

LE ROMAN



VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Yves Reuter

LE ROMAN POLICIER

2^e édition

ARMAND COLIN

Table des Matières

[Page de Titre](#)

[Table des Matières](#)

[Page de Copyright](#)

[Collection 128 • série lettres](#)

[Avant-propos de la seconde édition](#)

[1 - Aux origines du genre](#)

[1. Éléments de définition](#)

[2. La question des sources](#)

[3. Les origines sociales et littéraires du genre](#)

[4. Du roman-feuilleton au roman policier](#)

[5. Le domaine anglo-saxon](#)

[2 - Petite histoire du roman policier](#)

[1. L'établissement du genre entre les deux guerres](#)

[2. L'après-guerre](#)

[3. L'époque contemporaine](#)

[3 - Le roman à énigme](#)

[1. Composantes structurelles](#)

[2. L'organisation de la fiction](#)

[3. Données complémentaires](#)

[4 - Le roman noir](#)

[1. Les composantes structurelles](#)

[2. L'organisation de la fiction](#)

[3. Données complémentaires](#)

[5 - Le roman à suspense](#)

1. Composantes structurelles

2. L'organisation de la fiction

3. Données complémentaires

6 - Roman policier et littérature

1. Des relations multiples et complexes

2. Retour sur l'histoire du genre

3. Thèmes et imaginaire

4. Structure et écriture

5. Pour conclure provisoirement

Conclusion

Bibliographie sélective

© Armand Colin, Paris, 2009.

ISBN : 978-2-200-24350-0

978-2-200-24700-3

Collection 128 • série lettres

BERTHELOT *Le Roman courtois*
BOYER *Les Paralittératures*
BOZZETTO *La Science-fiction*
CALAS *Le Roman épistolaire*
CLAUDON *Les Grands Mouvements littéraires européens*
CLAUDON / HADDAD-WOTLING *Précis de littérature comparée*
COUPRIE *Les Grandes Dates de la littérature française*
COUPRIE *Le Théâtre*
DE BIASI *Génétique des textes*
DURAND-LE GUERN *Le Roman historique*
DURRER *Le Dialogue dans le roman*
FORESTIER *Introduction à l'analyse des textes classiques*
FOURCAUT *Le Commentaire composé*
FRESNAULT-DERUELLE *La Bande dessinée*
HUGUES *L'Utopie*
MAINGUENEAU *La Littérature pornographique*
MARCOIN / CHELEBOURG *La Littérature de jeunesse*
MILHE-POUTINGON *François Rabelais. Bilan critique*
MIRAUX *L'Autobiographie*
MITTERAND *La Littérature française du XX^e siècle*
PAPPE / ROCHE *La Dissertation littéraire*
PETITIER *Littérature et idées politiques au XIX^e siècle*
PRINCE *Le Fantastique*
PRUNER *L'Analyse du texte de théâtre*
REUTER *L'Analyse du récit*
ROGER *La Critique littéraire*
ROHOU *Jean Racine. Bilan critique*
SAMOYAU *L'Intertextualité*
STALLONI *Les Genres littéraires*
VAILLANT *La Poésie. Introduction à l'analyse des textes poétiques*
VALETTE *Le Roman*

Du même auteur :

Le Roman policier et ses personnages, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989 (actes du colloque de Clermont-Ferrand).

Introduction à l'analyse du roman, Paris, Dunod, 1991.

En collaboration avec J.-M. Privat : *Lecture et médiation culturelles*, Lyon, PUL, 1991 (actes du colloque de Villeurbanne).

En collaboration avec P. Glaudes : *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, PUM, 1991 (actes du colloque de Toulouse).

Les Interactions lecture-écriture, Berne, Peter Lang, 1994 (actes du colloque de Lille).

En collaboration avec J.-L. Chiss et J. David : *La Didactique du français : état d'une discipline*, Bruxelles, De Boeck, 2005.

En collaboration avec P. Glaudes : *Personnage et didactique du récit*, Metz, Centre d'analyse syntaxique de l'université de Metz, Pratiques, 1996.

Enseigner et apprendre à écrire, Paris, ESF, 1996.

La Description. Théories, recherches, formation, enseignement, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

La Description. Des théories à l'enseignement-apprentissage, Paris, ESF, 2000.

L'Analyse du récit, Paris, Armand Colin, [2001] 2009.

En collaboration avec M.-J. Perrin-Glorian : *Les Méthodes de recherche en didactiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

Dictionnaire des concepts fondamentaux des didactiques, Bruxelles, De Boeck, 2007.

Une école Freinet. Fonctionnement et effets d'une pédagogie alternative en milieu populaire, Paris, L'Harmattan, 2007.

Conception de maquette : Atelier Didier Thimonier.

Internet : <http://www.armand-colin.com>

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous pays. • Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et, d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L. 122-4, L. 122-5 et L. 335-2 du Code de la propriété intellectuelle).

Avant-propos

de la seconde édition

Selon une enquête du ministère de la Culture (O. Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français*, enquête 1997, La Documentation française, 1998), 50 % des Français âgés de plus de quinze ans possèdent des romans policiers (ou d'espionnage). C'est le genre d'ouvrages le plus lu pour 21 % et préféré pour 12 % de cette population. C'est dire si le genre est établi du point de vue du lectorat.

