la lettre anonyme étaient donc dignes de créance, sûres », *op. cit.*, p. 49).

Plus loin (séquence onze), Bellodi utilise à nouveau l'écrit pour piéger les suspects et les amener à parler. Il construit un « faux procès verbal » supposé contenir les aveux de Pizzuco. C'est ce texte mensonger qui pousse Marchica à avouer la vérité. Autrement dit, le texte de Marchica (ses aveux inscrits dans un vrai procès verbal) se construit par rapport au texte supposé être celui de Pizzuco (en réalité un texte écrit par Bellodi). Et ensuite Pizzuco construit donc à son tour son propre texte – cette fois, un texte authentique, ses aveux – en fonction de celui de Marchica. Un texte renvoie à un autre texte et illustre à la fois les relations intertextuelles que le roman entretient avec le genre policier et le projet littéraire de l'auteur.

Face au silence, omniprésent dans le texte[511], l'écrit se révèle être une arme efficace pour accéder à la vérité. Dans le roman policier classique, l'oral est souvent mensonger : on ment pour tromper l'enquêteur. Ici, l'oral est tout simplement inopérant, inutile. On refuse de parler. En revanche, les lettres anonymes affluent :

> – È curioso – disse il capitano […] –come da queste parti ci si sfoghi in lettere anonime : nessuno parla ma, per nostra fortuna, dico di noi carabinieri, tutti scrivono[512].

La vérité semble donc connue de tous mais la peur empêche de parler. La maîtrise de l'écrit permet à l'enquêteur de révéler et de comprendre. On reconnaît ici la démarche de l'auteur, bien sûr, qui

[511] Les suspects ou les témoins interrogés affirment le plus souvent n'avoir rien à dire et les dialogues sont truffés de ces répliques : « Je n'ai rien à dire », « Ils ne veulent pas parler », etc.

[512] L. Sciascia, *Il Giorno della civetta*, *op. cit.*, p. 16 (« – C'est curieux, dit le capitaine, […] la façon dont, dans cette région, les gens s'épanchent en lettres anonymes. Personne ne parle, mais heureusement – je veux dire heureusement pour nous autres carabiniers – tout le monde écrit », *op. cit.*, p. 43).

utilise le roman comme instrument de contestation. Dès lors peu importe que l'enquêteur triomphe : le projet, lui, est parvenu à atteindre son but. Sous les dehors d'un simple récit policier, le roman a révélé la vérité. Le texte en appelant un autre, *Il Giorno della civetta* sera suivi d'autres romans du même genre (*A ciascuno il suo*, *Il contesto*).

Mais cette exhibition de l'écrit – et en particulier d'écrits mensongers (faux procès verbal, lettres anonymes) – révèle surtout la problématique de l'écriture. Or le roman policier, avec sa structure double qui vise à reconstituer le récit du crime, représente le processus de la création d'une histoire – et c'est sans aucun doute, comme l'exprime Marion Girard François, ce qui explique l'attrait qu'il exerce sur le roman novateur, et en particulier sur les auteurs du Nouveau Roman[513]. Et là encore, roman policier et modernité se rejoignent :

> Il est bien connu que l'œuvre moderne se donne pour fin ultime – et bien souvent unique – de traiter d'elle-même et de sa création, de se représenter, de se penser et de se définir[514].

C'est ce rapport à l'écrit et au processus de la création qui fait du roman policier « le roman de la quête du roman[515] ». L'enquêteur doit résoudre une énigme. Il a l'obligation de répondre aux questions, de combler les vides afin de reconstituer une histoire qu'il raconte à la fin du roman dans ces longs passages dialogués qui caractérisent le dénouement du roman de détection. La critique a

[513] M. Girard François, « Le cheminement de l'écriture », *op. cit.* [Thèse en ligne].
[514] J. Dubois, *op. cit.*, p. 59.
[515] J.C. Vareille, *op. cit.*, pp. 193-194.

donc très souvent souligné les similitudes entre l'enquête du détective et la quête du texte par un auteur :

> S'il y a quête du texte, il y a nécessairement enquête, l'acte d'écriture mettant en jeu une question - au double sens d'interrogation (que le terme à son tour soit pris dans son acception policière ou dans un sens plus vaste) et de supplice[516].

Chez Sciascia, il y a donc exhibition du processus de la création (Bellodi invente une histoire et rédige un faux procès-verbal) et dénonciation des mensonges des auteurs de romans policiers et donc, *in fine*, de l'arbitraire qui caractérise le genre. Nous avons déjà évoqué l'illusoire égalité censée permettre au lecteur de dénouer les fils de l'enquête avant le détective. Tout cela n'est que mensonge et duperie puisque l'auteur dissimule toujours bien plus qu'il ne révèle. Cela signifie surtout que cet auteur jouit d'une liberté totale presque incontrôlée. Ce que confirme Jacques Dubois :

> Le romancier jouit d'une liberté aussi totale qu'absurde ; il nage en pleine contingence et son texte bénéficie, en ce sens, d'une entière indépendance ; il peut le conduire en toute direction, lui donner n'importe quelle impulsion. Il n'est de règles que fabriquées de toutes pièces et donc illusoires[517].

Le texte du roman se donne donc la liberté qu'il veut et l'auteur, comme Bellodi, peut inventer n'importe quelle histoire. En ce sens *Il Giorno della civetta* est autant roman policier que roman de la modernité. Et, on le voit bien, la nature même du premier permet de révéler le second.

---

[516] *Ibid.*
[517] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 58.

Le roman de Sciascia, dans son ensemble, est donc un piège tendu au lecteur inattentif et trop pressé d'accéder à la vérité. Mais dans son désir de révéler, Sciascia a balisé son texte d'avertissements au lecteur pour qu'il ne fasse pas la même erreur que Marchica et Pizzuco. Pour parfaitement comprendre *Il Giorno della civetta*, il doit remettre en cause l'apparente évidence du roman qu'il tient entre les mains et lire « entre les vides ». Pour Claude Ambroise, le texte d'*Il Giorno della civetta* est construit « à partir du texte avorté de Bellodi[518] », c'est-à-dire à partir de la version du crime reconstituée par l'enquêteur. Or c'est une version refutée par le juge d'instruction, donc *inachevée*. Le roman de Sciascia permet donc au texte de Bellodi – un texte que ses supérieurs, donc l'autorité, ont rejeté – d'exister avec ses lacunes qui ne sont plus les marques de son échec mais qui deviennent, au contraire, « signifiantes par rapport à une société et à son histoire[519] ».

Mais *Il Giorno della civetta* n'est bien sûr pas le seul roman piège de notre corpus. Chacune des œuvres que nous avons choisies l'est, à sa manière. Toutes, par leur mise en place d'un matériau policier insuffisant et incomplet, organisent une tromperie dont le lecteur est la victime consentante.

[518] C. AMBROISE, *op. cit.*, p. 22.
[519] *Ibid.*

1.2. FAULKNER : LA NÉCESSITÉ DE TOUT DIRE

Bien que très dissemblables, le roman de Faulkner et celui de Sciascia peuvent être rapprochés dans la mesure où ils participent de deux projets « politiques ». Néanmoins, en dépit d'un recours commun au genre policier, les deux œuvres obéissent à des stratégies bien distinctes. Sciascia, on l'a vu, choisit de montrer. La structure de son roman est régie par le parallélisme de deux discours narratifs opposés. Schématiquement, il y a celui de la justice et celui du crime. La connexion des deux permet au lecteur de reconstituer le message de Sciascia. En cela, l'auteur italien peut être comparé à certains auteurs de romans noirs américains qui racontaient brutalement les agissements de gangsters et de mafieux dans des romans dénués de tout didactisme.

Faulkner, au contraire, a choisi de commenter l'histoire criminelle qu'il raconte. Autrement dit, le discours narratif, c'est-à-dire l'histoire policière, se double d'un discours argumentatif, sorte d'exégèse immédiate et simultanée du récit en cours. Pourtant, à certains égards, *Intruder in the dust* est un roman policier classique dans la mesure où il est le seul de nos romans à respecter *toutes* les étapes d'un récit criminel ordonné : un crime antérieur au récit de l'enquête – un récit qui s'achève bel et bien ici par l'identification et la neutralisation des coupables. C'est d'ailleurs le seul des romans de notre corpus à respecter ce cheminement progressif de l'enquête – un cheminement sans cesse perturbé par des retards et des

détours, mais un cheminement qui jamais ne se brise comme c'est le cas par exemple chez Giono ou Bernanos.

Mais cette vision réductrice du roman est rendue impossible par la stratégie d'écartèlement mise en place par Faulkner. En effet chacune des étapes narratives du roman est exagérément séparée de la suivante. Dans le roman policier classique, l'auteur empêche le lecteur de découvrir trop tôt la solution du problème grâce à divers artifices qui, selon Dubois, font que l'énigme n'est qu'une « imposture[520] » : détours, fausses pistes, démultiplication du mystère, rétention d'informations, etc. Mais nous acceptons « cette charmante imposture […] avec délice[521] » car nous savons qu'elle fait partie du jeu, qu'elle est indispensable au bon fonctionnement du roman. Autrement dit, un roman policier s'apparente à un récit parfaitement ordonné, qui part d'une situation initiale chaotique pour aboutir progressivement à une situation finale claire et évidente :

> Dans quelque bon roman policier, gestes, actes, paroles se succèdent au cours de situations qui, chaque fois, paraissent avoir un sens, mais la confusion, grandissant avec l'incertitude, se voit tout d'un coup rompue par le dévoilement irrésistible d'une énigme qui confère une unité, un ordre presque parfait à tous les sens possibles. Le mouvement d'une remontée si éclairante dans l'histoire tiendrait alors à ce « petit rien » qui avait été, dès l'origine, dérobé au regard et à la compréhension[522].

Le cheminement de l'enquête, dans *Intruder in the dust*, rompt avec cette régularité de la construction, et c'est toute l'ironie du

[520] J. Dubois, « L'imposture de l'énigme », *op. cit.*, pp. 142-144.
[521] *Ibid.*
[522] H.-P. Jeudy, « Les jeux du dévoilement », p. 118 in *Traverses, Le Secret*, 30-31, mars 1984, pp. 118-123.

genre (la prétendue perfection du récit au service du piège narratif) que Faulkner met ainsi en évidence. En effet, dans *Intruder in the dust*, l'élucidation de l'énigme fonctionne par à-coups, chaque progrès vers la solution étant séparé des autres par un matériau narratif étranger au genre policier. Dès lors, l'illusion ludique créée par le genre policier est révélée. C'est sans doute ce qui explique qu'*Intruder in the dust*, en tant que roman policier, « fonctionne » assez mal puisque sa structure dénonce par opposition le trop bel ordonnancement du genre policier. D'une certaine manière, le roman de Faulkner illustre donc le propos de Charles Grivel :

> L'auteur [de roman policier] écrit le simulacre d'une chasse ou d'une poursuite en réalité freinée dans le récit, par le récit, *contrée* par le texte, que le texte s'applique à dire en fausseté. On trouve marquée dans le roman policier la prétention de suivre pas à pas un savoir qui lentement se fonde, se complète, s'achève enfin (qui a tué ?). Or le freinage, l'empêchement de la connaissance est le texte même[523].

En apparence, Faulkner procède de même et le récit de l'enquête est sans cesse « contré » : la vérité recule devant nous, comme dans tout bon roman policier. Mais, le texte qui s'oppose à l'élucidation de l'énigme est comme un *autre texte*. Le matériau policier est fréquemment évacué, nous l'avons déjà évoqué, et c'est cet autre récit qui vient freiner le récit de l'enquête, et qui en révèle du même coup l'artificialité.

Si l'on réduit *Intruder in the dust* aux différentes étapes de son enquête, on constate clairement une vraie volonté de délaiement du

[523] C. GRIVEL, « Observation du roman policier », p. 235 in *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970.

récit. Des écarts sont artificiellement créés là où un auteur de romans policiers classiques aurait choisi de resserrer les péripéties. Dès le départ, une longue analepse sépare l'annonce du crime et de l'arrestation de Lucas (incipit) du début de l'enquête (la visite de Gavin Stevens et de Charles à Lucas, au chapitre trois). Un instant déstabilisé par cette mise entre parenthèses du roman policier, le lecteur finit par l'accepter lorsqu'il comprend comment ce retour en arrière apporte un éclairage indispensable sur les relations troubles qui unissent Lucas et Charles. L'« illusion policière » est, pour le moment, encore maintenue.

Mais si cette analepse narrative trouve sa justification, y compris dans le cadre d'un roman policier, la multiplication des digressions discursives perturbe de plus en plus le déroulement de l'enquête et écarte progressivement le roman du champ policier. Le genre est en effet caractérisé par une certaine forme de simplicité et d'immédiateté.

> Il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs pas plus que d'analyses subtiles ou de préoccupations atmosphériques. Cela ne ferait qu'encombrer lorsqu'il s'agit d'exposer clairement un crime et de chercher le coupable. De tels passages retardent l'action et dispersent l'attention, détournant le lecteur du but principal qui consiste à poser un problème, à l'analyser et à lui trouver une solution satisfaisante. Bien entendu, il est certaines descriptions que l'on ne saurait éliminer et il est indispensable de camper, ne fût-ce que sommairement, les personnages, afin d'obtenir la vraisemblance du récit. Je pense cependant que lorsque l'auteur est parvenu à donner l'impression du réel et à capter l'intérêt et la sympathie du lecteur aussi bien pour les personnages que pour le problème, il

> fait suffisamment de concessions à la technique purement littéraire. Davantage ne serait ni légitime ni compatible avec les besoins de la cause. Le roman policier est un genre très défini. Le lecteur n'y cherche ni des falbalas littéraires, ni des virtuosités de style, ni des analyses trop approfondies […][524].

Si l'on reconnaît bien là les excès législateurs de Van Dine (il s'agit de la sixième règle pour « le crime d'auteur »), il faut lui reconnaître une certaine pertinence. Les romans de notre corpus ont été composés entre les années 30 et le milieu des années 60. Dans ce laps de temps, les formes policières étaient encore fortement fixées et la dissémination générique à l'œuvre aujourd'hui n'avait pas encore cours. Le genre était encore très largement limité par son caractère ludique et populaire. On sait par exemple aujourd'hui que les qualités littéraires d'un Raymond Chandler étaient fortement contrariées par les rédacteurs en chef des revues qui le publiaient[525]. Autrement dit, les digressions et les écarts étaient rarissimes. C'est pourtant cette orientation, cette transgression par rapport à la norme, que Faulkner choisit d'appliquer dans *Intruder in the dust.*

En effet, au fur et à mesure que l'on approche du dénouement, Faulkner multiplie les digressions plus ou moins longues, sous la forme de dialogues le plus souvent. La révélation de la solution de l'énigme policière est donc retardée et la tension dramatique est minimisée au profit de ces parenthèses. Dans les derniers chapitres du roman notamment, le nombre de passages discursifs augmente. Faulkner disjoint les étapes du schéma narratif de son roman policier et il comble lui-même les brèches en y insérant de longs dialogues entre Gavin et son neveu. Aux dialogues

[524] S.S. VAN DINE, « Vingt règles pour le crime d'auteur », *op. cit.*, p.39.
[525] A ce sujet, cf. Benoît Tadié, *Le polar américain et le mal*, *op. cit.*, p. 192 et p. 211.

explicatifs qui caractérisent le roman policier, Faulkner substitue des conversations au contenu socio-politique. Cet aspect du roman – qui rompt, à l'évidence, l'efficacité de l'intrigue policière – répond en réalité au désir de Faulkner d'exprimer sans ambiguïté ses sentiments personnels et des idées déjà abordées dans d'autres romans, mais qui avaient pu, alors, être mal interprétées. Autrement dit, Faulkner cherche à atteindre une certaine forme d'univocité. C'est cet aspect du roman qui explique le discrédit critique qui le frappe aujourd'hui encore. Et *Intruder in the dust* est souvent évoqué en des termes peu flatteurs

> Bien qu'il mette en scène un meurtre mystérieux, ce n'est pas du Chandler. Le thème s'attache plutôt aux rapports entre Blancs et Noirs, « la prémisse étant plus précisément que les Blancs du Sud, avant ceux du Nord, le gouvernement ou quiconque d'autre, doivent assumer leurs responsabilités à l'égard des Noirs ». Mais il [Faulkner] répète qu'il s'agit d'une histoire « sans prêchi-prêcha » - ce qui, naturellement, est faux[526].

Ou bien encore :

> Une autre difficulté, outre les absurdités de l'intrigue et le fonctionnement de ses rouages, tient au fait que Faulkner se révèle incapable de faire autre chose de son avocat instruit qu'un moulin à paroles. Faulkner trouve un public pour Gavin en lui adjoignant Chick ; seul un neveu respectueux peut en effet prêter attention à ce qu'il dit[527].

A en croire ce jugement très sévère, *Intruder in the dust* serait une fiction policière ratée (« absurdités de l'intrigue ») doublée d'une dimension socio-politique trop didactique. Il ne s'agit pas pour nous

[526] F. R. KARL, *William Faulkner, op. cit.*, p. 733.
[527] *Ibid.*, p. 740.

d'émettre une critique littéraire mais plutôt de vérifier comment convergent effectivement ces deux pôles puisqu'il ne fait nul doute que l'ambition de Faulkner était d'associer une intrigue policière à des questions d'une toute autre portée : racisme, culture, caste, société moderne, droits de l'individu.

La première remarque que l'on peut faire concerne l'absence de ces vides constatés chez Sciascia – et qui, chez Bernanos ou Giono prendront les dimensions de véritables gouffres. Au contraire, le roman de Faulkner est construit sur la confrontation d'une seule lacune (la réponse à la question « qui a tué ? ») et d'une abondance de réponses aux problèmes socio-politiques que Faulkner entend soulever dans *Intruder in the dust*.

C'est pourquoi beaucoup de critiques ont identifié la voix de Faulkner à celle de Gavin Stevens, le personnage qui prend ici le plus la parole dans de longues tirades où la situation est comme raisonnée à l'usage de Charles et donc du lecteur. Le message est aux yeux de Faulkner si pressant et si précieux qu'il organise un roman sans vide, privant presque le lecteur de toute tentative d'individualisation du récit. Généralement, dans un roman, ce sont les coupures qui nous incitent à les combler et à laisser notre imaginaire se déployer. Et le manque informatif, selon Claude Bremond, est à interpréter comme un « silence [qui] ménage à chaque lecteur la liberté, s'il le veut, d'élaborer des hypothèses, de rêver autour du récit[528] ». Dans le roman policier, les lacunes permettent au lecteur d'échafauder des conjectures pour élucider l'énigme. Dans le roman sans étiquette, il s'agit plutôt de construire

[528] Cl. BREMOND, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, pp. 158-159.

et de développer une réflexion ou une rêverie autour des thèmes abordés dans le récit. Hormis le mystère policier, Faulkner semble donc interdire cette extension du roman et c'est ce qui explique la piètre réputation dont souffre *Intruder in the dust*. L'univocité du livre s'oppose en effet à la *plurivocité* des premières œuvres de l'auteur. Et c'est sans doute pourquoi, pour beaucoup de critiques, le roman « constitue un développement de ses sentiments personnels plus qu'il ne reflète son talent de romancier[529] ».

Si l'on se replace dans la perspective d'une analyse d'*Intruder in the dust* en tant que roman policier, il apparaît que cette abondance de discours, dans d'un récit par ailleurs relativement court, en perturbe sensiblement la réception. Si l'on appréhende un instant le texte comme une expérience à vivre plus qu'à analyser, alors *Intruder in the dust* présente de nombreuses failles et ne peut que décevoir un lecteur de romans policiers. En dépit de ses nombreux écarts vis-à-vis de la norme, *Intruder in the dust* reste en effet fortement ancré dans le genre policier. Autrement dit, de nombreux passages du roman de Faulkner attisent l'attention et orientent la lecture dans le domaine policier. Or toute œuvre s'envisage par rapport à un contexte générique :

> […] on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour

[529] F. R. KARL, *William Faulkner, op. cit.*, p. 734.

> orienter la compréhension du lecteur […] et lui permettre une réception appréciative[530].

L'horizon d'attente peut effectivement être préexistant à la lecture elle-même en fonction de l'ensemble transtextuel qui l'englobe. Mais il peut également être créé ou modifié par la stratégie de l'auteur et le contrat de lecture qu'il propose. C'est plutôt sur ce versant que se situe le roman de Faulkner (mais également les autres romans de notre corpus). Le texte lui-même et les traces que nous avons relevées et qu'il propose au lecteur produisent un horizon d'attente. Chez Sciascia, l'horizon d'attente est validé jusqu'au terme du roman tandis que chez Giono, par exemple, il est détruit assez rapidement. Faulkner opère différemment. Il maintient le lecteur dans une posture analogue à celle suscitée par un roman policier mais, dans le même temps il la contrarie fortement par la multiplication des passages discursifs. Dès lors, le lecteur est déstabilisé en permanence et le malaise s'installe parce que la finalité du récit devient indéfinie. Tantôt le récit s'expose comme une enquête policière et les questions suscitent l'appétit de lire ; tantôt il se présente au contraire comme une isotopie.

A l'approche de la fin du texte – donc le lieu de vérité pour tout lecteur de romans policiers –, Faulkner semble se désintéresser de son intrigue criminelle qui perd alors son unité. La révélation de la solution est ainsi exagérément étendue sur plusieurs chapitres. Présagée par Charles dès le chapitre neuf, elle n'est totalement avérée qu'au chapitre suivant. Mais lorsque Gavin reconstitue l'histoire du crime, dans un long monologue fidèle à la tradition du

[530] H. R. JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Théories des genres*, 1970, Seuil, coll. Points, 1986, p. 42.

genre, l'intérêt du lecteur a pu être détourné par les autres longs discours du personnage. La coexistence des deux discours – le narratif et l'argumentatif – ne favorise donc pas la dimension ludique du genre policier et la rapidité du dénouement suggère au lecteur la prééminence de l'un sur l'autre. Lorsque s'achève le dixième chapitre, l'intrigue est laissée en suspens. L'histoire policière est loin d'être achevée : Gavin a révélé ce qu'il croit être la vérité, mais Crawford Gowrie est encore en liberté. Et c'est justement pour l'arrêter que le shérif est parti avec Lucas. Ce dernier doit servir d'« appât ». Cette expédition – dangereuse donc riche de potentialités romanesques – est absente du texte, comme oubliée par le narrateur. Au chapitre onze, une simple parenthèse pallie maladroitement à ce vide et nous révèle les derniers éléments de l'affaire, l'arrestation de Crawford et sa mort qui pose bien des questions :

> [Charles] was still standing (so he thought) alone at the window looking down into the Square thronged and jammed as he couldn't remember it before […] – that Saturday and Sunday and Monday only a week past yet which might never have been since nothing of them remained: Vinson and his brother Crawford (in his suicide's grave and strangers would be asking for weeks yet what sort of jail and sheriff Yoknapatawpha County had where a man locked in it for murder could still get hold of a luger pistol even if it didn't have but one bullet in it and for that many weeks nobody in Yoknapatampha County would still be able to tell him) side by side near their mother's head-stone […][531].

[531] W. FAULKNER, *Intruder in the dust*, *op. cit.*, pp. 236-237 (« Charles était toujours planté à la fenêtre, tout seul (croyait-il) à regarder en bas sur la Place, bondée de gens comme il ne se le rappelait pas l'avoir vue jusque-là […] – ce samedi, ce dimanche, ce lundi d'il y avait seulement une semaine, et qui aurait pu n'avoir jamais été puisqu'il n'en restait rien : Vinson et son frère Crawford (dans sa tombe de suicidé, et les gens du dehors qui, pendant des semaines, demanderaient quelle sorte de prison et de shérif possédait le comté de Yoknapatawpha, où un homme enfermé dans sa cellule pour assassinat

Il ne reste donc rien de l'histoire policière : le coupable s'est « suicidé » et il n'y a personne pour expliquer les étranges circonstances de cette mort. En fait, à l'exception de Charles et des changements qui se sont opérés en lui, il ne reste plus aucune trace du roman policier que nous venons de lire. Paradoxalement, le dénouement invite donc à une relecture quiconque se serait trop appesanti sur la dimension policière du roman. La fin d'un roman policier classique, c'est-à-dire la disparition du plaisir de lecture, interdit presque l'idée même d'une relecture. Mais ici, Faulkner inscrit clairement dans son texte cet aboutissement de l'enquête et invite en même temps à relire différemment son roman. *Intruder in the dust* serait donc un roman policier qu'il conviendrait de relire en oubliant la dimension criminelle de son intrigue. Conscient rétrospectivement du piège qu'il a tendu au lecteur trop pressé, Faulkner lui propose de redécouvrir son texte, de le réactualiser. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la fin d'*Intruder in the dust* crée un nouvel horizon d'attente, envisagé comme un outil au service d'une relecture.

Intruder in the dust est donc, à sa manière, un roman piège qui révèle progressivement sa duplicité. Le délaiement de l'intrigue policière annihile littéralement la tension dramatique et permet au lecteur de comprendre que l'intérêt du roman se trouve en dehors de l'histoire racontée.

---

pouvait encore disposer d'un pistolet Luger, n'y eût-il dedans qu'une seule balle, et, pendant toutes ces semaines, personne dans le comté d'Yoknapatawpha qui soit capable de le leur dire) côte-à-côte, près de la pierre tombale de leur mère […]. », p. 295).

Dans les deux cas que nous venons d'exposer – Sciascia et Faulkner – même si les stratégies mises en place diffèrent, on retrouve le même souci de clarté, voire d'univocité. Le sens du texte ne doit absolument pas échapper au lecteur. Le recours au genre semble donc essentiellement idéologique, c'est-à-dire que le roman policier est utilisé comme outil pour atteindre la compréhension du texte. Tout un pan du roman policier, le roman noir américain, est souvent considéré comme l'expression d'une réalité sociale. Sciascia et Faulkner partagent, semble-t-il, cette vision du genre : l'histoire criminelle n'est qu'un prétexte et c'est la portée idéologique du roman policier qui est retenue ici. Le meurtre fictionnel est l'artifice qui permet d'accéder à une certaine vérité. Le meurtre de Colasberna, dans *Il Giorno della civetta*, est le point de départ d'un récit lacunaire, et chaque vide textuel est évidemment chargé d'une signification socio-politique. Autrement dit, les non-dits y sont significatifs. A cette économie de moyen, *Intruder in the dust* oppose au contraire l'abondance de discours et les vides se remplissent de discours. Ces deux stratégies aboutissent évidemment à deux romans policiers radicalement différents. Alors que la structure d'*Il Giorno della civetta* permet l'existence du suspense, celle d'*Intruder in the dust* étouffe en quelque sorte la tension dramatique.

1.3. LE MEURTRE ET SES CONSÉQUENCES

Monsieur Ouine et *Un Roi sans divertissement* portent eux les prémisses d'un contrat de lecture. Mais ce contrat est immédiatement rendu caduc par l'évidente dissymétrie qui sépare les intentions réelles de l'auteur – des intentions difficiles à définir dans un premier temps – et les attentes suscitées par l'intrigue policière. Autrement dit, les traces génériques portent en elles les germes de la transgression, comme si un virus empêchait dès le départ le plein épanouissement du roman policier.

Il n'en demeure pas moins que ces traces restent visibles et qu'elles activent, à des degrés divers, notre curiosité pour « la part de policier » contenue dans ces deux romans. Par ailleurs, dans *Un roi sans divertissement* comme dans *Monsieur Ouine*, c'est le meurtre qui est le ressort premier de l'intrigue.

Comme pour *Il Giorno della civetta* et *Intruder in the dust*, nous rapprocherons ici les deux œuvres, même si *Monsieur Ouine* et *Un roi sans divertissement* restent des expériences littéraires bien distinctes. Néanmoins, Bernanos et Giono se rejoignent selon nous dans leurs efforts pour perturber le processus d'actualisation du roman. Selon Umberto Eco, la lecture d'un texte narratif « ne doit pas être autre chose que la mise au clair du processus de génération de sa structure[532] ». Il n'en va pas autrement dans le cas de ces deux romans. Mais ce travail de coopération du « Lecteur Modèle », pour reprendre l'expression d'Eco, est ici d'autant plus

[532] U. Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 8.

ardu que nos deux auteurs ont mis en œuvre des stratégies qui visent à dissimuler plutôt qu'à révéler les mécanismes génératifs des romans.

Les théories de la réception formulées par Eco reposent notamment sur deux éléments que nous devons prendre en considération ici. D'une part, il y a bien sûr la nécessité d'une « coopération interprétative » comme il l'indique sans ambiguïté dès le sous-titre de son ouvrage : *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Par ailleurs, Eco ajoute que la prise en compte de ce lecteur coopérant par l'auteur est nécessaire. L'auteur doit donc, lors de la composition de son roman, prévoir « un Lecteur Modèle […] capable d'agir interprétativement comme lui a agi génératívement[533] ». Mais prévoir ce « Lecteur Modèle » ne signifie pas seulement, pour l'auteur, en espérer l'existence. Cela signifie également que l'émetteur doit agir sur son texte de façon à le construire. Dès lors, travailler à la création d'un lecteur apte à interpréter le texte permet soit de satisfaire ses horizons d'attente, soit de les décevoir. Dans le cadre de la paralittérature, ce principe est quelque peu simplifié. L'auteur prend effectivement en compte les réactions et les attentes de son lecteur dans le seul but de le satisfaire. Le contrat tacite qui engage auteur et lecteur génère alors « un livre [qui] promet une conformité presque totale avec l'attente du lecteur[534] ».

Monsieur Ouine et *Un Roi sans divertissement* ne reposent évidemment pas sur ce genre de contrat de lecture. Tout lecteur qui croirait pouvoir appliquer à ces deux romans une posture

[533] *Id.*, p. 67.
[534] A.-M. Boyer, *op. cit.*, p. 110.

prédéterminée serait immanquablement déstabilisé. Pourtant, *Monsieur Ouine* et *Un Roi sans divertissement* semblent bien fondés sur l'idée d'une coopération avec un Lecteur Modèle. Mais il s'agit d'un « lecteur double », c'est-à-dire attentif aux lacunes de l'intrigue policière tout comme aux vides qui fondent tout texte littéraire. En effet, si le texte littéraire exige un Lecteur Modèle, c'est parce qu'il est porteur de présuppositions en attente d'élucidation. Ce sont les « espaces blancs[535] » dont parle Umberto Eco et qui permettent une éventuelle plus-value de sens.

Dès lors *Monsieur Ouine* et *Un roi sans divertissement* apparaissent bien comme des textes pièges, mais pas dans le sens que Jacques Dubois donne à cette expression. Pour lui, le roman policier est « un texte piégé » parce que son auteur doit « lier étroitement la résolution de l'énigme à un développement narratif que cette énigme ne présuppose nullement[536] ». Il s'agit en fait de cette contradiction qui fonde l'écriture d'un roman policier, et que nous avons déjà évoquée : intégrer la forme d'un problème (l'énigme) à celle d'une histoire (le récit de l'enquête). Pour que cela fonctionne et pour que les deux se rejoignent en un point final commun, il s'agit, pour l'auteur, de mettre en place une stratégie qui repose sur la dissimulation et la tricherie afin d'égarer le lecteur sur des fausses pistes. Favorable au romanesque, ce procédé est, bien sûr, accepté par le lecteur. Même si cette spécificité du genre installe ce que Dubois appelle « l'ère du soupçon[537] », le lecteur accepte de bonne foi ce « piège ». Et c'est dans ce dispositif de

[535] U. Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 63.
[536] J. Dubois, *op. cit.*, p. 78.
[537] *Id.*, p. 79. Puisque le lecteur a conscience de la duplicité du texte, le doute s'installe en lui au point que même l'indication la plus anodine devient suspecte.

tricherie que réside beaucoup de l'intérêt que suscite la lecture d'un roman policier.

En revanche, *Monsieur Ouine* et *Un roi sans divertissement* sont des pièges puisqu'ils trompent le lecteur quant à leur vraie nature. En effet, si Bernanos et Giono dupent le lecteur en refusant de lui offrir la résolution de l'énigme policière, ce n'est pas là que la tromperie est la plus grande. Ils égarent surtout le lecteur en lui laissant croire que les intrigues de leurs romans coïncident avec celle d'un roman policier. Ils l'appâtent en quelque sorte en disséminant des traces d'un genre qui lui est familier et donc rassurant. Lorsqu'il les identifie, le lecteur s'avance rapidement dans ces deux romans avec de comprendre qu'il a été trompé et qu'il est désormais égaré dans des œuvres problématiques. *Monsieur Ouine* et *Un roi sans divertissement* apparaissent alors plutôt comme des tentatives d'exploration des potentialités offertes par le genre policier. Bernanos et Giono semblent en effet avoir pris conscience du vaste espace textuel ouvert par les procédures de dédoublement qui fondent le roman policier : l'histoire dans l'histoire, les personnages ambigus, les énoncés duplices, les fausses pistes, les mensonges de l'auteur, etc. Plutôt que de considérer ces éléments comme les simples pièces d'une machinerie narrative ludique et énigmatique, Bernanos et Giono ont choisi de les utiliser pour emprunter une autre voie : celle qui mène à l'ambiguïté et à la pluralité sémantique.

Le lecteur de *Monsieur Ouine* et d'*Un roi sans divertissement* est donc constamment frappé d'incertitude. Mais au contraire d'un lecteur d'Agatha Christie, ce doute dépasse de beaucoup le cadre

de l'énigme policière pour envahir la totalité de l'espace textuel. Dans ces deux romans, tout ou presque devient énigmatique. La signification des deux romans en appelle donc à une intense activité du lecteur, c'est-à-dire à son interprétation du texte. On voit bien ici à quel point ces deux romans nous éloignent du genre policier puisque celui-ci, on le sait, ne débouche que sur « une clôture implacable[538] » : la fin du texte, la résolution de l'énigme.

Dans *Monsieur Ouine* et *Un roi sans divertissement*, entre le point de départ interprétatif proposé par les traces du genre policier et le point d'arrivée du texte, le lecteur découvre – chez l'un comme chez l'autre – un gouffre dans lequel il risque de tomber et de se perdre. Bernanos et Giono semblent au départ nous inviter à suivre une enquête policière, mais le déroulement de l'intrigue infirme progressivement toutes nos prévisions de lecture. Et le malaise s'installe dès lors que nous comprenons que la visée du roman devient aléatoire et nettement plus mystérieuse que l'énigme policière proposée. Il devient en effet rapidement évident que la finalité d'*Un roi sans divertissement* et celle de *Monsieur Ouine* ne consistent pas en la résolution de cette énigme. Cela annihile bien sûr le contrat de lecture du roman policier, contrat auquel nous avons pourtant cru adhérer à un moment ou à un autre des deux romans. Le gouffre qui sépare le début de la fin est donc autant dû à l'investissement spontané du lecteur qu'à la manœuvre d'auteurs qui exploitent ici notre goût du mystère.

Bernanos et Giono n'ont pour autant pas recours à la même stratégie même si, dans les deux cas, l'énigme policière demeure

[538] *Id.*, p. 80.

active à la fin du roman. Chez Giono, on l'a vu, l'enquête se désintègre bien avant la fin roman. Cette disparition entraîne donc une évacuation du matériau policier. Même si les échos entre les deux parties du roman sont fréquents et aisément décelables, même si la deuxième partie s'apparente à une enquête pour reconstituer la fin de Langlois, on ne peut pas dire que la totalité d'*Un roi sans divertissement* s'accorde au genre policier. La fin brutale de l'énigme policière a en fait deux conséquences. Tout d'abord, l'exécution sommaire de M. V. interdit la possibilité de répondre à toutes les questions. Le lecteur est laissé face à une série d'interrogations auxquelles la narration choisit de ne pas répondre. Qui se cache derrière ces mystérieuses initiales ? Comment en est-il arrivé à commettre tous ces meurtres ? Que se sont dits M. V. et Langlois juste avant que le capitaine ne tue le meurtrier ? Pourquoi a-t-il caché les cadavres dans l'arbre ? Et, encore plus inquiétant, ce matin de février, lorsque Frédéric II l'a aperçu, que faisait-il dans le hêtre ?

Le genre policier est donc abandonné par la narration et de nombreuses questions demeurent sans réponse. Par ailleurs, cette démarche, en plus de pervertir totalement la loi du genre et de décevoir nos attentes de lecture, aboutit à une remise en question complète, dans notre esprit, de la notion même de genre. Mireille Sacotte, dans son analyse du roman, pose donc clairement cette question du genre[539]. *Un roi sans divertissement* est-il un roman policier ? Un opéra bouffe ? Une chronique ? Un essai de psychologie clinique ? Un conte moral ?

[539] Cf. Mireille Sacotte, *op. cit.*, pp. 20-29.

> Roman policier, opéra bouffe, chronique, essai clinique, conte moral, *Un roi* est un peu tout cela à un moment ou l'autre, par un aspect ou un autre. La question du genre n'est pas tranchée, et ne peut pas l'être, sauf à donner aux mots un sens qu'ils n'ont pas d'habitude[540].

Or, on le sait, la notion de genre dépend beaucoup de la réception de l'œuvre elle-même. La perception que nous avons d'un texte participe de la constitution générique. La lecture est alors à considérer comme une « concrétisation[541] » du texte. Et selon certains critères – individuels, historiques, littéraires – le texte est actualisé, différemment parfois selon les époques. Marion Girard François, quant à elle, rappelle ce que Borges disait de l'importance de la réception et des conséquences qu'elle pouvait avoir sur le texte. Borges « imaginait ainsi ce que serait la lecture de quelqu'un qui aborderait *Don Quichotte* avec l'idée qu'il s'agit d'un roman policier[542] ».

> Les genres littéraires dépendent moins des textes eux-mêmes que de la manière dont on les lit[543].

Dans cette perspective, on pourrait considérer que le roman de Giono sera perçu différemment selon la posture de lecture. Néanmoins, l'ouverture *d'Un roi sans divertissement* propose tellement de traces du genre policier, que l'on peut raisonnablement se demander s'il est possible d'aborder le roman autrement que comme un roman policer.

---

[540] M. Sacotte, *op. cit.*, p. 29.
[541] W.-D. Stempel, « Aspects génériques de la perception », *in Théorie des genres*, Points, Seuil, 1986, pp. 164-168.
[542] M. Girard François, « Problématisation de la notion de genre », *op. cit.* [Thèse en ligne].
[543] J.-L. Borges, « le Conte policier », *in* U. Eisenzweig, *Autopsies du roman policier*, Paris, U.G.E., 10/18, 1983, p. 290.