Il est aussi sorti de son semi-ghetto. Mieux connu dans son histoire, dans sa diversité et dans sa complexité, il ne fait plus l'objet d'anathèmes aussi cinglants qu'il y a trente ou quarante ans. Des études critiques, des colloques, des thèses contribuent à sa reconnaissance. Le cinéma, de surcroît, a puisé dans ses œuvres nombre de scénarios pour des films devenus célèbres. Privés, truands et vamps appartiennent désormais à notre mythologie.

Pour toutes ces raisons, et bien d'autres encore, il nous a semblé qu'un ouvrage de présentation du roman policier n'était pas inutile. Nous avons choisi d'insister sur les formes et les thèmes des trois principaux courants : énigme, noir et suspense, auxquels nous avons consacré les chapitres 3, 4 et 5. Il était cependant nécessaire de les mettre en perspective au travers de l'histoire au sein de laquelle ils s'inscrivent. Le chapitre 1 présente ainsi les origines du genre et son émergence progressive, et le chapitre 2, quelques lignes de force de son histoire. C'est néanmoins un exercice périlleux. D'abord parce que nous n'avons pas pu éviter les coupures chronologiques arbitraires liées à toute tentative de périodisation ; ensuite parce que nous avons privilégié la perspective française, c'est-à-dire la façon dont l'histoire du genre est connue et reconstituée en France notamment au travers des traductions, bien qu'elle soit internationale ; enfin parce que les spécialistes trouveront toujours à reprocher l'oubli d'un nom ou d'une œuvre et que les néophytes risqueront d'être quelque peu submergés par cette masse d'informations. Nous espérons cependant qu'ils trouveront des repères historiques utiles et les éléments susceptibles de les éclairer quant à la naissance et à l'évolution du genre. Le dernier chapitre invite à une réflexion concernant les rapports complexes et multiples qui unissent roman policier et littérature. Enfin, une bibliographie sélective indique les principaux ouvrages ou articles disponibles en langue française. L'ensemble des chapitres ainsi que la bibliographie ont, bien sûr, été réactualisés pour cette seconde édition.

Aux origines du genre

Les spécialistes s'accordent généralement sur quelques grandes références qui marquent l'origine du genre. Nous allons les rappeler très brièvement avant de préciser les débuts du roman policier dans la suite de ce chapitre.

Il naît véritablement avec les trois nouvelles, désormais classiques, d'*Edgar Allan Poe* : *Double Assassinat dans la rue Morgue* (1841), *Le Mystère de Marie Roget* (1843) et *La Lettre volée* (1845), traduites en France dès 1846 et retraduites par *Baudelaire* en 1855.

Puis, dans les années 1850-1860, *Émile Gaboriau* (1832-1873), ancien secrétaire de *Paul Féval*, réunit le feuilleton et l'enquête dans la presse populaire. Le « roman judiciaire » naît avec *L'Affaire Lerouge* (1863), bientôt suivi d'autres titres : *Le Dossier 113* (1867), *Le Crime d'Orcival* (1867), *Monsieur Lecoq* (1869), *La Corde au cou* (1873)... Même si la structure d'ensemble reste encore tributaire du roman-feuilleton, divers éléments propres au roman policier commencent à émerger : l'importance de l'enquête, le détective professionnel (M. Lecoq, un ancien délinquant), le crime mystérieux et inexplicable, la place du raisonnement et de l'identification psychologique... L'évolution est la même dans le domaine anglais, avec *William Wilkie Collins* (1824-1889). Il publie *La Dame en blanc* (1859-1860) et *La Pierre de lune* (1868), dans le journal *All the Year around* dirigé par *Charles Dickens*, dont les romans tels *Oliver Twist* (1837) ou *Barnaby Rudge* (1839-1841) sont aussi imprégnés de thèmes criminels et de l'univers des bas-fonds.

Dans les années 1880, Sherlock Holmes (et son compagnon Watson) est créé par *Sir Arthur Conan Doyle* (1859-1930). D'*Une étude en rouge* (1887) aux *Archives de Sherlock Holmes* (1927), ce personnage connaît un succès tel que Doyle n'arrive pas à s'en débarrasser, même en le faisant jeter au fond d'une cascade par le Pr Moriarty dans *Le Dernier Problème*. Devant l'ampleur des contestations populaires, il est obligé de le ressusciter...

Au début du ^{xx}e siècle, quatre auteurs vont, au travers de leur œuvre, constituer ce que Jean-Paul Colin a intitulé, dans une étude de référence, le roman policier français archaïque. *Gaston Leroux* (1868-1927) impose au début du siècle Rouletabille dans, notamment, *Le Mystère de la chambre jaune* (1907-1908) et *Le Parfum de la dame en noir* (1914). Il s'agit d'un jeune journaliste qui, enquêtant sur son passé, est à la recherche de son identité. Avec ces textes s'établissent les motifs du crime en chambre close et du policier-criminel reconstituant sa propre histoire (Frédéric Larsan, le chef de la police, est aussi le bandit Ballmeyer, père de Rouletabille).

Maurice Leblanc (1864-1941) est, de son côté, le créateur d'Arsène Lupin. Ce personnage de dandy, individualiste et séducteur, gentleman-cambrioleur, défenseur de la veuve et de l'orphelin, est un roi du déguisement qui se joue de la police et des bandits pour récupérer le bien mal acquis. Il connaît une soixantaine d'aventures entre 1905 et 1939.

On doit à *Pierre Souvestre* (1874-1914) et *Marcel Allain* (1885-1965) l'invention de Fantômas, l'ange du mal, qui, lui aussi, change incessamment d'apparence. Ses aventures, encore très imprégnées de l'affrontement manichéen entre le bien et le mal cher au roman-feuilleton, sont écrites en seize jours (trois pour la trame, trois pour le dictaphone et dix pour la relecture-correction).

On peut donc dire, à partir de ce survol très schématique, que *le roman policier naît véritablement sur un demi-siècle entre la France, l'Angleterre et les États-Unis*. Et il convient de souligner, à la suite de Jean-Claude Vareille, le mérite fondateur d'*Edgar Allan Poe* :

Le coup de génie de *Poe* , qui fonde le genre, est d'avoir senti que le raisonnement en tant que tel, c'est-à-dire la succession des déductions et inductions, possédait à lui seul un intérêt dramatique, qu'il pouvait devenir à lui seul l'essentiel de l'histoire [...]. L'énigme et sa solution juxtaposées, c'est du feuilleton ; la lente transformation de l'énigme en sa solution et donc sa dissolution *progressive* , c'est du roman.

« Préhistoire du roman policier », *Romantisme* , n° 53, 3^e trimestre 1986, p. 31.

Mais ces quelques jalons ne doivent pas éluder deux questions qui se posent inévitablement pour préciser l'histoire du genre. Quelle définition donner du roman policier ? S'agit-il d'une génération spontanée ou existe-t-il une sorte de « préhistoire » du genre ?

1. Éléments de définition

Le roman policier peut être caractérisé par sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible (ou qui devrait l'être). Son enjeu est, selon les cas, de savoir qui a commis ce délit et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense).

Le cadre est donc juridico-policier avec, pour le roman à énigme qui représente le point de référence symbolique du genre, quelques éléments structurels déterminants : un enquêteur extérieur à l'affaire, une structure duelle et régressive (l'enquête commence après le crime mais, dans son avancée, reconstitue ce qui a précédé le crime), une place essentielle accordée au code herméneutique (la question posée et le retard apporté à sa résolution : énigme, secret, solution partielle, indice, leurre, équivoque...), la généralisation du secret (tout le monde a quelque chose de caché), le soupçon universel, l'opposition entre l'être et le paraître... Le roman à énigme se construit en accordant la place centrale à l'enquête qui engendre le récit du crime.

Mais un genre n'existe vraiment que par la **conscience de son existence**. Celle-ci peut être *textuelle* : la mise en place d'un intertexte du roman policier signalé par la répétition de certains éléments, les variations (autour de la chambre close), les allusions à d'autres livres, les parodies, les pastiches, etc. Tout cela se constitue dès le début du xx^e siècle. Nous y reviendrons. Cette conscience est aussi *sociale* : production et réception perçues comme autonomes, différentes des autres genres, par les auteurs, les éditeurs, les critiques et les lecteurs ; nomination et codification

du genre.

Cette configuration se réalise dans les vingt dernières années du XIX^e siècle où les termes de « roman policier » et de « detective story » se substituent à d'autres, « roman judiciaire » par exemple, inventé par l'éditeur Dentu pour *L'Affaire Lerouge*. La presse parle d'un nouveau genre pour *La Dame en blanc* de Wilkie Collins en 1860, et, dans les années 1880-1890, les premiers articles critiques consacrent l'autonomie du genre. En 1883, Anna Katherine Green donne d'ailleurs, pour la première fois, le sous-titre « A detective story » à un de ses romans, *XYZ*. Et, en 1895, selon Uri Eisenzweig (*Le Récit impossible*, 1986), paraît la première anthologie anglaise de nouvelles policières. Cette conscience du genre s'accroît par la suite, en France, en Angleterre et aux États-Unis, et, après la Première Guerre mondiale, les codifications du genre se multiplient (par exemple, les règles de Van Dine en 1928).

2. La question des sources

L'autonomisation du genre suppose une histoire. Certains, pour la fonder, ont eu recours à des sources parfois très anciennes. On a ainsi fait appel à certains passages de la Bible (par exemple, lorsque Daniel démasque les prêtres du dieu Bêl), à *Œdipe-Roi* de Sophocle (où effectivement le héros résout une énigme, couche avec sa mère et découvre, à l'issue de l'enquête, que l'assassin de son père n'est autre que lui-même), à *Hamlet* de Shakespeare, à *Zadig* de Voltaire en 1747 (avec le chapitre III dans lequel Zadig décrit précisément la chienne de la reine et le cheval du roi en se basant uniquement sur leurs traces), et aussi à *Une ténébreuse affaire* (1841) et à *Maître Cornélius* (1832) de Balzac. En réalité, dans ces deux textes, l'élément policier est encore embryonnaire.