Mais, dès lors, l'interruption brutale de l'enquête policière là où on ne l'attend pas (au premier tiers du récit) et la disparition du matériau policier dans la deuxième partie confrontent le lecteur à un vide, une absence déstabilisante. Après la mort de M. V., le récit, jusqu'alors à peu près linéaire, devient tortueux et multiplie les passages énigmatiques où tout est implicite. Outre le mystérieux conciliabule entre Langlois et M. V. dont on ne nous rapporte rien, nous sommes contraints de nous interroger pour tenter de comprendre et de combler les vides qui trouent le tissu narratif du roman. Ainsi on ignore tout de ce qui advient de Langlois entre sa démission à la suite de la mort de M. V. et son retour au village l'année suivante. A-t-il été sanctionné par ses supérieurs ? *A priori* non ; sa hiérarchie semble même avoir accepté ce qu'il a présenté comme une bavure.

Langlois débarrassé de son rôle d'enquêteur, c'est à nous d'assumer cette fonction en quelque sorte, et d'essayer de suturer un texte lacunaire et implicite. Ainsi, lorsque Langlois visite la sacristie et contemple longuement les ornements de l'église avant de s'entretenir avec le curé – « une conversation dont rien ne transperça[544] » –, on comprend qu'il tente d'interpréter ce qui avait sans doute fasciné M. V. lors de la messe de minuit. De la même manière, les liens qui unissent Langlois au procureur royal de Grenoble restent obscurs. De quoi s'entretiennent-ils lorsqu'ils se voient ? Sont-ils « en affaires[545] », comme le soupçonnent les villageois ? Pourquoi ce procureur est-il « aux petits soins pour le gendarme-assassin[546] » ?

[544] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.,* p. 99.
[545] *Id.*, p. 104.
[546] M. Sacotte, *op. cit.*, p. 21.

Certains passages, en fait, ne s'éclairent vraiment que pour qui relit le roman après l'avoir achevé une première fois. C'est le cas, par exemple, lorsque le narrateur fait un bond dans le temps de vingt années, immédiatement après le récit de la battue au loup. On retrouve, à ce moment-là, Saucisse, vieillie et vivant avec une certaine Delphine dont on ignore alors qu'elle est la veuve de Langlois – on ne sait même pas, à cet instant du récit, qu'il a été marié. En revanche, la mort de Langlois est alors brièvement évoquée sans que les conditions exactes de cette mort ne soient précisées :

> […] nous avions vu mourir Langlois (enfin, si on ne l'avait pas vu on l'avait entendu ; si on n'avait pas vu ce qui s'appelle voir, quoique la lueur ait été assez forte pour éclairer jusqu'au sommet du Jocond, tout le monde avait entendu) […][547].

On constate donc une multiplicité de fils narratifs qui semblent perdre le lecteur et le détourner du dénouement. En fait, la disparition du matériau policier, tellement intrigante dans un roman qui avait pris les atours du genre, n'exclut pas le mystère du roman. Bien au contraire, les nombreux vides textuels sont autant d'énigmes que le lecteur doit essayer d'interpréter. Mais, entièrement tourné vers la fin, il tombe « dans le piège de l'impatience et de l'assurance[548] » et néglige les indices. Lorsque le roman « explose » à la fin avec le suicide de Langlois, le lecteur est laissé face à un tel vide qu'il n'a d'autre solution que de revenir sur ses pas et de relire pour assembler tous les fragments. Bien des passages s'éclairent alors d'un jour nouveau. C'est le cas, par

[547] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.,* p. 151.
[548] M. Girard François, « Le piège interprétatif », *op. cit.*

exemple, du passage où le narrateur livre au lecteur une hypothèse personnelle sur les motivations possibles du criminel.

> […] je dois vous dire que cette histoire n'est pas l'histoire d'un homme qui buvait, suçait, ou mangeait le sang (je n'aurais pas pris la peine, à notre époque, de vous parler d'un fait aussi banal), je ne veux pas parler du goût (qui doit être simplement salé), je veux dire qu'il est facile d'imaginer, compte tenu des cheveux très noirs de la peau très blanche, du *poivre* de Marie Chazottes, d'imaginer que son sang était très beau[549].

Un individu, nous dit le narrateur, peut être attiré par la beauté même du sang qu'il répand, sa cruauté peut donc avoir une motivation esthétique. Autrement dit, le narrateur nous offre ici l'une des clés du roman, bien avant l'arrestation de M. V. Et ce passage, qui ne peut qu'alerter le lecteur, ne prend tout son sens que rétrospectivement.

Autrement dit, en adaptant les ressorts de l'écriture policière à un matériau qui ne l'est plus, Giono provoque chez le lecteur les mêmes réflexes de lecture puisque, *in fine*, la deuxième partie rassemble des fragments d'une enquête sur la mort de Langlois, un suicide très énigmatique. Surtout, cette confrontation d'une stratégie d'écriture et d'un questionnement métaphysique permet à l'auteur d'échapper à la finitude d'un genre qui exclut par son principe même toute idée de relecture. Au contraire, le lecteur a été trompé par le mirage du genre policier. La structure du roman de Giono cache en réalité des chausse-trapes qui nous contraignent à ajuster en permanence notre perception du texte. En ce sens, *Un roi sans*

[549] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.,* pp. 48-49.

divertissement rejoint le projet romanesque d'Alain Robbe-Grillet, qui a lui aussi beaucoup réfléchi et travaillé sur le matériau policier :

> Il y a une notion qui m'importe beaucoup dans le texte moderne, c'est la notion de piège. […] Le contrat type du roman policier veut que le piège soit complètement démonté et que le piège ait disparu une fois que le texte est fini. […] Alors qu'au contraire, les pièges qui s'ouvrent à chaque instant dans mes textes sont des pièges à double, triple détente[550].

Cette remarque s'adapte parfaitement au roman de Giono ; ce qui explique sans doute en partie les rapprochements qui ont pu être établis entre *Un roi sans divertissement* et le Nouveau Roman.

****

Monsieur Ouine illustre lui aussi cette notion de texte piège. L'intrigue policière ici encore n'est qu'un leurre qui trompe tout lecteur qui s'y raccroche trop volontiers.

La stratégie de Bernanos, bien que différente de celle de Giono, a une même conclusion : le refus de l'univocité et la nécessité d'une relecture pour qui souhaite saisir le sens du roman. Alors que Giono exécute le genre policier bien avant le terme du roman, Bernanos choisit au contraire de contrarier en permanence un horizon d'attente qu'il s'ingénie pourtant, dans le même temps, à réactiver. Après la mort de M. V., l'intrigue policière ne réapparaît jamais vraiment dans *Un roi sans divertissement*. Dans *Monsieur Ouine*, elle s'efface souvent aussi brusquement qu'elle était apparue, mais ne disparaît jamais totalement du roman puisque la

[550] A. Robbe-Grillet, « Entretien avec Uri Eisenzweig », *Littérature* n°49, p. 20.

question « qui a tué ? » reste présente à l'esprit du lecteur jusqu'à la dernière ligne du roman. Le genre policier reste affleurant en permanence et émerge de temps à autre. La séquence cinq (« l'autopsie » du corps à la mairie) reste à cet égard le passage le plus signifiant mais d'autres nous permettent également de reconnaître le genre policier. Ainsi, toutes les séquences qui mettent en scène le braconnier Eugène replacent l'intrigue et l'enquête policières au centre du roman. De même, le récit de l'enterrement du petit vacher prend la forme d'une série de dépositions et de procès verbaux.

> « Je m'ennuyais tellement, monsieur le juge, dira plus tard Noël Chevrette, que tout était comme noir autour de moi, ah ! bon Dieu ! » […]
> « Que l'un de nous fût sorti à ce moment-là devait dire encore le même Noël, nous le suivions tous. Seulement, voyez-vous, il était encore trop matin, personne n'avait bu, on était plats…[551] »

Ce sont des passages comme celui-ci qui rappellent effectivement au lecteur qu'un autre récit est en train de se dérouler en marge de celui qu'il lit. Dans *Un crime* et dans *Un mauvais rêve*, le genre policier dissimulait en quelque sorte les intentions de Bernanos. De même, dans *Il Giorno della civetta* et dans *Intruder in the dust*, la forme policière semble masquer la visée de l'auteur. Et le lecteur a alors la charge de la reconstituer. Dans *Monsieur Ouine*, le phénomène est inversé : c'est le roman de Bernanos qui cache en son sein un récit policier tellement lacunaire qu'il est presque par instant invisible. La lecture se réajuste en permanence et tente de suturer les vides dans l'attente d'un dénouement qui apportera des

[551] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 184.

éléments de réponse. Or c'est exactement le contraire qui se produit : le roman s'achève sans apporter de solution à l'énigme policière :

> Et d'ailleurs cela ne s'élevait pas, cela coulait de l'ombre ainsi qu'un mince filet limoneux, insaisissable, intarissable, c'était sans commencement ni fin[552].

Monsieur Ouine meurt sans avoir répondu à la fameuse question que tout le monde se pose. L'attente du lecteur qui pensait en obtenir une est donc déçue. Comme l'explique Michel Estève[553], l'intrigue de *Monsieur Ouine* est toute entière organisée autour d'un « blanc », d'un « vide » : le meurtre du petit vacher des Malicorne. Il s'agit donc *a priori* du même vide que celui qui fonde tout récit policier. Et on sait que Bernanos a choisi de ne pas réparer cette lacune et de transgresser le genre. Mais, et c'est là que le roman s'écarte finalement le plus du genre policier, en dehors du crime, *Monsieur Ouine* contient bien d'autres énigmes qui ne seront jamais éclaircies et le récit « fourmille d'incohérences apparentes[554] » qui déstabilisent fortement le lecteur de roman policier habitué à l'ordre et au savoir. Outre l'identité du meurtrier, nous ne saurons jamais si le père de Philippe a été tué durant la première guerre mondiale, comme l'affirme Michelle, ou s'il est encore vivant, comme le prétend Anthelme. Nous n'aurons pas plus de certitude quant aux origines du vieux Devandomme : descend-il vraiment d'ancêtres nobles comme il se plait à le croire ? Et de pareilles questions se posent en vérité sur chacun des personnages du roman. Quant aux

[552] *Ibid.* p. 287.
[553] M. Estève, *op. cit.*, p. 176.
[554] *Id.*, p. 178.

incohérences du récit, Michel Estève les a relevées, et la liste est longue :

> […] au chapitre II, jambe-de-Laine vient chercher Michelle, puis brusquement demande à Philippe de ne pas réveiller sa mère et de partir avec elle au château ; au cours du chapitre IV, elle transporte avec elle un « *petit paletot de velours brun* », qui pourrait être celui du petit valet assassiné, mais elle remet au maire des vêtements de toile qui ne sauraient faire accuser sérieusement M. Ouine ; elle éprouve de l'affection pour Philippe, mais lance contre lui sa grande jument, au risque de tuer l'adolescent ; elle fournit un (faux) indice contre M. Ouine (chapitre V), puis demande à Philippe de l'aider à le sauver (chapitre VI)[555].

A ces incohérences, il faut par ailleurs ajouter l'ambiguïté qui enveloppe le récit de certains faits ; une ambiguïté qui, là encore, perturbe fortement le lecteur.

> Pourquoi ces corps à corps de Philippe et de Miss ? Pourquoi cette rivalité entre le vieux Devandomme et Eugène, son gendre ? Les paroles de Ouine sur son lit de mort ont-elles été réellement prononcées ou rêvées par Philippe, qui avait bu trop de porto[556] ?

Enfin, nous l'avons déjà évoqué, le cours du récit est fréquemment brisé par des ellipses, des sauts d'un espace à un autre qui suscitent de nombreuses interrogations et « représentent autant de « lacunes », de « vides » que la réflexion du lecteur dissipe ou non[557] ». Et c'est cette multiplicité d'incertitudes – sur la vérité, la réalité des faits, sur leur nature exacte – qui rompt le contrat de lecture policier. Mais dans le même temps, cette

[555] *Ibid.*
[556] *Ibid.*
[557] *Ibid.*

accumulation de questions éveille en permanence notre curiosité et nous contraint à un effort permanent d'actualisation. Et, alors même que le récit est le plus souvent débarrassé du matériau policier, nous nous retrouvons dans une posture proche de celle d'un lecteur de polars. Nous recherchons les indices qui pourraient nous permettre de comprendre, de savoir. Cette quête est en permanence déçue par les lacunes du texte. Le crime n'est plus alors qu'une sorte de vide que le roman « creuse dans la substance d'une vie déjà étrangement poreuse[558] ». Comme chez Giono, les conséquences du meurtre importent bien plus que l'identité du coupable, et c'est alors l'ensemble de l'histoire qui devient énigmatique.

Outre ce refus de la « vérité » – du moins de la vérité juridique –, *Monsieur Ouine* désappointe l'amateur de récits policiers par son refus du réalisme inhérent au genre. Van Dine, déjà, évoquait la nécessité de parvenir à donner « l'impression du réel[559] ». Et il est vrai que le genre s'est souvent réclamé d'une vocation réaliste (le roman noir américain ou le néo-polar français notamment). Et même lorsque le projet herméneutique l'emporte sur le propos descriptif (dans le roman de détection), l'écrivain a souvent recours à cet effet de réel définit par Roland Barthes un « détail concret » constitué par « la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant[560] ».

> Dans sa tendance majeure, le texte policier s'inscrit dans la vaste configuration du discours réaliste, avec tous les présupposés propres à ce dernier. Parti d'un certain romantisme feuilletonesque, il est allé de plus en plus vers une conception fortement mimétique

[558] M. Milner, *Georges Bernanos*, Paris, Desclée de Brouwer, 1967, p. 295.
[559] S. S. Van Dine, *op. cit.*, p. 39.
[560] R. Barthes, « L'effet de réel », in *Communications*, 11, 1968.

> de la représentation, jusqu'à vouloir témoigner en bien des cas de l'univers social[561].

Or cette « tendance » qui caractérise le genre policier est absente de *Monsieur Ouine* qui lui oppose au contraire un « caractère onirique irréductible[562] ». Pour Henri Debluë, en effet, *Monsieur Ouine* présente « quelques nettes caractéristiques du mythe, pris dans le sens d'une sorte d'histoire-modèle […] révélatrice d'une face de la condition humaine[563] ». Le roman de Bernanos ne prend donc pas la forme d'une expression réaliste et, contrairement au roman policier classique, son rapport au réel n'est pas immédiat. Debluë prolonge son analyse en assimilant *Monsieur Ouine* à un rêve dans le sens où ce roman « est lui-même une réalité propre » et « constitue une manière d'univers autonome[564] ». Toute l'action de *Monsieur Ouine* semble ainsi enfermé dans un univers clos, Fenouille, pourtant révélateur de notre réel mais qui ouvre sur un espace irréductible.

> Mais le mythe ne signifie pas à la façon de l'allégorie, ou même du symbole, comme il semble que Platon l'entende. Il signifie davantage sur le mode de l'analogie. Aussi peut-on en épuiser la signification, profonde et multiple. Le mythe n'est ni tout à fait explicable, ni jamais réductible à un cas réel. D'où son aspect fascinant et parfois irritant[565].

Monsieur Ouine serait donc à considérer comme un « mauvais rêve » révélateur de la conception que Bernanos a du Mal. Dans cet univers onirique, les traces du policier ne doivent pas

[561] J. Dubois, *op. cit.*, p. 122.
[562] H. Debluë, *op. cit.*, p. 197.
[563] *Ibid*., p. 160.
[564] *Id*.
[565] *Id.*

être considérées comme des « effets de réel ». Sinon *Monsieur Ouine* deviendrait, à l'instar des romans de Sciascia ou de Faulkner, une sorte d'allégorie assimilable à un cas réel. Ce sont plutôt des « possibles » qui accentuent par contraste le caractère irréel ou invraisemblable des personnages. Entrer dans le roman par cette porte – le roman policier comme expression du Mal –, c'est approcher le mystère du Mal mais cela ne permet en aucun cas d'épuiser le sens d'un roman qui refuse justement de se laisser réduire à une lecture univoque.

Monsieur Ouine offre donc au lecteur des traces du genre policier auquel nous ne pouvons que nous raccrocher tant l'ensemble échappe au réel. Nous sommes donc trompés par ces éléments qui s'insèrent dans une structure dont « tous les éléments […] s'enchaînent comme les phases d'un délire[566] ». Les meurtres et les suicides se succèdent sans que les causes et les circonstances exactes ne soient précisées. Le petit vacher est assassiné, et l'on ne saura jamais par qui ni pourquoi. Sans doute est-ce monsieur Ouine, mais alors il faut accepter l'idée que ce vieil homme malade ait réussi à le rejoindre en étant parti du château Wambescourt bien après lui. Les gestes qui s'assimilent à des meurtres fantasmés sont nombreux, mais jamais explicités. Ginette lance sa jument sur Steeny. Ce dernier tente d'étrangler Miss. Eugène et sa femme sont poussés au suicide. Le sermon du curé plonge la foule dans une folie meurtrière. Et plus personne ne peut expliquer le lynchage de Jambe-de-Laine. Tous ces éléments peuvent se raccrocher à la mince intrigue policière qui court tout au long du roman. Mais *Monsieur Ouine* est alors à considérer comme un roman policier qu'il

[566] H. Debluë, *op. cit.*, p. 200.

reste à écrire. Les éléments sont tellement épars, les mystères si nombreux que, dans cette perspective, tout reste à faire. Et, à l'évidence, la surabondance de questions, d'espaces blancs, écarte le roman du genre policier. A l'instar de Michel Estève, nous n'adhérons pas à l'analyse de Claude-Edmonde Magny qui considérait que Bernanos « nous a mis en main toutes les indications permettant d'éclaircir ces énigmes qu'il a pourtant enveloppées d'une volontaire obscurité[567] ». Les énigmes demeurent intactes, ou presque à la fin d'un roman qui s'apparente alors à une « allégorie d'un monde où rien ne saurait être clair[568] ». Tout est énigmatique parce la seule clé du mystère qui pourrait dissiper les ténèbres, la réalité de Dieu, est absente du récit.

[567] Cl.-E. MAGNY, *op. cit.*, citée par M. Estève in *Bernanos,* p. 179.
[568] M. ESTÈVE, *op. cit.*, p. 179.

1.4. LES FANTASMES DE NORMAN MAILER

Dans le roman policier classique, le meurtre est un prétexte, on l'a vu, une simple « amorce indispensable d'un processus de détection[569] ». C'est-à-dire que la perpétration du crime, même lorsqu'elle est absente du récit comme c'est le cas dans le roman de détection, est en quelque sorte la porte d'accès au roman. C'est le meurtre qui ouvre sur le processus herméneutique et l'identification du coupable clôt définitivement cet univers instable. Dans le roman du criminel, il en va différemment puisque le lecteur connaît dès le départ le meurtrier. En effet, dans le roman de détection, le récit s'inscrit sur « l'axe de la *quête*, au travers de l'enquête[570] » qui oppose détective et coupable. Le roman du criminel, au contraire, repose sur l'axe de la *traque* : la perpétration du meurtre ouvre sur la poursuite du coupable, mais vécue par celui-ci. L'énigme disparaît donc au profit du suspense. C'est par exemple le cas dans certains romans de Jim Thompson comme *The Nothing Man* (1954) ou *A Hell of a woman* (1954)[571] dans lesquels des meurtriers tentent d échapper à la police. Mais nous avons vu que la traque policière, dans *An American Dream*, n'a jamais vraiment lieu et que Rojack est rapidement disculpé alors même que les preuves s'accumulent contre lui. En fait, chez Mailer, le meurtre est bien l'amorce principale du roman, mais elle ne déclenche ni *quête* ni *traque*. Ici, « le geste meurtrier est libérateur[572] » : il permet à Rojack d'entamer

[569] A. VANONCINI, *op. cit.*, p. 13.
[570] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 88.
[571] En français: *M Zero*, Paris, Gallimard, 1966 et *Des cliques et des cloaques*, Paris, Gallimard, 1967.
[572] C. THOMAS, *op. cit.*, p. 71.

un voyage initiatique. Au début du roman, le personnage-narrateur apparaît comme une sorte d'incarnation du rêve américain : vétéran héroïque, personnage public reconnu, etc. Mais il est surtout « un otage de la société et de celle qui l'incarne, une épouse dominatrice[573] ». Pour s'en libérer, Rojack est d'abord tenté de sauter depuis le sixième étage d'un immeuble (« And I actually let one hand go. It was my left. Instinct was telling me to die[574]. »). Mais il s'arrache finalement à ce désir d'autodestruction en étranglant sa femme. Et ce meurtre est effectivement vécu par Rojack comme un geste libérateur :

> […] my mind exploded in a fireworks of rockets, stars, and hurtling embers, the arm about her neck leaped against the whisper I could still feel murmuring in her throat, and, and *crack* I choked her harder, and *crack* I choked her again, and *crack* I gave her payment – never halt now – and *crack* the door flew open and the wire tore in her throat, and I was through the door […]. I was floating. I was as far into myself as I had ever been and universes wheeled in a dream[575].

Le meurtre s'apparente à une libération et il est donc logique que la traque policière coupe court. Par contre, l'acte meurtrier permet à Rojack de vivre une expérience initiatique entre des polarités extrêmement puissantes. Dès la scène suivante, lorsqu'il couche avec Ruta, la bonne, Rojack est confronté un choix. Dans ce passage, *a priori* provocateur et assez conforme au ton subversif de

[573] *Id.*, p. 59.
[574] N. MAILER, *An American Dream*, *op. cit.*, p. 12 (« Et je lâchai la balustrade d'une main. La main gauche. L'instinct me poussait vers la mort. », p. 20).
[575] *Id.*, pp. 31-32 (« mon esprit explosa dans un feu d'artifice d'étoiles, fusées, braises projetées en tous sens, le bras autour de son cou chercha le murmure dans sa gorge, et *crac* je serrai plus fort, et *crac* je l'étouffai, et *crac* je lui donnai son dû – plus d'arrêt, désormais – et *crac* la porte s'ouvrit tout grand et le fil s'enfonça dans sa gorge, et j'avais passé la porte […]. Je flottais. J'étais plus loin en moi que je n'avais jamais été, et les univers tournoyaient dans un rêve. », p. 40).

l'auteur, Rojack hésite entre un coït vaginal et un coït anal. Mais en fait, l'accouplement représente ici pour Rojack un choix plus métaphysique que simplement sexuel : il doit opter pour l'univers de la fertilité ou celui de la stérilité, le monde autorisé et l'interdit en quelque sorte.

> So that was how I finally made love to her, a minute for one, a minute for the other, a raid on the Devil and a trip back to the Lord, I was like ahound who has broken free of the pack and is going to get that fox himself[576].

Tout le temps que dure le récit (quelques heures en fait), Rojack va continuer à osciller entre ces différentes polarités : le Bien et le Mal, Dieu et le Diable. S'il y a, d'un côté, la possibilité du bonheur aux côtés de Cherry, de l'autre il y a la violence et le mal. Ainsi, la scène au cours de laquelle Rojack découvre l'amour et le désir d'une sexualité procréatrice avec Cherry (chapitre cinq) est interrompue par la violente rixe provoquée par l'arrivée de Shago (chapitre six). Surtout, la fin du roman (le long chapitre sept au cours duquel il affronte son beau-père) s'apparente à une découverte de domaines souterrains, occultes. Rojack apprend que sa femme était vraisemblablement un agent de la C.I.A. qui recevait ses ordres de sources obscures ; quant à Kelly, il aurait le contrôle de tous les domaines du pouvoir : les affaires, les services secrets, mais aussi la pègre et la police. Par ces thèmes *An American Dream* se rapproche encore fortement du roman noir américain :

> Dans le polar, il [le crime] constitue le point de départ d'une ligne de fuite, un seuil à partir duquel se découvre la corruption générale

[576] *Id.*, p. 45 (« Voici donc comment je lui fis l'amour, une minute ici, une minute là, un voyage pour le Diable et un pour le Seigneur, comme un chien qui abandonne la meute pour capturer lui-même le renard. », p. 56).

> du monde. Le parcours du protagoniste figure […] un voyage initiatique à la découverte des forces opposées qui se disputent l'univers[577].

An American Dream reste donc ancré dans l'univers noir du roman policier mais il s'en distingue dans la mesure où l'initiation, chez Mailer, est plus métaphysique que politique. Surtout, les codes du genre policier ne sont pas suffisants pour une lecture juste et globale du roman. Autrement dit, le prisme du policier est trop réducteur pour appréhender *An American Dream*. En effet, nous l'avons évoqué dans notre première partie, le roman encourage ouvertement les rapprochements biographiques entre le protagoniste et l'auteur. Plus que les évidentes similitudes qui lient Rojack et Mailer, ce qui frappe ici le lecteur averti, c'est « le rôle confié en sous-main, à l'intérieur du parcours du personnage fictif, au récit de vie d'*Advertisements for Myself*[578] ». Après avoir essayé de se créer lui-même comme personnage dans cette sorte d'autobiographie, Mailer choisit de refléter ses fantasmes dans *An American Dream* au travers du parcours initiatique de Rojack. Dès l'incipit du roman (« I met Jack Kennedy in November, 1946. We were both war heroes, and both of us had just been elected to Congress[579]. »), il formule l'une de ses chimères : approcher la présidence. Et, tout le récit de vie fantasmé de Mailer, son « je » à la fois égocentrique et paranoïaque, affecte le schéma narratif d'*An American Dream* : la candidature à la présidence mais aussi et surtout la célébrité, la reconnaissance sociale et ses pièges, puis le constat d'échec et les angoisses. Alors, comme l'explique Claudine

[577] B. TADIÉ, *Le Polar américain, la modernité et le mal*, *op. cit.*, pp. 101-102.
[578] C. THOMAS, *op. cit.*, p. 63.
[579] N. MAILER, *An American Dream*, *op. cit.,* p. 1 (« Je rencontrai Jack Kennedy en novembre 1946. Héros de guerre, tous les deux, et nouveaux élus au Congrès. », p. 10).

Thomas, la crise vécue par Mailer est « réinterprétée fantasmatiquement par *Dream* comme meurtre commis sur le personnage de Deboah[580] ». Cette dernière est l'allégorie de la réussite mais également le symbole des polarités que sa mort va révéler. Pour Rojack, elle est amour et haine, son « ministering angel » » mais aussi son « ministering devil[581] ».

Comme dans le roman policier, le meurtre est donc bien un seuil à partir duquel le récit se structure. Mais chez Mailer il ouvre sur un territoire bien différent de celui du roman noir auquel il continue cependant de s'apparenter. Car le parcours accompli par Rojack après le meurtre de Deborah permet la transmission du « sujet supposé réel de l'autobiographie au sujet fictif du roman[582] ». C'est-à-dire que Rojack et Mailer se fondent en une sorte de paradigme de l'aventure existentielle.

An American Dream peut donc être lu comme l'histoire de Mailer mais rêvée par le roman en quelque sorte. Et si Rojack explore les différents niveaux de la réalité américaine – le visible et les forces souterraines –, le roman s'apparente surtout au récit d'une expérience individuelle, de la confrontation entre un individu et des univers dont il ne soupçonnait pas jusqu'alors l'existence. Dès lors le roman s'éloigne, à l'évidence, « des allégories manichéennes[583] » qui définissent l'univers du roman policier. Surtout, les clés de l'œuvre, la fusion du fictif et du non-fictif, sont totalement extérieures

[580] C. THOMAS, *op. cit.*, p. 63.
[581] N. MAILER, *An American Dream*, *op. cit.*, p. 26 (« ange gardien »/« demon gardien », p. 34).
[582] C. THOMAS, *op. cit.*, p. 69.
[583] B. TADIÉ, *op. cit.*, p. 103.

au genre. Or pour appréhender le roman dans sa globalité, le lecteur se doit les posséder.

Pour le lecteur de romans policiers – comme pour les autres d'ailleurs, mais dans une moindre mesure –, les romans de notre corpus sont donc des pièges. Les traces policières qui jalonnent les récits et le contrat tacite que formulent les ouvertures des romans suggèrent en effet une posture de lecture héritée du genre policier. Mais, plus ou moins rapidement selon les écarts vis-à-vis de la norme policière, ce prisme de lecture s'avère insuffisant, réducteur, inadapté. Les vides créés par nos romans entre l'amorce du récit et sa conclusion sont trop nombreux, voire insondables comme c'est le cas chez Bernanos par exemple. L'horizon d'attente du lecteur est donc contrarié en permanence jusqu'à remettre en question, dans son esprit, la notion même de genre.

Pourtant, on l'a vu, même chez les auteurs qui s'éloignent le plus du modèle générique, le caractère énigmatique du récit reste prégnant. Pris au piège par ces transgressions, le lecteur est contraint d'élargir son appréciation du roman et donc obligé de s'intéresser à autre chose qu'à la seule intrigue criminelle. Les auteurs suggèrent ainsi qu'il existe d'autres mystères, d'autres questionnements plus essentiels, que le fait-divers a permis de révéler.

L'attention du lecteur est constamment maintenue éveillée par l'intrigue policière. Mais dans le même temps, celle-ci ne cesse de le

décevoir, de le guider dans d'autres directions. Le lecteur est donc contraint de se mettre en quête d'autres indices. Puisque les indices et les traces du policier sont insuffisants ou lacunaires, il devient nécessaire de fouiller le texte lui-même à la recherche de son propre processus créatif. Et c'est donc à l'indéniable modernité de ces romans qu'il convient désormais de s'intéresser.

2. POLICIER ET MODERNITÉ

Roman policier et modernité sont donc aujourd'hui fréquemment associées. La prise en compte des horizons d'attente révèle à l'évidence l'intentionnalité auctoriale, mais également le mécanisme d'une lecture rétroactive qui dévoile une possible affiliation générique.

D'autres caractéristiques définissent la modernité du genre policier. L'obsolescence à laquelle il est voué en est une. Jacques Dubois[584] explique que tout roman policier est condamné à une lecture rapide et unique. Vite lu et vite oublié, un roman policier laisse peu de traces.

> Un « Maigret » en vaut un autre. Qui se souvient de l'intrigue ? […] Produit fini, conditionné, contraint dans ses limites. Le coupable n'a même pas droit à son procès. A peine dénoncé, c'est-à-dire *énoncé*, il est renvoyé au vide par une machine à narrer qui s'interrompt et coupe. Au suivant[585].

L'unité générique et le caractère sériel du roman policier permettent au lecteur de passer d'un roman à un autre, et l'unicité est alors niée. Jacques Dubois rappelle que cette caractéristique est évidemment « très adapté à une certaine conception moderne de la production-consommation[586] ». Et il est vrai que le roman policier s'inscrit, depuis son origine, dans une littérature de marché. C'est un

[584] Voir J. Dubois, « L'émergence du moderne », in *Le roman policier et la modernité*, *op. cit.*, pp. 47-48.
[585] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 47.
[586] *Ibid.*

genre parfaitement ancré dans son temps et dans sa culture. Cependant, le circonscrire à son seul mode de diffusion serait à la fois dépréciatif[587] et erroné. En effet, l'obsolescence du genre policier ne répond pas au seul dispositif pratique qui permet sa diffusion. Elle a également à voir avec la *modernité*, celle-là même que Baudelaire évoque dans *Le Peintre de la vie moderne*[588], son texte critique consacré à Constantin Guys, artiste peintre et chroniqueur de la vie de son temps.

> Pour Baudelaire, rappelons-le, la tâche du créateur moderne est de saisir la vie dans ce qu'elle a de fugace et de passager pour en extraire la magie du particulier. Ce transitoire trouve dans la mode son expression suprême et propre à générer de nouveaux mythes, au nom d'une vérité toujours à réinventer[589].

Le roman policier rejoint d'une certaine manière cette conception de la modernité. En effet, l'obsolescence du genre n'est pas seulement structurelle et narrative, elle engage également le propos même du texte policier. L'histoire racontée par un roman policier revêt un caractère ponctuel : il s'agit d'un « accident momentané suivi d'une réparation rapide[590] ». Autrement dit, le fait-divers qui fonde tout roman policier est entièrement dominé par ce que Baudelaire appelle la « tyrannie de la circonstance[591] ». Tous les acteurs du roman policier – victime, coupable, suspects et enquêteur – ne se rejoignent que dans le transitoire, l'éphémère : l'enquête qui rétablit l'ordre social. Le genre policier appartient donc à la culture

[587] Alain-Michel Boyer a noté que la multitude des expressions utilisées pour désigner les écrits paralittéraires « privilégient une facette ou un aspect de l'œuvre au détriment des autres ». Voir A.-M. Boyer, *La Paralittérature*, *op. cit.*, pp. 17-16.
[588] C. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1990, pp. 453-502.
[589] J. Dubois, *op. cit.*, p. 47.
[590] *Id.*, p. 48.
[591] C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 469.

moderne. Et, par toute son histoire et son évolution, il « se tient *au plus près* de la modernité telle que Baudelaire en proclame l'avènement[592] ».

Mais cette obsolescence du genre n'est pas son seul rapport à la modernité. Tout d'abord, il y a cette contemporanéité du roman policier et de la modernité littéraire, « cette concordance voulant que le genre entre en gestation au moment même où l'appareil littéraire moderne s'institue[593] ». Autrement dit, la naissance du genre policier est contemporaine des premières impulsions et ruptures modernistes.

Par ailleurs, l'affirmation du roman policier en tant que genre se fait alors même que l'un des traits distinctifs de la modernité réside dans la remise en cause des codes génériques. Un paradoxe émerge donc de cette opposition entre le travail sur les genres et la fixation de l'un d'entre eux. Enfin, Jacques Dubois voit dans le succès jamais démenti du genre l'une des marques de sa modernité.

> Le récit de détection parcourt en continu toute la période culturelle qui se prévaut du moderne. Depuis plus d'un siècle, le policier n'a pas désarmé[594].

Mais bien plus que son succès durable, c'est sa capacité à se renouveler en permanence, sa faculté à se dénier pour se retrouver, qui font du genre policier une représentation de la modernité. Toutefois, bien plus que son triomphe commercial, c'est la force de pénétration du genre qui nous intéresse ici. En effet, comme le

[592] J. Dubois, *op. cit.*, p. 47.
[593] *Ibid.*
[594] *Id.*, p. 49.

rappelle Jacques Dubois, la structure et les ingrédients du roman policier entrent fréquemment « dans la fabrication de récits n'appartenant pas à la littérature ni au cinéma policiers[595] ». Dans *Le Roman policier et la modernité*, Dubois nuance son propos en expliquant que chez des auteurs tels que Bernanos, Mauriac ou Camus, le roman policier n'est qu'un instrument qui permet à ces écrivains de poser les questions morales ou métaphysiques qui les intéressent. Nous avons vu que c'était en effet le cas et que l'intrigue n'était qu'une des portes d'entrées possibles pour accéder au texte ; et que cette ouverture était souvent trop étroite pour percevoir toute la complexité du texte. Toutefois, la transgression des codes génériques – consciente ou non – débouche dans tous les cas sur un piège interprétatif pour qui aborde ces romans par le truchement de l'intrigue policière. La modernité de cette manipulation générique est donc indéniable.

Le roman policier littéraire est donc placé sous un double patronage, celui du littéraire et celui du genre policier. Cette interpénétration favorise, on l'a vu, une approche « analogique » des romans qui tend pourtant un piège au lecteur. Cependant, il faut étendre notre analyse des textes car les écarts vis-à-vis de la norme générique et l'aventure de la modernité à laquelle ils participent se situent encore sur d'autres plans.

[595] *Id.*, p. 51.

2.1. ROMANS POLICIERS DE LA LITTÉRARITÉ

L'une des caractéristiques les plus frappantes du genre policier – quelle que soit la forme qu'il revêt – c'est sa lisibilité. Lorsqu'il évoque le contrat de lecture qui unit auteur et lecteur de polars, Frank Evrard insiste sur ce point :

> Le roman policier est fondé sur un contrat qui lie la forme au fond, avec la promesse pour le lecteur d'une formule textuelle précise, d'une expérience prévisible dans son déroulement et dans sa durée[596].

Autrement dit, le récit policier doit être clair et limpide : accessible. Et c'est sans doute parce qu'il est si abordable que le roman policier rencontre un succès si massif[597]. En réalité, cette clarté du récit est véritablement intrinsèque au genre et repose sur plusieurs nécessités. Son appartenance à la paralittérature contraint le genre à se soumettre aux lois du marché. Même les auteurs qui ont du style « jouent volontiers d'une transparence (feinte) de l'écriture[598] ». Parfois cela s'explique encore une fois par le mode de diffusion du genre policier. C'est le cas notamment d'un auteur comme Raymond Chandler dont les tentatives pour introduire de la poésie dans ses romans étaient impitoyablement gommées par le rédacteur en chef de la revue *Black Mask*. Dans une lettre à l'éditeur

[596] F. Evrard, *op. cit.*, p. 27.
[597] Il n'en est pas de même en effet pour tous les genres paralittéraires. Que l'on songe par exemple à la science-fiction qui, sous certaines de ses formes (la *hard science*, notamment), peut devenir absconse.
[598] J. Dubois, *op. cit.*, p. 50.

Frederick Lewis Allen, l'auteur de *The Big Sleep* décrit cette situation :

> Il y a longtemps, à l'époque où j'écrivais pour les *pulps*, j'avais mis dans une histoire, une phrase comme : « *Il descendit de la voiture et traversa le trottoir inondé de soleil jusqu'à ce que l'ombre de l'auvent au-dessus de l'entrée lui couvre le visage comme le contact d'une eau fraîche*. » ils l'ont supprimée quand ils ont publié l'histoire[599].

Et, au-delà des *diktats* commerciaux, rappelons que les premiers auteurs de romans noirs sont les contemporains des écrivains de la « génération perdue ». On retrouve donc chez Hammett, Burnett, Cain ou Chandler, la même économie de mots, ce même « style plat, atonal, [qui] s'étend de *Black Mask* jusqu'aux revues d'avant-garde[600] ». Chez des écrivains comme Hemingway ou Gertrude Stein, ce nouveau style simple et répétitif témoigne à l'évidence de ce que Sartre appelait la « crise du langage » :

> Il semble qu'on situera plus tard une « crise du langage entre les années 1919 et 1930. Les recherches du symbolisme, la fameuse « crise de la science », la théorie bergsonienne avaient préparé les voies. Mais il fallut aux jeunes gens de l'après-guerre des mobiles plus solides. Il y eut le mécontentement violent des démobilisés, leur désadaptation ; il y eut la révolution russe et l'agitation révolutionnaire qui se répandit un peu partout sur l'Europe ; il y eut, avec l'apparition de réalités nouvelles et ambiguës, mi-chair, mi-poisson, la vertigineuse dévaluation des mots anciens, qui ne pouvaient plus tout à fait les nommer, alors que l'ambiguïté même

[599] R. CHANDLER, « Lettre à Frederick Lewis Allen », 7 mai 1948, *Raymond Chandler Papers*, citée et traduite par Benoît Tadié, in *Le Polar américain, la modernité ou le mal*, *op. cit.*, p. 211.
[600] B. TADIÉ, *op. cit*., p. 198.

> de ces formes d'existence empêchait de leur inventer des dénominations nouvelles[601].

Benoît Tadié a d'ailleurs noté l'exacte modernité qui unit les écrivains de la « génération perdue » et les auteurs de l'école « hard-boiled »[602]. D'un côté, les premiers dénoncent « la faillite des mots patriotiques » (Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*), la « faillite des mots affectifs » (William Faulkner, *As I Lay Dying*) et la « faillite des mots métaphysiques » (Graham Green, *The Ministry of Fear*) ; de l'autre les auteurs de polar expriment la crise de la civilisation qui touchent la société occidentale.

Cependant, cette clarté de l'écriture policière n'est pas seulement tributaire des exigences commerciales ou des aspirations politiques de la forme noire. En effet, la limpidité du style provient également du contenu même du texte, de son propos. Tout roman policier est le récit de deux histoires : l'histoire 1 (le crime), racontée à rebours, et l'histoire 2 (l'enquête), narrée chronologiquement. L'essentiel du texte est donc composée par l'histoire 2 qui doit absolument être claire pour contrebalancer l'opacité de la première. L'enjeu du roman policier – et en particulier du roman de détection – consiste à exprimer lisiblement ce qui n'est pas dissimulé, embrouillé. Le « dire » doit être d'autant plus simple et clair qu'il est « performatif ». Le fait même de l'énonciation (désigner le coupable) entraîne une action (sa neutralisation).

Cette lisibilité du roman policier, c'est une évidence, nous ne la retrouvons pas vraiment dans les œuvres de notre corpus. Dans

[601] J.-P. SARTRE, « L'homme et les choses », *Critiques littéraires* (*Situations*, I), Paris, Gallimard, 1947, p. 302.
[602] Voir B. Tadié, *op. cit.*, pp. 198-203.

Intruder in the dust, Faulkner veut à l'évidence trouver une façon accessible de raconter son histoire. Pour autant, il ne souhaite pas renoncer totalement au mode d'expression qu'il a utilisé dans des romans précédents comme *The Sound and the Fury* : le courant de conscience. Mais, comme l'explique, Frederick Karl, Faulkner veut situer « son poste d'observation à l'extérieur de lui-même[603] », c'est-à-dire qu'il veut associer l'observation et l'expérience personnelle. C'est pourquoi il utilise le retour en arrière, « un courant de conscience modifié émanant de la zone située juste au-delà du préconscient de Chick[604] ». Faulkner se situe ainsi en dehors de son matériau tout en restant à proximité. On est donc assez loin de la limpidité de l'habituelle écriture policière. Et la phrase de Faulkner se déroule ici longuement, toute en circonvolutions.

Mailer a lui aussi recours, d'une certaine manière, au monologue intérieur. La narration de Rojack, souvent chaotique, rend compte du trouble grandissant qui s'empare du personnage : elle est remplie de métaphores et de comparaisons empruntées aux violences de la nature et à ses créatures animales qui, pour Claudine Thomas, renvoient à l'expérience que vit Rojack « aux limites de la sociabilité[605] ». Nous sommes donc ici aux antipodes de l'objectivité de l'écriture policière. Avec Mailer, le lecteur doit au contraire faire face à l'expression d'une irréductible subjectivité, celle d'un « *je* paranoïaque[606] ».

A priori, seul le roman de Sciascia, *Il Giorno della civetta* semble s'y conformer. La clarté du roman provient notamment de sa

[603] F. R. KARL, *op. cit.*, p. 735.
[604] *Ibid.*
[605] C. THOMAS, *op. cit.*, p. 73.
[606] *Ibid.*

brièveté, qui est, de l'aveu même de l'auteur, le fruit d'un long travail : « j'ai mis toute une année de travail, d'un été à l'autre, pour raccourcir ce récit[607] ». Cette anecdote n'est d'ailleurs pas sans rappeler le travail de James Cain, l'auteur de *The Postman Always Rings Twice*, l'un des romans emblématiques des auteurs *hard-boiled*. Philippe Garnier, dans *Honni soit qui Malibu*, rapporte que l'écriture de ce premier roman avait exigé de Cain un travail considérable « parce que de 200 000 mots il l'avait réduit à 60 000[608] ». James Cain lui-même a décrit ce style dans sa préface à *The Butterfly* :

> Nous avons tous deux une oreille excellente et tous deux nous frissonnons au moindre soupçon d'enflure, de pompe, de littérature. […] Tous deux nous réduisons au minimum les « dit-il » et les « elle répondit en riant », bien que j'aille un peu plus loin que lui dans ce sens, car j'en utilise le strict minimum possible tout en restant clair […]. Je reconnais bien sûr que ce genre de ressemblances entre Mr. Hemingway et moi-même est la cause, chez chacun de nous, d'une certaine maigreur en raison de l'élimination de toute cette graisse littéraire, et pourrait être pris, chez ceux qui sont habitués à penser en termes d'écoles, pour la preuve que j'ai en partie suivi ses traces[609].

Les similitudes entre l'écriture de Sciascia et ce style dépouillé, sans fioritures, sont frappantes. Sans pour autant dénier les particularités du roman – notamment par l'usage qui y est fait du langage populaire sicilien –, il convient de souligner la simplicité de l'écriture à l'œuvre dans *Il Giorno della civetta* :

---

[607] L. Sciascia, « Note », in *Le jour de la chouette*, op. cit., p. 175.
[608] P. Garnier, *Honni soit qui Malibu. Quelques écrivains à Hollywood*, Paris, Grasset, 1996, p. 192.
[609] J.-M. Cain, préface à *The Butterfly* (1946), New York, Signet, 1949, p. XI-XIII. Cité et traduit par B. Tadié in *Le Polar américain, la modernité ou le mal*, *op. cit.*, p. 200.

> […] l'écriture de Sciascia d'abord paraît se dérober, presque calculée pour n'être ni remarquée ni remarquable ; par la simplicité de sa tenue, elle se soustrait aux sacro-saintes questions sur le style[610].

Les critiques ont ainsi souvent souligné la proximité entre le style de Sciascia et les auteurs américains. Gérard Lecas le compare même au plus célèbre d'entre eux :

> Roman au style extrêmement dépouillé où tout est montré de l'extérieur, sans le moindre commentaire. Simple exposé des faits, dans une rigueur hemingwaïenne[611].

2.1.1. Les narrateurs dans *Un roi sans divertissement*

Mais, à l'exception du roman de Sciascia, l'énonciation dans les œuvres de notre corpus est nettement moins claire et limpide que celle qui caractérise habituellement le genre. Chez Giono et Bernanos, c'est même tout le système énonciatif qui se complexifie jusqu'à obscurcir l'intrigue.

Les deux romans – *Monsieur Ouine* et *Un roi sans divertissement* – illustrent en effet deux façons de subvertir la structure du roman policier. Commençons par le roman de Giono puisque, à l'instar du genre dans lequel il puise, il est construit sur l'idée de deux histoires complémentaires. *Un roi sans divertissement* impose en effet clairement deux séquences temporelles : il y a celle qui concerne les crimes de M. V., puis celle qui se rapporte au retour

[610] A. Rich, « *A chacun son dû…* et le plaisir d'abord », *L'Arc*, n°77, p. 12.
[611] G. Lecas, « Le jaune couleur de l'espoir », in *Magazine littéraire* n° 344, juin 1996, p. 69.

de Langlois dans le petit village à jamais meurtri par la première histoire. Mais en réalité, la structure du roman est infiniment plus complexe et ne peut être réduite à cette structure double. Si la discontinuité et le brouillage temporel ne facilitent pas la lecture, il nous faut également rappeler que cela s'accompagne d'une grande instabilité narrative. En effet les deux histoires sont encadrées par un récit pris en charge par un narrateur principal qui dit « *je* » et qui fait entendre sa voix dès les premières pages.

> […] je n'ai pas pu savoir exactement comment il était. On n'a pas pu me dire s'il était grand ou petit. […] J'ai demandé à mon Sazerat, de Prébois. Il a écrit quatre ou cinq opuscules d'histoire régionale sur ce coin du Trièves[612].

C'est lui, le narrateur principal, qui organise l'ensemble du roman avec l'objectif explicite de reconstituer les deux histoires : il enquête sur place, collecte les témoignages, recueille les informations et organise donc l'ensemble du récit. Mais si sa présence est constante, il délègue souvent la parole à d'autres instances narratives : ses informateurs, les villageois qu'il a interrogés, les témoins des événements, etc. Et c'est ce qui contribue à obscurcir sensiblement le récit. Le plus souvent, il cède la parole à un narrateur collectif qui s'exprime au nom des vieillards qu'il a questionnés trente ans plus tôt. C'est alors un « *on* » ou un « *nous* » qui s'exprime. Et parfois le « je » du narrateur principal alterne avec la voix du narrateur collectif. C'est notamment le cas lorsque Langlois a l'intuition de la solution lors de la messe de minuit. Selon Joël Dubosclard, ce mélange de voix donne accès tour à tour à « la subjectivité d'un groupe terrorisé (réaction humaine,

[612] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, p. 12.

courante) et au point de vue supérieur, singulier, d'une narrateur doué de recul (réflexion théorique)[613] ».

Parfois, l'instance narrative s'efface totalement : lors du récit de la poursuite de M. V. par Frédéric II, il n'y a pas de narrateur apparent. Mais il arrive aussi qu'une autre voix se fasse entendre. Elle semble alors prendre le dessus sur le narrateur collectif, sans que l'on parvienne toutefois à l'identifier. La battue au loup illustre ce mélange de voix : celle du narrateur collectif et celle d'un narrateur non identifié se mêlent et se complètent dans ce récit d'une anecdote importante. Le récit principal prend alors l'apparence d'un recueil de témoignages lacunaires pris séparément mais complémentaires grâce à l'intervention du narrateur principal.

Ailleurs, ce sont quelques-uns des personnages du roman qui accèdent provisoirement au statut de narrateur. Ils font alors figure de témoins, comme par exemple Frédéric II qui raconte l'arrestation et l'exécution de M. V., ou encore Saucisse qui rapporte plusieurs épisodes (l'anecdote de la brodeuse, de la fête à Saint-Baudille, de l'expédition à Grenoble). Pour le récit du sacrifice de l'oie, l'emboîtement des narrateurs est encore plus important puisque c'est Saucisse qui rapporte au narrateur principal des faits qu'elle a elle-même arrachés à Anselmie, unique témoin de la scène.

> – Mais parle. Et on la bouscule.
>
> – Vous m'ennuyez à la fin, dit-elle, je vous dis que c'est tout. Si je vous dis que c'est tout c'est que c'est tout, nom de nom. Il m'a dit : « Donne. » J'y ai donné l'oie. Il l'a tenue par les pattes. Eh bien, il l'a regardée saigner dans la neige. Quand elle a eu saigné un moment, il me l'a rendue. Il m'a dit : « Tiens, la voilà. Et va-

[613] J. DUBOSCLARD, *op. cit.*, p. 57.

> t'en. » Et je suis rentrée avec l'oie. Et je me suis dit : « Il veut sans doute que tu la plumes. » Alors, je me suis mise à la plumer. Quand elle a été plumée, j'ai regardé. Il était toujours au même endroit. Planté. Il regardait à ses pieds le sang de l'oie[614].

Curieuse et déroutante pluralité de narrateurs que Giono prend plaisir, semble-t-il, à entretenir. Il gomme en effet la plupart du temps toute transition qui aurait pu nous permettre de clarifier la structure narrative. Il passe ainsi abruptement d'un narrateur à l'autre, et il brouille également nos repères temporels en passant – là encore sans transition – d'une époque à une autre. C'est notamment le cas de l'épisode qui suit la mise à mort du loup. Un blanc disjoint les deux passages et l'on nous apprend simplement qu'une longue période de temps les sépare (« Longtemps après, très longtemps après, au moins vingt après[615]. »).

On aurait donc tort de croire que le roman se limite à une succession d'épisodes rapportés par divers témoins ou acteurs de l'histoire et enchâssés dans un récit cadre, organisé par le narrateur principal. La structure d'*Un roi sans divertissement* est en effet plus complexe. L'exemple de la traque de M. V par Frédéric II est à cet égard particulièrement significatif. Cet épisode, crucial, n'est au départ pris en charge par aucun narrateur identifiable (ni enquêteur, ni personnage) :

> […] le récit de ce passage commence selon la technique traditionnelle qui veut que l'histoire se déroule comme d'elle-même, au passé, racontée par un *narrateur omniscient* sans réalité propre[616].

[614] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, p. 243.
[615] *Id.*, p. 144.
[616] M. Sacotte, *op. cit.*, p. 47.

L'instance narrative livre donc ici, en fonction d'une convention facilement admise par le lecteur, les gestes que Frédéric II accomplit seul, sans témoin, mais également ses pensées les plus intimes :

> Un matin, Frédéric II faisait le café. Il était sept heures ; nuit noire, mais la neige commençait à prendre cette couleur verte du lever du jour ; brouillard comme d'habitude. En passant le café, Frédéric II pensait à tout ce qu'il voulait ; il faisait ainsi un tour d'horizon. […] Il pensait à sa jeunesse. Il pensait à tout ce qu'il ferait s'il n'avait pas femme et enfant[617].

Mais plus loin, ce premier narrateur, artificiel, passe le relais au narrateur principal, « au *narrateur-enquêteur*[618] ». Ce dernier va alors mettre en scène le témoignage de Frédéric II, acteur de la scène et unique témoin de la traque du criminel. A partir de cet instant, les paroles de Frédéric II sont rapportées tantôt au style direct, tantôt au style indirect, et entre parenthèses : « (« Comme une cible », dira Frédéric II.)[619] ».

Mais très vite le narrateur-enquêteur dépasse ce simple rôle de rapporteur, de greffier. Il ne se contente plus de retranscrire et d'organiser le témoignage de Frédéric II, il glose sur les paroles du personnage en insérant ses propres commentaires :

> Il allait de taillis en taillis sans laisser de traces. (Avec son sens primitif du monde, il dira : « Sans toucher terre. ») […] Heureux d'une nouvelle manière extraordinaire ! (Ça, il ne le dira pas. D'abord il ne le sait que confusément ; mais, le saurait-il très

[617] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, p. 59.
[618] M. Sacotte, *op. cit.*, p. 47.
[619] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, p. 67.

exactement, il ne le dirait pas, il le cacherait pour toujours, même au moment final où il serait lui aussi ce promeneur traqué.)[620]

On perçoit bien dans ce passage et dans les commentaires qui le ponctuent, combien la posture exacte du narrateur est difficile à définir. En effet, le narrateur enquêteur semble en savoir plus que l'acteur du drame. Il sait ce que Frédéric II lui-même ignore ou tait, comme s'il était un « nouveau *narrateur omniscient mais incarné* cette fois[621] » D'où cette question : qui est-il, sinon l'auteur lui-même ?...

Dans *Un roi sans divertissement*, l'identification des narrateurs est donc très complexe et le récit n'y gagne évidemment pas en clarté. Cette confusion place donc le roman de Giono aux antipodes de la simplicité qui caractérise la narration dans le roman policier classique. Genette l'a résumée en notant la distinction entre « Watson racontant Sherlock Holmes et Agatha Christie racontant Hercule Poirot[622] ». Autrement dit, le système énonciatif du roman policier oppose clairement ce que Genette appelle « le mode » et « la voix » : « c'est-à-dire entre la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur ?* – ou, pour parler plus vitre, entre la question *qui voit ?* et la question *qui parle ?*[623] ». Le dispositif doit donc être simple puisqu'il rapporte le récit d'une élucidation, et « *elucidare* » consiste justement à « rendre clair ».

Par ailleurs, Giono use d'autres moyens pour égarer encore un peu plus le lecteur. L'usage des dialogues, par exemple, est ici

[620] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 70.
[621] M. Sacotte, *op. cit.*, p. 48.
[622] G. Genette, *op. cit.*, p. 204.
[623] *Id.*, p. 203.

tout à fait particulier. Dans le roman policier classique, riche lui aussi en passages dialogués, les paroles rapportées – souvent de simples échanges de questions-réponses – vont progressivement faire émerger la vérité, puisque le détective organise et oriente les discussions dans ce seul but. Ici, au contraire, des pans entiers de l'histoire sont révélés par des conversations rapportées au style direct, selon une technique que Giono utilisera dans toutes ses chroniques. Il crée des dialogues « vivants », pleins d'un langage tantôt passionné et imagé, tantôt neutre et indifférent. A cela s'ajoute par ailleurs l'emboîtement des dialogues, c'est-à-dire, comme l'explique Mireille Sacotte, qu'« un dialogue peut en cacher un autre[624] ». En effet, le narrateur principal intervient parfois *au-dessus* des personnages qui parlent entre eux afin d'établir une sorte de dialogue privilégié avec le lecteur (« Il y a des V., plus loin, si vous montez » ; « la cruauté, voyez-vous, inspire[625] »).

Il s'adresse ainsi fréquemment à nous sous la forme d'apartés, mais ce « vous » qui apparaît dans le texte recouvre, là encore, plusieurs identités. Il s'agit parfois du lecteur ; mais dans d'autres passages il désigne le narrateur enquêteur qui recueille les témoignages des villageois. Autrement dit, le texte devient ici la scène « d'un grand ballet des *pronoms personnels* qui désignent à tour de rôle toute une variété de personnages[626] ». Multiplicité du « *je* » qui recouvre des identités innombrables, mais aussi variété des « *vous* », des « *on* » et des « *nous* » : tout cela s'enchevêtre, au risque de perdre le lecteur. Surtout, cette complexité voulue par Giono est bien peu en accord avec la visée d'un récit qui se

[624] M. Sacotte, *op. cit.*, p. 48.
[625] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, p. 10 et p. 131.
[626] M. Sacotte, *op. cit.*, p. 49.

présente d'emblée comme une double enquête : enquête sur les crimes de M. V. puis enquête sur l'effondrement de Langlois. La première partie du roman, même si elle mêle les voix et brouille parfois nos repères, reste plus linéaire, plus accessible que la seconde. Cela correspond en fait au sujet qu'elle développe : il s'agit d'une enquête policière, donc d'une enquête sur les morts. Où sont-ils ? Que sont-ils devenus ? Que s'est-il exactement passé ? Qui les a tués ? Giono respecte alors logiquement, bien que très approximativement, le cadre policier.

Mais lorsque le sujet change – enquêter sur un vivant, Langlois – le carcan vole en éclats et Giono souligne les limites du genre dès lors qu'il est trop respectueux de sa forme. Le roman policier, semble nous dire Giono, ne fait qu'effleurer son potentiel métaphysique s'il se contente de répondre à la question « qui a tué ? ». En s'interrogeant sur les possibles « pourquoi ? », il doit s'extraire de sa structure. C'est pourquoi *Un roi sans divertissement* opère une mue et rend compte, par la complexité de sa structure narrative, de la difficulté à saisir le trouble identitaire de Langlois.

2.1.2. *Monsieur Ouine* : le vide, l'ennui et le mal

Monsieur Ouine, quoique sur un mode différent, opère le même travail de déconstruction, ou plutôt d'opacification de la structure policière. Alors que dans le roman policier classique, rien ne doit venir perturber la linéarité du récit – ni digressions, ni structure narrative alambiquée –, la technique de Bernanos repose au contraire sur une permanente dissimulation de l'intrigue criminelle. La confusion semble en effet régner sur le roman, un roman qui, il est vrai, ne se laisse pas facilement appréhender et qui a de quoi dérouter. C'est pourquoi, « une seule lecture n'est guère suffisante même si, à de grandes lignes résumée, l'histoire racontée est toute simple[627] ». Mais résumer *Monsieur Ouine* consisterait justement à enfermer le récit dans une structure policière dont il cherche à s'extraire par le « brouhaha » perpétuel qui caractérise son écriture. Deux procédés décontenancent ainsi en permanence le lecteur : le style tout d'abord qui, dès les premières lignes du roman, impose un effort constant au lecteur ; et la structure du roman, que certains ont qualifiée de « structure lacunaire[628] » ou de « structure d'incohérence[629] ». Il est organisé en une succession de séquences, non numérotées, simplement séparées par des blancs typographiques. Les épisodes sont juxtaposés plus qu'ils ne se suivent, et les liens et les transitions ont été semble-t-il effacés par une narration volontairement lacunaire. Il n'y a en apparence ni cohérence narrative, ni cohérence spatio-temporel. Nous passons en permanence d'un lieu à un autre, d'une séquence temporelle à

[627] J. Asensio, « Exposé de l'intrigue et des personnages », *op. cit.* [art. en ligne]
[628] Voir l'article de Jessie Hornsby, *Vide spirituel et technique lacunaire dans* Monsieur Ouine, in *Entretiens sur Bernanos*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 1971.
[629] B. Cantoni, *Monsieur Ouine. Une métaphore du Mal*, in *Le Mal*, dir. F. L'Yvonnet, Albin Michel, coll. « Question de », 1996, p. 139.

une autre, d'un point de vue à un autre. Et comme les repères sont la plupart du temps gommés, le lecteur est souvent égaré. Il est donc confronté à une suite de « fragments narratifs qui dessinent un jeu d'ellipses et de lacunes[630] ». Pire, comme chez Giono d'une certaine manière, il est très souvent impossible d'identifier précisément le narrateur. Cette analyse difficile – voire impossible – n'est pas tant due à la rareté des indices textuels qu'à la nature même du roman car « ce livre ne cesse de se métamorphoser, non seulement sous nos yeux, mais, et c'est bien cela qui est *réellement monstrueux*, alors même que nous ne le lisons plus[631]. ».

Dès l'*incipit*, nous sommes confrontés à une écriture fuyante et opaque, qui ne se laisse pas facilement aborder. Cette difficulté de lecture s'explique notamment par un jeu constant sur l'implicite et l'ambigu. Bernanos rejette la clarté qui caractérise l'écriture policière au profit de ce que Juan Asensio nomme le « *tohu-bohu* de la langue[632] ». Les premières pages du roman sont à cet égard particulièrement significatives. Ainsi, l'un des protagonistes de la scène n'est pas donné explicitement mais simplement désigné par le pronom « *elle* ». Or toute cette scène d'ouverture, qui confronte Steeny à « *elle* », c'est-à-dire « *Miss* », semble racontée selon le point de vue interne du personnage féminin. Et tout le roman est ainsi écrit selon une succession de points de vue internes qui se succèdent sans transition, sans que le lecteur ne soit préparé à ces changements souvent brutaux. Il en ressort une grande confusion, et nous sommes régulièrement contraints de nous interroger sur l'origine de l'instance narrative qui raconte tel ou tel passage. Il faut

[630] *Id.*, p. 139.
[631] J. Asensio, *op. cit.* [art. en ligne]
[632] *Ibid.*

d'ailleurs ajouter que tous ces points de vue internes sont, semble-t-il, commentés, complétés par une autre voix narratrive, peut-être celle de l'auteur.

> Mais déjà elle redresse le menton, fait face, découvre ses dents éclatantes. Elle fait face de toute sa jeune vie à la présence familière, bien qu'invisible, au disparu, à l'englouti, à l'absent éternel dont elle a reconnu la voix[633].

La première phrase, purement descriptive, est immédiatement suivie de commentaires dont l'auteur reste incertain. Cette étrange ambiguïté nous empêche de totalement saisir à qui appartiennent les voix narratives du roman et nous confronte d'emblée à un récit construit sur le refus : refus de toute révéler, refus d'être explicite. Nous le ressentons, là encore, dès les toutes premières phrases du roman où il est question d'un regard qui s'efface :

> Elle a pris ce petit visage à pleines mains – ses longues mains, ses longues mains douces – et regarde Steeny dans les yeux avec une audace tranquille. Comme ses yeux sont pâles ! On dirait qu'ils s'effacent peu à peu, se retirent… Les voilà maintenant plus pâles encore, d'un gris bleuté, à peine vivants, avec une paillette d'or qui danse[634].

Comme l'explique Patrice Houzeau, « l'exclamative "*Comme ses yeux sont pâles !*" semble relever du discours indirect libre et l'on ne sait pas de quel regard il s'agit[635] ». Est-ce le regard de ce « *elle* », premier mot du texte ou, plus vraisemblablement, celui de

---

[633] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 9.
[634] *Ibid.*, p. 7.
[635] P. Houzeau, « *L'étrange étrangeté du roman :* Monsieur Ouine *de Georges Bernanos* », [art. en ligne]. *Le Blog littéraire*, 6 mars 2007.
Disponible sur :
http://290364.canalblog.com/archives/notes_sur_monsieur_ouine/index.html>

Steeny ? L'angoisse du jeune homme nous fait opter pour la seconde solution : le regard de Steeny fuit celui de celle qui l'agresse. Et d'ailleurs, s'agit-il d'une véritable agression ? Et de quelle nature ? On le voit, dès le départ, le trouble est installé et le texte se dérobe en permanence à nos tentatives d'explicitation.

En fait, tout semble indiquer que ce roman soit celui du piège tendu au lecteur distrait. Les phrases elles-mêmes échappent parfois à toute logique de construction syntaxique, telle celle-ci :

> Entre elle et la vie, le rongeur industrieux multiplie ses digues, fouille, creuse, surveille jour et nuit le niveau de l'eau perfide[636].

Cette phrase, dont le début très étrange semble être une anacoluthe, est certainement porteuse de sens : mais elle est surtout, pour le lecteur qui vient d'ouvrir le roman, porteuse d'ombres et de difficultés. L'ensemble du texte devient ainsi ambigu comme si les mots eux-mêmes étaient devenus insuffisants. Pour Juan Asensio, Bernanos rend ainsi compte, de façon métaphorique, de « la crise dans laquelle l'Occident se trouve plongé[637] ». Or, pour Bernanos, cette crise serait justement celle du langage.

> On nous avait tout pris. Oui ! quiconque tenait une plume à ce moment-là s'est trouvé dans l'obligation de reconquérir sa propre langue, de la rejeter à la forge. Les mots les plus sûrs étaient pipés. Les plus grands étaient vides, claquaient dans la main[638].

Cet aspect de l'œuvre a ainsi été largement étudié, notamment dans un article de Robert Benet intitulé « *Monsieur*

[636] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, pp. 10-11.
[637] J. Asensio, *op. cit.* [art. en ligne].
[638] G. Bernanos, *Essais et Écrits de combat*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 1040.

Ouine ou la crise de la parole[639] ». Il étudie l'écriture du roman et en particulier la langue et les rapports que les personnages nouent avec elle, en même temps qu'elle les caractérise. Ainsi, toute la dialectique du roman serait annoncée par le titre même du roman et le nom du personnage : monsieur Ouine, soit « monsieur Oui-ne », « monsieur Oui-Non ». Benet y voit une allusion directe à l'Evangile selon Matthieu : « *Que votre parole soit oui, oui, non, non; ce qu'on y ajoute vient du malin* » (Mt, 5, 37). L'ensemble du roman serait donc placé sous le signe de cette opposition entre le Oui et le Non, le Bien et le Mal, le vide et la plénitude spirituelle. Le crime révèle justement ici le vide qui ronge Fenouille, un village déserté par Dieu et qui se meurt sous la résignation et la stagnation. C'est d'ailleurs également ce qu'exprimait plus explicitement le premier titre du roman, « La Paroisse morte ». Dans cet univers déchristianisé, les personnages deviennent les représentants du renoncement et de l'apathie. Ils évoluent dans un village embrumé et moribond où même les mots sont ternes et sans vie. La crise de la parole n'est donc que l'un des symptômes d'un mal plus vaste qui ronge Fenouille et, au-delà du village, le monde Occidental. Ce mal, selon Henri Debluë, c'est l'ennui.

> […] le mal n'a d'autre prestige que son goût d'ennui, de néant. Il ne s'agit pas tellement, avec lui, de malédiction, de blasphème, de révolte, de jouissance frénétique – vestiges de l'arsenal romantique – mais du simple, banal, angoissant ennui, de la paresse d'être[640].

[639] R. Benet, « *Monsieur Ouine*, ou la crise de la parole », *Etudes bernanosiennes, 23* : « *Monsieur Ouine* 3 : l'écriture romanesque et l'univers du Mal », Paris-Caen, Minard, 2005.
[640]. H. Deblue, *op. cit.*, p. 196.

Et sans doute n'y a-t-il pas meilleure incarnation de ce mal qu'un vieil homme vêtu de gris, banal, ennuyeux parce que trop doux. Nous sommes donc bien loin du Satan-maquignon venu hanter Donissan dans *Sous le soleil de satan*. D'ailleurs, lorsqu'il s'entretient longuement avec le jeune curé de Fenouille – le seul personnage qui aurait pu faire quelque chose s'il n'avait pas lui-même renoncé –, monsieur Ouine évoque l'ennui et ses conséquences :

> […] il n'y a pas de malheur des hommes, monsieur l'abbé, il y a l'ennui. Personne n'a jamais partagé l'ennui de l'homme et néanmoins gardé son âme. L'ennui de l'homme vient à bout de tout, monsieur l'abbé, il amollira la terre[641].

Et, un peu plus loin, le vieux professeur de langues ajoute :

> La dernière disgrâce de l'homme […] est que le mal lui-même l'ennuie[642].

Cette ambiguïté qui enveloppe aussi bien l'intrigue policière que les personnages, l'énonciation que la narration, explique les rapprochements et parallèles qui ont pu être fait entre *Monsieur Ouine* et le Nouveau Roman. Pour Michel Estève, les points communs sont nombreux, à tel point qu'il pose la question « Bernanos serait-il précurseur d'Alain Robbe-Grillet ?[643] ». *Monsieur Ouine*, comme tant de « nouveaux romans » des années 1950-1960, s'inscrit donc dans un registre policier. On remarque également chez Bernanos et chez les adeptes du Nouveau roman, un même refus manifeste de l'intrigue traditionnelle cohérente et

[641] G. Bernanos, *Monsieur Ouine, op. cit.*, p. 160.
[642] *Id.*, p. 166.
[643] M. Estève, *op. cit.*, p. 179.

logique, la même multiplicité d'énigmes, une même discontinuité temporelle et spatiale imposée par l'usage de l'ellipse, la même ambiguïté qui entoure les personnages (leur personnalité, leur état de conscience, leurs faits et gestes, leurs relations) et, enfin, une même volonté de laisser le lecteur dans l'incertitude : on lui laisse le soin d'interpréter l'œuvre. Comme le rappelle Juan Asensio, dans le chapitre de conclusion à l'*Histoire chrétienne de la littérature*, Jean-Maurice de Montremy formule explicitement ce rapprochement entre *Monsieur Ouine* et le Nouveau Roman. Dans le roman de Bernanos, comme dans les œuvres des « nouveaux romanciers », « l'intrigue mime les règles du récit policier, mais le désosse. Certaines énigmes demeurent. Plusieurs interprétations du récit coexistent, créant une sensation de vide, en *creux*[644] ».

Le recours à l'intrigue policière, une intrigue « désossée », rapproche effectivement *Monsieur Ouine* et *Un roi sans divertissement* du Nouveau Roman[645]. Comme Robbe-Grillet dans *Les Gommes* ou Michel Butor dans *l'Emploi du temps*, Bernanos et Giono utilisent le genre policier parce qu'il constitue une structure stable et codifiée, bien connue du lecteur, et sur laquelle ils vont pouvoir se reposer :

> Ces trames solides sont en réalité une condition *sine qua non* pour que la déconstruction critique puisse encore se lire, pour saisir le travail de déconstruction. Il faut que la charpente paraisse

[644] J.-M. de MONTREMY, « Epilogue », *Histoire chrétienne de la littérature. L'Esprit des lettres de l'Antiquité à nos jours* (sous la direction de J. Duchesne), Paris, Flammarion, 1996, p. 1037 (cité par Juan Asensio, *op. cit.*).
[645] Dans *The French Novel Theory & Practice* (The University of South California, 1984), John Westlie pose la question : « Jean Giono, devancier du Nouveau Roman ? », pp. 109-115.

> conserver un minimum de cohérence pour étayer une lecture qui perd ses points d'appui traditionnels[646].

Si Yves Reuter fait ici référence aux « nouveaux romanciers », nous pensons que son analyse peut dans une certaine mesure être appliquée à Jean Giono et à Georges Bernanos. Les romans, en dépit des innovations narratives, conservent des indices formels identifiables et font preuve d'un sens du jeu (chez Giono en particulier) indéniable.

Néanmoins, et même si ces remarques soulignent l'indéniable modernité des deux œuvres, ce rapprochement est quelque peu hâtif et même, sans doute, fallacieux. Giono rejette le formalisme et prône une invention narrative motivée. L'éclatement des points de vue, les ellipses et les incertitudes soulignent la conviction morale d'un auteur qui nous invite à la plus extrême prudence quant aux jugements que l'on pourrait porter, peut-être hâtivement, sur ses personnages.

Par ailleurs, comme le rappelle Juan Asensio, à propos des rapprochements entre *Monsieur Ouine* et le Nouveau Roman, une « perspective spirituelle […] sépare les deux genres d'écriture, comme la critique bernanosienne l'a répété depuis longtemps[647] ». Dans *Monsieur Ouine*, l'ambiguïté et l'énigme reposent sur des bases différentes de celles du Nouveau Roman. Chez les « nouveaux romanciers », les énigmes laissées sans réponse soulignent l'impossibilité de capter le réel, d'atteindre la vérité, car le monde extérieur lui-même est ambigu et incohérent. Autrement dit, le déchiffrement du roman par le lecteur est fonction de sa propre

[646] Y. Reuter, *Le Roman policier*, *op. cit.*, p. 109.
[647] J. Asensio, *op. cit.* [art. en ligne].

interprétation du monde. Chez Bernanos, au contraire, l'ambiguïté répond « au souci de découvrir le secret des consciences, de suggérer un « espace spirituel » situé à la frontière de la nature et du surnaturel[648] ». Dans *Monsieur Ouine*, les énigmes renvoient donc plutôt à l'équivoque d'un monde privé de Dieu, d'un univers déchristianisé. Au-delà de l'incohérence apparente du récit, la vision de Bernanos est donc bien cohérente et tragique. C'est la vision d'un monde, ou plutôt d'un « vide » créé par l'absence de Dieu et occupé, en quelque sorte, par le Mal. Monsieur Ouine lui-même l'affirme : « je suis vide[649] » dit-il à Philippe. Et un peu plus loin, il ajoute :

> On ne me remplira plus désormais […]. Ç'aurait été un grand travail que de me remplir, et ce travail n'est même pas encore entrepris. Vainement me suis-je ouvert, dilaté, je n'étais qu'orifice, aspiration, engloutissement, corps et âme, béant de toutes parts. […] Je désirais, je m'enflais de désir au lieu de rassasier ma faim, je ne m'incorporais nulle substance, ni bien ni mal, mon âme n'est qu'une outre pleine de vent. Et voilà maintenant, jeune homme, qu'elle m'aspire à mon tour, je me sens fondre et disparaître dans cette gueule vorace, elle ramollit jusqu'à mes os[650].

Ce vide correspond donc à « la structure en creux » du roman. Associés, ils créent un univers romanesque consacré au mystère du Mal, « ce mystère, insensible pour l'entendement mais visible et tangible, évident pour les sens et pour l'âme[651] ». *Monsieur Ouine* parvient donc à rendre compte de l'existence de quelque chose de

[648] M. Estève, *op. cit.*, p. 179.
[649] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.,* p. 273.
[650] *Id.*, p. 275.
[651] Cl.-E. Magny, citée par M. Estève, *op. cit.*, p. 180.

négatif, symbolisée par monsieur Ouine, un personnage qui incarne littéralement ce qui n'est pas.

Monsieur Ouine serait donc cela : un roman piège, un roman monstre qui refuse de se laisser réduire à l'analyse littéraire, mais qui dans le même temps s'ouvre à une infinité d'interprétations. C'est en tous cas l'avis de Juan Asensio, et c'était semble-t-il celui de Robert Vallery-Radot :

> Lire le roman de Bernanos, c'est donc inévitablement délaisser la seule analyse universitaire, forcément réductrice puisque scientifique, pour subir les prestiges d'un charme (*carmen*), quitter la rive du territoire trop parfaitement connu afin de tenter d'apercevoir les terres nouvelles, toutes ruisselantes des mystères évoqués par l'incantation : « l'amarre est rompue ; le navire de notre destin s'enfonce dans le crépuscule du large, plonge entre les parois d'énormes paquets d'eau ; les pétrels virevoltent en piaulant autour des mâts et l'odeur du goudron et du bois verni se mêle à l'arôme salé des vagues… Où les premiers feux du matin nous surprendront-ils ?... Mais cette aventure ne se passe qu'en nous-mêmes[652] ».

Monsieur Ouine et *Un roi sans divertissement*, romans lacunaires, font la part belle aux silences du récit. Or, c'est sans doute l'une des caractéristiques du roman moderne, par opposition au roman traditionnel, au modèle balzacien, que d'être un récit lacunaire. C'est-à-dire que l'on a affaire à des récits qui refusent de tout dire, ou de tout dire clairement. Les tenants et les aboutissants

[652] J. ASENSIO, *op cit.*, citant l'article de Vallery-Rdaot paru dans le *Figaro littéraire* du 11 juillet 1936, et repris par Albert Béguin dans son édition de *Monsieur Ouine*, Club des Libraires de France, 1955, pp. 295-296.

de l'intrigue, fût-elle policière, ne sont pas livrés au lecteur. Ce dernier doit donc interpréter, émettre des hypothèses, se poser des questions. D'ailleurs, à l'instar de *Monsieur Ouine*, le roman de Giono a lui aussi été, parfois, rapproché du Nouveau Roman. Mais, là encore, il s'agit d'un jugement sans doute hâtif, mais qui souligne bien la modernité d'un roman qui possède un pouvoir d'innovation narrative et un sens du jeu et du *divertissement* qui seraient presque « post-modernes » sans la gravité tragique qui les sous-tend.