Dans la nouvelle *Maître Cornélius*, un jeune noble, Georges d'Estouteville, amoureux d'une des filles de Louis XI qui est mariée au fort jaloux comte Aymar de Poitiers, est injustement accusé par Maître Cornélius, grand argentier du roi, de lui avoir dérobé des objets de valeur. Louis XI, par plaisir et pour aider sa fille, va mener lui-même l'enquête en « bouclant » la maison de Maître Cornélius et en y répandant de la farine. Les traces de pas retrouvées le lendemain s'avéreront être celles de Maître Cornélius, qui, lorsqu'il est préoccupé pour ses biens, se vole lui-même sans le savoir, puisqu'il est somnambule... Il est à noter que l'argent recherché par Maître Cornélius ne sera pas retrouvé et qu'il se suicidera. Mais le passage consacré à l'« enquête » (minimale) est très réduit.

Dans le roman *Une ténébreuse affaire*, c'est la structure du roman populaire qui domine encore la structure policière. Il s'agit d'un complot politico-policier, ourdi par Corentin, un sbire de Fouché, pour se venger de la comtesse de Cinq-Cygne qui l'avait cravaché et avait réussi à cacher des nobles. La police enlève un sénateur et fait croire que les nobles et Michu, qui avait sauvé leurs terres, sont coupables. Toute l'histoire est expliquée dans la conclusion et l'enquête n'existe pas.

Il semble donc que la recherche de sources tiennent plus à une volonté de valoriser le genre par de « grands » ancêtres qu'à une quelconque réalité. Il s'agit d'éléments isolés – parfois très généraux (voir Œdipe) – fonctionnant dans d'autres structures, sans conscience de la dimension policière proprement dite. Cela n'empêche nullement de constater la présence de composantes (personnages, motifs...) ou de

fragments qui annoncent, *a posteriori*, ce qui sera réuni et utilisé de façon spécifique dans le roman policier.

Il nous faut maintenant préciser un peu plus, au moins pour la France, comment émerge le genre policier.

3. Les origines sociales et littéraires du genre

Le roman policier a sans doute été indirectement généré par des mutations sociales et culturelles importantes. La société s'industrialise, la ville et les faubourgs industriels sont en pleine expansion avec une pauvreté omniprésente et une crainte très forte de la criminalité, qui suscite en même temps un intérêt croissant auprès du public, tandis que la police s'organise et renouvelle ses méthodes.

On peut ainsi évoquer l'ouvrage de Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes* (1840), les grandes enquêtes sociales sur la prostitution ou la criminalité, les débats sur les différents systèmes pénitentiaires, nombre de chansons ou de plaintes, l'intérêt de la presse populaire pour les faits divers et des romans-feuilletons qui sont de véritables chroniques du crime (*Les Mystères de Paris*, *Les Habits noirs*...), la multiplication des mémoires et souvenirs des grands fonctionnaires de police dont les plus connus demeurent les *Mémoires* de Vidocq en 1828-1829. Il faut aussi se souvenir que la *Gazette des tribunaux*, dans laquelle nombre d'auteurs trouveront matière à leurs ouvrages, est créée en 1825.

Les progrès de l'alphabétisation, la diversification des lecteurs et le développement de la presse populaire participent encore de cet esprit du temps et favorisent la constitution d'un lectorat intéressé par le crime. Dès 1836, Émile de Girardin lance *La Presse* et Armand Dutacq crée *Le Siècle*. Ils s'appuient sur le roman-feuilleton. Le véritable essor de la presse populaire date de février 1863 avec *Le Petit Journal*, fondé par le banquier Moïse Millaud, qui utilise largement faits divers sanglants et grands procès d'assises. Selon Lise Queffélec (*Le Roman-Feuilleton français au XIX^e siècle*, 1989), la presse populaire continue son expansion de 1875 à 1914 : il existe en moyenne de 50 à 70 quotidiens, 5,5 millions de lecteurs à Paris et le journal pénètre les campagnes. *Le Petit Parisien*, fondé en 1876, a 1,6 million de lecteurs en 1914. De façon constante, cette presse s'appuie sur romans-feuilletons et faits divers.

Parallèlement, l'esprit rationaliste et scientiste se développe. Un historien comme Carlo Ginzburg (*Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Flammarion, 1989) évoque le paradigme de la « trace », de l'indice, qui s'élabore dans la seconde moitié du XIX^e siècle dans des disciplines différentes : l'histoire de l'art avec Morelli, la psychanalyse avec Freud et le roman policier avec Doyle. Dans tous ces domaines, on dégage des procédures d'identification à partir de détails apparemment secondaires, de petits faits anodins.

Il faut encore signaler, comme le fait Jacques Dubois (*Le Roman policier ou la Modernité*, 1992), des phénomènes aussi différents que l'attention accrue portée à la vie privée et intime ou le développement de la photographie à partir de 1860.