« On ne voit jamais les choses en plein » nous dit Giono dans *Un roi sans divertissement*. Cette phrase, qui résume l'esthétique de Giono, s'applique aussi, dans une certaine mesure au roman de Bernanos, *Monsieur Ouine*. Le lecteur, comme tout observateur, n'occupe pas toujours la meilleure place. Parfois, il est même hors du lieu où se passe une scène essentielle. C'est ainsi qu'il est toujours tenu éloigné de la scène du crime ; et, beaucoup plus étrange, il est, dans *Monsieur Ouine*, loin des lieux où se déroule l'enquête. C'est cette esthétique qui explique les silences, les allusions, les ellipses si fréquentes dans *Monsieur Ouine* et dans *Un roi sans divertissement*. La discrétion de l'instance narrative respecte les secrets, préserve les zones d'ombre et les mystères. Toutefois, les deux romans ne situent pas tout à fait sur le même plan. Ainsi, le roman de Giono peut-il être considéré comme une manière d'apologue ou de « conte moral[653] », pour reprendre l'expression utilisée par Mireille Sacotte. La phrase de Pascal citée en fin de roman – « *Un roi sans divertissement est un homme plein de misère* » – éclaire en effet l'ensemble du récit. Et si Giono a attendu l'ultime page pour nous fournir l'une des clés de l'œuvre,

[653] M. SACOTTE, *op. cit.*, p. 27.

c'est bien sûr pour préserver toute l'ambiguïté des lacunes du récit. Autrement dit, chez Giono comme chez Bernanos, tout est affaire de point de vue.

2.1.3. L'exhibition de la fictionnalité

Récits lacunaires, romans pièges, les œuvres de notre corpus irradient vers la modernité littéraire. Les manipulations et les transgressions opérées sur le matériau policier (manipulation des rôles actantiels, variations narratives et structurelles, travail sur la chronologie, etc.) exacerbent l'ambivalence déjà observée dans le modèle générique. Comme l'explique en effet Yves Reuter[654], le roman policier se trouve au croisement de deux courants. Il s'inscrit d'une part dans un certaine « tradition rhétorique » qui fonctionne sur le respect et la réorganisation incessante de règles strictes. D'autre part, le roman policier, à l'opposé de cette première tendance, se rapproche de la modernité littéraire, c'est-à-dire d'une « littérature de recherche » qui transgresse les codes narratifs et détourne les modèles établis.

La nécessité du renouvellement intrinsèque au genre explique la position intermédiaire, « aux confluents de ces deux courants[655] » écrit Reuter, du roman policier. Et c'est pourquoi le genre peut devenir un véritable laboratoire d'expérimentation sur la narrativité. Un écrivain comme Jean Lahougue, par exemple, a exploité cette

[654] Voir Y. Reuter, « Le roman policier et la littérature », in *Le Roman policier*, *op. cit.*, p. 108.
[655] *Ibid*.

possibilité offerte par le genre policier dans des romans tels que *La Comptine des Height* dans lequel il reprend à son compte le schéma directeur des *Ten Little Niggers* (*Dix petits nègres*) d'Agatha Christie, ou *La Doublure de Magrite*, un pastiche des enquêtes du commissaire Maigret.

Le statut très particulier du roman policier littéraire rend encore plus tangible cette ambivalence. La question même des frontières entre les genres disparaît – nous y reviendrons. Surtout, l'ambiguïté générique qui caractérise ces œuvres s'avère *in fine* révélatrice de la littérarité. Genre paralittéraire, le roman policier est aussi considéré par certains critiques comme « le genre de la plus grande littérarité[656] ». Jacques Dubois, par exemple souligne la propension à l'autotélisme du roman policier, tandis que Uri Eisenzweig insiste sur une autoréférence permanente et intrinsèque au genre.

Or le flou générique qui caractérise notre corpus et la remise en question de la notion de genre renvoient selon nous à la notion de littérarité. Une notion elle-même difficile à saisir et à définir tant la frontière entre littérature et paralittérature devient ici trouble et perméable. Pour autant, questionner un genre paralittéraire pour tenter de saisir la notion de littérarité, n'est pas une méthode vaine :

> […] le questionnement du fait littéraire par un voyage sur ses marges n'est pas un trompe-l'œil : un cheminement à travers ces territoires d'un bord à l'autre de ces zones problématiques de l'institution littéraire, offre bien de nouvelles manières de poser des

[656] M. GIRARD FRANÇOIS, « Problématisation de la notion de littérarité », *op. cit.* [en ligne]

> questions à la littérature, de reconsidérer les critères fondateurs de la littérarité[657].

Mais alors, qu'est-ce que la littérarité ? Et quel(s) rapport(s) entretient-elle avec la paralittérature en général et le roman policier en particulier ? La littérarité, c'est ce qui doit permettre de caractériser tout texte littéraire par rapport à ceux qui ne le sont pas :

> Objet d'une hypothétique science de la littérature, elle se définit par la structure et la fonction propres au discours littéraire, ce qui implique la définition d'une non-littérarité. La littérarité serait à la littérature ce que la langue est à la parole chez Saussure, c'est-à-dire ce que toutes les œuvres de la littérature ont en commun, dans l'abstrait, comme système[658].

Si l'on note ici l'emploi de l'épithète « hypothétique », Jakobson a quelque peu clarifié la définition en distinguant la poésie comme « langage de la fonction esthétique » du langage émotionnel de la vie quotidienne

> Aussi l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la « littérarité », c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire[659].

Autrement dit, la littérarité est un jugement critique et esthétique, qui se fonde sur une vision hiérarchisée de la littérature. Marion Girard François, qui a étudié dans sa thèse le rapport du genre policier à la littérarité, rappelle les principales causes de l'ostracisme qui a longtemps frappé le roman policier[660]. Pour elle, la

[657] A.-M. Boyer, « Questions de paralittérature », in *Poétique* n° 98, p. 150.
[658] V. Gadbois, « *La littérarité* », in *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, P.U.F., 1974, pp. 205-206.
[659] R. Jakobson, « La nouvelle poésie russe », in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 15.
[660] A ce sujet, voir M. Girard François, « la littérarité comme jugement », *op. cit.* [en ligne]

question du style est la première cause de cette marginalisation de la littérature policière. La lisibilité du genre que nous avons déjà évoquée, mais également l'illusion référentielle et l'abondance du discours direct ont fortement discrédité le roman policier. On a ainsi souvent reproché au genre sa pauvreté stylistique et son écriture maladroite et pauvre. Ensuite, la monosémie du genre, son univocité, semble le condamner à une exclusion systématique du champ littéraire.

A ces critiques, les défenseurs du genre ont opposé de nombreux arguments. Ainsi, les propos de Claude Aveline[661], que nous avons cités en introduction et dans lesquels il réfutait la distinction entre « mauvais genres » et « romans littéraires », annoncent-ils dans une certaine mesure l'analyse de Gérard Genette qui rappelle que dans la plupart des autres genres cette question de la littérarité ne se pose pas :

> Et du même coup le recours au critère esthétique est devenu plus hasardeux que jamais, puisqu'il laisse des textes, voire des « genres », entrer et sortir du champ littéraire au gré des appréciations individuelles ou collectives : selon les lectures, selon les époques, selon les cultures, tel texte […], tel genre (l'autobiographie, l'éloquence) relèvera du littéraire ou de la prose informative ou persuasive[662].

Autrement dit, pour paraphraser Aveline, il n'y a pas de mauvais genres, il n'y a que de mauvais romans. Néanmoins la notion de genre, aussi fluctuante soit-elle, existe et perdure. Le roman policier reste donc un genre mais c'est sa perception, sa

[661] Voir « Avertissement au lecteur », p. 6.
[662] G. GENETTE, Introduction au livre de K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, coll. Poétique, 1986 (éd. orig. 1977), p. 9.

réception qui a changé. L'intérêt critique qu'il suscite depuis plusieurs décennies et sa « rencontre » avec la modernité au travers des auteurs *hard-boiled* notamment – expliquent pour une part la reconnaissance dont il jouit aujourd'hui.

Mais alors qu'en est-il du roman policier « littéraire » ? Comme le suggère l'expression que nous avons choisi d'employer, ces romans sont implantés dans un modèle générique mais développent également des signes évidents de littérarité.

Si, comme le souligne Genette, le recours au critère esthétique se révèle incertain et douteux, l'emploi du langage et l'exhibition de la fictionnalité dans nos romans affirment, selon nous, leur évidente littérarité.

Pour Boileau-Narcejac, ardents défenseurs du genre, la fictionnalité du roman policier est le signe le plus tangible de sa littérarité.

> […] dans la mesure où le roman policier est d'abord une fiction, il appartient de droit à la littérature [...] si le roman policier n'était pas, avant tout, un roman, il ne serait pas « policier »[663].

Les deux auteurs associent donc fictionnalité et littérarité : pour eux, la première est, à l'évidence, l'un des critères d'identification de la seconde. Autrement dit, la littérarité n'est plus seulement une question de « style ». Boileau-Narcejac rejoignent ici la théorie de Gérard Genette qui, dans *Fiction et Diction*, a étudié cette problématique.

---

[663] Boileau-Narcejac, *Le Roman policier, op. cit.*, p. 9.

> La littérarité, étant un fait pluriel, exige une théorie pluraliste qui prenne en charge les diverses façons qu'a le langage d'échapper et de survivre à sa fonction pratique et de produire des textes susceptibles d'être reçus et appréciés comme des objets esthétiques[664].

Il s'agit donc de penser la fiction comme un discours qui se constitue sur le critère de son objet, par opposition à d'autres œuvres littéraires qui se conçoivent sur le critère du style. Genette scinde ainsi la littérarité en deux : fiction et diction – ou constitution et condition. La littérarité d'un texte peut donc être envisagé selon deux critères : la fiction ou la diction. Un texte peut devenir un objet littéraire : soit par la fiction, c'est-à-dire par un effet de thème et par la nature même de sa matière ; soit par la diction, c'est-à-dire par un effet de style et par l'évaluation de ce style. Et Genette explique que la littérarité d'un texte peut être assurée par *constitution*, par « un complexe d'intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes[665] », ou par la *condition* « qui relève d'une appréciation esthétique subjective et toujours révocable[666] ». Un texte sera donc constitutivement littéraire s'il est fictionnel, ou s'il relève d'un genre poétique.

La fictionnalité du roman policier devrait, en quelque sorte, assurer sa littérarité. Toutefois, le rapport du genre à la fictionnalité est assez particulier et mérite que l'on s'y intéresse.

A l'évidence, on ne peut remettre en cause l'appartenance du roman policier à la catégorie des genres fictionnels. Pour Genette,

---

[664] G. Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, coll. Poétique, 1991. p. 31.
[665] *Ibid.*
[666] *Ibid*.

c'est le « caractère imaginaire de ses objets[667] » qui définit la littérature de fiction. On ne saurait donc douter de la fictionnalité du roman policier, un genre en outre régi par des conventions génériques fortes et par tout un ensemble de stéréotypes. Or, comme le souligne Natacha Levet[668], la fictionnalité, dans le roman policier et notamment dans le roman noir, entretient « des rapports complexes avec le factuel ». Le genre est parfois caractérisé par un enracinement fort dans la réalité sociale et politique de son époque. Et il arrive alors que le roman policier maintienne volontairement une certaine ambiguïté entre le fictionnel et le non-fictionnel. Cela n'est pas sans conséquence sur la réception des textes, et l'intention fictionnelle peut ne pas être clairement perçue. Natacha Levet rappelle que l'auteur de romans noirs Jean Amila a été violemment agressé[669] suite à la parution de *La Vierge et le taureau*[670] (1971), roman dans lequel il dénonce la colonisation et les conséquences bactériologiques des essais nucléaires français dans le Pacifique.

On voit donc se multiplier les avertissements d'auteurs qui jugent bon, non sans ironie parfois, de rappeler la fictionnalité de leurs œuvres. C'est le cas de Sciascia par exemple qui conclut ainsi la note qui suit *Il Giorno della civetta* :

> Inutile de dire qu'il n'existe pas, dans ce récit, de personnage ou de fait ayant une correspondance autre que fortuite avec des personnes existantes ou des faits qui se sont réellement produits[671].

---

[667] *Id.*, p. 31.
[668] N. Levet, « Roman noir et fictionnalité » [en ligne]. *L'effet de fiction, colloque en ligne Fabula 2001*. Disponible sur : < URL : http://www.fabula.org/effet/interventions/8.php >
[669] Jean Amila restera quinze heures dans le coma et souffrira longtemps d'amnésie.
[670] J. Amila (sous le pseudonyme de Jean Meckert), *La Vierge et le Taureau*, Paris, Presses de la Cité, 1971.
[671] L. Sciascia, « Note », *Le Jour de la chouette*, *op. cit.*, p. 176.

On notera au passage la malice de l'auteur qui avertit son lecteur après lui avoir expliqué, qu'en Italie, on ne pouvait présenter « des généraux imbéciles, des juges corrompus et des policiers canailles[672] ». En effet, Sciascia justifie la brièveté de son roman par sa crainte des représailles et des accusations :

> Je ne me sens pas l'héroïsme de défier, de propos délibéré, des imputations de diffamation et d'outrage au gouvernement. C'est pourquoi, lorsque je me suis aperçu que mon imagination ne tenait pas suffisamment compte des limites imposées par les lois et, plus encore que par les lois, la susceptibilité de ceux qui sont chargés de faire respecter ces lois, j'ai commencé à supprimer, supprimer, supprimer[673].

Il Giorno della civetta – et au-delà tout le pan policier de l'œuvre de Sciascia – entretient ainsi un rapport très ambigu avec la fictionnalité. Avec une déclaration telle que celle-ci, l'intention fictionnelle de l'auteur ne peut être perçue que comme un leurre derrière lequel il se dissimule pour proposer sa vision de la réalité. Autrement dit, derrière le roman policier se cache un discours de vérité, normalement incompatible, selon Genette, avec le discours de fiction. Tout en se revendiquant discours fictionnel, *Il Giorno della civetta* s'impose comme une entreprise de témoignage et de dénonciation. Sciascia cherche à rendre compte d'un phénomène, la mafia : c'est-à-dire l'existence d'un groupe qui s'arroge le droit d'imposer ses propres lois pour la défense arbitraire d'intérêts particuliers et qui, pour cela, n'hésite pas à recourir au crime et à l'assassinat. L'ancrage dans le réel et le référentiel est donc évident et inévitable. Sans remettre totalement en cause le caractère

[672] *Ibid.*
[673] *Ibid.*

fictionnel de son roman, Sciascia laisse croire à son lecteur qu'il est en droit d'en douter.

Mais, et c'est là un paradoxe, le projet « extra-littéraire » de l'auteur italien n'est possible que par un usage habile d'un genre paralittéraire. Le discours de l'auteur ne semble possible que parce qu'il se dissimule sous la forme d'un roman policier *presque* classique. De tous les romans de notre corpus, on l'a vu, *Il Giorno della civetta* est sans nul doute celui qui est le plus respectueux des attentes d'un lecteur de romans policiers. La note de Sciascia qui suit son roman en dénie en apparence la fictionnalité – une fictionnalité pourtant affirmée par l'emprunt d'un genre paralittéraire.

Or, comme on le sait, le texte paralittéraire et les attentes qu'il suscite sont fortement caractérisés et conditionnés par la notion de répétition. Daniel Couégnas, dans un ouvrage consacré à la paralittérature, explique justement que « la notion de genre contribue pour une part importante à créer des effets de répétition[674] ». Ce caractère répétitif est dû à une stratégie auctoriale particulière liée à la notion de stéréotype.

En effet, la notion de stéréotype appelle celle de la série ou de la répétition. Un stéréotype isolé, non repris, relève de l'originalité de l'auteur. La reprise, au contraire, n'est jamais innocente puisqu'elle peut être de l'ordre de la copie et du plagiat comme de l'ordre de la récupération. Dans le roman policier, en tant que genre *paralittéraire*, la reprise de stéréotypes est lue comme une dévaluation. Dans le domaine paralittéraire, et plus particulièrement

[674] D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, 1992, Seuil, coll. « Poétique », p. 68.

dans le roman policier, « sont mises en place des stratégies poïétiques de facilitation à base de répétition[675] ». Autrement dit, les auteurs répètent des structures, réutilisent des motifs et des figures dans le seul but de rassurer les lecteurs et d'inscrire sans ambiguïté leurs textes dans un genre clairement prédéfini. Cela, nous l'avons vu, est lié au contrat de lecture tacite qui unit auteur et lecteur de récits paralittéraires. Dans ce cas, le recours au stéréotype ne sert qu'à « faciliter » la réception du texte.

En revanche, lorsque ces motifs narratifs, ces séquences ou ces scènes obligées entrent dans un ordre paradigmatique – comme c'est le cas dans les romans de notre corpus –, le texte assume alors pleinement cet usage. Et la répétition n'est plus une dévaluation, elle devient une commodité ou nécessité auctoriale. Nos romans, nous l'avons démontré, reposent sur une transposition de « traces policières » aisément identifiables. Or, pour Jean-Louis Dufays, les codes génériques du roman policier, sont des structures, des séquences, des scènes ou des passages obligés, des personnages, des rôles et des figures qui présentent sans aucun doute le caractère répétitif, schématique, usé, éculé et figé du stéréotype.

Cela signifie donc qu'en choisissant d'utiliser des codes génériques qui tiennent du stéréotype, nos auteurs assument et revendiquent pleinement la fictionnalité de leurs romans puisqu'ils sollicitent en permanence « l'encyclopédie générique du lecteur[676] ». Ces stéréotypes, dans le roman policier, se construisent sur trois

[675] P. Bleton, *Ça se lit comme un roman policier*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 230.
[676] N. Levet, *op cit.* [en ligne]

niveau : celui du personnage, celui des « séquences » et celui des structures narratives.

Dans nos romans, les modèles structurels – qu'il s'agisse de celui du roman de détection ou de celui du roman noir – sont trop fortement transgressés et déconstruits pour servir de marqueurs génériques fondamentaux. En revanche, les deux autres niveaux du stéréotype apparaissent dans nos romans. Lorsque nous avons étudié les personnages, nous avons montré que nos romans étaient traversés par les figures stéréotypées qui constituent ce que l'on appelle souvent la mythologie du genre : l'enquêteur pugnace en butte à sa hiérarchie dans *Il Giorno della civetta*, le flic désabusé et la femme fatale dans *An American Dream*, l'enquêteur mystérieux et fasciné par le Mal dans *Un roi sans divertissement*, la victime innocente (*Monsieur Ouine*, *Il Giorno della civetta*) ou au contraire la victime au passé et aux secrets troubles (Deborah dans *An American Dream* ou Vinson Gowrie dans *Intruder in the dust*). Tous les personnages de nos romans, avant d'être réactualisés par la transgression du genre, apparaissent comme des figures stéréotypées et donc des marqueurs génériques qui nous ont permis de relier nos œuvres à son modèle.

De la même manière, même cette fois à un niveau micro-structurel, le recours à des séquences constitutives du genre, c'est-à-dire à des « scènes obligées », fait intervenir la notion de stéréotype. Toutes les intrigues développées dans nos romans empruntent, à un moment ou à un autre, l'une de ces scènes incontournables. C'est la poursuite du criminel dans *Un roi sans* divertissement ; c'est la discussion autour du cadavre du petit

garçon dans *Monsieur Ouine* ou l'identification du corps à la morgue dans *An American Dream*.

Ainsi, comme dans le roman de détection, l'intrigue d'*Intruder in the dust* se dénoue, dans les derniers chapitres, par ces « longues tirades[677] » évoquées par Franck Evrard, et dans lesquelles l'enquêteur reconstitue le récit du crime. Gavin Stevens a rassemblé autour de lui les principaux protagonistes du roman (son neveu, le shérif, les Gowrie) et il leur révèle le fruit de ses déductions au cours d'une longue scène emblématique du genre et qui symbolise la victoire de l'enquêteur, le triomphe de la vérité. L'enquêteur n'est alors plus dans une position d'ignorance : un renversement spectaculaire s'est opéré. Il cesse de poser des questions brèves et parle, désormais, longuement.

Nos romans, très souvent, utilisent d'ailleurs la scène dialoguée, sous la forme d'un enchaînement de questions-réponses entre l'enquêteur et le(s) suspect(s), comme un indice générique fort. On a noté par exemple à quel point le chapitre trois (« A Messenger from the Maniac ») d'*An American Dream* mimait et répétait avec précision les interrogatoires du roman noir. Dans le roman de Sciascia, on observe la même tendance, mais qui s'étale cette fois sur l'ensemble du texte. L'enquête de Bellodi, en effet, repose essentiellement sur une succession d'interrogatoires. Un à un les témoins et les suspects défilent dans le bureau du carabinier qui s'efforce le plus habilement possible d'obtenir d'eux une part de la vérité. En voici un exemple, parmi tant d'autres, qui illustrent la

[677] F. Evrard, *op. cit.*, p. 14.

volonté de l'enquêteur de combler le déséquilibre initial en interrogeant un suspect :

> – […] non era poi tanto amico di Colasberna…
>
> – Ci conoscevamo...
>
> – E lei, ad uno che appena conosce, si prende il disturbo di dare consigli?
>
> – Sono fatto cosí: se vedo che ad uno gli scivola il piede, io sono lí a dargli una mano.
>
> – Ha mai dato una mano a Paolo Nicolosi?
>
> – E che c'entra?
>
> – Perché, dopo aver dato una mano a Colasberna, era nell'ordine delle cose dare una mano a Nicolosi[678].

Autrement dit le dialogue, par sa forme comme par son contenu, fonctionne comme un marqueur générique qui désigne sans ambiguïté la dimension policière de l'intrigue. Même dans *Monsieur Ouine*, pourtant notre roman le plus éloigné du modèle canonique, nous avons un passage (le chapitre cinq) dont le caractère mimétique est indéniable :

> - Quelle plaisanterie ! dit-elle en s'efforçant de sourire. Comment osez-vous parler ainsi devant un mort… Mon Dieu, mon Dieu, voyez comme il est beau, comme il écoute… Eh bien ! oui, docteur : j'accuse formellement… »
>
> Elle jeta de nouveau vers la mairesse un regard épouvanté.

[678] L. Sciascia, *Il Giorno della civetta*, *op. cit.*, pp. 77-78 (« - […] vous n'étiez pas tellement lié avec Colasberna ?
- Nous nous connaissions.
- Et vous vous donnez le mal de donner des conseils à quelqu'un que vous connaissez à peine ?
- Je suis comme ça. Si je vois quelqu'un dont le pied glisse, je suis toujours prêt à lui tendre la main.
- Avez-vous jamais tendu la main à Paolo Nicolosi ?
- Quel rapport y a-t-il ?
- Parce que, après avoir tendu la main à Colasberna, il était dans l'ordre des choses de la tendre à Nicolosi. », *op. cit.*, p. 122).

> « Messieurs, reprit-elle à voix basse, j'ai trouvé ces vêtements dans la chambre… non, pas exactement dans sa chambre, soyons justes. Vous savez que la porte de la chambre ouvre au fond d'une sorte de corridor…
>
> - Bien, bien, dit froidement le médecin de Fenouille, faites-nous grâce des précisions. Bref, vous accusez formellement du meurtre de ce jeune homme votre pensionnaire M. Ouine. Très bien[679].

Comme le dit le médecin de Fenouille, il n'y a pas besoin d'être précis : de simples scènes comme celle-ci suffisent à identifier l'hypotexte policier qui sous-tend l'ensemble des romans. Dès lors, les traces policières que nous avons identifiées, et qui relèvent de la transposition à l'œuvre ici, ne doivent pas être lues comme de banals marqueurs génériques. Elles doivent plutôt être considérées, selon nous, comme de puissants indices de fictionnalité, et donc comme des marques de la littérarité. Ces références constantes à l'hypotexte policier nous rappellent que le texte que nous tenons entre les mains « n'est qu'un roman ».

Toutefois, il ne faut pas lire l'hypertexte policier – plus ou moins actif dans nos romans – comme une simple marque de la fictionnalité. Il convient au contraire de lire la transposition comme une suggestion de problématisation. En effet, les relations établies dans nos romans entre deux hypotextes (le policier et celui issu de l'œuvre antérieure de l'auteur) et deux hypertextes (la part qui relève du genre et l'*autre*) problématisent la littérarité. C'est le processus même d'écriture qui devient dès lors l'un des enjeux du roman policier littéraire.

[679] G. Bernanos, *Monsieur Ouine*, *op. cit.*, p. 80.

Les codes génériques doivent être lus, à l'évidence, comme des stéréotypes ou des poncifs qui assurent l'ancrage des textes dans la fictionnalité. Les auteurs stimulent ainsi les compétences génériques d'un lecteur qui ne cesse de tisser des liens entre les textes et les modèles. Le stéréotype et la répétition renvoient donc en permanence au genre. Ce trait que l'on retrouve dans nos romans n'est pas si inattendu que cela puisqu'il semblerait que le roman policier, désormais, soit contraint à un jeu permanent avec les stéréotypes que son succès a figés. Le genre est devenu en quelque sorte un référent autonome et Jean-Patrick Manchette, dès 1982[680], notait l'intérêt de cette tendance, selon lui inéluctable :

> En tout cas, la grandeur de l'écrivain n'apparaît pleinement que s'il travaille délibérément et ouvertement sur le stéréotype. […]
> L'usage du stéréotype, quand il se donne ouvertement comme tel, devient l'hommage à la grandeur d'un genre[681].

Nos textes s'inscrivent dans un système de références très complexe où la tautologie est dépassée par la transgression. Mais en cultivant les stéréotypes et en les disséminant dans un univers flou et mouvant, les œuvres basculent dans une autoréférentialité qui exhibe la nature scripturale du genre policier et leur propre littératité.

---

[680] Dans un article consacré à Donald Westlake, un auteur américain de romans noirs, Manchette étudie « l'usage du stéréotype ». Il y montre comment Westlake, en jouant avec les stéréotypes, a su créer des échos entre les différents pans de son œuvre et le modèle générique. Voir les *Chroniques*, *op. cit.*, pp. 247-251.

[681] J.-P. MANCHETTE, « *Notes sur l'usage du stéréotype chez Donald Westlake* », *Chroniques*, *op. cit.*, p. 250.

2.2. LES MASQUES DE L'AUTEUR

L'émergence du moderne et l'exhibition de la littérarité sont donc au cœur de nos romans. La position médiane d'un roman policier littéraire explique sans aucun doute les collusions et les rapports de force qui régissent ces œuvres : des œuvres tiraillées en quelque sorte entre leurs différents composants. Il apparaît surtout que les transgressions opérées par nos auteurs se révèlent finalement révélatrices à la fois de certaines caractéristiques du genre et, en même temps, du processus d'écriture. Le roman policier littéraire exagère en quelque sorte l'un des aspects les plus intéressants du genre : l'exhibition du processus d'écriture. En effet, dans un roman policier classique, le rapport entre l'histoire de l'enquête et l'histoire du crime donne à voir le mécanisme de la création d'un récit. C'est pourquoi la critique a beaucoup assimilé la démarche de l'enquêteur à celle de l'auteur. Autrement dit, derrière l'intrigue policière se cache un écrivain au travail, un écrivain qui « affiche » sa démarche. Jean-Claude Vareille définit d'ailleurs le roman policier comme le « roman de la quête du roman » :

> S'il y a quête du texte, il y a nécessairement enquête, l'acte d'écriture mettant en jeu une question – au double sens d'interrogation (que le terme à son tour soit pris dans son acception policière ou dans un sens plus vaste) et de supplice[682].

Les œuvres de notre corpus reprennent cette idée, notamment *Un roi sans divertissement* qui présente un narrateur-enquêteur qui est à la fois une métaphore de l'écrivain (c'est lui qui

[682] J.-C. VAREILLE, *l'Homme masqué*, *op. cit.*, pp. 193-194.

raconte) et une image du détective (c'est lui qui a interrogé, questionné et reconstitué cette histoire). Marion Girard François va plus loin en expliquant que cette homologie repose sur deux autres points essentiels. Tout d'abord, elle voit dans l'aspect injonctif de la mission de l'enquêteur – il doit absolument démasquer le coupable – une traduction narrative de « la pression qui pèse sur l'écrivain : cette part de lui-même qui le pousse à écrire[683] ». De plus, elle voit dans le cheminement de l'enquête une métaphore du « cheminement de l'écriture[684] ». Le genre policier multiplie d'ailleurs les images de l'errance qui symbolisent un difficile processus d'écriture. On retrouve d'une certaine manière ce cheminement erratique dans *An American Dream* : après le meurtre de sa femme, Rojack déambule dans les rues de New York à la recherche d'une vérité que la victime a toujours dissimulée. Et l'épilogue du roman, l'annonce de son départ, peut être lu comme une condamnation du personnage à l'errance.

Le roman policier rend donc visible la recherche de l'écriture, et révèle du même coup l'auteur caché derrière ses personnages. Et l'on rejoint ici l'un des clichés du genre, celui du masque[685] :

> Hérité des romans de la prairie, ce *topos* de la dissimulation parcourt le corpus policier, de Vidocq à Fantômas, en passant par Lupin et Holmes[686].

[683] M. GIRARD FRANÇOIS, « Le récit de la quête d'un récit », *op. cit.*, [en ligne].
[684] A ce sujet, voir M. Girard, « Ce que dit la marge du roman » (troisième partie), « Enquête et cheminement », *op.cit.*, [en ligne].
[685] Un cliché que l'illustrateur Maximilen Vox a en quelque sorte parfaitement représenté en créant le logo de l'une des plus célèbres collections policières (Le Masque des éditions de la Librairie des Champs-Elysées) : un logo composé d'un masque et d'une plume.
[686] M. GIRARD FRANÇOIS, « Le récit de la quête d'un récit », *op. cit.*, [en ligne].

Le criminel, bien sûr, se dissimule souvent sous les traits de l'homme le plus insoupçonnable qui soit. Comme le rappelle Marion Girard François, qui irait soupçonner le Docteur Sheppard, narrateur du *The Murder of Roger Ackroyd* ? C'est, par exemple, ce masque de la normalité que revêt M. V. dans *Un roi sans divertissement*. Et d'une certaine manière, dans *Il Giorno della civetta*, les vrais coupables, ce sont ceux que personne ne suspecte en raison de leur position sociale. Mais le détective doit lui aussi, parfois, se dissimuler « comme le chasseur […], s'il veut arracher son masque au criminel[687] ». Charles se cache, au sens premier du terme, lorsqu'il arrive sur les lieux du crime : il attend et guette la venue du coupable auprès de la tombe de Gowrie. Rojack « joue » à l'innocent pour découvrir qui était véritablement sa femme… Or, pour Marion Girard François, « cette esthétique du travestissement fonctionnel traduit bien le mécanisme de l'écriture fictionnelle[688] ». L'auteur, en effet, se dissimule en permanence sous le masque du narrateur. Il devient ainsi inaccessible sans doute, encore une fois, pour mieux tromper le lecteur. Le roman de détection a largement révélé ce phénomène. Dès *The Murders in the Rue Morgue*, Edgar Poe utilise un faire-valoir pour raconter les exploits du chevalier Auguste Dupin. Un procédé que Conan Doyle, par exemple, réutilisera en confiant la narration des aventures de Sherlock Holmes au fidèle Watson[689]. Dans nos romans, l'auteur est presque toujours dissimulé lui aussi derrière une instance narrative et, dans le cas d'*Un roi sans divertissement*, ce travestissement est d'autant

[687] *Ibid.*
[688] *Ibid.*
[689] Une anecdote amusante, mais aussi très révélatrice, illustre ce phénomène : le critique Ronald Knox, dans un article intitulé *Studies in the Litterature of Sherlock Holmes*, part du postulat que le célèbre détective a véritablement existé et que Watson est bel et bien un écrivain. Conan Doyle n'est plus, dès lors, qu'un simple agent littéraire.

mieux assuré que Giono se cache derrière une narration polyphonique. Dans *An American Dream*, Mailer semble au contraire vouloir retirer ce masque tant son personnage lui ressemble… Mais, comme le souligne Marion Girard François, il faut rester prudent :

> […] attention : le cas de Sheppard nous éclaire largement sur ce masque suprême que peut constituer le fait de dire « je » dans un récit[690].

Déguisé ou dissimulé, l'auteur reste bel et bien présent. Et il nous est très souvent possible de le démasquer.

2.2.1. L'auteur dans tous ses états[691]

Beaucoup de critiques et de spécialistes du genre, dont Uri Eisenzweig notamment, ont souligné la nature scripturale de l'énigme policière. La quête qui vise à démasquer le criminel permettrait en fait de révéler l'écrivain caché derrière le texte.

> Découvrir la vérité, pour le Grand Détective, ce n'est donc pas simplement établir la nature textuelle de son univers, mais également déterminer l'identité criminelle comme étant celle d'un écrivain en puissance[692].

Le roman policier, et en particulier le roman de détection, s'est fait une spécialité de la démarche herméneutique. Pour cela, il est assimilé parfois à une « machine », pour reprendre l'expression de Narcejac ; une machine qui doit faire preuve d'une maîtrise parfaite

[690] M. Girard François, « Le récit d'un la quête d'un récit », *op. cit.*, [en ligne].
[691] Nous empruntons ce titre à l'ouvrage de Mireille Sacotte, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 132.
[692] U. Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op. cit.*, p. 148.

de tout le processus d'écriture. Le roman policier est conçu en quelque sorte comme un puzzle proposé d'une manière désordonnée, mais dont chaque pièce, grâce à l'auteur, se retrouve à sa place à la fin du récit, et parfaitement « emboîtée » dans un ensemble ordonné. Autrement dit, le roman policier est un genre qui se signale par une forte rigueur narrative.

Nos romans, au contraire de ce modèle générique, se définissent par les lacunes qui parcourent tout le tissu textuel jusqu'à son extrémité. Or à cette extrémité, nous l'avons souligné, le lecteur est souvent face à un vide voulu par les auteurs. L'absence de vérité, l'absence de certitude et le choix d'un dénouement ouvert concluent nos romans. Cela, bien sûr, s'oppose à la finitude qui caractérise le genre policier. Marion Girard François, dans sa thèse consacrée à des romans policiers transgressifs, parle de « l'incomplétude [qui] est sans doute ce qui perturbe avant tous les lecteurs de romans policiers[693] ». Selon elle, cette absence de point final contredit fortement le désir de finalisation du roman policier classique, réputé pour ses codes et ses règles très strictes. L'inachèvement, en quelque sorte, de l'intrigue policière est comme un grain de sable qui vient gripper « la machine à lire ». Dès lors, l'incomplétude qui caractérise nos romans révèle ce que le roman policier ne cesse de mettre en scène : l'écriture elle-même. L'« imperfection » de l'intrigue policière, dans nos romans, s'avère *in fine* révélatrice du travail de l'écrivain et du piège qu'il a tendu au lecteur. En effet, la déception du lecteur est inévitable dès lors qu'il a cru avoir affaire à des romans policiers : les coupables ne sont pas identifiés (*Monsieur Ouine*) ou pas neutralisés (*Il Giorno della*

[693] M. Girard François, « *Le récit de la quête d'un récit* », *op. cit.*, [en ligne].

civetta) ; l'intrigue est diluée (*Intruder in the dust*) ou brutalement interrompue (*Un roi sans divertissement*, *An American Dream*). Toutes ces entorses aux règles génériques et au contrat de lecture sont le fruit du travail de l'écrivain. La confrontation de nos attentes à l'incomplétude de ces récits qui refusent de se soumettre nous rappelle que derrière le texte se cache un auteur. Mais tandis que dans le roman policier, c'est la « perfection » et la finitude qui révèlent le processus d'écriture, ici c'est au contraire l'incomplétude et l'ouverture qui soulignent le travail de l'écrivain.

Le roman policier littéraire attirerait donc en permanence l'attention du lecteur sur sa littérarité en insistant notamment sur sa nature scripturale. Pour découvrir la solution du texte – une solution qui n'est pas nécessairement « policière », le lecteur ne doit pas se contenter de survoler ce texte : il doit être attentif à chaque détail, à chaque indice disséminé dans le tissu textuel selon la volonté de l'auteur. Le texte policier met ainsi en abyme les mécanismes de lecture mais aussi ceux de l'écriture. C'est pourquoi on a souvent associé la démarche de l'enquêteur à celle du lecteur. C'est ce qu'affirme Yves Reuter lorsqu'il analyse les similitudes qui relient lecteur et enquêteur :

> Le détective n'est rien d'autre qu'un lecteur particulièrement doué pour reconstruire, au travers des indices les plus ténus et des signes les plus discrets, le sens véritable d'un texte parcellaire et tronqué[694].

L'enquêteur, en effet, c'est celui qui révèle aux autres une histoire ; et dans les dernières pages d'un roman de détection,

[694] Y. REUTER, *op. cit.*, p. 111.

comme dans celles d'*Intruder in the dust* par exemple, il est celui qui raconte cette histoire. Surtout, dans l'entre-deux qui sépare le vide initial du récit final, l'enquêteur ne cesse de réécrire en quelque sorte, ou d'inventer des récits possibles jusqu'à parvenir à la perfection de l'histoire reconstituée. Alors seulement la vérité est « transmissible » : c'est pourquoi l'enquêteur des romans policiers réunit souvent autour de lui tous les protagonistes pour leur révéler la vérité. On voit bien ici l'analogie avec l'aspect de l'œuvre de Faulkner que nous venons de souligner. Tout au long du roman, Gavin Stevens (épaulé par les autres détectives du roman – des détectives de tous âges) réécrit sans cesse l'histoire du meurtre, comme Faulkner qui réécrit à travers *Intruder in the dust* ses autres romans. En ce sens, Gavin Stevens est bien la voix de l'auteur : il est celui qui incarne le mieux le processus d'écriture à l'œuvre dans le roman.

Le travail de l'écrivain mais aussi l'activité de lecture, on l'a dit, se rapprochent à l'évidence de la démarche de l'enquêteur. Mais selon nous, il convient d'aller plus loin et d'affirmer que l'écrivain est caché derrière *tous* les rôles : l'enquêteur, bien sûr, mais aussi le coupable, la victime et, dans une certaine mesure, les suspects qui offrent plusieurs versions de l'histoire et multiplient les points de vue. Parfois les analogies et les similitudes sont évidentes, et nous les avons déjà signalées. Ainsi, dans *An American Dream*, il est impossible de ne pas faire le lien entre Mailer et Rojack tant la biographie du personnage emprunte à celle de l'auteur. De même, l'attitude du capitaine Bellodi, qui cherche à révéler ce qui est caché derrière le double meurtre, s'apparente à l'évidence à celle de Sciascia qui ambitionne effectivement de mettre à jour les

agissements mafieux. Mais il s'agit là d'homologies assez communes alors que d'autres sont beaucoup plus intéressantes.

Ainsi, il y a la victime qui, par le silence qui l'entoure, symbolise en quelque sorte l'aphasie et la perte du langage tant redoutées par l'auteur comme par l'enquêteur. Dans *Il Giorno della civetta*, par exemple, cette aphasie semble même contagieuse puisque tous, témoins et suspects, restent silencieux face à un enquêteur contraint, dès lors, de fabriquer des écrits ou d'utiliser des écrits fallacieux (procès-verbaux truqués, lettres anonymes, signatures). Mais c'est surtout chez Bernanos que cette analogie est la plus frappante. Dans le roman policier classique, la victime symbolise en effet le vide autour duquel s'articule le récit. D'ailleurs, bien souvent, l'enquête oriente ses investigations du côté de cette victime : il s'agit de comprendre qui a été tué pour découvrir le meurtrier :

> […] nombre d'enquêtes n'arrivent à se développer qu'en s'appuyant sur l'existence, les relations, la personnalité de la Victime. Cette dernière est alors considérée comme la forme en creux du Coupable, et l'enquêteur escompte qu'une investigation le conduira à l'autre[695].

Dans *Monsieur Ouine*, au contraire, il n'y a rien de tel. De la victime, nous ne saurons rien, ou presque, et pas même son nom. Il est intéressant de noter que si les rôles sont brouillés – pas d'enquêteur véritable, pas plus que de coupable –, la victime, elle, reste réduite à sa plus simple expression. Elle est la figure même de l'absence et du vide alors que, paradoxalement, dans le roman

[695] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 99.

policier classique, elle « est à sa façon présente[696] » puisqu'elle centralise la plupart des interrogations. Autrement dit, le petit vacher incarne ici les lacunes du récit. Il matérialise en quelque sorte les vides qui envahissent l'ensemble du roman, qu'il s'agisse des entorses aux règles du genre, des ellipses qui parcourent l'intrigue ou des incertitudes qui frappent le lecteur. En ce sens, cette figure thématise le travail de l'écrivain qui a voulu et conçu ce récit lacunaire.

Fenouille devient ainsi l'image même de la désagrégation. *Monsieur Ouine* est, pour Bernanos, le roman d'un monde déchristianisé. La mort possible de la chrétienté obsède l'écrivain. Son roman multiplie donc les images du vide qui l'effraie tant : le Maire de Fenouille disparaît sans laisser de traces, Eugène et sa femme se suicident, Arsène et Ginette meurent eux aussi et sont donc *effacés* du récit. Quant à monsieur Ouine, il décède non sans avoir, semble-t-il, « absorbé » la jeunesse de Philippe… *Monsieur Ouine*, s'il emprunte au genre policier, apparaît donc comme le reflet inversé du modèle générique. Alors que le roman policier « se remplit » d'hypothèses pour aboutir à l'équilibre parfait, *Monsieur Ouine* propose au lecteur de faire face à l'abîme. Chaque piste amorcée ne débouche au final que sur du *rien*.

A un autre niveau, on pourrait penser que cette figure du vide qu'est la victime rend compte finalement des difficultés rencontrées par Bernanos pour écrire *Monsieur Ouine*. La composition du roman, on le sait, fut faite d'interruptions, de paralysies, de reprises et d'angoisses. Et sans doute, cette victime, qui révèle la crise morale

[696] *Ibid.*

qui a envahi le village et ses habitants, est-elle aussi l'incarnation des peurs et des tourments de l'écrivain. En réduisant la victime à sa caractéristique première – l'absence –, Bernanos souligne l'accord parfait qui relie son écriture à son propos. Au départ, les blancs qui entourent le crime sont l'occasion pour le lecteur d'un jeu herméneutique : il cherche à combler les vides afin de transformer le roman dans son sens – c'est-à-dire celui du roman policier. Mais, rapidement, les blancs deviennent trop nombreux. Ils ne concernent plus seulement la victime, ils envahissent l'ensemble du texte rendant impossible l'opération de suture entamée par le lecteur.

Dans *Un roi sans divertissement*, nous retrouvons également cette idée d'un auteur au travail, caché derrière ses personnages, mais à demi dissimulé seulement :

> Giono qui joue cartes sur table ne cesse de montrer les processus de la création, parsème aussi son roman de métaphores de lui-même, de préférence comiques[697].

Il nous est donc possible de reconnaître ou d'entrevoir Giono derrière plusieurs personnages : en Frédéric II tout d'abord, un détective malgré lui qui résout l'affaire par hasard ; en M. V., un coupable qui se révèle être un homme ordinaire ; en Langlois bien sûr, le protagoniste du roman. Et selon Mireille Sacotte, Mme Tim et Saucisse sont également des métaphores de l'écrivain.

L'intervention de Frédéric II, on l'a dit, est uniquement dû au hasard. Voilà un personnage qui, d'ordinaire, n'aurait pas dû jouer de rôle particulier dans l'intrigue policière ; ou, à la rigueur, celui de

[697] M. SACOTTE, *op. cit.*, p. 132.

suspect. En effet, Frédéric II est l'un des villageois et, à ce titre, il aurait tout aussi bien pu basculer dans la catégorie des victimes. Mais Giono a choisi de le placer sur le chemin de M. V. Tout repose ici sur un concours de circonstances. Frédéric II commence par trouver *par hasard* « un joli petit cadran d'horloge colorié[698] ». Il décide donc de la réparer et de l'encastrer dans une boîte en bois. Il lui manque simplement deux planches de noyer, et c'est pourquoi il se rend à la scierie où il sait pouvoir en trouver. Son projet est donc planifié, organisé et rien ne semble pouvoir l'en détourner. Mais c'est en sortant de la scierie qu'il entend du bruit dans le hêtre et, bientôt, il aperçoit M. V. descendre de l'arbre. Le voilà devenu détective et il se lance sur les traces du criminel. Cette séquence narrative illustre bien sûr l'arbitraire qui préside à tout récit, en particulier à tout roman policier. C'est une manière de nous rappeler que tout est organisé par l'auteur. Giono tourne ainsi en dérision les impératifs du genre et les nécessités supposées le régir. Par ailleurs, comme le signale Mireille Sacotte, ce passage peut également être lu comme une métaphore du projet de l'écrivain. A l'instar de Frédéric II, Giono abandonne le projet initial : l'intrigue policière cède la place à une autre histoire et il remplace Frédéric II et M. V. par Langlois. Il rompt ainsi apparemment l'harmonie du récit, mais il relance l'intérêt du lecteur.

Ensuite, il existe une analogie entre l'attitude de l'écrivain et celle du criminel. Il est vrai que, d'une certaine manière, c'est le meurtrier qui « écrit » l'histoire : au moins celle du crime et, par contrecoup, celle de l'enquête. En effet – et c'est particulièrement vrai dans le roman de détection où le meurtre est prémédité et

[698] *Id.*, p. 60.

organisé afin d'être perpétré –, le meurtrier, c'est celui qui choisit et qui combine les circonstances par lesquelles le crime va être commis. L'enquêteur ne fait que les reconstituer. Dans *Un roi sans divertissement*, cette homologie perd quelque peu de sa valeur dans la mesure où les crimes de M. V. ne sont jamais reconstitués. En revanche, il existe une origine commune aux meurtres de M. V. et à l'acte d'écrire de Giono. On le sait, et Langlois le comprend très rapidement, M. V. tue par ennui et le meurtre devient, en quelque sorte, le divertissement suprême. Or Giono, comme il l'a confié à Taos Amrouche lors d'entretiens, écrit pour se divertir, pour s'amuser :

> Vous partez d'une idée fausse en croyant que j'invente pour créer les personnages de roman. C'est beaucoup plus important que ça. Si j'invente des personnages et si j'écris, c'est tout simplement parce que je suis aux prises avec la grande malédiction de l'univers, à laquelle personne ne fait jamais attention : c'est l'ennui[699].

Plus loin, Giono signale lui-même l'homologie entre son processus d'écriture, le meurtre et la fascination que celui-ci exerce :

> […] les hommes s'ennuient, ils ont la capacité d'ennui. De là, la création de tous les vices, de là, la création de tout ce que vous pouvez imaginer, de là, les crimes, parce qu'il n'y a pas de distraction plus grande que de tuer ; c'est admirable ; la vue du sang est admirable pour tout le monde. […] Et jamais on n'éprouve autant de plaisir qu'à tuer. C'est ça la grande distraction. […] Revenons à l'ennui : tout le monde s'ennuie. J'écris pour mon ennui à moi. […] Je pense d'abord à me distraire, et pour me distraire je joue ce jeu. C'est un jeu[700].

[699] J. Giono, « Entretien n°21 », in *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche*, *op. cit.*, p. 58.
[700] *Id.*, pp. 58-59.

Mireille Sacotte pousse ce raisonnement et montre que, d'une certaine manière, « l'écriture est une forme mimée, métaphorique de la mise à mort[701] ». L'encre sur la page peut être assimilée à du sang, et c'est bien sûr cette métaphore que l'on a déjà signalée que l'on retrouve lors de l'épisode du cochon scarifié. Dès lors, l'auteur ne doit plus être assimilé au thaumaturge qui crée des mondes et des hommes, mais plutôt « au maniaque qui, soudain, les supprime, au gré de son plaisir[702] ». Si, comme l'affirme Mireille Sacotte, tous les romanciers sont des assassins par procuration, alors c'est particulièrement vrai des auteurs de romans policiers qui imaginent et racontent des crimes à longueur de livres[703].

Mais c'est à la lecture de *Noé*, que les similitudes entre Giono et M. V. sont les plus troublantes. Au début de *Noé*, Giono superpose les décors d'*Un roi sans divertissement* à son bureau. Et l'écrivain rapporte l'histoire de M. V. comme si elle s'était déroulée sous ses yeux :

> Vers moi, c'est-à-dire vers la table où j'écrivais, en venant de la fenêtre vers moi, se trouve le commencement de la route qui mène au Jocond, à l'Archat, aux montagnes, l'itinéraire de fuite de monsieur V[704].

Dans certains passages de *Noé*, M. V. semble même s'incarner en Giono et, pour reprendre l'expression de Mireille Sacotte, « sa propre forme corporelle donne asile à l'assassin[705] » :

---

[701] M. Sacotte, *op. cit.*, p. 134.
[702] *Ibid.*
[703] Mireille Sacotte rapporte également une « légende familiale » intéressante de ce point de vue. Après avoir lu *Un roi sans divertissement*, Élise Giono, la femme de l'écrivain, se serait écriée : « Sans le savoir, j'ai épousé un assassin ». *cf.* M. Sacotte, *op. cit.*, p. 134.
[704] J. Giono, *Noé*, Paris, Gallimard, 1961, p. 13.
[705] M. Sacotte, *op. cit.*, p. 134.

> Quand monsieur V. en a eu terminé avec Dorothée, quand il est descendu du hêtre […], j'ai dit qu'il avait mis le pied dans la neige, près d'un buisson de ronces. Ça, c'est l'histoire écrite. En réalité, il a mis le pied sur mon plancher, à un mètre cinquante de ma table, juste à côté de mon petit poêle à bois. […] En réalité il est venu vers moi, il a traversé ma table ; ou, plus exactement, sa forme vaporeuse […], a été traversée par ma table. Il m'a traversé, ou, plus exactement, moi qui ne bougeais pas […] j'ai traversé la forme vaporeuse de monsieur V. A un moment même, nous avons coïncidé exactement tous les deux ; un instant très court […] j'étais monsieur V ; et c'est moi que Frédéric II regardait[706].

L'auteur en M. V., l'auteur en meurtrier : Giono affirme clairement les ressemblances qui existent entre le créateur et son personnage. Il semble, du même coup, dénoncer l'analogie très fréquente, et sans doute réductrice, qui se contente d'assimiler l'enquêteur à l'auteur. Un écrivain, c'est bien plus que cela nous dit Giono : il est présent derrière chacun des rôles. Et c'est sans doute pourquoi on le retrouve en Langlois, un personnage qui est lui-même « traversé » semble-t-il par M. V., comme si Langlois avait été contaminé par l'ennui décrit par Giono. Surtout, Langlois apparaît comme le personnage autour duquel toute la vie du village s'organise. Dès son arrivée, les villageois lui font une confiance aveugle alors même qu'ils ne savent rien de lui. Et cela n'évoluera guère tout au long du roman : Langlois restera un homme presque impénétrable et qui parle peu. Pourtant, c'est lui qui décide de tout. C'est lui qui met un terme au roman policier en abattant M. V. C'est encore lui qui organise la battue, indiquant à chacun quelle place il doit occuper, quel rôle il doit jouer :

[706] J. Giono, *Noé*, *op. cit.*, pp. 13-14.

> Et si nous avions cru que notre Langlois avait oublié nos noms, ah ! je t'en fiche ! Nos noms et notre parentage (auxquels nous tenons comme à la prunelle de nos yeux) sus sur le bout du doigt ! « Un tel, fils d'un tel, père d'un tel sera à tel endroit, à tel moment. Il aura à sa gauche Baculard. » (Il précisait : le fils, et il précisait encore : je dis le fils parce que je sais que le fils…)[707].

A ce sujet, Mireille Sacotte précise que Langlois est comme « le metteur en scène de son destin et de sa mort[708] ». Il écrit sa vie en quelque sorte et ordonne son récit comme bon lui semble. C'est lui par exemple qui décide de conclure la traque du loup de la même manière qu'il avait achevé celle de M. V. De plus, peut-on imaginer un suicide plus « spectaculaire » que celui que Langlois décide de mettre en scène ? Enfin, lors du dîner organisé par Mme Tim, les propos de Langlois résonnent comme en écho au processus d'écriture de Giono :

> Je ne peux courir aucun risque, même pas celui de vous dire où je vais et où je vous mène […] Je ne vais certes pas vous le dire ; ayant l'intention d'être ce que je suis : […] détruire d'un seul coup votre façon millénaire d'envisager les choses serait la pire des imprudences[709].

Pour Mireille Sacotte, cette conversation entre Langlois et ses deux amies (Saucisse et Mme Tim) est un prétexte pour Giono : l'auteur « s'adresse par-dessus leur tête au lecteur habitué à lire un certain type de romans[710] » Comment ne pas lire en effet dans les propos de Langlois les similitudes entre son attitude et le travail de l'écrivain ? Dans la première partie du roman, Giono a laissé croire

[707] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 120.
[708] M. Sacotte, *op. cit.*, p. 136.
[709] J. Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 136.
[710] M. Sacotte, *op. cit.*, p. 136.

au lecteur qu'il le guidait dans un roman policier sans lui dire, bien sûr, qu'il le conduisait en fait autre part.

Les métaphores de lui-même que Giono nous offre ici sont multiples, hybrides, à l'image de son roman. Démiurge, il est comme Langlois celui qui dirige tout. Pourtant, il semble parfois se laisser guider par l'intuition et le hasard. Dès lors la polyphonie narrative du roman, ces innombrables témoignages et confidences qui se télescopent et se rejoignent ici évoquent en quelque sorte toutes les influences d'un auteur qui emprunte à Pascal autant qu'au roman policier.

Mais ces analogies sont surtout révélatrices de la modernité d'œuvres qui se questionnent elles-mêmes, qui s'interrogent sur leur propre processus de création et sur les principes de fonctionnement qui président au genre auquel elles empruntent tant. Car ce sont les romans eux-mêmes qui, dans le cas du roman policier littéraire, se travestissent et se dissimulent. Sous l'aspect de récits policiers se cachent des romans problématiques et qui problématisent. En effet, si l'on retrouve dans les romans de notre corpus le *topos* du travestissement, on remarque au contraire une volonté très nette de révéler et de démasquer ce que le genre s'efforce de dissimuler.

2.2.2. Le retour au chaos

Le roman policier, on le sait, se présente sous la forme d'un récit ordonné et parfaitement organisé. Jacques Dubois a montré que cette forme n'était qu'une illusion et le récit policier dissimule en fait « une trame éclatée, biaisée[711] ». En effet, il faut se méfier de l'idée d'une enquête qui progresse invariablement vers l'élucidation de l'énigme. Un récit policier nous installe au contraire la plupart du temps dans une confusion croissante jusqu'à ce que survienne brutalement et artificiellement la résolution. Avant ce dénouement souvent décevant, le récit s'est égaré sur de fausses pistes et a conduit le lecteur par des détours, des hasards et des tâtonnements. Dès lors la solution de l'énigme peut être considérée comme « un expédient destiné à mettre fin au désordre grandissant[712] ». Cela est d'autant plus remarquable lorsque la solution se révèle extrêmement simple. Mais, bien sûr, le roman policier dissimule ce désordre (qui est du côté de la modernité et de l'avant-garde) et s'affiche au contraire comme un récit d'ordre : un ordre voulu et organisé arbitrairement par l'auteur. Pour faire face aux aléas de la contingence, le roman policier impose à sa narration ce que Jacques Dubois appelle « un principe régulateur[713] ». Au désordre provoqué par le crime, le récit oppose ainsi un ordonnancement général qui permet d'aboutir à une vérité définitive.

L'acte de narration qui préside à tout roman policier se soumet donc à des règles, très strictes pour certaines. Or on sait que ces règles sont factices et parfaitement illusoires. Jacques Dubois rappelle en effet que le romancier jouit au préalable de son texte

[711] J. Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 61.
[712] *Ibid.*
[713] *Id.*, p. 58.

« d'une liberté aussi totale qu'absurde[714] ». Il peut en effet le conduire dans n'importe quelle direction et se laisser aller à la contingence. On rejoint ici d'une certaine manière les interrogations d'André Gide qui, dès *Paludes* en 1895, exposait en quelque sorte l'arbitraire de tout romanesque. Le caractère convenu du roman policier souligne bien sûr cet arbitraire alors même qu'il prétend l'éviter en simulant l'équité entre l'enquêteur et le lecteur. Le roman moderne – et en particulier le roman policier littéraire – dénonce cette prétention puisqu'il reconnaît transgresser les règles et surtout adopter n'importe quelle loi.

Chez Bernanos, et dans une certaine mesure chez Giono, on assiste ainsi à un retour au chaos narratif. A certains égards, *Monsieur Ouine* ressemble à une ébauche de roman policier si l'ambition de Bernanos avait été tout autre. On y retrouve bien la plupart des motifs du genre mais, au lieu d'être organisés, ils sont épars et la cohérence narrative de l'intrigue est souvent difficile à percevoir. Ce désordre révèle pourtant la présence de l'écrivain. En effet, on peut le lire comme une dénonciation des choix arbitraires voulus par les auteurs de romans policiers. Bernanos aurait pu décider de révéler la culpabilité de monsieur Ouine. On sait même qu'à un moment il l'a fait, avant de changer d'avis. Les choix de Bernanos révèlent donc finalement également ceux qu'il n'a pas fait ! Désigner le coupable en la personne de monsieur Ouine serait ainsi apparu comme la seule certitude d'un roman qui choisit au contraire de nous entraîner dans un univers fait de confusions et d'incertitudes. Bernanos évite – et dénonce – le placage hâtif d'une solution arbitraire et totalement artificielle. L'absence d'enquêteur

[714] *Ibid.*

fonctionne dès lors comme un signe de cette subversion du genre : dans le roman policier, le détective est l'ordonnateur de l'histoire. C'est lui qui parvient par le biais de son enquête à une médiation du crime.

Par ailleurs, la construction si particulière de *Monsieur Ouine* accentue l'une des caractéristiques du genre, l'articulation des deux histoires : celle du crime et celle de l'enquête. L'énigme criminelle engendre l'enquête, donc un récit ; et cette enquête finit par produire narrativement le crime. Enfin, au terme d'un roman policier classique, les deux histoires finissent toujours par coïncider. C'est ce que Jacques Dubois appelle le « modèle d'autogénération narrative[715] » qui figure au principe de tout roman policier. Bernanos refuse clairement ce modèle. En effet, l'énigme criminelle engendre bien ici une enquête, mais celle-ci est rejetée hors du texte. Dès lors, le récit du crime ne peut être reconstitué, comme si le refus du modèle générique empêchait la désignation du coupable. Bernanos accuse en quelque sorte le principe sous-jacent à toute construction policière ; mais, dans le même temps, il en révèle paradoxalement le fonctionnement. La transgression attire finalement l'attention sur la valeur textuelle du genre et sur celle, littéraire, de *Monsieur Ouine.*

On retrouve, d'une certaine manière, ce refus chez Giono. Pourtant, au départ, la structure énonciative d'*Un roi sans divertissement* semble assez commune. L'histoire que nous lisons est rapportée par un narrateur-enquêteur qui reconstitue l'histoire d'un certain M. V. Mais rapidement les choses se compliquent avec

[715] *Id.*, p. 60.

un emboîtement chaotique des récits et un narrateur principal qui devient souvent narrataire. De plus, nous découvrons que le véritable sujet du roman, ce n'est pas l'histoire de M. V. mais celle de Langlois. Autrement dit, le narrateur d'*Un roi sans divertissement* n'assume pas pleinement sa fonction de « régulateur », comme s'il n'était pas parvenu à faire le tri dans les témoignages recueillis. On retrouve donc, mais sous une autre forme, le chaos narratif censé être évité. L'interruption brutale de l'énigme policière apparaît en effet, dans un premier temps, comme une rupture malhonnête du contrat de lecture. Ce piège tendu au lecteur est également le signe de la présence d'un narrateur incapable d'écrire jusqu'au bout un roman policier. L'histoire de M. V., comme celle du meurtre du petit vacher de *Monsieur Ouine*, aurait pu être à l'origine d'un « véritable » roman policier. Mais Giono en a décidé autrement.

D'autre part, Giono détourne ici le modèle d'autogénération. En effet, l'énigme criminelle, si elle engendre bien le récit d'une enquête, ne permet pas ici pleinement la reconstitution narrative du crime. Dans la première partie du roman, la succession de disparitions ne débouche pas sur une enquête policière. On l'a vu, l'intervention de Langlois ne coïncide pas, d'un point de vue narratif, avec le récit d'une investigation minutieuse et ordonnée. Langlois tâtonne, impose un couvre-feu mais il se révèle incapable de reconstituer l'histoire des crimes. Certes il semble avoir compris mais cette intuition, il ne la formule pas. Pire, la « solution » est uniquement due au hasard, et elle reste partielle puisqu'elle n'apporte pas toutes les réponses attendues. En revanche, il y a bien une enquête, mais celle-ci porte sur Langlois. Autrement dit, le mécanisme d'autogénération est dévié : l'énigme criminelle

engendre le récit d'une enquête, mais une enquête qui s'intéresse au(x) vivant(s) bien plus qu'aux morts. D'ailleurs, symboliquement, le roman s'achève par la mort du protagoniste alors que dans un roman policier, la mort ne peut être présente qu'à l'ouverture du récit.

Le roman policier littéraire amplifie donc certains principes sous-jacents à tout récit policier. Et les transgressions et les détournements, au final, révèlent les mécanismes qu'ils dénoncent ou évitent. Jacques Dubois, dans son ouvrage *Le Roman policier ou la modernité*, analyse notamment le roman de Friedrich Dürrenmatt, *Das Versprechen* (*La Promesse*, 1957) qui s'inscrit parfaitement dans le phénomène qui nous intéresse ici. Dubois montre notamment comment l'autonomie du genre peut conduire à l'autoréférentialité.

2.3. L'ŒUVRE OUVERTE SUR L'ŒUVRE

Le narrateur de *Das Versprechen*, le roman de Dürrenmatt est un auteur de romans policiers. A l'occasion d'une conférence sur l'art du roman policier, il rencontre l'ancien chef de la police de Zurich. Ce dernier lui raconte l'histoire du commissaire Matthieu. Et c'est ce récit qui compose l'essentiel du roman. A la veille de son départ de la police zurichoise, Matthieu se voit confié une dernière enquête : le corps affreusement mutilé d'une petite fille vient d'être découvert. L'homme qui a trouvé le corps, un gitan autrefois condamné pour une sombre affaire de mœurs, devient aussitôt l'unique suspect. La police l'arrête mais il se pend dans sa cellule. Convaincu de son innocence, Matthieu promet aux parents de la petite fille de tout faire pour démasquer le vrai coupable. Son enquête, interminable, va rapidement tourner à l'obsession avant de l'entraîner vers la folie. Après avoir démissionné de la police, Matthieu s'est installé dans une station-service où il retient une mère et sa fille, dans l'espoir que cette dernière attirera le meurtrier. Sa quête n'aboutira jamais. Dans un ultime prolongement, le lecteur obtiendra toutefois une réponse. Le narrateur rapporte en effet que, un an plus tôt, il a obtenu d'une vieille femme agonisante, un étrange aveu. Elle lui a confié que son mari était l'auteur de plusieurs meurtres de fillettes, et qu'il s'est tué dans un accident de voiture. Le lecteur comble alors les lacunes du récit et comprend que cet homme était celui que Matthieu a poursuivi inlassablement et qu'il attend toujours…

Comme le signale Jacques Dubois, si l'ensemble du roman peut se lire comme « une histoire d'enquête toute simple […], le bel édifice dénotatif se lézarde[716] » avec ce dénouement plaqué et totalement artificiel qui révèle finalement l'un des impératifs du genre. Les intentions de Dürrenmatt apparaissent alors clairement et l'entreprise de détournement du modèle originel devient manifeste. Dürrenmatt crée également une scission radicale entre l'enquête de Matthieu qui échoue et qui l'enferme dans ses obsessions et le récit lu par le lecteur et qui « réussit » en quelque sorte puisque la solution nous est offerte. *Das Versprechen* transgresse donc les règles du genre et affiche sa liberté. Selon Dubois, c'est dans cette ouverture que le roman policier littéraire « trouve son ordre et sa clôture[717] », et qu'il s'enferme finalement dans l'autoréférentialité. Et La transgression devient là encore révélatrice du modèle d'autogénération narrative qui est au principe de tout roman policier.

Dans le roman policier, symboliquement, l'enquêteur et le lecteur s'engloutissent dans l'enquête. Dans le roman de Dürrenmatt, par exemple, cet investissement est totale et définitif puisque le commissaire Matthieu sombre dans la folie. Et le livre s'achève sur l'image de cet ancien policier prostré sur un banc, attendant en vain la venue d'un meurtrier qu'il ne cessera jamais, au moins mentalement, de traquer. Pour Jacques Dubois, cette folie « implique une clôture du texte bien plus effective que celle définie par l'habituelle solution de l'énigme[718] ». En effet, le commissaire Matthieu fait de son enquête une clôture dans laquelle il enferme l'auteur et le lecteur. Dans une certaine mesure, le cri de défi lancé

[716] *Ibid.*
[717] *Id.*, p. 59.
[718] *Ibid.*

par le capitaine Bellodi à la fin d'*Il Giorno della civetta* résonne autant comme une ouverture que comme le signe d'un enfermement : celui d'un auteur qui n'aura de cesse de revenir à la formule policière. Le retour de Bellodi en Sicile symbolise à l'évidence l'acte d'écriture de Sciascia qui réutilisera le modèle policier pour dénoncer encore et encore les agissements mafieux.

Chez Bernanos aussi le dénouement semble totalement ouvert. Au contraire de Dürrenmatt, *Monsieur Ouine* ne s'achève pas sur un ultime rebondissement artificiel. Et la solution ne nous sera jamais offerte. Néanmoins, comme on l'a déjà signalé, cette apparente ouverture peut être perçue au contraire comme le pire des enfermements puisque le lecteur est contraint, s'il veut trouver la solution, de s'emprisonner dans le texte et de le lire encore et encore. Dès lors, l'absence de solution est bien plus qu'un subterfuge à la monosémie du genre. Et le roman devient ici l'emblème de l'acte d'écrire en tant que recherche de lui-même. Pour être totalement appréhendé, le roman policier littéraire doit donc être lu comme une ouverture sur l'œuvre.

2.3.1. L'autoréférentialité chez Faulkner

Nos auteurs transposent des indices génériques qui révèlent, selon nous, à la fois la nature profondément intertextuelle des romans, mais également leur littérarité. Le roman policier littéraire est un domaine où s'illustre parfaitement la transtextualité telle que définit par Genette comme étant « tout ce qui met [un texte] en

relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes[719] ». Or la richesse du roman policier littéraire repose sur une double transtextualité puisque le texte entretient des relations avec le genre policier mais également avec d'autres textes et notamment, d'autres textes de l'auteur. Dès lors la transtextualité à l'œuvre ici est beaucoup plus vaste que l'intertextualité ; et, comme le précise Daniel Sangsue dans un ouvrage sur la parodie, la transtextualité, « c'est en somme l'équivalent de la *littérarité* ou de la *poéticité*[720] ». On retrouve ainsi l'idée que nous avons développée précédemment : l'appartenance d'un texte à cet ensemble de textes qu'est la littérature, mais aussi ses rapports avec d'autres textes qui l'entourent et avec les genres qui l'incluent, sont des indices très forts de littérarité.

Nos romans ne sont plus, ou du moins plus *seulement*, des textes qui empruntent au genre policier : ce sont des textes qui révèlent leur nature scripturale et qui donnent à lire la littérarité. En effet, beaucoup de critiques l'ont noté, de Manchette à Natacha Levet, lorsque le roman policier cultive ses stéréotypes génériques, il bascule immanquablement vers l'autoréférentialité. Manchette, dans son article consacré à Donald Westlake, explique comment les nouvelles générations d'auteurs de romans noirs font écho, ironiquement le plus souvent, aux stéréotypes créés par leurs aînés. A un autre niveau, Westlake a réparti ses ouvrages entre plusieurs signatures – ce que Manchette appelle ses « *trade-marks*[721] ». Cette division permet donc au lecteur de différencier les séries conçues par l'auteur et qui possèdent toutes des caractéristiques

[719] G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 7.
[720] D. Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. Contours littéraires, 1994, p. 63.
[721] J.-P. Manchette, *op. cit.*, p. 250.

particulières. Surtout, cela permet à Westlake de créer des résonances et des échos au sein même de son œuvre. Le stéréotype, nous dit Manchette, « est devenu totalisation[722] ». Le modèle générique est figé mais il est encore possible « d'en faire battre le cœur *in vitro*[723] ».

Nos romans fonctionnent un peu sur le même principe. Ils semblent être le creuset d'expérimentations où se mêlent les références au modèle générique et des allusions à l'œuvre de l'auteur. En effet, tandis que les renvois au genre policier – toutes ces traces que nous avons relevées – se multiplient et activent les compétences génériques du lecteur, d'autres relations, entre le roman et l'œuvre de l'auteur, se manifestent plus ou moins clairement. Nos romans, en plus de problématiser le genre policier lui-même (nous y reviendrons), peuvent être lus comme des œuvres qui traitent avant tout d'elles-mêmes. Autrement dit la propension à l'autoréférentialité du roman policier et le penchant pour l'autotélisme du roman moderne sont ici exacerbés.

Dans le roman policier se mêlent donc références paralittéraires et autoréférentialité auctoriale. La première est « une référence circulaire, qui ne dit jamais rien de nouveau parce qu'elle ressasse ou qu'elle est tautologique[724] ». La seconde, en revanche, entraîne une dissémination générique qui éloigne *in fine* les romans de la Doxa. La collusion des indices génériques avec le projet auctorial permet d'éviter l'ornière de la monosémie.

---

[722] *Ibid*.
[723] *Ibid.*
[724] D. Couegnas, *op. cit.*, pp. 92-93.

C'est sans doute chez William Faulkner que cette double transtextualité est la plus évidente. *Intruder in the dust* offre une intrigue policière qui s'inscrit à l'évidence dans un tissu de références au genre. Nous avons déjà évoqué les similitudes entre le roman de Faulkner et les histoires de l'oncle Abner ; de même, nous avons souligné la banalité d'un dispositif narratif qui consiste à « jeter » en prison, dès les premières pages, un supposé coupable. Ajoutons que la thématique raciale d'*Intruder in the dust* – un Noir accusé du meurtre d'un Blanc et la menace du lynchage – est fréquente dans le genre. Nous nous contenterons de citer un ouvrage bien connu des amateurs de roman noir, *How Sleeps the Beast* (1938) de l'américain Don Tracy. Dans ce roman, l'auteur décrit la violence qui s'empare des habitants d'une petite ville de pêcheurs, qui lynchent un Noir accusé du meurtre d'une jeune femme blanche.

Selon sa connaissance du genre, le lecteur identifie plus ou moins ces références. Et dans le même temps, d'autres références, à l'œuvre de Faulkner cette fois, sont également activées. Il y a bien sûr les personnages déjà « croisés » dans d'autres romans et ceux qui réapparaîtront. Il y a Lucas Beauchamp, l'un des protagonistes de *Go Down, Moses*, mais aussi tous ces noms de familles emblématiques du comté de Yoknapatawpha : les McCaslin, les Mallison et les Stevens. Surtout, il y a le duo Gavin Stevens et Charles Mallison. Ces deux personnages, autant par leur fonction d'enquêteurs que par leur réutilisation dans d'autres textes policiers, incarnent l'ambivalence du rapport de Faulkner au genre. D'un côté, ils s'inscrivent parfaitement dans le projet de Faulkner et dans le Sud imaginaire qu'il a créé. Mais d'un autre côté, leur réapparition

dans des œuvres « policières » – toutes les nouvelles du recueil *Knight's Gambit*, mais aussi *Requiem for a Nun* – instaure une répétition qui fait d'eux des personnages sériels, à l'instar des grands détectives du roman policier.

Outre cette réutilisation des personnages, on peut relever ici une certaine forme de récurrence dans l'intrigue elle-même. Ainsi la menace de lynchage et la colère de la foule qui attend devant la prison évoquent d'autres romans de Faulkner : *Sanctuary*, bien sûr et le procès de Lee Goodwin, mais aussi *Light in August* et le lynchage de Joe Christmas.

En fait, ces échos permettent à Faulkner de réécrire, ou plutôt de corriger certains effets de lecture provoqués par des romans plus anciens. Jacques Pothier, que nous avons cité dans notre première partie[725], explique que le Faulkner des années 40 et 50 est très préoccupé par cette idée : se relire, se corriger et revenir inlassablement sur les mêmes thèmes. C'est d'ailleurs ce qu'exprime Gavin Stevens lui-même dans *Requiem for a nun*, sorte de suite à *Sanctuary* :

The past is never dead. It's not even past[726].

Il faut donc réutiliser les mêmes personnages, reprendre les mêmes thèmes et surtout réaffirmer son discours. Dans le chapitre « *Palimpsestes* » de son ouvrage consacré à Faulkner, Jacques Pothier explique que l'auteur américain avait surtout le souci de

[725] Voir première partie, « *Les meurtres du comté de Yoknapatawpha* ».
[726] W. FAULKNER, *Requiem for a nun*, Harmondsworth, Penguin Books, 1960, p. 92 (« Le passé n'est jamais mort. Il n'est même jamais le passé. », *Requiem pour une nonne*, Paris, Gallimard, 1957, coll. « Folio », p. 108).

corriger certaines erreurs d'interprétation que la complexité de ses romans avait pu susciter.

> *L'intrus*, le petit roman par lequel Faulkner rompt la période de quasi-inactivité qui avait commencé après *Descends, Moïse*, illustre ce nouveau Faulkner qui se relit, se corrige publiquement, affirmant l'œuvre comme vivante, donc changeante. […] Faulkner n'a-t-il pas, par là, voulu rectifier les effets des lectures de *Lumière d'août*[727] ?

Jacques Pothier fait ici allusion au meurtre de Joanna Burden, dans *Light in August*. Dans ce roman, le meurtre lui-même n'est pas décrit. Le lecteur sait simplement que son corps a été retrouvé, la gorge tranchée. Les habitants de Jefferson désignent un coupable, Joe Christmas, dont on sait qu'il était l'amant de Joanna et qu'il a une ascendance noire. C'est ce dernier point qui condamne Joe Christmas. Toute la ville ne doute pas qu'il est noir, puisque son comportement, pour elle, coïncide parfaitement avec le stéréotype du Noir depuis toujours établi : comment le meurtrier d'une Blanche ne serait-il pas noir ?

Les similitudes avec l'intrigue de *Intruder in the dust* sont bien sûr évidentes. Comme Joe Christmas, Lucas est issue d'une famille à la double ascendance. Sa culpabilité n'est donc jamais remise en question. Mais, et c'est la grande différence entre les deux romans, dans *Light in August* rien n'est jamais explicité. Joe Christmas est-il vraiment le meurtrier de Joanna Burden ? N'est-ce pas plutôt Lucas Burch, son complice dans un trafic d'alcool clandestin ? Il s'avère en effet que c'est *sans doute* Lucas Burch qui a incendié la maison de Joanna après le meurtre… Mais les questions demeurent et, à

[727] J. POTHIER, *op. cit.*, p. 98.

l'inverse de celle d'*Intruder in the dust*, la narration ne nous livre jamais toutes les clés. D'où, selon Jacques Pothier, la crainte de Faulkner de n'avoir pas été bien compris.

> Les lecteurs avaient en effet tendance à faire confiance aux narrateurs qui expliquaient le meurtre de Joanna Burden aux mains de Joe Christmas par le mélange de sang noir et blanc qui coulait dans ses veines[728].

Cette thèse est d'ailleurs invoquée par Gavin Stevens, qui apparaît brièvement au chapitre XIX de *Light in August*. Or pour le Faulkner de *Intruder in the dust*, elle ressemble trop, à l'évidence, à la théorie raciale sudiste. Aussi Faulkner réintroduit-il le personnage de Gavin Stevens et celui de Lucas Beauchamp – qui peut donc évoquer, au moins par la situation dans laquelle il se retrouve, Joe Christmas – « pour réaffirmer l'humanité des Noirs[729] », nous dit Jacques Pothier. Le personnage de Gavin Stevens, comme Faulkner, comme son œuvre, a changé. Et c'est sans doute son neveu qui l'y aide. En effet, Charles Mallison a tout compris, et pas seulement l'innocence de Lucas, bien avant son oncle. Ainsi, dès le début du roman, Charles se souvient de la fois où il a croisé Lucas peu de temps après la mort de sa femme, Molly Beauchamp :

> [Charles] said thought with a sense of vindication, easement, triumph almost: *She had just died then. That was why he didn't see me.* […], thinking with a kind of amazement: *He was grieving. You don't have not to be a nigger in order to grieve* [730].

---

[728] *Ibid.*
[729] *Ibid.*
[730] W. FAULKNER, *Intruder in the dust*, *op. cit.*, p. 25 (« [Charles] exprima sa pensée avec un sentiment de revanche, de soulagement, presque de triomphe : *A ce moment-là, elle venait de mourir. C'est pour cela qu'il ne m'a pas vu.* […], tout en songeant avec une sorte d'effarement : *Il avait du chagrin. Il n'y a pas besoin de ne pas être un nègre pour avoir du chagrin*. », *op. cit.*, pp. 36-37).