Dans l'ordre littéraire, on a aussi cherché les genres qui avaient pu influencer l'autonomisation du roman policier. On a évoqué la bibliothèque bleue du colportage (avec ses aventures, ses romans de chevalerie, ses histoires de brigands),

le roman gothique anglais et le roman noir de terreur, les chroniques judiciaires en vogue aux XVIII^e et XIX^e siècles en Angleterre et en France, les biographies romancées de brigands (Mandrin...), les mémoires d'officiers de police en retraite, les mélodrames, etc. Tout cela montre qu'il existait un terrain favorable mais qui reste cependant très éloigné, notamment du point de vue des structures, du roman policier.

Il nous semble préférable – suivant en cela L. Queffelec et J.-Cl. Vareille – d'observer précisément comment, en France, le roman policier va émerger à partir du roman-feuilleton.

4. Du roman-feuilleton au roman policier

4.1 Le roman-feuilleton

Le premier âge du roman-feuilleton (1836-1866) est plutôt romantique. Il est lié à la presse quotidienne (*La Presse*, *Le Siècle*...) et quatre grands noms s'imposent : *Balzac*, *Sue*, *Soulié* et *Dumas* avec d'énormes succès tels *Les Mystères de Paris* d'*Eugène Sue* en 1842-1843 dans *Le Journal des débats*, *Le Juif errant* de *Sue* en 1844-1845 dans *Le Constitutionnel* ou encore, en 1843-1844, *Les Trois Mousquetaires* et *Le Comte de Monte-Cristo* d'*Alexandre Dumas*, *Les Mystères de Londres* de *Paul Féval* et *Les Mémoires du diable* de *Frédéric Soulié*. Différents éléments apparaissent que l'on retrouvera plus tard, transformés dans certains courants du roman policier : des personnages comme les « apaches » de Paris, le petit peuple, un engagement historique et critique, le sens des scènes, la recherche d'effets (coups de théâtre, suspense, rebondissements...), des motifs (la vengeance, la recherche de l'identité...), une grande sensibilité à l'actualité et le lien aux faits divers, ainsi que la rapidité d'écriture. Un roman comme *Les Mohicans de Paris* (1854-1857) de *Dumas* met en scène les polices secrètes, les relations entre police et pègre, les complots.

À cela il convient d'ajouter l'émergence du roman exotique, influencé par *Fenimore Cooper* (*Le Dernier des Mohicans*, 1826), *Gabriel Ferry* (*Costal l'Indien*, 1852 ; *Le Coureur des bois*, 1853) et surtout *Gustave Aimard* (*Les Trappeurs de l'Arkansas*, 1858 ; *L'Eau qui court*, 1861-1862 ; *Les Chasseurs d'abeilles*, 1863-1864...), qui fournit un motif essentiel du roman policier : celui de la chasse avec la piste, les traces, les pièges, et surtout l'enquêteur comme limier.

4.2 L'émergence du roman policier

À partir de 1863, la presse populaire se développe donc avec *Le Petit Journal* qui publie avec succès *La Résurrection de Rocambole*. Lise Queffelec a montré que les deux grands succès de la décennie 1866-1875 sont *Rocambole* (« le roman qui ne finit pas ») – qui insiste sur le thème du détournement d'héritage et qui, très vite, institue le héros en sauveur intervenant dans des histoires qui ne le concernent pas personnellement, condition importante pour le roman policier – et *Les Habits noirs* (1863-1875) de *Paul Féval*, qui met en scène des associations criminelles agissant dans l'ombre et exploite les thèmes de la substitution d'identité et de la captation

d'héritage.

Le roman judiciaire émerge véritablement avec *Émile Gaboriau*, qui, après avoir publié *L'Affaire Lerouge* et *Le Crime d'Orcival*, va devenir entre 1867 et 1873 le feuilletoniste attitré du *Petit Journal*, où il publiera, entre autres : *Le Dossier n° 113*, *Monsieur Lecoq*... Le roman judiciaire, centré sur l'enquête et la poursuite du criminel, se détache donc du récit d'aventures, et différents romanciers s'exercent dans ce genre : *Eugène Chavette*, *Constant Guérault*, *Fortuné de Boisgobey*, *Élie Berthet*.

De 1875 à la Première Guerre mondiale, la presse ne cesse de se développer ainsi que l'édition populaire qui continue à publier les feuilletons à succès. Le roman-feuilleton conserve son audience avec des auteurs tels Xavier de Montépin (*La Porteuse de pain*, 1884), *Jules Mary* (*Roger la Honte*, 1886-1887), *Pierre Decourcelle*, *Émile Richebourg*, Charles Mérouvel (*Chaste et flétrie*, 1889), ou encore *Georges Ohnet* (*Le Maître des forges*, 1882). La victime y tient une place particulièrement importante, au travers des motifs de l'erreur judiciaire, de la machination, du malheur immérité, et de la femme qui expie sa faute d'un long martyre. Le roman policier, de son côté, creuse son sillon et se diversifie avec le roman criminel qui s'intéresse à la psychologie du criminel ou met en scène les bandes organisées contre la police, le roman à énigme et le roman de l'erreur judiciaire axé sur les souffrances de la victime. On peut sans doute y voir la préhistoire des trois branches (noir, énigme, suspense) que nous distinguons.