Charles comprend dès cet instant l'humanité de Lucas, ce Noir qui se comporte « just as any white man[731] ». Le jeune homme réalise surtout la dette qu'il a envers cet homme. Car jusqu'à présent, et notamment lors de la fameuse partie de chasse au cours de laquelle il est tombé dans une rivière glacée, Charles s'est comporté à l'égard de Lucas comme tous les autres Blancs :

> He was already thinking of the man whom he had never seen but once […] as […] every white man in that whole section of the country had been thinking about him for years: *We got to make him be a nigger first. He's got to admit he's a nigger. Then maybe we will accept him as he seems to intend to be accepted*[732].

Et tout le roman s'organise autour de cette dette : une dette d'honneur entre individus qui, jusqu'alors vivaient dans des univers cloisonnés. Charles a compris que l'hospitalité que Lucas lui a offerte ne se paye pas. Elle constitue au contraire entre eux « un lien durable et exigeant[733] ». C'est pour cette raison qu'il accepte de l'aider et qu'il entraîne avec lui son oncle. Ensemble, ce qu'ils révèlent, Charles en a conscience, a « quelque chose de révoltant et de honteux pour l'ensemble des Blancs fondateurs du comté » (« something shocking and shameful out of the whole white foundation of the country[734] »). Aussi l'enquête policière tient du domaine de la lutte. L'enquête de Gavin et de Charles pour innocenter Lucas n'est qu'une illustration du discours de Faulkner. Les deux personnages, comme Faulkner, *luttent* pour que, un jour,

[731] *Id*., p. 18 (« tout comme un Blanc », *op. cit.*, p. 28).
[732] *Ibid.* (« Il ne cessait de penser à l'homme qu'il n'avait jamais vu qu'une seule fois […] à la façon […] dont tous les Blancs de ce coin de campagne pensaient à lui depuis des années : *Nous devons d'abord faire de lui un nègre. Il faut qu'il reconnaisse qu'il est un nègre. Peut-être alors consentirons-nous à le prendre pour ce que, semble-t-il, il prétend être pris.* », *op. cit.*, p. 28).
[733] J. POTHIER, *op. cit.*, p. 107.
[734] W. FAULKNER, *Intruder in the dust*, *op. cit.*, p. 138 (*op. cit.*, p. 176 pour la traduction).

« Lucas Beauchamp can shoot a white man in the back with the same impunity to lynch-rope or gasoline as a white man[735] ».

Faulkner, on le voit, reprend donc, pour le préciser, le matériau de ces premiers romans. Il le fait dans un souci de clarté évident. On saisit bien, à travers, cet exemple, la double transtextualité à l'œuvre ici qui nous oblige à lire deux systèmes de références. Si l'un est ancré dans le genre policier, l'autre s'inscrit dans un projet auctorial incontestable. Le texte est donc bien multiple, hybride : roman policier et « roman sudiste », *Intruder in the dust* doit aussi, selon nous, être lu comme un texte qui traite de l'œuvre de Faulkner elle-même. Et si la voix de Gavin Stevens, au premier plan, est parfois didactique, la mise en abyme du discours sur l'œuvre est plus discrète, plus subtile.

Cette autoréférentialité n'est pas aussi marquée chez tous nos auteurs. Chez Sciascia, par exemple, cette mise en abyme est impossible dans la mesure où *Il Giorno della civetta* n'est que le deuxième roman de l'auteur. Ce phénomène du discours sur l'œuvre ne pourrait être étudiée qu'au travers des autres romans policiers de l'auteur écrits quelques années plus tard. En revanche, chez Giono, Bernanos et Mailer, le roman policier littéraire se fait lui aussi le réceptacle d'un discours sur l'œuvre. Plus exactement, leurs textes s'attachent à montrer le processus de la création et ils sont parsemés de références ou de métaphores de l'auteur lui-même.

[735] *Id.*, p. 155 (« Lucas Beauchamp pourra frapper un Blanc dans le dos sans, plus qu'un Blanc, risquer la corde ou l'essence », *op. cit.*, p. 196).

Mais cette présence à peine voilée de l'auteur nous amène, au-delà de l'autoréférentialité, à nous interroger sur la polysémie de nos œuvres. Nous avons déjà montré que les transgressions opérées par les auteurs imposaient presque invariablement une relecture. En réalité, l'ouverture pratiquée à la fin des romans est double. Le récit est, d'une part, ouvert sur lui-même c'est-à-dire qu'il est complexe et polysémique. Une seule lecture ne peut suffire à quiconque souhaite l'appréhender totalement. Et, d'autre part, le roman est ouvert sur l'œuvre toute entière de l'auteur. Il s'inscrit dans un ensemble plus vaste qu'il est nécessaire de prendre en compte.

2.3.2. C'est par la fin que tout commence

Le roman policier classique, et en particulier le roman de détection, à la réputation d'être monosémique. C'est ce qui explique notamment le discrédit critique qui l'a longtemps frappé. En effet, tout récit policier est caractérisé par une forte tension narrative qui se rompt lors du dénouement : un dénouement souvent décevant et qui impose une clôture forte et définitive. Une fois refermé, un roman policier ne serait jamais relu. Il est vrai que l'on est en droit de se poser la question : une fois que l'on sait *qui* a tué Roger Ackroyd, y a-t-il un intérêt à relire le roman d'Agatha Christie ?

Comme le rappelle Marion Girard François, on a donc beaucoup dit que le roman policier n'était pas littéraire parce qu'il

était « téléologique et monosémique[736] ». Or, pour certains critiques justement, la littérarité d'une œuvre se fonde sur sa polysémie. Dans un article des *Cahiers des Paralittératures*[737], Jean Fabre s'intéresse à l'heuristique qui caractérise l'œuvre policière et qui entraînerait une disparition de la littérarité. L'œuvre littéraire est polysémique parce que ouverte sur plusieurs significations, tandis que la dimension heuristique du genre policier le condamnerait à la monosémie. En effet, la série de questions (qui ? Pourquoi ? Comment ?) qui fonde l'enquête impose des réponses précises et closes. Nos romans, à l'évidence, refusent cette clôture trop stricte. Autrement dit, ils contrebalancent l'équilibre heuristique/littérarité en faveur de la seconde. Ils ouvrent en effet le récit policier à une catégorie de questionnements nettement plus polysémiques. Dans *Monsieur Ouine*, par exemple, le refus de l'heuristique est évident et le roman dévie de sa trajectoire initiale. Mais même lorsqu'il y a, en apparence, une acceptation de l'impératif policier, comme chez Faulkner notamment, on constate l'ajout d'autres interrogations qui échappent totalement aux préoccupations habituelles. Cela signifie donc que l'on peut avoir conjointement heuristique et littérarité.

En fait, là encore, on constate que la transgression révèle d'une certaine manière les caractéristiques du genre. Et, à la lecture de nos romans, nous sommes en droit de douter de cette supposée monosémie du genre policier. On rejoint ici certaines approches critiques qui lient littérarité et théorie de la réception. En effet, comme l'illustre l'essai provocateur de Pierre Bayard, *Qui a tué*

[736] M. GIRARD FRANÇOIS, « La littérarité comme polysémie », *op. cit*. [en ligne].
[737] J. FABRE, « *Heuristique et littérarité du roman d'énigme* », in *Les Cahiers des Paralittératures, op. cit.*, pp. 117-120.

Roger Ackroyd ?[738], on est en droit de remettre en cause la version proposée par l'enquêteur afin de proposer une autre version de l'histoire et donc, de désigner un autre coupable. Mais, au-delà de la contre-enquête, « Pierre Bayard accuse la critique d'être monosémique, c'est-à-dire d'imposer une seule lecture[739] ». Autrement dit, la critique ne serait pas exempte du reproche qu'elle a justement longtemps adressé au genre policier : elle enferme en quelque sorte elle-même l'œuvre qu'elle se propose d'étudier. C'est ce que démontre parfaitement Pierre Bayard en proposant une autre solution, un autre dénouement au *Murder of Roger Ackroyd*. Il étudie le roman d'Agatha Christie selon un prisme étroit et particulier : celui qu'il a choisi au préalable :

> Le critique fait ainsi dire à l'œuvre ce qu'il veut y voir ; son cheminement théorique emprunte les indices nécessaires à sa démonstration et efface les indices contraires par l'efficacité de sa rhétorique[740].

C'est cette idée que développe par exemple Serge Rezvani dans son roman *l'Enigme* où tout commence par la découverte du bateau de la famille Knigh, retrouvé dérivant en mer, vide, la coque striée de marques sanglantes. Tous les membres de cette famille étaient écrivains, donc rivaux. L'un d'eux a sans doute noyé les autres avant de s'infliger la même mort. Les enquêteurs, pour reconstituer les événements qui se sont déroulés sur le bateau, déchiffrent les indices laissés derrière elles par les victimes, donc par les suspects : il s'agit de carnets, de brouillons, de poèmes…

---

[738] P. BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1998. L'auteur reprend ici tous les éléments de l'enquête et démontre que Hercule Poirot s'est trompé et qu'il a accusé à tort un innocent.
[739] M. GIRARD FRANÇOIS, « La littérarité comme polysémie », *op. cit.*, [en ligne].
[740] *Ibid.*

Autrement dit, ils reconstituent en quelque sorte le processus créatif en recréant tous les scénarios possibles, mais également l'acte de lecture dans la mesure où ils s'abîment dans une enquête qu'ils redoutent de résoudre tant elle les passionne. Mais ce que révèle surtout le roman de Rezvani, c'est cette écriture du soupçon dont parle Jacques Dubois[741] : tout devient suspect, y compris les indices ! En effet, comme l'a très bien noté Marion Girard François, les indices sont remarquables parce qu'ils le sont « potentiellement ». Un élément du texte peut se révéler être un indice utile à la résolution de l'énigme, mais il peut également être un « *détectande*[742] » : l'élément peut être un indice ou un leurre :

> Cette double dualité donne le vertige, par toutes les lectures qu'elle peut entraîner : un élément signifiant peut être négligé par le lecteur à tort, ou mener à une fausse piste ou à un égarement interprétatif s'il est sélectionné, etc[743].

Autrement dit, le texte policier est polysémique dans la mesure ou *tout* peut signifier quelque chose. Et l'on approche dès lors d'une lecture quasi paranoïaque ou chaque signe peut être déchiffré et interprété différemment. C'est clairement de ce côté que se situe *Monsieur Ouine* de Bernanos. Dans ce roman, l'inaboutissement de l'énigme criminelle renvoie à cette polysémie du signe en germe dans tout roman policier mais rarement, pour ne pas dire jamais, exploitée. Bernanos propose d'une certaine manière le roman policier ultime, celui qui laisse au lecteur la possibilité de

[741] J. Dubois, *Le Roman policier littéraire*, *op. cit.*, p. 116.
[742] Annie Combes, « *Indices et leurres : de la trace au tracé* », in *Les Cahiers des Paralittératures*, pp. 82-86 (« *Agatha Christie et le roman policier d'énigme* », textes réunis par Jean-Marie Graitson, Actes du 5è colloque international des Paralittératures de Chaudfontaine, revue *Les Cahiers des Paralittératures*, n° 6, 1991, Editions de Céfal). Citée par M. Girard François, in « La littérarité comme polysémie », *op. cit.* [en ligne].
[743] M. Girard François, in « La littérarité comme polysémie », *op. cit.* [thèse en ligne].

résoudre l'énigme selon sa propre interprétation des indices. Débarrassé de la version de l'enquêteur, chaque lecteur est libre d'apporter sa réponse. En fait, tout tend à penser que Bernanos avait perçu, au moins intuitivement, l'apport du roman policier à la littérature.

La lecture d'un roman policier se fonde sur une lecture d'indices. Il y a bien sûr en premier lieu les indices matériels étudiés par le détective. Mais, comme l'ensemble du texte est orienté vers son dénouement, tout est susceptible d'être indexé sur cette explication finale :

> Dans un bon roman policier rien n'est perdu, il n'y a pas de phrase ni de mot qui ne soient pas significatifs. Et même s'ils ne le sont pas en fait, ils le sont potentiellement, cela revient à la même chose. Le monde du livre foisonne de possibilités, de secrets et de contradictions. Comme toute chose vue ou dite, même la plus petite, la plus banale, peut influer sur le dénouement de l'histoire, rien ne doit être négligé. Tout devient essentiel ; le centre du livre se déplace avec chaque événement qui le pousse en avant. Le centre est donc partout et on ne peut en dessiner la circonférence avant que le livre n'ait pris fin[744].

Ce que Quinn, l'écrivain-personnage de Paul Auster, a parfaitement compris, c'est la contamination progressive du texte par l'indice. Mais il ne s'agit plus ici seulement d'indices référentiels ou matériels, c'est-à-dire ceux que l'enquêteur collecte pour résoudre l'énigme. Il s'agit plutôt d'indices narratifs voulus et ordonnés par l'auteur, mais également d'indices linguistiques qui rappellent que,

[744] P. AUSTER, *Cité de verre* (*City of Glass*), Arles, Actes Sud, 1985, Le Livre de poche n°13518, pp. 13-14. Notons que cet extrait est cité par J. Dubois (*op. cit.*, p. 132) et par M. Girard François (*op. cit.* [Thèse en ligne]).

au-delà de l'histoire policière, il y a un texte. Dès lors, comme l'indique Marion Girard François, il y a « duplicité du roman […] qui permet, encourage, deux lectures simultanées[745] ». Le lecteur est contraint à une vigilance accrue car l'auteur de romans policiers littéraires a su éviter le choix entre indices matériels et les indices linguistiques. Ainsi, dans les œuvres de notre corpus, il y a de fréquentes références aux indices, et en particulier à la trace ou à l'empreinte, « l'indice par excellence[746] » du roman policier classique. Dans un premier temps, cela fonctionne comme un marqueur générique : l'enquêteur observe, relève des indices et aboutit à une conclusion logique comme dans le passage d'*Intruder in the dust*, lorsque Gavin, son neveu et le shérif comprennent que le corps de Montgomery a été déplacé car les bouquets de fleurs sur la tombe ont été « jetés n'importe comment[747] ».

Dans *Un roi sans divertissement*, les allusions aux traces de pas ou de sang dans la neige sont multiples. L'enquête de Langlois se résume d'ailleurs presque à une observation de ces indices. Or, nous l'avons déjà signalé, cela ne mène nulle part. Giono signale ainsi à son lecteur l'inutilité de ces indices matériels et du même coup attire son attention sur un autre type d'indice. Cette inutilité de l'indice matériel, nous la retrouvons chez Mailer et Bernanos. Et, à chaque fois, elle indique l'abandon progressif de l'heuristique puisque l'observation de l'indice ne conduit pas aux conclusions qui s'imposent. Dans *An American Dream* par exemple, le corps de Deborah porte la marque du meurtre. L'autopsie a révélé qu'elle

[745] M. Girard François, « La littérarité comme polysémie », *op. cit.* [Thèse en ligne].
[746] J. Dubois, *op. cit.*, p. 126.
[747] W. Faulkner, *L'Intrus*, *op. cit.*, p. 200 (*Intruder in the dust*, *op. cit.*, p. 158 : « looked as if they had been thrown at or onto the grave ».

avait été étranglée et qu'elle ne s'était donc pas suicidée en se jetant par la fenêtre. Pourtant, la police libère Rojack. L'inspecteur Roberts affirme même qu'il possède « d'autres preuves[748] » de la culpabilité du narrateur : ce qui signifie qu'il y a d'autres indices. Mais là encore, ils sont négligés et laissés de côté et les soupçons qui pèsent sur Rojack s'effacent. Dans *Monsieur Ouine*, les indices matériels ou circonstanciels sont encore moins fiables. Les premiers indices par exemple, ceux fournis par Jambe-de-Laine, sont faux et fabriqués de toutes pièces ! Autrement dit, dès le début de l'enquête policière, Bernanos suggère que tout est truqué, fallacieux et que l'étude des traces policières ne peut que conduire à des conclusions erronées. C'est sans doute ce qui conduit la police à accuser à tort Eugène. On parle de traces qui auraient été relevées ou de preuves que les enquêteurs auraient en leur possession sans qu'elles soient jamais véritablement précisées. Pourtant le braconnier est accusé, recherché et, d'une certaine manière, exécuté.

Les auteurs affichent donc leur désintérêt pour les indices matériels, c'est-à-dire ceux qui habituellement occupent une place essentielle dans un roman policier classique. Cette tendance a plusieurs effets sur notre lecture qui dès lors ne peut être que polysémique. Tout d'abord, il convient de rappeler, comme l'a fait Jacques Dubois, que « le lecteur de récits policiers [est] peu associé au repérage et au déchiffrage des indices stricto sensu[749] ». En effet, l'art d'un auteur de romans policiers consiste justement à rendre invisibles les indices signifiants. Seul l'enquêteur est capable de les repérer et de les interpréter. En revanche, l'attention du lecteur est

[748] N. MAILER, *An American Dream*, *op. cit.*, p. 92: « We have some other evidence ».
[749] J. DUBOIS, *Le Roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 135.

sans cesse maintenue en éveil puisqu'il sait que tout est susceptible d'avoir de l'importance : le plus petit détail peut *in fine* se révéler essentiel. Il s'agit là, à n'en pas douter, de l'un des apports essentiels de la littérature policière : maintenir le lecteur dans un état de suspicion permanent. Or c'est justement cette attitude qui lui permet, parfois, de reconnaître les intentions et les stratégies de l'auteur. Il arrive fréquemment qu'un lecteur (expérimenté) devine le chemin que l'auteur a choisi de lui faire emprunter. Il a alors « basculé définitivement et entièrement du côté du textuel[750] ». C'est dans cette recherche des indices textuels ou linguistiques que le lecteur se rapproche le plus du romancier dans la mesure où il se désintéresse plus ou moins de l'histoire pour être totalement accaparé par le processus d'écriture qu'il perçoit dans le livre qu'il est en train de lire.

Dans le roman policier classique, cette posture du lecteur n'est pas si fréquente que cela, même si elle ne doit pas être négligée. Certes, il peut s'efforcer de lire entre les lignes, en quelque sorte, afin de percevoir les astuces et les tactiques que l'auteur a élaborées afin de construire son énigme et sa solution. Toutefois, l'efficacité narrative d'un roman policier, son pouvoir d'attraction, tend à plonger le lecteur dans une posture naïve entièrement tendue vers le dénouement. Dans le roman policier littéraire, au contraire, le discrédit jeté sur les indices matériels attire l'attention du lecteur : et le texte réapparaît sous l'histoire. Chaque transgression et chaque écart par rapport à la norme fonctionnent comme un signal qui rappelle la littérarité du texte. Le travail d'élucidation du lecteur – qui fonctionnera d'autant mieux s'il est un lecteur de romans policiers

[750] *Ibid.*

expérimenté – consiste dès lors à reconstituer les processus d'écriture du roman. Puisque le récit policier se dérobe toujours, à un moment ou à un autre, le lecteur investit son attention dans la recherche des indices textuels qui vont lui permettre de repérer l'entreprise de déconstruction à l'œuvre dans ces romans policiers littéraires.

Ainsi, plus l'écart vis-à-vis de la norme sera important, plus le travail interprétatif du lecteur sera vertigineux. Dans *Il Giorno della civetta*, on l'a vu, les transgressions sont assez discrètes et c'est, pour l'essentiel, le dénouement qui entraîne une relecture. C'est-à-dire que l'échec de Bellodi met en lumière le projet de Sciascia et incite rétrospectivement à une (re)découverte d'un texte qui avait en partie dissimulé ses intentions. Dès lors, un certain nombre de signifiants (comme la surdité, le mutisme ou l'anonymat) qui parcourent tout le roman se révèlent au lecteur. En revanche, dans un roman comme *Monsieur Ouine*, les transgressions sont tellement visibles qu'il est impossible de les négliger dès la première lecture. Plusieurs réceptions du texte sont donc possibles, parmi lesquelles la plus réductrice : celle qui s'efforcerait de reconstituer l'histoire du crime. Mais quoi qu'il en soit il semble impossible de ne pas lire chaque dénouement comme une ouverture du texte sur lui-même, autrement dit comme une invitation à la relecture.

Le roman policier littéraire est donc une œuvre ouverte et polysémique qui ne prend tout son sens que dans un processus de globalisation. Autrement dit le récit policier ouvre ici le roman sur un

double mouvement. Nous avons tout d'abord observé un mouvement rétroactif en quelque sorte qui oblige, à l'instant du dénouement, à revenir sur ce que nous avons lu et donc à *relire*. C'est une caractéristique propre aux œuvres polysémiques qui refusent l'idée d'un point final.

Ensuite, il est important de noter que chacun de ces romans est ouvert sur l'œuvre de son auteur : il peut en être l'amorce ou l'aboutissement mais aussi plus généralement l'un des chaînons essentiels. Ainsi, nous avons vu qu'*Intruder in the dust* devait se lire – ou pouvait être lu – comme une réécriture de romans précédents. Faulkner y reprend en effet des thèmes, des motifs mais aussi des situations déjà rencontrés dans des livres antérieurs. Et ce mouvement se prolonge au-delà d'*Intruder in the dust* puisqu'il réutilisera Gavin Stevens et Charles Mallison dans son recueil de nouvelles policières, *Knight's Gambit*.

Si Sciascia entame avec *Il Giorno della civetta* une « formule » qu'il réemploiera plusieurs fois, Giono choisit quant à lui de prolonger *Un roi sans divertissement* au-delà du point final – qui dès lors n'en est plus vraiment un. Le roman se poursuit en effet en quelque sorte dans la « chronique » suivante, *Noé* dont l'ouverture signale explicitement la filiation :

> Ici commence *Noé*.
> Je venais de finir d'écrire *Un roi sans divertissement*. La tête de Langlois venait à peine d'éclater sur mon papier […][751].

[751] J. GIONO, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1961, coll. Folio n°365, p. 7.

3- CE QUE L'ON APPREND SUR LE GENRE

Parce qu'il s'inscrit en marge du roman policier et parce qu'il appartient pleinement à la littérarité, le roman policier littéraire – et au-delà le phénomène d'hybridation littéraire dans son ensemble – questionne clairement la notion de genre. Ces interrogations s'articulent en fait autour deux axes.

Premièrement, le roman policier littéraire installe une sorte de jeu permanent : un jeu de transpositions et de transgressions qu'il opère sur le modèle générique. Or, il met ainsi à jour les problématiques que toute tentative de définition du genre policier ne manque pas de faire naître. En effet, comme le rappelle très justement Marion Girard François « peu de genre ont autant posé de questions, autour de sa définition, de son extension, de sa légitimité, de sa valeur[752] ».

Ensuite, les écarts génériques choisis par nos auteurs peuvent être considérés et lus comme des innovations, ou des orientations, qui annoncent d'une certaine manière certaines évolutions du roman policier. Autrement dit, un roman policier littéraire peut être rétroactivement intégré à l'hypotexte générique.

Il convient donc, maintenant, de prendre du recul vis-à-vis des textes de notre corpus et de s'en détacher quelque peu afin de les replacer dans une perspective générique plus globale.

[752] M. GIRARD FRANÇOIS, « Problématisation du genre policier », *op. cit.* [Thèse en ligne]. L'analyse qui suit s'appuie d'ailleurs pour une bonne part sur cette thèse : nos conclusions rejoignent en effet très souvent celles de Marion Girard François.

3.1. UN GENRE PROBLÉMATIQUE

La notion de genre littéraire, on le sait, est beaucoup plus problématique qu'il n'y paraît, pour de multiples raisons – dont certaines que nous rappellerons pour l'examen du genre policier qui nous intéresse ici.

On a souvent dit que les genres étaient surtout pertinents pour les littératures populaires. Toutefois, il apparaît évident qu'aucun texte ne peut être tout à fait hors de toute norme générique. Même lorsque l'œuvre – et c'est notamment vrai pour les romans policiers littéraires – affiche sa singularité vis-à-vis d'un modèle générique qu'il subvertit et déconstruit, l'horizon générique reste un intermédiaire entre l'œuvre et la littérature toute entière.

Le genre apparaît donc comme une convention essentiellement pragmatique. Cela signifie que la dimension textuelle n'est plus la seule donnée primordiale : le texte doit également être perçu comme un acte qui produit un effet. On rejoint ici les théories de Gérard Genette ou de Jean-Marie Schaeffer qui expliquent que, sans le respect et/ou la reconnaissance du genre, l'œuvre n'est plus reconnue comme telle et la communication échoue. Pour réaliser un genre, une œuvre doit donc en permettre la reconnaissance. Comme le précise Marion Girard François, « la perception joue donc, effectivement, un rôle essentiel dans la constitution générique[753] ».

[753] *Ibid.*

Toutefois, il ne faut pas négliger la dimension textuelle, c'est-à-dire l'organisation formelle et sémantique de l'œuvre. Ce sont ces règles, ces conventions, qui fonctionnent comme des prescriptions parfois très strictes. Et la transgression de ces règles apparaît non pas comme un échec mais plutôt comme une subversion : l'œuvre peut s'organiser autour d'un horizon générique qu'elle va modeler, parfois déconstruire. C'est évidemment dans ce mouvement que s'inscrit le roman policier littéraire. Mais, et c'est là un point essentiel, cette idée de mouvement ou d'évolution fait partie intégrante de la notion même de genre – et cela est particulièrement vrai pour le roman policier. Un genre, même aisément identifiable, s'inscrit en permanence dans un processus d'actualisation. En effet, la lecture, on l'a dit, est à considérer comme une « concrétisation » du texte. Pour Wolf Dieter Stempel, elle fait évoluer la notion de genre car la lecture « opère par une sélection, dictée par le contexte historique, littéraire et général, et par les perspectives individuelles[754] ». Cela signifie évidemment qu'un genre va évoluer en fonction des conditions de réception des textes.

Il existe en effet deux modèles de constitution générique : l'un est *historique* et l'autre *théorique*[755]. Le premier est fondé sur l'observation des œuvres. Il est donc essentiellement rétroactif puisque c'est à partir de l'examen des textes que l'on définit *a posteriori* le genre et les caractéristiques des œuvres qui le composent. Le second est au contraire plus abstrait : il s'agit alors de préciser *a priori* les traits constitutifs d'un modèle générique. Or Marion Girard François a démontré que l'histoire du roman policier

[754] *Ibid.*
[755] Nous reprenons ici une terminologie utilisée par Todorov et réemployée par Marion Girard François.

nous enseignait la prudence vis-à-vis de ces deux modèles et donc, au-delà, de la notion même de genre :

> L'histoire du roman policier nous apprend donc beaucoup sur l'idée même de genre ; elle fait comprendre qu'il faut renoncer à une image construite par *a priori* essentialiste […], ou rétroactivement et artificiellement, à partir d'un ensemble d'œuvres prises comme étalon[756].

En effet, il existe un décalage important entre la vision « figée » du genre et la réalité des textes. Pour Marion Girard François, « l'âge d'or[757] » a imposé une image qui ne correspond pas du tout à la diversité des œuvres. Nombre de romans policiers de cette période s'organisent autour de la forme « à rebours » que nous avons plusieurs fois évoquée. Cette structure narrative est ainsi peu à peu devenue une norme que l'on a souvent considérée comme intrinsèque au genre policier. Or il s'agit d'une caractéristique qui ne peut suffire à rendre parfaitement compte de la variété du genre. Ainsi les premiers récits policiers, ceux des auteurs que l'on nomme souvent les précurseurs du genre, ne reposent pas sur cette forme du récit inversé. La démarche taxinomique se heurte ainsi à un double problème : que faire des romans policiers déjà écrits qui refusent la définition du genre ? Et que faire par ailleurs des œuvres contemporaines qui innovent et rejettent le modèle générique ? Et au-delà de ces questions, une autre surgit à laquelle Karl Viëtor a apporté une réponse : l'œuvre idéale, celle qui englobe parfaitement tous les éléments génériques, existe-t-elle ?

[756] M. Girard François, « Problématisation du genre policier », *op. cit.* [Thèse en ligne].
[757] Pour Benvenuti, Rizzoni et Lebrun, « l'âge d'or » du roman policier commence vers 1917 et se poursuit jusque dans les années 30 (*cf. Le Roman criminel*, Nantes, L'Atalante, 1982, pp. 27-48).

> On peut trouver que certaines œuvres contiennent l'élément générique avec plus de pureté relative que d'autres, mais on ne retrouvera aucun moment dont on puisse dire que le « type » y est réalisé, le genre dans sa plénitude, et son histoire parvenue à son accomplissement idéal[758].

Catégoriser rétroactivement ou prospectivement permet certes de classer les œuvres qui échappent à la norme ; mais cela révèle surtout les difficultés de toute entreprise de constitution générique, tant un genre – et notamment le roman policier – évolue, change, se transforme.

Nous avons déjà évoqué ce point en rappelant dans l'introduction de notre deuxième partie que les différentes « formes » policières apparues au gré de l'histoire du genre policier font qu'il est très difficile, pour ne pas dire impossible de définir le genre policier. La terminologie « roman policier » englobe des œuvres dites « policières » mais qui, dans les faits, ont parfois peu en commun. Entre les meurtres en chambres closes des romans de détection et les récits hyper violents d'auteurs contemporains tels que James Ellroy ou David Peace, les différences et les antagonismes sont trop nombreux pour que l'on se suffise de l'expression roman policier, « dont le nom se réfère à un contenu sémantique peu contraignant et assez extensif[759] ». Or le roman policier a été marginalisé parce qu'il était justement trop facilement identifiable. Les traits auxquels on l'a réduit sont donc fonction de la réception des œuvres, mais ne sont pas nécessairement représentatifs de la diversité des textes et de la malléabilité du genre.

---

[758] K. VIËTOR, « *l'Histoire des genres littéraires* », in *Théorie des genres*, *op. cit.*, p. 28.
[759] M. GIRARD FRANÇOIS, « Problématisation de la notion de genre », *op. cit.* [Thèse en ligne].

L'exclusion du genre policier de la sphère littéraire ne facilite donc pas son unification autour d'une définition. Le roman policier est considéré et appréhendé – à juste titre – comme un genre *para*littéraire. Cela ne fait aucun doute et nous pouvons même ajouter que c'est justement cette appartenance trop évidente à un modèle générique qui a provoqué le bannissement des romans policiers hors de la littérature. La réception des textes policiers a à l'évidence dès le départ joué un rôle essentiel :

> A bien examiner ce qui s'est dit, depuis près d'un siècle, sur ce sujet, on se prend à soupçonner que l'histoire du roman policier pourrait n'être, après tout, que celle d'une perception[760].

Comme le dit Jacques Dubois, le roman policier est « le plus récent des genres[761] ». Apparu au milieu du XIX^e^ siècle, le roman policier semble, dès ses origines, subir l'attraction de la littérature légitime. Pour Dubois, en effet, le premier roman de détection (*L'Affaire Lerouge* de Gaboriau en 1866) aurait été préparé par deux grands textes qui se jouent, sur des modes différents, des conventions du roman-feuilleton : il s'agit des *Misérables* de Victor Hugo et des *Habits noirs* de Paul Féval[762]. L'œuvre fondatrice de Gaboriau serait ainsi directement issue des glissements et mutations progressives du roman populaire auquel il souhaite ajouter l'un des fondements du genre : le travail de détection quasi scientifique. Cette filiation est bien connue des spécialistes de romans policiers qui savent la dette que le genre doit au roman feuilleton du XIX^e^ – nous ne nous y attarderons donc pas trop.

---

[760] U. Einsenzweig, *Autopsies du roman policier*, *op. cit.*, p. 8.
[761] J. Dubois, *op. cit.*, p. 48.
[762] Dubois montre comment la fresque de Hugo s'extrait des conventions du feuilleton tandis que Féval choisit au contraire de l'exacerber : deux tendances qui favorisent, selon Dubois, la naissance du roman policier.

Il est nécessaire en revanche de relier, comme le fait Jacques Dubois, l'émergence du roman policier avec un autre phénomène littéraire d'époque : la crise du roman qui a marqué la fin du XIX^e^ siècle. Avec les frères Goncourt, puis les romanciers symbolistes, le roman « tend à se faire poème, essai, ou autre chose encore[763] ». Ils remettent donc en cause les constituants du roman feuilleton : le héros central, la narration linéaire, la représentation construite du réel et la finalisation très marquée du récit. Or le roman de détection naissant, on le sait, s'inscrit totalement dans cette perspective. Pire, il exacerbe en quelque sorte la finalité du récit, donc sa clôture. Tout récit d'enquête est tendu jusqu'à son extrémité : entre la perpétration du crime et la révélation de la solution, tout converge progressivement jusqu'à parfaitement coïncider. Or pour Jacques Dubois, ces deux phénomènes doivent être mis en relation :

> […] par un effet de reflet inversé, ce roman fortement contraint apparaît comme l'interprétant, le double questionneur du texte déconstruit que les Goncourt portent aux avant-gardes et dont ils revendiquent la négativité[764].

Cette relation entre deux sphères littéraires *a priori* opposées est donc faite de tensions et d'échanges. Mais dès lors pourquoi le roman policier a-t-il été si tôt marginalisé ? Uri Eisenzweig, dans *Le Récit impossible* nous fournit une première explication. Selon lui, la critique conservatrice de l'époque, effrayée par les nouvelles directions empruntées par le roman, considère le roman policier et ses contraintes comme le symbole « des risques encourus par une littérature qui emprunte les voies de la recherche et de

[763] J. DUBOIS, *op. cit.*, p. 35.
[764] *Id.*, p. 36.

l'originalité[765] ». Double inversé du « roman artiste » des Goncourt, il devient le mauvais genre à exclure de la sphère littéraire. Dès lors on lui reproche d'être un genre surchargé de conventions et de règles, bref d'être trop reconnaissable. Et le roman policier peinera à faire cesser ces accusations d'autant plus injustes qu'un examen minutieux du genre montre qu'elles sont en partie injustifiées.

En effet, même si le rejet du genre hors de la sphère littéraire est très tôt prononcé, l'histoire du roman policier et certaines de ses qualités intrinsèques prouvent sans ambiguïté qu'il s'agit d'un genre problématique qui, de plus, *problématise* la notion même de genre.

[765] *Ibid.*

3.2. CECI N'EST PLUS UN ROMAN POLICIER

Pourtant, comme le rappelle Marion Girard François, la critique, aujourd'hui, a semble-t-il cessé de marginaliser le genre policier, tout simplement parce qu'elle a changé d'orientation :

> A une critique s'efforçant de percevoir des traits génériques pour exclure un groupe a succédé assez récemment une critique moins ségrégationniste, ou plus sensible au métissage, thème moderne[766].

Autrement dit, les traces policières ne sont plus facteurs de marginalisation depuis que le brouillage générique est devenu une marque de littérarité. Cette nouvelle tendance de la critique repose en réalité sur la convergence de plusieurs facteurs. Tout d'abord, le roman policier a su gagner ses lettres de noblesse par le biais d'œuvres et d'auteurs reconnus au-delà de la sphère spécifique du roman policier. Il s'agit donc de textes parfaitement ancrés dans le genre et qui participe à la fois de sa cohérence et de sa nécessaire actualisation. Sans doute, des auteurs contemporains, James Ellroy est-il le plus représentatif de cette tendance. Sa reconnaissance en tant qu'auteur, il la doit précisément à sa volonté sans cesse réaffirmée de s'inscrire dans une littérature de genre :

> Ce qui fait d'Ellroy un auteur reconnu réside en fait moins dans l'originalité de sa démarche que dans son volontarisme, dans cette détermination affichée d'être un auteur au sein de la littérature la

[766] M. GIRARD FRANÇOIS, « Problématisation de la notion de genre », *op. cit.* [Thèse en ligne].

> plus commerciale qui soit, ce sur quoi ses déclarations à la presse ne laisse aucun doute[767].

En effet, au contraire de certains auteurs de paralittérature, Ellroy n'a jamais cessé de réaffirmer son désir d'écrire des romans noirs[768]. Ainsi, il n'a pas tenté de s'immiscer dans la sphère littéraire par une recherche stylistique (au contraire d'un Dashiell Hammett qui a imposé l'écriture béhavioriste dans le roman noir), par une théorisation du genre policier (comme a pu le faire Raymond Chandler dans divers ouvrages[769]) ou par l'apport d'éléments exogènes (ce que fait par exemple Maurice G. Dantec en mêlant le genre policier à la science-fiction et en introduisant des éléments philosophiques ou théologiques dans ses romans). Dans un article qu'il a consacré à l'écrivain américain, Thomas Lasbleiz établit par ailleurs un parallèle entre la posture de James Ellroy et celle de Balzac. Pour lui, une ambition commune unit les deux romanciers : elle consiste à vouloir épuiser les lois d'un genre, et non à les remettre en cause ou à les transcender. Balzac a ainsi synthétisé les formes du roman de son époque dans *La Comédie Humaine* ; Ellroy, quant à lui, dresse un catalogue complet des *topos* du roman noir dans son *Los Angeles Quartet*[770].

Mais si le roman policier a pu s'imposer par lui-même en quelque sorte avec des auteurs tels que James Ellroy, deux autres tendances expliquent selon nous la reconnaissance progressive du genre. La première est celle étudiée par Marion Girard François

[767] T. LASBLEIZ, « *Ellroy, le président et vous* », in *La Petit mécanique de James Ellroy*, Paris, L'Œil d'or, 1999, p. 116.
[768] Ce qui ne l'a jamais empêché toutefois d'exprimer son ambition en affirmant vouloir devenir le plus grand auteur de romans noirs de son époque.
[769] Citons notamment *The Simple Art of Murder* (1948).
[770] *The Los Angeles Quartet* est composé de *The Black Dahlia* (1987), *The Big Nowhere* (1988), *L.A. Confidential* (1990) et *White Jazz* (1991).

dans sa thèse *Parodie et transposition dans le roman policier contemporain (exemples français et espagnols*) et la seconde celle que nous étudions ici, c'est-à-dire le roman policier littéraire. Ces deux tendances – que nous pourrions qualifier de « phénomènes littéraires » - sont à la fois très proches et opposées. En effet, le roman policier contemporain étudié par Marion Girard François et le roman policier littéraire fonctionnent sur des stratégies et des ressorts communs, cependant ils se situent l'un comme l'autre à la marge du genre : mais dans deux marges opposées.

Une certaine frange du roman policier contemporain se caractérise en effet par une volonté très nette de transgresser le modèle générique. Au contraire de James Ellroy qui exploite – avec talent – l'ensemble des règles et *topos* du roman policier pour tenter d'atteindre la plénitude du genre, des auteurs choisissent au contraire de déjouer les attentes du lecteur en manipulant le fonds policier. Marion Girard François qualifie ces œuvres de « romans à traces policières[771] » : c'est-à-dire des romans qui appartiennent au domaine policier, qui ont été écrits par des « auteurs policiers », mais qui sont en infraction avec le genre conventionnel jusqu'à provoquer une confusion générique évidente et très forte – à tel point que l'on ne sait plus trop si ces œuvres appartiennent vraiment au genre policier. Les auteurs étudiés par Marion Girard François entretiennent donc avec le genre policier des rapports très ambigus. Ainsi, René Belletto, dont elle étudie le roman *L'Enfer*, a écrit, selon le *Dictionnaire des littératures policières*, « de purs romans policiers[772] » ; pourtant, aucun de ses livres n'a été publié dans une

[771] M. Girard François, « Conlusion générale », *op. cit.*, [Thèse en ligne].
[772] P. Dessaint, « René Belletto », in *Dictionnaire des littératures policières*, t. 1, *op. cit.*, p. 198.

collection spécialisée. Quant à Jacques-Pierre Amette, un auteur qui aujourd'hui n'écrit plus de romans policiers, et dont le roman *La Maîtresse de Brecht* a été récompensé par le Prix Goncourt en 2003, il signé plusieurs romans noirs sous le pseudonyme de Paul Clément ou sous son propre nom, et dont certains publiés à la Série Noire. Des remarques similaires pourraient être faites à l'égard des deux écrivains espagnols (Juan Marsé et Manuel Vásquez Montalbán) que Marion Girard François étudie également dans sa thèse. Mais ce qui importe vraiment, bien plus que le statut de leurs auteurs, c'est la place de ces romans.

Ce roman policier contemporain[773] joue avec les composantes du genre, s'appuie sur elles, les intègre, les transgresse souvent et ouvre à l'évidence les frontières du genre à d'autres domaines : littéraires, historiques, philosophiques ou psychanalytiques par exemple. Autrement dit, on observe dans ces romans une hybridation littéraire similaire, ou en tout cas proche, de celle que nous avons constatée dans les œuvres de notre corpus. D'une certaine manière, ces romans policiers contemporains et le roman policier littéraire se situent *a priori* à l'opposé de l'échiquier littéraire, puisque les premiers appartiennent au genre, puisque le travail sur le fonds policier y est « conscientisé », revendiqué et parfaitement assumé par leurs auteurs. Ces romans policiers contemporains rejoignent les problématiques déjà à l'œuvre dans nos romans policiers littéraires. La frontière entre le genre et la littérature semble même, cette fois, totalement effacée. En fait, tout porte à croire qu'une certaine frange du roman policier actuel se nourrit des

[773] Toute la production contemporaine ne s'inscrit évidemment pas dans cette perspective. Les romans policiers restent, dans une très grande proportion, des œuvres paralittéraires qui respectent les codes génériques et donc les attentes du public.

hybridations littéraires déjà présentes dans les œuvres de notre corpus.

La manipulation du modèle policier, dans le cadre du polar contemporain, s'oriente dans deux directions distinctes. Tout d'abord, quelques-uns de ces romans policiers malmènent l'hypotexte générique à des fins parodiques : il en ressort donc « dévalué, déformé[774] ». Si dans ces textes le fonds policier reste très prégnant, dans d'autres, au contraire, il est parfois beaucoup plus discret. Mais il reste toujours perceptible au travers de diverses « traces » ; et il est surtout indispensable à la compréhension globale des œuvres. Ce sont donc, pour reprendre une terminologie chère à Genette, des « transpositions », « des parodies sérieuses[775] » dans lesquelles le caractère ludique, ironique ou satirique s'efface au profit de transformations thématiques et/ou formelles. Le travail sur l'hypotexte générique est donc, dans un cas comme dans l'autre, au cœur de la problématique de ces romans.

On voit bien que ces éléments rejoignent les caractéristiques du roman policier littéraire en tant que processus d'hybridation. Nous considérons en effet que l'intrusion du genre policier dans le littéraire a – tout autant que le roman policier travaillé par la littérature – favorisé la reconnaissance du genre. En effet, l'un comme l'autre, le roman policier littéraire comme le roman policier contemporain, ont largement démontré la modernité et la littérarité du genre policier. La lecture de ces romans hybrides pose invariablement la question du genre : d'une part la notion même de genre est problématisée et, d'autre part, certaines des potentialités du genre sont révélées.

[774] M. Girard François, « Conlusion générale », *op. cit.*, [Thèse en ligne].
[775] G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 35.

Autrement dit, ces entreprises d'hybridation littéraire sont riches d'enseignement et extrêmement fécondes.

Toutefois, il faut être prudent. En effet, même si nous avons montré dans notre première partie les liens qui unissent chacun de nos auteurs au roman policier, rappelons-nous que les œuvres de notre corpus n'appartiennent pas au genre. Leur statut, nous l'avons déjà évoqué, est extrêmement ambigu : tous ces romans sont exclus du paratexte générique ; mais, dans le même temps, chacun de nos auteurs figurent en bonne place dans un ouvrage de référence tel que le *Dictionnaire des littératures policières*. Cependant, les traces textuelles, les indices génériques que nous avons relevés tout au long de notre étude nous renseignent d'une certaine manière sur les desseins de nos auteurs. Il paraît évident qu'en écrivant *Monsieur Ouine*, Bernanos n'était pas animé des mêmes intentions que lors de la rédaction d'*Un crime.* Dès lors, même si ces traces policières sont extrêmement discrètes, comme c'est le cas dans *Monsieur Ouine*, leur seule présence ne suffit-elle pas à prouver l'intention de nos auteurs ? Si les marques génériques sont visibles, cela ne signifie-t-il pas que nos auteurs avaient bien l'intention de « connecter » leurs romans au genre policier ? Marion Girard François, qui a noté cette même « intentionnalité » chez les auteurs de romans policiers contemporains, souligne la subjectivité de ce critère[776]. Mais Jean-Marie Schaeffer a au contraire affirmé la pertinence de cette idée d'intentionnalité :

[776] Voir M. Girard François, « Problématisation de la notion de genre », *op. cit.* [thèse en ligne].

> Nous avons vu que le statut générique de l'acte communicationnel n'est pas un fait textuel (bien qu'il donne lieu à des marqueurs textuels) mais un fait d'intentionnalité[777].

A priori, rien ne nous autorisait à considérer les romans de notre corpus comme des romans policiers. Pourtant, les « marqueurs textuels » et les indices génériques (thématiques et structuels) sont la preuve, selon nous, que tous ces romans fonctionnent sur « un pré-requis de lecture[778] » de romans policiers. Cela signifie donc qu'un roman policier littéraire peut-être associé au genre par analogie, c'est-à-dire par « une *opération métatextuelle*, de laquelle l'auteur est par principe exclu, puisqu'elle est le fait du lecteur[779] ». Cette tendance, parfois motivée par un désir de légitimation du genre, doit être considérée avec beaucoup de prudence. La simple ressemblance entre un texte et le modèle policier ne peut servir de critère de constitution générique. Beaucoup de romans « littéraires » pourraient ainsi être rapprochés du genre policier, sur la base de similitudes thématiques. Ainsi la seule présence d'un meurtre dans un roman ne suffit pas à l'associer au roman policier. Certains auteurs de notre corpus le prouvent d'ailleurs parfaitement. Bernanos, par exemple, a souvent inscrit le crime dans les intrigues de ses romans. Dans *Sous le soleil de Satan* ou dans *La Joie*, des meurtres sont commis mais cette seule concordance thématique, c'est une évidence, ne peut suffire à relier ces deux textes au genre policier. De la même manière, Giono n'a pas attendu *Un roi sans divertissement* pour aborder des thèmes (la violence, la cruauté, la mort) « policiers ». Autrement dit, pour

[777] J.-M. Schaeffer, « Du texte au genre », in *Théorie des genres*, *op. cit.*, p. 204.
[778] M. Girard François, « Problématisation de la notion de genre », *op. cit.* [thèse en ligne].
[779] *Ibid.* L'expression « opération métatextuelle » est empruntée à J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 176.

regrouper ces textes sous la bannière « romans policiers (littéraires) », il est nécessaire d'ausculter les thèmes et les motifs, mais également leurs structures narratives, les processus d'écriture et les intentions auctoriales.

C'est pourquoi il faut, comme le fait Marion Girard François, distinguer « la généricité analogique » de « la généricité hypertextuelle » ; et sans doute faut-il prendre en compte ces deux critères avant d'associer un texte à un genre. La conception analogique du genre met entre parenthèses l'intentionnalité auctoriale et des œuvres extérieures au genre policier – telles celles de notre corpus – peuvent dès lors y être apparentées. Notre approche des romans policiers littéraires fonctionne en partie sur cette décision générique rétroactive. Mais c'est évidemment la modernité des textes qui le permet : l'hybridation générique, c'est-à-dire la présence de l'hypotexte policier, favorise cette association. L'inclusion d'une œuvre dans un genre sera d'autant plus probante si ce texte ajoute aux emprunts thématiques des références intertextuelles mais également des similitudes structurelles.

On le voit bien, l'hybridation littéraire problématise la notion de genre et aboutit surtout à une très grande confusion générique. Tous les romans de notre corpus ont été écrits à des dates où cette question ne se posait pas aussi fortement qu'aujourd'hui[780]. Mais ils ont également tous été conçus et publiés après 1940. Cela signifie que les trois grandes formes policières étaient déjà établies et que le genre s'était constitué en un tout protéiforme mais autonome. Nos auteurs n'ont donc pas pu faire abstraction de cette généricité

[780] *Monsieur Ouine* (1946), *Un roi sans divertissement* et *Intruder in the dust* (1948), *Il Giorno della civetta* (1961), *An American Dream* (1967).

généalogique : autrement dit, ils avaient parfaitement conscience de transposer et de transgresser un modèle générique. L'histoire du roman policier, avec toutes ses évolutions et ses différents courants (ou « sous-genres »), montre ainsi que la définition du genre est instable et changeante et que ses frontières sont perméables, ouvertes aux auteurs venus de l'extérieur. On aurait pourtant tort de croire que le phénomène d'hybridation soit contemporain de la modernité : il y aurait d'abord eu la constitution du genre puis son ouverture à d'autres domaines. Cette vision est réductrice et fallacieuse : le roman policier a en effet été *dès le départ* associé à des entreprises de transpositions et de transgressions.

Citons l'exemple de Leo Bruce et de son roman *Case for Three Detectives*[781] (1935). En apparence, ce roman est l'archétype du roman de détection avec un meurtre en chambre close : un crime a été commis dans une pièce fermée à clef ; trois célèbres détectives – Lord Simon Plimsoll, Samson Noirot, Monsignore Smith – mènent l'enquête. Mais en réalité ce roman, écrit par un auteur qui appartient véritablement au genre policier – tous ses romans ont paru dans des collections spécialisées (le Masque, la Série Noire) –, s'apparente à une transposition à la fois parodique et sérieuse réservée aux initiés. En effet, les trois détectives sont des pastiches évidents de trois personnages célèbres (Lord Peter, Hercule Poirot et le Père Brown). Surtout, les trois détectives de Bruce proposent trois explications possibles du crime, toutes parfaitement plausibles ! Les mensonges du genre sont ainsi brocardés et l'auteur dénonce la toute puissance de l'écrivain démiurge. Les mécanismes d'écriture

[781] L. Bruce, *Trois détectives*, Paris, Le Masque, 1938.

du roman policier sont alors révélés par ce travail de transposition qui s'inscrit cependant dans les limites du genre.

Et si dans le même temps la littérature travaille le matériau policier, il semble que dans tous les cas on retrouve au cœur de la problématique de ces textes l'idée d'une autoreprésentation du genre et donc la nécessité du discours sur l'œuvre elle-même. Le roman policier devient donc le *métatexte* idéal, celui qui, mieux que tout autre, révèle « les mécanismes qui le produisent[782] ». Au travers de toutes les transgressions opérées sur le fonds policier, le roman policier littéraire doit en effet être lu comme une invitation à lire entre les lignes. En s'appropriant les stratégies d'écriture du genre policier, et en les détournant subtilement, il déplace les soupçons et la méfiance du lecteur pour l'obliger à se désintéresser progressivement de l'intrigue policière. Autrement dit, ce n'est plus le coupable qu'il convient de rechercher ici mais bien plutôt l'auteur d'un « meurtre textuel », c'est-à-dire l'écrivain lui-même.

Questionner le genre, s'inscrire dans la marge, tels sont les objectifs du roman policier littéraire qui, finalement, ne fait qu'exagérer l'une des caractéristiques du genre : la nécessité absolue de se transformer. Les auteurs policiers sont contraints de travailler l'hypotexte générique et, en fonction de la personnalité de l'écrivain – et cela sera nettement plus marqué s'il est extérieur au genre – la définition du genre sera plus ou moins dérangée :

[782] Les différents types de procédés autoreprésentatifs sont traités depuis les travaux de Bernard Magné du terme de « métatextuel » défini comme « l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte donné désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent ». Voir B. Magné, « *Le métatextuel* » in *Actes du colloque d'Albi : langages et signification*, Université de Toulouse Le Mirail, 1980, pp. 228-260.

> Chaque écrivain peut trouver dans le genre policier des potentialités qui n'avaient pas jusqu'alors été développées ; il les met alors en rapport avec d'autres domaines d'écriture, les adapte à lui-même, à l'horizon d'attente des lecteurs, à l'époque[783].

Cette remarque coïncide parfaitement avec les démarches de nos auteurs. Tous ont su adapter le genre policier, mêler transposition respectueuse et transgression innovante, jusqu'à perturber toute tentative de taxinomie.

Les paratextes qui enveloppent les romans policiers littéraires rendent souvent compte de cette confusion générique, de cette imbrication du policier et du littéraire. Ainsi, sur la quatrième de couverture de l'édition de poche de *Monsieur Ouine*, le résumé de l'intrigue policière est encadré par une citation de Mauriac et une référence à Dostoïevski. Nous pouvons également citer en exemple deux autres romans policiers littéraires qui n'appartiennent pas à notre corpus mais qui valident cette idée. L'éditeur français de la *Cité de verre* (*City of Glass*)[784] de Paul Auster présente ce roman comme « un roman policier qui bifurque » et qui convoque « à la fois Kafka et Hitchcock ». *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (*L'Affreux Pastis de la rue des Merles*), le célèbre roman de Carlo Emilio Gadda, raconte bien quant à lui une « enquête policière » mais qui n'est « qu'un des chemins proposés au lecteur[785] ».

Ces exemples illustrent parfaitement l'ambiguïté de ces romans marginaux, car indéfinissables. La critique actuelle, par ailleurs favorable au phénomène d'hybridation littéraire, manifeste

[783] M. Girard François, « Problématisation de la notion de genre », *op. cit.* [thèse en ligne].
[784] P. Auster, *Cité de verre*, *op. cit.*
[785] C.-E. Gadda, *L'Affreux pastis de la rue des Merles*, Paris, Le Seuil, 1963, coll. Points n°593.

souvent son trouble. Marion Girard François note que la réception du genre se fait désormais dans deux directions. Les puristes du genre, ceux qui ont favorisé l'émergence de l'institution de littérature policière, rejettent ces romans considérant que « ce ne sont plus des romans policiers ». D'autres au contraire estiment que ce sont des exemples de « bons romans policiers ». Mais le plus souvent, on rencontre au détour d'une critique, une remarque telle que « ce roman est bien plus qu'un roman policier » et qui rend compte des clivages qui perdurent, des besoins de cloisonnement que dénonce Jean Fabre :

> On peut d'abord partir d'une structure heuristique classique. On va du roman policier au « romanesque ». Les discours critiques réagiront alors de la façon suivante : « ceci n'est plus un roman policier ». Si, à l'inverse, on injecte de l'heuristique policière dans le romanesque, on dira : « ce roman est aussi un très bon policier[786].

Pourtant, le roman policier littéraire montre au contraire la parfaite concordance du *littéraire* et du *policier*. Si le genre peut paraître sacrifié au profit d'autres considérations, d'autres préoccupations supposées être plus nobles, cela reste, selon nous, une illusion. Certes les règles génériques sont malmenées, les codes sont violés mais, au final, ce sont les potentialités du genre – des potentialités jusqu'alors inexplorées – qui sont révélées à qui veut bien appréhender ces œuvres sans *a priori* ni préjugés.

[786] J. Fabre, *op. cit.*, p. 119.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans l'une de ses plus célèbres « *fictions* », Borges commente avec le sérieux de l'exégète l'œuvre imaginaire d'un certain « Pierre Ménard, auteur du Quichotte[787] ». Le narrateur *borgesien* – qui s'efforce de nous faire croire à l'authenticité de ce texte – nous expose donc ce qu'il sait de l'œuvre de ce Pierre Ménard auteur d'un *Quichotte* supérieur à celui de Cervantès – et pourtant l'œuvre de Ménard est inachevée puisqu'il n'a pu écrire avant de mourir que quelques fragments de son *Quichotte* :

> Le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche[788].

Au-delà du « canular », le texte de Borges problématise évidemment la question de la réception et donc de ses conséquences sur le texte. Par le biais de son commentaire fictif, l'auteur argentin met en évidence le fait que le même texte peut changer radicalement de statut générique en fonction de son contexte historique, de sa situation d'énonciation ou d'écriture. Ce qui semble moderne et novateur pour l'époque de Cervantès devient archaïsant et ironique dans le contexte contemporain de Pierre Ménard. Borges nous invite donc à élargir cette réinterprétation du texte. En effet si une œuvre, en fonction du contexte de réception peut être interprétée d'une manière complètement nouvelle, alors faut-il sans doute concevoir une pratique de lecture elle aussi « nouvelle » :

---

[787] J.-L. Borges, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », (« Pierre Ménard, autor del *Quijote* », 1939), *Fictions*, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
[788] *Id.*, p. 473.

> Ménard (peut-être sans le vouloir) a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique, aux applications infinies, nous invite à parcourir l'*Odyssée* comme si elle était postérieure à l'*Enéide* […]. Cette technique peuple d'aventures les livres les plus paisibles. Attribuer *l'Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage[789] ?

On considère habituellement que cette nouvelle de Borges consiste à affirmer le droit, pour le lecteur du XX^e^ siècle, d'interpréter à sa guise les œuvres du passé, en les modifiant, en les considérant selon un prisme inédit. Autrement dit, il s'agit de construire en quelque sorte, par sa lecture, une œuvre nouvelle — en la nourrissant de sa propre expérience de l'histoire et de la littérature. Le même Borges, des années après « *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* », s'interrogera d'ailleurs sur ce que deviendrait *Don Quichotte* s'il était lu comme s'il s'agissait d'un roman policier[790].

C'est exactement ce mode de réception que nous avons choisi comme fil conducteur de notre étude. Plutôt que de lire et d'étudier de « véritables » romans policiers, nous avons préféré lire *Monsieur Ouine*, *Un roi sans divertissement*, *Intruder in the dust*, *An American Dream* et *Il Giorno della civetta* comme des romans policiers afin de montrer ce que ces œuvres nous apprenaient sur le genre lui-même. Nous avons bien sûr conscience de l'aspect réducteur de ce prisme. Aussi, nous le répétons, les œuvres de notre corpus et leurs auteurs

[789] *Id.*, p. 475.
[790] J.-L. Borges, « Le roman policier », *op. cit.*, p. 290.

auraient pu être abordés selon d'autres approches ; mais, précisément, ils ou elle l'ont déjà été.

Le roman policier littéraire, en tant que phénomène d'hybridation littéraire, c'est donc, en premier lieu, l'histoire d'une rencontre entre un auteur et un modèle générique qui lui est étranger. *A priori*, l'un et l'autre devraient se rejeter, à la manière des deux pôles du même type d'un aimant qui se repoussent. Or, nous avons justement constaté que, comme dans le cas d'un aimant dont les pôles types différents s'attirent, nos auteurs et le genre policier se sont rejoints dans des romans dès lors nécessairement problématiques. Nous avons ainsi constaté que, contrairement à certaines idées reçues, le choix du genre policier par des auteurs littéraires n'était pas motivé par des considérations pécuniaires. Et quand bien même cela fut le cas pour quelques-uns d'entre eux (Bernanos ou Faulkner par exemple), cet intérêt s'efface rapidement pour laisser place à une réelle concordance entre le genre et les préoccupations des auteurs. L'utilisation du roman policier hors de sa sphère – ou plus exactement, son déplacement vers le champ des « belles-lettres » – correspond donc à une démarche réfléchie et subversive qui repose sur une transgression des conventions génériques. Il s'agit pour ces auteurs, qui n'ont souvent en commun que leur volonté de briser les codes, de distordre les caractéristiques du roman policier afin de les adapter à leurs propos.

C'est ainsi que s'est affirmé au cours du XX^{e} siècle un nouveau domaine littéraire, situé à la frontière qui sépare la littérature générale (celle que les Anglo-saxons appellent *mainstream*) et les littératures policières. Un certain nombre

d'auteurs s'y rejoignent : des auteurs de littérature générale, tels ceux que nous avons étudiés, qui s'approprient les indices génériques ; des auteurs *paralittéraires* qui rejettent et brisent les codes trop sclérosants. Nous nous sommes donc intéressés aux premiers, et nous avons constaté d'emblée que, au-delà des différences criantes qui séparent les œuvres de notre corpus, tous ces textes se rejoignent autour d'une idée commune, l'utilisation du récit policer comme révélateur d'une *crise* : une crise politique et sociale dans *Il Giorno della civetta* où le meurtre de l'entrepreneur Colasberna révèle les liens qui se tissent entre les organisations criminelles et la classe dirigeante ; crise moins politique dans le roman de Faulkner dont l'intrigue permet toutefois à l'auteur d'illustrer la réalité d'un Sud tiraillé entre son passé (celui de Gavin Stevens) et son avenir (incarné par le jeune Chick Mallison) ; crise idéologique chez Norman Mailer, puisque le « rêve américain » d'un New York de pacotille, inspiré du roman *hard-boiled* et des *comic books*, reflète la crise d'identité du personnage-narrateur qui entrevoit la réalité derrière les apparences, le Mal derrière le rêve ; crise et malaise collectif d'un village déchristianisé et livré au Mal chez Bernanos ; et crise de l'individu en proie à ses démons intérieurs chez Giono. A chaque fois, l'intrigue criminelle sert donc de déclencheur : c'est à partir du meurtre que la crise va pleinement se révéler.

Néanmoins, il ne faut pas limiter le roman policier littéraire à une simple concordance thématique. Tous nos romans, on l'a vu, vont bien au-delà du critère de ressemblance. Les traces qu'on y a décelées ne sont pas seulement thématiques, elles sont également structurelles. Mais dans tous les cas, ce qui importe, c'est de

transgresser ces marques. Il s'agit, pour les auteurs de notre corpus, de créer des espaces et des vides dans une structure qui, habituellement, n'en souffre pas. La linéarité du genre, entièrement tendue entre les lacunes initiales et un dénouement qui assure une clôture parfaite, est ainsi brisée au point que la notion du genre vacille dangeureusement. En réalité, nous nous sommes aperçus que la transposition du roman policier révèlait également les limites du terme de *genre*. Tout en maintenant des indices génériques lisibles, le roman policier littéraire rompt l'étroitesse du cadre communicationnel qui régit le contrat de lecture paralittéraire. En effet, dans le domaine des « littérature de genre », la relation qui unit auteur et lecteur repose sur l'acceptation d'un contrat de lecture. L'accepter définit alors le genre par l'effet que l'écrivain veut produire sur son lecteur. Or, on l'a vu, nos romans instaurent un jeu constant sur les attentes de lecture : la stratégie auctoriale consiste même à créer un écart de plus en plus fort entre des attentes suscitées par les traces policières et la réalité d'un texte qui se dérobe en permanence.

Dès lors, la définition d'un genre par le biais du message réalisé devient également dangereuse et aléatoire. Habituellement, le genre policier peut être caractérisé par le « message » qu'il délivre, c'est-à-dire par la substance même du texte, par son contenu. Or, dans le cadre du roman policier littéraire, ce contenu, ordinairement replié sur lui-même, s'ouvre à de multiples considérations (politiques, psychologiques, philosophiques, etc.) qui rendent caduques les définitions généralement admises.

Le roman policier littéraire, en dépit des traces qui le parcourt, se caractérise donc par sa *non-appartenance* au genre policier. Il semble même que cette « esthétique de la fusion[791] » appelle de ses vœux la disparition des genres et des classifications souvent trop artificiels.

L'un des signes les plus probants de cet effacement progressif des frontières réside dans la globalisation du mouvement. En effet, tandis que des auteurs littéraires comme ceux que nous avons étudiés s'emparent des genres paralittéraires, un mouvement inverse et concomitant s'observe chez des auteurs de romans policiers qui inscrivent leurs œuvres dans une modernité littéraire indéniable. Enfin, il est important de noter que ce phénomène littéraire n'est pas propre au seul genre policier. Dans son ouvrage intitulé *Bibliothèque de l'Entre-Mondes* (*Guide de lecture, les transficitions*), Francis Berthelot montre comment de Kafka à Borges, de Philip K. Dick à Haruki Murakami, une littérature dissidente s'est imposée aux frontières de la littérature générale et des littératures de l'imaginaire. Enfin, si l'on aurait tort de croire à une disparition totale de la paralittérature – ou même de la souhaiter –, il paraît certain que ces fusions ou hybridations offrent des perspectives nouvelles (et sans cesse renouvelées) à toute entreprise romanesque.

---

[791] F. Valéry, *Passeport pour les étoiles. Guide de lecture*. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2000, pp. 53-54 : « Les œuvres relevant de l'Esthétique de la Fusion mélangent les codes et les décors des genres (science-fiction, polar, espionnage, thriller) pour donner des œuvres comme *Les racines du mal* de Maurice G. Dantec (mélange de science-fiction, de thriller et de philosophie) ou *Smilla et l'amour de la neige* de Peter Høeg (portrait d'une femme danoise sur fond de thriller médical et de chasse à l'astéroïde au Groenland). Cette littérature s'est principalement développée à la fin des années quatre-vingt, où nombre de livres supposés de genre ont paru sans étiquette. On peut voir dans l'émergence de cette littérature les prémisses d'un décloisonnement global qui ferait fi de classifications parfois artificielles ».

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1- Georges Bernanos

Œuvre étudiée :

- *Monsieur Ouine*, Paris, Plon, 1946, coll. « Pocket » n°2386.

Autres œuvres citées :

- *Sous le soleil de Satan*, Paris, Plon, 1926.
- *Un crime*, Paris, Plon, 1935.
- *Nouvelle histoire de Mouchette*, Plon, 1937.
- *Un mauvais rêve*, Paris, Plon, 1950.
- « *Notes et variantes* », in *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961
- *Essais et Ecrits de combat*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- *Correspondance inédite*, tomes 1 et 2, Paris, Plon, 1983.
- *Cahiers de Monsieur Ouine*, Paris, Seuil, coll. « Le Don des langues », 1991.

Sur Georges Bernanos et *Monsieur Ouine* :

- Asensio Juan, « *Monsieur Ouine et les ténèbres de Dieu* », (article en ligne]. Disponible sur : http://stalker.hautetfort.com/files/monsieur_ouine_pdf_zone.pdf
- Beguin Albert, « *Monsieur Ouine*, Histoire d'un roman », *Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos*, n°9 et 10, décembre 1951 et juin 1952, *La Table Ronde*, février 1952.
- Beguin Albert, *Bernanos par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1964.
- Benet Robert, « *Monsieur Ouine*, ou la crise de la parole », *Etudes bernanosiennes, 23* : « *Monsieur Ouine* 3 : l'écriture romanesque et l'univers du Mal », Paris-Caen, Minard, 2005
- Bothorel Jean, *Bernanos le mal pensant*, Paris, Grasset, 1998.
- Bush William, *Souffrance et expiation dans la pensée de Bernanos*, Paris, M. J. Minard, coll. « *Lettres Modernes* », 1961.
- Bush William, *L'Angoisse du mystère. Essai sur Bernanos et Monsieur Ouine*, Paris, Minard-Lettres Modernes, coll. « Situation », 1996.
- Cantoni Béatrice, *Monsieur Ouine*. *Une métaphore du Mal*, in *Le Mal*, dir. F. L'Yvonnet, Albin Michel, coll. « Question de », 1996.
- Debluë Henri, *Les Romans de Bernanos ou le défi du rêve*, Université de Lausanne, La Baconnière-Neuchâtel, 1965.

- ESTEVE Michel, *Georges Bernanos*, *un triple* itinéraire, Paris, Hachette, 1981.
- GAUCHER Guy, *Le Thème de la mort dans les romans de Bernanos*, Paris, Lettres modernes, 1955.
- GAUCHER Guy, *Georges Bernanos ou l'invincible espérance*, Paris, Plon, 1962.
- GILLESPIE Jessie Lynn, *Le tragique dans l'œuvre de Georges Bernanos*, Librairies E. Droz et Minard, Genève et Paris, 1961.
- GUILLEMIN Henri, *Regards sur Bernanos*, Paris, Gallimard, coll. « Voies ouvertes », 1976.
- HORNSBY Jessie, *Vide spirituel et technique lacunaire dans* Monsieur Ouine, *Entretiens sur Bernanos*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 1971.
- HOUZEAU Patrice, *L'étrange étrangeté du roman :* Monsieur Ouine *de Georges Bernanos*, [en ligne]. Le Blog littéraire, 6 mars 2007. Disponible sur : < URL : http://290364.canalblog.com/archives/notes_sur_monsieur_ouine/index.html>
- LEROY Jérôme, « *La Manière Noire de Georges Bernanos* », in « Revue des Deux Mondes », mai 1998,
- MAGNY Claude-Edmonde « *Monsieur Ouine*. Le dernier roman de Bernanos », *Poésie 46*, n°33, juin-juillet 1946. Repris in *Etudes Bernanosiennes* 5 (pp. 7-23).
- MILNER max, *Georges Bernanos*, Paris, Desclée de Brouwer, 1967.
- SCHEIDEGGER Jean, *Georges Bernanos romancier*, Neuchâtel, Attinger, 1956.
- Von BALTHASAR Hans Urs, *Le Chrétien Bernanos*, Paris, 1956, Le Seuil.

2- William Faulkner

Œuvre étudiée :

- *l'Intrus*, Paris, Gallimard, 1952, coll « Folio » n°420, trad. R.-N. Raimbault et M. Gresset.

  Edition en langue originale : *Intruder in the dust*, New York : Random House, 1948, (Vintage Books Edition, 1972).

Autres œuvres citées :

- *Le Bruit et la fureur* (éd. originale 1929), Paris, Gallimard, 1938 (coll. « Folio », trad., M.-E. Coindreau).
- *Sanctuaire* (éd. originale 1931), Paris, Gallimard, 1933 (coll. « Folio », trad., R.-N Raimbault et H. Delgrove).
- *Lumière d'août* (éd. originale 1932), Paris, Gallimard, 1935 (coll. « Folio », trad., M.-E. Coindreau).
- « *Fumée* », in *Le Docteur Martino et autres histoires* (1934), Paris, Gallimard, Folio n°3876, 1948
- *L'Invaincu* (éd. originale 1938), Paris, Gallimard, 1949 (coll. « Folio », trad., R.-N Raimbault et C.-P. Vorce).
- *Descends, Moïse* (éd. originale 1942), Paris, Gallimard, 1949 (coll. « Du Monde entier », trad., R.-N Raimbault).
- *Le Gambit du cavalier* (éd. originale 1949), Paris, Gallimard, 1951 (coll. « Folio », trad., A. du Bouchet).
- *Requiem pour une nonne* (éd. originale 1951), Paris, Gallimard, 1957 (coll. « Folio », trad., M.-E Coindreau).
- *Les Larrons* (éd. originale 1962), Paris, Gallimard, 1964 (coll. « Du monde entier », trad., M.-E. Coindreau et R. Girard).
- « *Le Caïd* », in *Idylle au desert et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, Folio n°3091, 1998.
- *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, T.1, 1977

Sur William Faulkner et *Intruder in the dust*

- Bleikasten André, *Parcours de Faulkner*, Paris, Orphyrs, 1982.
- Bleikasten André, *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, coll. « *Foliothèque* », 1993.
- Chabrier Gwendolyne, *William Faulkner*, Paris, Librairie Séguier, 1988.
- Day Douglas, "Introduction", in *Flags in the dust*, New York, Vintage Books, 1973.

- KARL F.-R., *William Faulkner*, Paris, Gallimard, 1989, trad. J. M. de Paloméra.
- MALRAUX André, « préface » in *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, 1933, coll. « Folio » n° 231, pp. 7-11.
- NATHAN Monique, *Faulkner par lui-même*, Paris, Seuil, 1963.
- Pothier Jacques, *William Faulkner*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », 2003.
- RAIMBAULT R.-N., *William Faulkner*, Paris, Seuil, 1963.
- Rouberol Jean, *L'Esprit du Sud dans l'œuvre de Faulkner*, Paris, Didier, 1982.
- SAPORTA Marc, *Les Erres du faucon : une psychobiographie de William Faulkner*, Paris, Biographie Seghers, 1989.
- WOODWORTH Stanley, *William Faulkner en France : 1931-1952*, Paris, Minard, 1959.

3- Jean Giono

Œuvre étudiée :

- *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1948, coll. « folio » n°220.

Autres œuvres citées :

- *Colline*, Paris, Grasset, 1929.
- *Solitude de la pitié*, Paris, Gallimard, 1932.
- *Le Chant du monde*, Paris, Grasset, 1934.
- *Le Grand troupeau*, Paris, Gallimard, 1944.
- *Noé*, Paris, Gallimard, 1961.
- *Les Récits de la demi-brigade*, Paris, Gallimard, 1972.
- Préface aux « Chroniques romanesques », in *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1962.
- *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, 1990.
- « *De Monluc à la série Noire* », in *Cahiers 5*, Paris, Gallimard, 1998.

Sur Giono et *Un roi sans divertissement*

- Arnaud Philippe, « Le lecteur apprivoisé. Narrateurs et narrataires dans *Un roi sans divertissement* », *Bulletin*, n°23, p. 97-111.
- Bem Jeanne, « Violence et écriture dans *Un roi sans divertissement* », *Littérature*, n°32, 1978.
- Castiglione Agnès, *Un roi sans divertissement*, Paris, Bordas, « L'Univers des Lettres », 2004.
- Chonez Claudine, *Giono par lui-même*, Paris, Seuil, « *Écrivains de toujours* », 1961.
- Citron Pierre, « Sur *Un Roi sans divertissement* », dans *Jean Giono aujourd'hui* (Actes du Colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10- 13 juin 1981), Aix-en-Provence, Edisud, 1982, p.172-181.
- Citron Pierre, *Giono (1895-1970)*, Paris, Seuil, 1990.
- Dubosclard Joël, *Un roi sans divertissement*, Paris, Hatier, Profil Littérature, 1986.
- Hüe Denis, « *Walter Scott et Jean Giono, une parenté* », in *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n°55, 2001, p. 85 et suiv.
- Machu Anne et Didier, « *Un Roi sans divertissement* ou les méfaits du tabac », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 3), 611-615, Ed. Minard Lettres Modernes, 1981, p.37-65.

- NEVEUX Marcel, *Jean Giono ou le bonheur d'écrire*, Monaco, Éd. du Rocher, 1990.
- PIERROT Jean, « La cruauté dans l'œuvre de Jean Giono », dans *Jean Giono aujourd'hui* (Actes du Colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10- 13 juin 1981), Aix-en-Provence, Edisud, 1982, p. 203-216.
- RICATTE Luce, « Notice » d'*Un roi sans divertissement*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1971-1983, p.1295-1325.
- SACOTTE Mireille, *Un roi sans divertissement,* Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995.
- TARGE André, « Tu imagines Chichilianne », *Silex*, n°1, Grenoble, 1976, p.77-96.
- VIARD Bruno, « Ennui, sadisme et sentiment d'humanité chez Giono. *Un roi sans divertissement* », *Revue de psychologie de la motivation*, 1991, n°11, p.91-98.
- WESTLIE John, *The French Novel Théory & Practice*, The University of South California, 1984.

4- Norman Mailer

Œuvre étudiée :

- *Un rêve américain*, Paris, Grasset, 1967, coll. « Les Cahiers Rouges » n°36, trad. Pierre Alien.

  Edition en langue originale : *An American Dream* (1965), London, Flamingo, 2001.

Autres œuvres citées :

- *Les Nus et les morts* (1948), Paris, Albin Michel, 1949, trad. J. Malaquais.
- *Rivages de Barbarie* (1951), Paris, Table Ronde, 1952, trad. Cl. Elsen et B. Henvelmans.
- *Le Parc aux Cerfs* (1955), Paris, Presses de la Cité, 1956, trad. Cl. Elsen.
- *The White Negro*, San Francisco, City Lights, 1957.
- *Publicités pour moi-même* (1959), Paris, Arléa, 1989, tr. G. Arnaud (extraits).
- *The Presidential Papers*, 1963, New York, G.P. Putnam's sons (Penguin Books Ltd., 1968).
- *Les Armées de la nuit* (1968), Paris, Grasset, 1970, trad. M. Chrestien.
- *Miami and the Siege of Chicago*, New York, The New American Library Inc., 1968.
- *Bivouac sur la lune* (1970), Paris, Laffont, 1971, trad. J. Rosenthal.
- *Marilyn : une biographie* (1973), Paris, Stock et Albin Michel, 1974, trad. M. Berger.
- *Graffiti de New York* (1974), Paris, Éd. Du Chêne, 1974, trad. N. Tisserand.
- *The Fight*, Boston, Little Brown, 1975.
- *Le Chant du bourreau : une histoire d'amour américaine* (1979), Paris, Laffont, 1980, trad. J. Rosenthal.
- *Les Vrais durs ne dansent pas* (1984), Paris, Laffont, 1984, trad. J.-P. Carasso.
- *Harlot et son fantôme* (1991), Paris, Laffont, 1992, tr. J. Rosenthal.
- *Oswald, un mystère américain* (1995), Paris, Plon, 1995, trad. P. Grandjouan.

Sur Mailer et *An American Dream*

- CARCASSONNE Manuel, « Entretien avec Norman Mailer », *Magazine Littéraire*, n°382, décembre 1999.
- DOMMERGUES Pierre, *L'Aliénation dans le roman américain contemporain*, Paris, U.G.E., 1977.
- FOSTER Richard, *Norman Mailer*, Minneapolis, University of Minnesota, 1968.
- LUCID Robert, *Norman Mailer : the man and his work*, New York, Little-Brown, 1971.
- MARIGNAC Thierry, *Norman Mailer*. *Économie du machisme*, Paris, Les Éditions du Rocher, « *Les Infréquentables* », 1990.
- POIRIER Richard, *Norman Mailer*, New York, Viking, 1972.
- THOMAS Claudine, *Norman Mailer*, Paris, Belin, coll. « Voix Américaines », 1997.

5- Leonardo Sciascia

Œuvre étudiée :

- *Le Jour de la chouette*, Paris, Flammarion, 1986, GF n°461, trad. J. Bertrand.