4.3 L'« explosion » du roman policier

À partir de 1900, à côté du roman-feuilleton « classique », du roman exotique, du roman historique, etc., se produit une « explosion » du roman policier. Dès 1902, les traductions de *Conan Doyle* arrivent en France et, dès 1907, les fascicules Eichler de Nick Carter et de Nat Pinkerton sont diffusés. Les auteurs français commencent leur œuvre : *Gaston Leroux* avec *Rocambole* de 1907 à 1922 et *Chéri-Bibi*, le bagnard au cœur tendre, à partir de 1913 ; *Maurice Leblanc* avec *Arsène Lupin* de 1904 à 1939 ; *Gustave Lerouge* avec, par exemple, *Le Docteur Cornélius*, ainsi que *Marcel Allain* et *Pierre Souvestre* avec trente-deux *Fantômas* chez Fayard entre 1909 et 1914.

Quelques faits dans cette évolution méritent d'être soulignés. Émergeant en France à partir du roman-feuilleton, le roman policier lui emprunte – même en les transformant – nombre d'éléments : la structure méfait-réparation, le héros détective-policier qui remplace le vengeur-redresseur de torts, l'univers (contemporain, lié à la ville et aux bas-fonds), certains thèmes (la vengeance, la quête d'identité, la quête du pouvoir, la captation d'héritage...), un système de personnages (victimes, agresseurs, justiciers), un motif fondamental issu du roman de la prairie : celui du limier, du chien sur la piste de son gibier... Mais pour s'autonomiser pleinement, notamment à partir de *Gaboriau*, le roman policier accentue et redistribue certaines composantes : le détective extérieur à l'affaire qu'il traite, le code herméneutique, la structure duelle (le récit de la progression de l'enquête permet de reconstituer le récit du crime et de ce qui l'a précédé), la prédominance de l'enquête sur le crime, la focalisation (un narrateur compagnon du détective comme Watson ou Sainclair permet de donner des informations au lecteur

sans tout lui dire), une volonté plus grande de réalisme et de psychologie qui tend à éliminer la part du fantastique, du surnaturel, du hasard et des coïncidences, ainsi que tous les excès tels le grossissement des effets ou l'exacerbation des types de personnages. Enfin, l'intrigue se réduit progressivement à un centre : **méfait-enquête-réparation** au détriment des digressions et des « récits à tiroirs » chers au roman-feuilleton. D'un point de vue textuel, à la veille de la Première Guerre mondiale, le genre policier commence véritablement à exister en France.

C'est aussi le cas du point de vue des instances culturelles, et cela pour plusieurs raisons.

En premier lieu, dans la presse notamment, le divorce s'accroît entre les avant-gardes et le grand public, les revues à prestige (*La Revue Blanche*, *Le Mercure de France* créé en 1890) et la presse populaire. Avec la diversification des publics apparaît l'idée d'une opposition entre art industriel, art de masse et art d'élite. Le roman-feuilleton est alors critiqué et sert de plus en plus de repoussoir.

Dans ce cadre, le roman policier va prendre une place intermédiaire. D'un côté, comme le remarque Jacques Dubois (*Le Roman policier ou la Modernité*), il s'oppose au roman artiste des Goncourt (1864, *Renée Maupérin* ; 1867, *Manette Salomon* ; 1869, *Madame Gervaisais*), qui procède par désagrégation de la structure, inflation descriptive, désordre du récit... en accentuant au contraire l'architecture narrative : le héros central, le réalisme, la finalisation du récit, la clarté de l'intrigue. Mais, de l'autre, il se présente comme un roman d'hommes en face du roman sentimental en développement (*Delly* : 1875-1949), et aussi comme un roman au second degré, parodiant, citant et prenant ses distances avec le roman-feuilleton.

De surcroît, le roman policier s'autonomise (comme tout le genre du roman) par rapport à la presse en bénéficiant particulièrement de l'activité croissante de l'édition populaire (1905 : « Le livre populaire » de Fayard ; 1909 : « Le livre national » de Taillandier ; 1912 : « Le petit livre » de Ferenczy...) qui publie de plus en plus d'œuvres qui ne sont pas parues précédemment en feuilleton.

Il faut aussi ajouter que, à partir de 1910-1915, nombre d'auteurs s'intéresseront au cinéma qui produit des succès tel *Judex*...

5. Le domaine anglo-saxon

Dans le domaine anglo-saxon, le roman policier se sépare aussi du roman d'aventures (*Robert Louis Stevenson*, *Henry Rider Haggard*, *Edgar Wallace*, *Sax Rohmer*...) et des fascicules à deux sous des éditions populaires, dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Sur la base de l'explosion des *dime novels* (récits à dix cents avec Buffalo Bill, Kit Carson, Nat Pinkerton...), *Nick Carter*, dû à un « auteur collectif », présente à partir de 1866 la transition entre le Far-West et la jungle des villes avec un personnage assez probant de « dur à cuire » (*hard-boiled*).