  Edition originale : *Il Giorno della civetta*, Turin, 1961, Giulio Einaudi Editore, S.P.A.

Autres œuvres citées :

- *Les Paroisses de Regalpetra* (1956), Paris, Denoël, 1970, trad. de Mario Fusco.
- *A chacun son dû* (1966), Paris, Denoël, 1967, trad. J. de Pressac, 1967.
- *Le Contexte* (1971), Paris, Denoël, 1975, trad. J. de Pressac.
- *Todo Modo* (1974), Paris, Denoël, 1976, trad. René Daillie.
- *Le Chevalier et la Mort* (1988), Paris, Fayard, 1989, trad. M. Orcel et M. Fusco.
- *Une Histoire simple* (1989), Paris, Fayard, 1991, trad. Mario Fusco.
- *Appunti sul giallo*, in « Nuova Corrente », I, 1954,

Sur Sciascia et *Il giorno della civetta*

- « Leonardo Sciascia », in *L'Arc* n°77, 1979.
- AMBROISE Claude, « *Introduction* » in *Le Jour de la chouette,* Paris, Flammarion, 1986, GF n°461.
- FUSCO Mario, « introduction au *Jour de la chouette* » in Leonardo Sciascia, *Œuvres Complètes I, 1956-1971*, Fayard, Paris, 1999.
- LECAS Gérald, « Le Jaune, couleur de l'espoir », in *Magazine littéraire*, n°344 ; juin 1996, pp.69-72.
- LIVI Françoise, *La Littérature Italienne contemporaine*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1995.
- LO DICO Onofrio, *Leonardo Sciascia, tecniche narrative ideologia*, Roma, Caltanisseta « Lo Smeraldo », 1988.
- LOMBARD Laurent, *Aspects du meurtre dans le roman italien contemporain (1931-2004)*, [en ligne]. Thèse soutenue à l'Université Charles de Gaulle – Lille 3. Disponible sur : http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/lombart-laurent/html/these.html
- SCIASCIA Leonardo, « Note », in *Le Jour de la chouette*, Paris, Flammarion, 1986, GF n°461, pp. 175-176, trad. J. Bertrand.

7- Roman policier et paralittérature : ouvrages critiques

- AVELINE Claude, « Double note sur le roman policier ». Postface à *La Double mort de Frédéric Belot*, Paris, U.G.E., 1984 et in *Suite policière*, Paris, Mercure de France, 1987.
- BAYARD Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1998.
- BESSIERE Jean, *Romans et crimes*, Paris, Honoré Champion éditeur, collection « Unichamp », 1998.
- BLETON Paul, *Ça se lit comme un roman policier*, 1999, Québec, Nota Bene, coll. « Études culturelles ».
- BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*, Paris, PUF, 1994 (éd. orig. 1975).
- BOILEAU-NARCEJAC, *Tandem ou 35 ans de suspense*, Paris, Denoël, 1986.
- BORGES Jorge Luis, « Le roman policier » in *Conférences*, Paris, Gallimard, coll. « *Folio Essais* », 1985.
- BOYER Alain-Michel, *La Paralittérature*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 1992.
- BOYER Régis, *Le Chien jaune de Georges Simenon*, Paris, Hachette, coll. « Lire aujourd'hui », 1973.
- CHANDLER Raymond, *Lettres*, Paris, Christian Bourgeois, coll. « 10/18 », 1970.
- CHANDLER Raymond, « Le Crime est un art simple », in *La Rousse rafle tout,* Paris, Presses Pocket, 1973.
- COMBES Annie, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989.
- COUÉGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, 1992, Seuil, coll. « Poétique ».
- DANTEC Maurice G., « *Entretien* » in *Dieu porte-t-il des lunettes noires et autres nouvelles*, Paris, E.J.L., coll. Librio, 2003.
- DELOUX Jean-Pierre, *Dashiell Hammett, Underworld USA*, Paris, Éditions du Rocher, « Les Infréquentables », 1994.
- DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- EISENZWEIG Uri, *Autopsies du roman policier*, U.G.E., 10/18, 1983.
- EISENZWEIG Uri, *Le Récit impossible*, Paris, Bourgeois, 1986.
- EVRARD Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.
- FERNANDEZ RECATALA Denis, *Le Polar*, Paris, M.A., coll. le Monde de..., 1986.

- GARNIER Philippe, « Canard au sang » *Honni soit qui Malibu. Quelques écrivains à Hollywood*, Paris, Grasset, 1996, pp. 189-207.
- HIGHSMITH Patricia, *L'Art du suspense, mode d'emploi*, Paris, Calmann-Lévy, 1987.
- KRACAUER Siegfried, *Le Roman policier, un traité philosophique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. Critique de la Politique, 1971.
- LACASSIN Francis, *Mythologie du roman policier*, Paris, Bourgeois, 1993.
- LEBRUN Michel, *L'Almanach du crime*, Paris, Guénaud, 1980.
- LITS Marc, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles, éd. De Boeck-Wesmael, 1994.
- MANCHETTE J.-P., *Chroniques*, Paris, Rivages/Ecrits noirs, 1996.
- MANDEL Ernest, *Meurtres Exquis, Histoire sociale du roman policier*, Montreuil, la Brèche, 1986.
- MARTIN Roger, *Panorama des maîtres du polar étranger*, Paris, Éditions de l'Instant, 1986.
- NARCEJAC Thomas, *Le Roman policier, une Machine à lire*, Denoël/Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1975.
- PORTER Denis, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in detective Fiction*. New Haven-Londres, Yale Univ. Press, 1981.
- REUTER Yves, *Le Roman policier*, Paris, Nathan Université, coll. 128, 1997.
- SHAW J.-T., "Introduction", *The Hard-Boiled Omnibus*, New York, Simon & Schuster, 1946.
- TADIÉ Benoît, *Le Polar américain, la modernité et le mal*, Paris, P.U.F., 2006.
- THOVERON Gabriel, *Deux siècles de paralittératures : lecture, sociologie, histoire*, Liège, Éditions du Céfal, 1996.
- TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier » in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, « Poétique », 1971, pp. 9-19.
- VALÉRY Francis, *Passeport pour les étoiles. Guide de lecture*. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2000.
- VAN DINE S.S., « Vingt règles pour le crime d'auteur » in *S.S. Van Dine 1*, Paris, Librairie des Champs-Elysées, « Les Intégrales du Masque », 1999, trad. A. Tronchot.
- VANONCINI André, *Le Roman Policier*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993.
- VAREILLE Jean-Claude, *Filatures, Itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.
- VAREILLE Jean-Claude, *l'Homme masqué, le Justicier et le Détective*, Lyon, P.U.L., coll. « Littérature et Idéologies », 1989.

Articles

- BOYER Alain-Michel, « *Monsieur Poirot, qu'attendez-vous pour abattre vos cartes ?* » : *les fondements ludiques de la paralittérature*, in *Littérature* n°68, Larousse, décembre 1987, pp. 3-25.
- BOYER Alain-Michel, « *Portrait de l'artiste en* policier » in *Modernités* n 2 *(Criminels et policiers*), Université de Nantes, 1988, pp. 217-269.
- BOYER Alain-Michel, « *Questions de paralittérature* », **in *Poétique*** n° 98, Seuil, avril 1994.
- DANTEC Maurice G., « *Entretien* » in *Dieu porte-t-il des lunettes noires et autres nouvelles*, Paris, E.J.L., coll. Librio, 2003, pp. 81-88.
- DELCOURT Michel, « *Mythologie policière* », in *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, XLV-2. Bruxelles, Palais des Académies, 1967.
- EISENZWEIG Uri, « *Genèse et structure du roman policier. Hypothèse de travail* », in *Degrés*, VI, 16, hiver 1978, pp. d1-d15.
- EISENZWEIG Uri, « *Un concept plein d'intérêts* », in *Texte* n°2, « L'intertextualité, autotexte, intratexte », Toronto, Trintexte, 1983, p. 166.
- JEUDY H.-P., « *Les jeux du dévoilement* », in *Traverses,* « Le Secret », 30-31, mars 1984, pp. 118-123.
- *Littérature* n° 49, *le Roman policier*, fév. 1983.

Ouvrages collectifs

- BENVENUTI S., RIZZONI G., LEBRUN M., *Le Roman criminel. Histoire, auteurs, personnages*, préfacé par J.-P. Manchette, Nantes, L'Atalante, 1982.
- BESSIÈRE Jacques (sous la dir. de), *Romans et Crimes*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1998.
- GRIVEL Charles, « Observation du roman policier », in ARNAUD N., LACASSIN Fr., TORTEL J. (sous la dir. de), *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970, pp. 229-258.
- MESPLÈDE Claude (sous la dir. de), *Dictionnaire des littératures policières*, Nantes, Joseph K., 2003.
- *Modernités* n°2, « *Criminels et policiers* », dir. A.-M. Boyer, Université de Nantes, 1988.
- *Les Cahiers des Paralittératures,* « *Agatha Christie et le roman policier d'énigme* », Actes du 5ème colloque international des Paralittératures de Chaudfontaine (nov. 1991), Textes réunis par J.M. Graitson, Bibliothèque des Paralittératures de Chaudfontaine, Liège, CEFAL, 1994.
- *La Petit mécanique de James Ellroy*, Paris, L'Œil d'or, 1999.

Document en ligne

- M. GIRARD FRANÇOIS, *Parodie et transposition dans le roman policier contemporain* [Thèse en ligne], Université Lumière-Lyon II, 2000. Disponible sur : http://theses.univ-lyon2.fr/
- M. Lahmédi, *L'intertextualité policière : spécificités et enjeux* [article en ligne].
  Disponible sur :
  http://perso.orange.fr/arts.sombres/polar/6_dossiers_articles_lahmedi_fr.htm
- LEVET Natacha, « Roman noir et fictionnalité » [en ligne]. *L'effet de fiction,* colloque en ligne Fabula 2001.
  Disponible sur : **http://www.fabula.org/effet/interventions/8.php**

8- Ouvrages critiques généraux

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES Roland, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1964.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, Points, 1957.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1970.
- BARTHES Roland, *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, Points Essais, 1973.
- BAUDELAIRE Charles, « Le Peintre de la vie moderne », *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1990.
- BERTHELOT Francis, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes. Guide de lecture, les transfictions*, Paris, Gallimard, 2005.
- BREMOND Claude, *Logique du récit*. Paris, Seuil, 1973.
- CAILLOIS ROGER, *Puissances du roman*, Marseille, Éd. du Sagittaire, 1942.
- DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2003.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, le Livre de Poche, Biblio Essais, 1985 (éd. orig. 1979).
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1963.
- ESCARPIT Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, 1992, P.U.F., « Que sais-je ? » n°777.
- GADBOIS Vital « *la littérarité* », in *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, P.U.F., 1974, pp. 205-206.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique, 1982.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- G. GENETTE, Introduction au livre de K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, coll. Poétique, 1986 (éd. orig. 1977), p. 9.
- GREIMAS A.-J., *Sémantique structurale*, Librairie Larousse, coll. Langue et Langage, 1966.
- HAMON Philippe, *Le Personnel du roman*. *Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola,* Genève, Droz, 1983.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1974.

- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- LUKACS Georg, *La Théorie du roman* (1920), Paris, Gallimard, 1989.
- PAVELThomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988 (éd. orig. 1986).
- PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1980.
- PIÉGAY-GROS Nathalie, *Le Lecteur, Textes choisis*, Paris, Garnier Flammarion, coll. « Corpus », 2002.
- RAIMOND Michel, *La Crise du roman*, Paris, Corti, 1966
- RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1967.
- RICARDOU Jean, *le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, Ecrivains de toujours, 1973.
- RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1978.
- RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale,* Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque scientifique, 1971.
- RIFFATERRE Michael, *la Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994.
- SARRAUTE Nathalie, *l'Ere du Soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Idées » 1956.
- SARTRE Jean-Paul, « L'homme et les choses », *Critiques littéraires* (*Situations*, I), Paris, Gallimard, 1947.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, coll. Poétique, 1989

Articles

- BARTHES Roland, « *L'effet de réel* », in *Communications* n°11, Seuil, 1968.
- PICARD Michel, « *La Lecture comme jeu* », in *Poétique* n°58, « Archéologie du Poétique », Seuil, avril 1984.
- THERIEN Gilles, « *Pour une sémiotique de la lecture* », in *Protée: théories et pratiques sémiotiques*, vol. 18, n°2, 1990.
- TODOROV Tzvetan, « *Les Catégories du récit littéraire* », in *Communications* n°8, « L'analyse structurale du récit », Seuil, 1981.

Ouvrages collectifs

- GENETTE G., JAUSS H.R., SCHAEFFER J.M., SCHOLES R., STEMPEL W.D., VIËTOR K., *Théorie des genres*, Points, Seuil, 1986.
- GADBOIS Vital, « *la Littérarité* », in MOUNIN, G. (sous la dir. de) *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, P.U.F., 1974, pp. 205-206.
- MAGNÉ Bernard, « Le métatextuel » in *Actes du colloque d'Albi : langages et signification*, Université de Toulouse Le Mirail, 1980, pp. 228-260.

9- Autres œuvres ou auteurs cités

- AMILA Jean (sous le pseudonyme de Jean Meckert), *La Vierge et le taureau*, Paris, Presses de la Cité, 1971.
- AMIS Martin, *Train de nuit* (*Night Train*, 1997), Paris, Gallimard, 1997.
- AUSTER Paul, *Cité de verre* (*City of Glass*, 1985), Arles, Actes Sud, 1987.
- BALZAC Honoré de, *Maître Cornélius* (1831), Paris, Climats, 1997.
- BALZAC Honoré de, *Une ténébreuse Affaire* (1841), Paris, Gallimard, 1973.
- BENET Juan, *l'Air d'un crime* (*El aire de un crimen*, 1980), Paris, Minuit, 1987.
- BORGES Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », (« Pierre Ménard, autor del *Quijote* », 1939), *Fictions*, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- BRUCE Leo, *Trois détectives* (*Case for Three Detectives*, 1935), Paris, Le Masque, 1938.
- BURNETT William R., *Le Petit César* (*Little Caesar*, 1929), Paris, Gallimard, 1968.
- BURNETT William R., *Rien dans les manches* (*Little Men, Big World*, 1951), Paris, Gallimard, 1951.
- BURNETT William R., *Donnant donnant* (*Vanity Row*, 1952), Paris, Gallimard, 1953.
- BUTOR Michel, *l'Emploi du temps*, 1956, Paris, Minuit, coll. « Minuit/ Double » n°11.
- CAIN James M., *The Postman Always Rings Twice* (1934), London, Bloomsbury, 1997 (*Le Facteur sonne toujours deux fois,* Paris, Gallimard, 1936, trad. Sabine Berritz).
- CAIN James M., *Assurance sur la mort (Double Indemnity*, 1936), Paris, Gallimard, 1948.
- CAMUS Albert, *l'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.
- CAPOTE Truman, *De sang froid* (*In Cold Blood,* 1965), Paris, Gallimard, 1966.
- CHANDLER Raymond, *The Big Sleep* (1939), New York, Random House, 1992 (*Le Grand sommeil*, Paris, Gallimard, 1948, trad. Boris Vian).
- CHANDLER Raymond, *La Dame du lac* (*The Lady in the Lake*, 1943), Paris, Gallimard, 1948.
- CHRISTIE Agatha, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926), Paris, Le Masque, 1927.

- CHRISTIE Agatha, *Le Crime de l'Orient-Express* (*Murder on the Orient Express*, 1934), Paris, Le Masque, 1934.
- CHRISTIE Agatha, *Dix petits nègres* (*Ten Little Niggers*, 1939), Paris, Le Masque, 1940.
- CHRISTIE Agatha, « *Témoin à charge* » (*Witness for the Prosecution*, 1951) in *Témoin à charge*, Paris, Librairie des Champs-Elysées, 1969.
- COOK Robin, *Les Mois d'avril sont meurtriers* (*The Devil's Home on Leave*, 1984), Paris, Gallimard, 1984.
- COOK Robin, *J'étais Dora Suarez* (*I Was Dora Suarez*, 1990), Paris, Rivages, 1990.
- DANTEC Maurice G., *Les Racines du Mal*, Paris, Gallimard, 1995.
- DOSTOIEVSKI Fiodor, *Crime et châtiment* (1866), Paris, Garnier-Flammarion, 1984.
- DOYLE Sir Arthur Conan, « L'Entrepreneur de Norwood » (*The Adventure of the Norwood Builder*, 1903), in *Resurrection de Sherlock Holmes*, Paris, Robert Laffont, 1956.
- DÜRRENMATT Friedrich, *La Promesse* (*Das Versprechen*, 1957), Paris, Albin Michel, 1960.
- ECHENOZ Jean, *Les Grandes blondes*, Paris, Minuit, 1995.
- ELLIS Bret Easton, *American Psycho* (*American Psycho*, 1991), Paris, Salvy Éditeur, 1992.
- ELLROY James, *Un tueur sur la route* (*Silent Terror*, 1986), Paris, Rivages, 1989.
- GADDA Carlo Emilio, *L'Affreux pastis de la rue des Merles* (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957), Paris, Seuil, 1963.
- GARRETA Anne F., *La Décomposition*, Paris, Grasset, 1999.
- HAMMETT Dashiell, *La Moisson rouge* (*Red Harvest,* 1929), Paris, Gallimard, 1932.
- HAMMETT Dashiell, *Le Faucon de* Malte (*The Maltese Falcon*, 1930), Paris, Gallimard, 1936.
- HAMMETT Dashiell, *La Clé de verre* (*The Glass Key*, 1931), Paris, Gallimard, 1932.
- HØEG, Peter, *Smilla et l'amour de la neige* (*Smilla's Sense of snow*, 1992), Paris, Le Seuil, 1996.
- ILES Francis, *Préméditation* (*Malice Aforethought*, 1931), Paris, Gallimard, 1932.
- KADARÉ Ismaïl, *Le Dossier H*, Paris, Fayard, 1998.
- LAHOUGUE Jean, *La Comptine des Height*, Paris, Gallimard, 1980.

- LAHOUGUE Jean, *La Doublure de Magrite*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Traverses », 1987.
- LAMAISON Didier, *Œdipe-Roi*, Paris, Gallimard, 1994.
- LEBLANC Maurice, « L'Arrestation d'Arsène Lupin » (1905) in *arsène Lupin gentleman cambrioleur,* Paris, Lafitte, 1907.
- MANCHETTE Jean-Patrick, *La Position du tireur couché*, paris, Gallimard, 1982.
- MAUPASSANT Guy de, *La Petite Roque* (1885), in *La Petite Roque et autres histoires criminelles*, Paris, Garnier-Flammarion, 1997.
- MAURIAC François : *Thérèse Desqueyroux*, Paris, LGF, 1927.
- POE E.-A., *Double assassinat dans la rue Morgue* (*The Murders in the rue Morgue*, 1841), in *Histoires extraordinaires*, Paris, Librairie Générale française, le Livre de Poche, 1972.
- QUEEN Ellery, *Le Mystère du chapeau de soie* (*The Roman Hat Mystery*, 1927), Paris, Nouvelle Revue Critique, coll. « L'empreinte », 1937.
- REZVANI Serge, *l'Enigme*, Arles, Actes Sud, 1995.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommes*, Paris, Minuit, 1953.
- SELBY Jr. Hubert, *Le Démon* (*The Demon*, 1976), Paris, Les Humanoïdes Associés, 1977.
- SIMENON Georges, *Pietr le Letton*, Paris, Fayard, 1932.
- SIMENON Georges, *Le Chien jaune*, Paris, Fayard, 1936.
- SIMENON Georges, *La Première enquête de Maigret*, Paris, Presses de la cité, 1949.
- SPAGNOL Tito A., *La Griffe du lion* (*L'unghia del leone*, 1934), Paris, Gallimard, 1935.*'*
- STEEMAN Stanislas-André, *l'Assassin habite au 21*, Paris, Librairie des Champs-Elysées, 1939.
- THOMPSON Jim, *Le Démon dans ma peau* (*The Killer Inside Me*, 1952), Paris, Gallimard, 1966.
- THOMPSON Jim, *Nuit de fureur* (*Savage Night*, 1953), Paris, Fleuve Noir, 1983.
- THOMPSON Jim, *Des cliques et des cloaques* (*A Hell of a Woman*, 1954), Paris, Gallimard, série noire n°1106, 1967.
- THOMPSON Jim, *M. Zéro* (*The Nothing Man*, 1954)*,* Paris, Gallimard, 1966.
- THOMPSON Jim, *1275 âmes* (*Pop 1280*, 1964), Paris, Gallimard, 1966.
- TRACY Don, *La Bête qui sommeille* (*How Sleeps the Beast*, 1938), Paris, Gallimard, 1951.

- VAN DINE S. S., *La Mystérieuse affaire Benson* (*The Benson Murder Case*, 1926), Paris, Gallimard, 1928.
- VARALDO Alessandro, *Il sette bello*, Milano, Mondadori, 1931.
- VARGAS LLOSA Mario, *Qui a tué Palomino Molero ?* (*¿Quien mató a Palomino Molero ?*, 1986), Paris, Gallimard, 1987.
- ZOLA Emile, *Thérèse Raquin*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867 (coll. Folio, 2004).
- ZOLA Emile, *La Bête humaine*, Paris, Charpentier, 1890 (coll. Folio, 2001).

INDEX DES AUTEURS

N. B. : cet Index ne comprend pas les noms cités à la *Bibliographie*, mais comprend, en revanche, les noms cités dans les notes.

A

Amila, Jean : 479.

Amis, Martin : 21.

Apollinaire, Guillaume : 98.

Aragon, Louis : 98, 108.

Auster, Paul : 21, 525, 550

Aveline, Claude : 6, 14, 476.

Ayerdhal : 26.

B

Balzac, Honoré de : 20, 541.

Baudelaire, Charles : 15, 133, 446, 447.

Belletto, René : 17, 542.

Benet, Juan : 21.

Berkeley Cox, Anthony : 157.

Bernanos Georges : 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 38, 40, 47, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 91, 95, 96, 97, 123, 124, 182, 232, 233, 234, 235, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 334, 338, 339, 341, 342, 343, 345, 349, 350, 351, 363, 365, 367, 368, 370, 380, 383, 109, 414, 420, 423, 424, 430, 431, 432, 434, 435, 437, 443, 448, 454, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 486, 495, 496, 497, 506, 507, 512, 521, 524, 525, 526, 527, 545, 546, 555, 556.

Biggers, Earl Derr : 174.

Boileau-Narcejac : 14, 135, 172, 176, 177, 477.

Borges, Jorge Luis : 12, 28, 98, 388, 390, 426, 553, 554, 558.

Bruce, Léo : 548.

Burnett, William : 37, 41, 83, 84, 138, 174, 252, 450.

Butor, Michel : 26, 28, 329, 468.

C

Cain, James M. : 157, 254, 255, 256, 262, 300, 338, 453.

Camus, Albert : 156, 448.

Capote, Truman : 39, 151.

Carr, John Dickson : 78

Cervantes, Miguel de : 553.

Chandler, Raymond : 14, 23, 25, 26, 41, 45, 81, 82, 134, 138, 140, 173, 174, 175, 249, 254, 257, 266, 273, 299, 300, 366, 412, 413, 449, 450, 541.

Chase, James Hadley : 52, 85, 183.

Chesterton, Gilbert K. : 13, 132.

Christie, Agatha : 44, 78, 84, 135, 174, 184, 187, 194, 195, 220, 308, 333, 366, 423, 459, 174, 522, 523, 524.

Clark, Mary Higgins : 187.

Claudel, Paul : 107.

Clément, Paul (ou J.-P. Amette) : 17, 294, 543.

Cocteau, Jean : 107, 108.

Colette : 107.

Collins, Wilkie : 126.

Connelly, Michael : 172.

Cook, Robin : 25, 26, 40.

Copeau, Jacques : 107.

D

Dantec, Maurice G. : 11, 26, 541, 558.

De Angelis, Augusto : 132, 133.

D'Errico, Ezio : 130, 131.

Desnos, Robert : 98.

Dick, Philip K. : 558.

Dos Passos, John : 39, 120, 146, 147.

Dostoievski, Fedor : 20, 40, 102, 155, 156, 550.

Doyle, Sir Arhtur Conan : 44, 52, 135, 174, 194, 490.

Drieu la Rochelle, Pierre : 107, 109.

Dullin, Charles : 107.

E

Echenoz, Jean : 8, 21.

Egan, Greg : 26

Ellis, Bret Easton : 156.

Ellroy, James : 21, 23, 38, 41, 157, 249, 366, 536, 540, 541, 542.

Eluard, Paul : 55.

F

Fargue, L.-P. : 107.

Farrell, James Thomas : 146.

Faulkner, William : 18, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 47, 53, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 123, 135, 138, 142, 145, 146, 147, 182, 189, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 199, 201, 203, 204, 205, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 307, 310, 322, 358, 360, 364, 371, 375, 376, 383, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 419, 436, 451, 452, 494, 512, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 522, 526, 530, 555, 556.

Feval, Paul : 537.

G

Gaboriau, Emile : 44, 126, 290, 356, 357, 537.

Gadda, Carlo Emilio : 550.

Garréta, Anne F. : 156.

Gibson, William : 26.

Gide, André : 18, 55, 98, 104, 506.

Giono, Jean : 18, 31, 32, 33, 38, 40, 47, 97, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 135, 167, 168, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 307, 322, 329, 330, 331, 332, 333, 355, 356, 357, 358, 359, 363, 371, 372, 373, 374, 375, 383, 409, 414, 416, 420, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 434, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 468, 469, 472, 473, 491, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 506, 507, 508, 520, 526, 530, 531, 546, 556.

Goodis, David : 41, 45, 84, 476, 249, 251, 258.

Greene, Graham : 451.

H-I-J

Halter, Paul : 172.

Hammett, Dashiell : 8, 18, 23, 25, 36, 40, 41, 45, 82, 98, 120, 127, 134, 137, 138, 141, 142, 159, 174, 175, 185, 249, 252, 266, 269, 294, 296, 297, 450, 541.

Hemingway, Ernest : 8, 18, 98, 120, 138, 145, 146, 147, 450, 451, 453.

Høeg, Peter : 558.

Hugo, Victor : 537.

Irish, William : 177.

James, P. D. : 172.

Jones, James : 146.

K-L

Kadaré, Ismaïl : 21.

Kafka, Franz : 550, 558.

Keene, Day : 152.

Knox, Ronald Arbuthnott : 174, 490.

Lahougue, Jean : 100, 473.

Lamaison, Didier : 20.

Lawrence, D. H. : 149.

Leblanc, Maurice : 156.

Leroux, Gaston : 192.

M

McBain, Ed : 252.

McCoy, Horace : 84, 138, 175.

MacDonald, John : 37.

MacDonald, Ross : 173.

McGivern, William P. : 37.

Mailer, Norman : 38, 39, 40, 47, 97, 99, 103, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 177, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 261, 263, 297, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 322, 334, 335, 336, 354, 355, 369, 370, 375, 381, 382, 383, 438, 439, 441, 442, 452, 491, 494, 521, 526, 527, 556.

Malét, Léo : 41, 51.

Mallarmé, Stéphane : 133.

Malraux, André: 18, 33, 39, 55, 83, 84.

Manchette, Jean-Patrick : 23, 24, 25, 41, 487, 513, 514.

Mankell, Henning : 140.

Mauclair, Camille : 107.

Maupassant, Guy de : 20.

Mauriac, François : 20, 40, 156, 448, 550.

Melville, Herman : 147.

Miller, Henry : 149.

Murakami, Haruki : 558.

N-P-Q

Natoli, Romulado : 130.

Peace, David : 536.

Poe, Edgar Allan : 19, 98, 99, 126, 135, 171, 234, 235, 236, 389, 490.

Post, Melville Davisson : 89.

Queen, Ellery : 88, 127.

R-S

Rezvani, Serge : 523, 524.

Robbe-Grillet, Alain : 23, 24, 25, 28, 101, 430, 467, 468.

Sartre, Jean-Paul : 18, 107, 165, 450, 451.

Sayers, Dorothy : 13, 78, 84, 174.

Sazie, Léon : 156.

Scerbanenco, Giorgio : 131, 134.

Sciascia, Leonardo : 8, 36, 37, 38, 40, 47, 97, 99, 103, 123, 124, 125, 126, 130, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 167, 168, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 272, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 301, 304, 307, 322, 327, 328, 350, 351, 352, 353, 354, 365, 375, 376, 377, 383, 400, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 414, 416, 419, 436, 452, 453, 454, 479, 480, 481, 484, 485, 495, 512, 520, 529, 530.

Selby Jr., Hubert : 156.

Simenon, Georges : 18, 23, 45, 52, 54, 60, 126, 131, 132, 135, 185, 209, 210, 211, 212, 213, 225, 269, 331, 347, 348, 366.

Souvestre-Allain : 157.

Spagnol, Tito, A. : 131.

Steeman, Stanislas André : 174, 185, 207, 208, 224, 225.

Stout, Rex : 78.

T-V-W-Z

Thompson, Jim : 40, 41, 157, 158, 176, 248, 251, 258, 438.

Trail, Armitage : 83.

Tzara, Tristan : 108.

VALLERY-RADOT, Robert : 59, 66, 471.

VAN DINE, S. S. : 14, 15, 75, 84, 132, 174, 183, 184, 293, 356, 395, 412, 434.

VARALDO, Alessandro : 128, 129, 130.

VARGAS LLOSA, Mario : 21.

VERLAINE, Paul : 133.

VÉRY, Pierre : 132.

VOLTAIRE : 20, 38.

WALLACE, Edgar : 174.

WELLS, H. G. : 145.

WESTLAKE, Donald : 172, 487, 513.

WITTGENSTEIN, Ludwig : 18.

WOLFE, Thomas : 39, 146.

ZOLA, Emile : 20, 155, 156, 157, 324.

INDEX DES ŒUVRES

N. B. : cet Index ne comprend pas les titres cités à la *Bibliographie*, mais comprend, en revanche, les titres cités dans les notes.

A

A ciascuno il suo : 38, 142, 143, 405.

Adventure of the Norwood Builder (The) : 194, 201.

Advertisements for Myself : 149, 159, 166, 441.

Affaire Lerouge (L') : 537.

Affaire Saint-Fiacre (L') : 347, 348.

Aire de un crimen (El) : 21.

American Dream (An) : 40, 49, 97, 145, 150, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 166, 167, 177, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 255, 258, 297, 298, 300, 301, 303, 304, 325, 337, 338, 354, 369, 370, 371, 382, 438, 439, 440, 441, 442, 483, 484, 489, 491, 493, 494 527, 547, 557.

American Psycho : 156.

Angelo : 111.

Armies of the Night (The) : 149.

Arrestation d'Arsène Lupin (L') : 156.

Assassin habite au 21 (L') : 174, 185, 207, 208, 224.

B-C

Barbary Shore : 148.

Batailles dans la montagne : 105, 111, 118, 119.

Benson Murder Case (The) : 14, 174.

Bête humaine (La) : 20, 156.

Big Shot (The) : 82, 83, 138.

Big Sleep (The) : 81, 82, 175, 257, 266, 449.

Bout de la route (Le) : 105.

Bride Wore Black (The) : 177.

Butterfly (The) : 453.

Capitale de la douleur : 55.

Case for Three Detectives : 548.

Cavaliere e la morte (Il) : 143.

Chant du monde (Le) : 31, 105, 118, 119.

Chien jaune (Le) : 184, 209, 210, 212, 225.

Chinese Parrot (The) : 174.

City of glass : 21, 525, 550.

Colline : 31, 104.

Comptine des Height : 100, 474.

Contesto (Il) : 38, 142, 143, 405.

Crime (Un) : 28, 29, 30, 33, 54, 55, 57, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 78, 97, 182, 246, 309, 431, 545.

Crime et châtiment : 20, 155.

D-E-F

Décomposition (La) : 156.

Deer Park (The) : 148, 159.

Demon (The) : 156.

Deux cavaliers de l'orage : 107, 117, 226.

Dossier H (Le) : 21.

Double Indemnity : 256.

Double mort de Frédéric Belot (La) : 6, 14.

Doublure de Magrite (La) : 474.

Emploi du temps (L') : 28, 329, 468.

Énigme (L') : 523.

Étranger (L') : 156.

Eva : 183.

Executioner's Song (The) : 150, 151.

Faith of Graffiti : 149.

Fantômas : 98, 157, 489.

Faux-Monnayeurs (Les) : 55.

Fight (The) : 149.

Fire on the Moon (A) : 149.

Four Just Men (The) : 174.

From Here to Eternity : 146.

G-H-I-J

Giorno della civetta (Il) : 36, 37, 97, 123, 124, 125, 126, 134, 139, 140, 141, 142, 154, 167, 207, 208, 209, 211, 212, 214, 272, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 325, 327, 328, 347, 350, 351, 353, 365, 373, 377, 382, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 419, 420, 431, 452, 453, 479, 480, 481, 483, 485, 490, 493, 495, 512, 520, 529, 530, 547, 554, 556.

Glass Key (The) : 137, 138.

Go Down, Moses : 34, 35, 90, 91, 93, 515.

Gommes (Les) : 23, 24, 25, 28, 468.

Grande peur des bien-pensants (La) : 57.

Grandes blondes (Les) : 21.

Grand troupeau (Le) : 31.

Habits noirs (Les) : 537.

Hamlet : 20, 294.

Harlot's Ghost : 152.

Hell of a Woman (A) : 438.

How Sleeps the Beast : 515.

Hussard sur le toit (Le) : 111.

Imposture (L') : 56.

In Cold Blood : 151.

Intruder in the dust : 34, 35, 38, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 123, 142, 154, 189, 190, 191, 192, 197, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 207, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 327, 347, 358, 360, 376, 377, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 418, 419, 420, 431, 452, 483, 484, 493, 494, 515, 517, 518, 519, 520, 526, 530, 547, 554.

I Was Dora Suarez : 25.

Jean le Bleu : 105.

Joie (La) : 56, 57, 66, 546.

Journal d'un cure de campagne : 58, 68.

K-L-M-N

Killer Inside Me (The) : 158, 248.

Knight's Gambit : 88, 89, 516, 530.

Lady in the Lake (The) : 82, 273.

Light in August : 34, 79, 84, 94, 516, 517, 518.

Little Caesar : 83.

Little Men, Big World : 37.

Madame Dargent : 56.

Maître Cornélius : 20.

Maltese Falcon (The) : 82, 127, 175, 185, 266, 269.

Marylin: A Biography : 149.

Mauvais rêve (Un) : 29, 30, 57, 58, 67, 68, 70, 71, 246, 431.

Metzengerstein : 234.

Miami and the Siege of Chicago : 149, 162.

Ministry of Fear (The) : 451.

Misérables (Les) : 537.

Moby Dick : 147.

Monsieur Lecoq : 290, 357.

Monsieur Ouine : 29, 30, 43, 54, 57, 58, 59, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 96, 123, 154, 232, 233, 234, 236, 237, 240, 241, 242, 244, 246, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 327, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 348, 349, 350, 365, 367, 369, 375, 380, 393, 420, 421, 422, 423, 424, 430, 431, 432, 434, 435, 436, 454, 462, 464,

466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 483, 484, 485, 486, 493, 495, 496, 506, 507, 508, 512, 522, 524, 527, 529, 545, 547, 550, 554.

Mort d'un personnage : 111, 119.

Mouches (Les) : 107.

Murder of Roger Ackroyd (The) : 333, 490, 523.

Murder on the Orient Express : 366.

Murders in the Rue Morgue (The) : 20, 490.

Mystère de la chamber jaune (Le) : 192.

Naked and the Dead (The) : 39, 146, 148, 150.

Night Train : 21.

Noé : 113, 500, 501, 530.

No Pockets in a Shroud : 175.

Nothing Man (The) : 158, 248, 260, 262, 438.

Notte impossible (La) : 131.

Nouvelle histoire de Mouchette : 29.

O-P-Q

Œdipe-Roi : 20.

Oswald's Tale, An American Mystery : 149.

Paludes : 506.

Parabole : 90, 91.

Parrochie di Regalpetra (Le) : 124.

Petite Roque (La) : 20.

Pierre Ménard, autor del Quijote : 553, 554.

Pietr le Letton : 126.

Poids du ciel (Le) : 105.

Pop 1280 : 158, 176.

Position du tireur couché (la) : 23.

Postman Always Rings Twice (The) : 157, 255, 256, 262, 300, 338, 453.

Première enquête de Maigret (La) : 269.

Presidential Papers (The) : 149, 162.

Que ma joie demeure : 105, 117.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana : 550.

¿Quien mató a Palomino Molero ? : 21.

R-S

Racines du Mal (Les) : 11, 558.

Récits de la demi-brigade (Les) : 33.

Red Harvest : 36, 37, 137.

Refus d'obéissance : 105.

Requiem for a Nun : 516.

Reivers (The) : 35.

Roi sans divertissement (Un) : 31, 32, 33, 97, 104, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 154, 167, 218, 219, 220, 222, 223, 225, 226, 228, 230, 231, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 347, 356, 357, 358, 372, 374, 376, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 468, 471, 472, 483, 484, 488, 490, 491, 493, 497, 499, 500, 502, 503, 507, 508, 526, 530, 531, 546, 547, 554.

Roman Hat Mystery (The) : 127.

Sanctuary : 33, 34, 35, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 182, 204, 516.

Sartoris : 79.

Savage Night : 158, 248.

Scarface : 83.

Sette bello (il) : 128, 129.

Silent Terror : 157.

Smilla et l'amour de la neige : 558.

Smoke : 87.

Solitude de la pitié : 31, 105,

Sound and the Fury (The) : 35, 79, 80, 85, 86, 452.

Sous le soleil de Satan : 28, 29, 55, 56, 57, 59, 67, 467, 546.

Street of Non Return : 251.

Storia semplice (Una) : 124, 143.

Studs Lonigan : 146.

T-U-V-W

Ten Little Niggers : 474.

Ténébreuse affaire (Une) : 20.

Tentation de l'Occident (La) : 55.

Thérèse Desqueyroux : 20, 156.

Thérèse Raquin : 20, 156, 157.

Todo Modo : 38, 142, 144.

Tough Guy's Don't Dance : 39, 151.

Unghia del leone (L') : 131.

Unvanquished (The) : 35.

Vanity Row : 37.

Versprechen (Das) : 509, 510, 511.

Vierge et le taureau (La) : 479.

Voyage en calèche (Le) : 107.

Vraies richesses (Les) : 105.

War of the Worlds : 145.

White Negro (The) : 165.

Whose Body? : 174.

Witness for the Prosecution : 195, 202.

Zadig : 20.