Sir Arthur Conan Doyle impose Sherlock Holmes, l'habitant du 221B de Baker Street, et son fidèle Watson, de 1887 à 1927. La référence à l'énigme et l'enquête intellectuelle s'édifient solidement avec cet auteur qui a, auparavant, étudié la médecine à Edimbourg sous la direction du Pr Joseph Bell, apôtre de la méthode

déductive pour les diagnostics. Connaissances, observation et raisonnement vont occuper une place centrale dans ces récits.

L'aspect « scientifique » se développe avec l'Américain *Jacques Futrelle* (1875-1912) qui crée la « machine à penser » (voir *La Machine à penser*, 1907) : un érudit, Augustus S.F.X. Van Dusen, docteur en philosophie, en droit, en médecine, etc., professeur à l'université, assez maussade, dont la devise est : « Logique, logique, logique ! » Il se perpétue aussi avec l'Anglais *Richard Austin Freeman* (1862-1943) qui publie en 1907 son premier roman : *L'Empreinte sanglante*. Il instaure un détective de légende, le docteur Thorndyke, homme à la culture encyclopédique, qui donne des conférences sur la médecine légale, s'interroge plus sur les faits et les objets que sur les personnes et se déplace avec sa pipe, sa trousse d'ustensiles et sa canne graduée.

Une dimension plus psychologique est travaillée par des auteurs tels *Mary Roberts Rinehart* (1876-1956), qui met au premier plan les victimes et les bourreaux et non les enquêteurs (voir *L'Escalier en spirale* en 1908, *La Porte*, *Miss Pinkerton*, etc.) et surtout *Gilbert Keith Chesterton* (1874-1936). Celui-ci, poète et critique par ailleurs renommé, publie dès 1901 des articles sur le roman policier. Il crée, à partir de 1910, un prêtre-enquêteur, le père Brown, qui sera, jusqu'en 1934, le héros de plus de cinquante nouvelles. Ce prêtre, au parapluie ridicule, connaît les ruses humaines par le biais du sacrement et des confessions. Sa méthode de recherche – loin de celles de Sherlock Holmes ou de Thorndyke – est fondée sur la connaissance de l'âme humaine. Elle consiste à s'imprégner de la psychologie de l'assassin, à s'identifier à lui.

On peut donc dire que, entre 1850 et la Première Guerre mondiale, toutes les composantes du roman policier se sont mises en place. Son histoire peut commencer...

Petite histoire du roman policier

1. L'établissement du genre

entre les deux guerres

Entre les deux guerres mondiales, le roman policier conjugue expansion et diversification. La production s'accroît et la réflexion critique se développe. En France, par exemple, Régis Messac écrit *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique* en 1929 et François Fosca, *Histoire et technique du roman policier* en 1937. De grandes collections sont créées : « Le Masque » en 1927 par Albert Pigasse ou « L'Empreinte » en 1929 par Alexandre Ralli. Le Prix du roman d'aventures est fondé par Albert Pigasse en 1930.

1.1 Le roman à énigme

On a pu parler de cette époque comme de l'« âge d'or » du roman à énigme qui se codifie au moyen d'essais (*Austin Freeman : L'Art du roman policier* en 1924) et de règles prescriptives (*S.S. Van Dine : Vingt Règles pour un crime d'auteur* en 1928).

De fait, après la Première Guerre, le roman à énigme se constitue en réaction au roman d'aventures, à ses invraisemblances, à son exotisme et à ses surhommes, grâce à des auteurs comme *Agatha Christie*, *Dorothy Sayers*, *Ngaio Marsh*, *John Dickson Carr*, etc., parmi lesquels le nombre de femmes et d'intellectuels est important. Cela explique peut-être les héros plus cultivés et plus lettrés, les intrigues plus resserrées, le nombre plus réduit de crimes et de cadavres (un cadavre dans la bibliothèque suffit), l'humour au second degré et la dimension ludique : le jeu intellectuel offert à la perspicacité du lecteur, qui fonde le « roman-problème ».

De ce point de vue, le critique Leroy Lad Panek (*British Mystery*, 1979)

souligne que le jeu imprègne l'esprit de ce temps entre les deux guerres en Angleterre et aux États-Unis. Six cents ouvrages sur le jeu sont publiés aux États-Unis et le mah-jong, les mots croisés, le bridge, le loto, le Monopoly, le golf miniature apparaissent ou se développent. Presque tous les romans à énigme mettent en scène une partie d'échecs, de tennis, de cartes, de golf ou de cricket. La *murder party* devient un jeu prisé et sert de prétexte à différents romans. Les récits comportent des plans et des cartes, supports de l'affrontement entre l'auteur et le lecteur. Comme l'écrit Leroy Lad Panek (*op. cit.*, p. 28) :

Face à une énigme, le joueur doit reconstituer [...] *in fine* ce qui était *ab origine* : une image dans le cas d'un puzzle, les définitions de la grille de mots croisés, la somme ou le résultat d'un problème mathématique. Comme tous les jeux, toutes ces activités ont des caractéristiques propres : elles exigent une réponse, toutes les données du problème doivent être connues, il ne peut y avoir qu'une seule solution. En dernier ressort, les énigmes sont faites pour être résolues.

Dans ce cadre, on ira jusqu'à fournir au lecteur un dossier avec des pièces d'enquête (interrogatoires, photos, indices divers...), la solution se trouvant dans une enveloppe fermée à la fin de l'ouvrage (voir *L'Affaire Prentice* de Dennis Wheatley en 1937).

Le précurseur du roman à énigme est sans doute E.C. Bentley avec *L'Affaire Manderson* en 1914. Sa représentante la plus connue est Agatha Christie (1890-1976), qui écrit entre 1920 et 1940 (et qui continuera après la Seconde Guerre) plus de vingt-cinq romans policiers, dont *La Mystérieuse Affaire de Styles* (1920), qui inaugure son œuvre, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* (1926), qui rompt magistralement les règles du genre en faisant du narrateur le coupable, *L'Affaire Prothéro* (1930), *Le Crime de l'Orient-Express* (1933), *Les Dix Petits Nègres* (1939), etc. Elle immortalisera deux détectives : Hercule Poirot, réfugié belge vaniteux au physique ridicule, mais qui fait remarquablement travailler ses « cellules grises », flanqué de son collaborateur Hastings, et Miss Marple, la vieille fille, à partir de *L'Affaire Prothéro*. Dorothy Sayers (1893-1957) est tout aussi réputée, avec son détective Lord Peter Winsey (voir *Lord Peter et l'inconnu* en 1923 ou *Lord Peter et le Bellona Club* en 1928). La moitié du roman *Cinq Fausses Pistes* (1931) est consacrée aux solutions trouvées par la police et la justice avant que Lord Peter ne donne la sienne qui est, bien sûr, exacte. Dans cette veine, il convient aussi de signaler Anthony Berkeley Cox, fondateur du Detection Club qui regroupe nombre d'écrivains notoires. Il met en scène, dans *Le Club des détectives* (1927), le « Detective's Club », composé de six membres, qui doit trouver la solution d'une affaire non résolue par Scotland Yard. Là encore, les trois quarts de l'ouvrage sont composés des solutions apportées par chacun des membres.

S.S. Van Dine (pseudonyme de William Huntington Wright) expose, dans *The Greene Murder Case* (1927), quatre-vingt-dix-sept points que le lecteur doit méditer pour trouver la solution. Avec *La Mystérieuse Affaire Benson* (1926), il est le créateur de Philo Vance, ami du procureur de New York. C'est aussi dans ses onze romans (*L'Assassinat du canari*, *Un enlèvement...*) que s'établit la règle du coupable le moins soupçonnable.

Anthony Berkeley Cox, sous le pseudonyme de Francis Iles, approfondit la psychologie des personnages et introduit le suspense (*Complicité* en 1931 et *Préméditation* en 1932). John Dickson Carr (1906-1977), Américain lui aussi, crée Gideon Fell, gros détective qui a besoin de cannes pour marcher, érudit affublé d'une moustache et fumant le cigare. Des romans comme *Trois cercueils se refermeront* (1935) ou *Celui qui murmure* (1946) sont des classiques du genre, ainsi que *La Chambre ardente* (1937) qui marie énigme et fantastique.

En Amérique encore, Ellery Queen, pseudonyme de deux cousins, imagine un duo : l'inspecteur Queen, fonctionnaire renommé de la police de New York, et son

fil, Ellery, athlétique auteur de romans policiers, qui résout les énigmes à partir des indices découverts par son père. Entre 1929 et les années 1960, *Ellery Queen* publie plus de cinquante aventures. De son côté, *Rex Stout* (1886-1975) crée Nero Wolfe, *L'Homme aux orchidées* (1939), vaniteux, énorme et intéressé, mais patient et méticuleux et passionné d'orchidées qu'il cultive à New York dans une serre sur le toit. Il mène l'enquête en s'appuyant sur son coursier-biographe-combattant-lieutenant Archie Goodwin qui se déplace à sa place. Commencées en 1934, les aventures de Nero Wolfe s'étendent jusqu'aux années 1960. Comme on peut s'en rendre compte, le roman à énigme n'est pas l'apanage de l'Angleterre...

1.2 Les débuts du roman noir aux États-Unis

Cette époque est aussi celle de l'essor du roman noir aux États-Unis. On passe à partir de 1915-1920, des *dime novels* sur l'épopée de l'Ouest aux *pulps* (revues bon marché, fabriquées à partir de pâte à papier grossière) qui mettent en scène les détectives *hard-boiled* dans la jungle des villes. C'est en effet en 1920 que H.L. Mencken et Georges J. Nathan fondent la légendaire revue *Black Mask*, dirigée de 1926 à 1936 par le Captain Joseph T. Shaw, qui impose la première génération de romanciers noirs autour de *Dashiell Hammett*, le père du « Continental Op », détective de l'agence Pinkerton, et de Sam Spade, le privé. Cette génération se déploie, entre journalisme et *pulps* (lus par plus de dix millions de lecteurs), dans une Amérique en crise : explosion urbaine, essor des banques, criminalité. En 1919-1920 paraissent les amendements sur la fabrication et la consommation d'alcool (la prohibition se met en place avec ses *bootleggers* et les guerres entre gangs). En 1927, Sacco et Vanzetti sont exécutés et, le 24 octobre 1929, a lieu le krach de la Bourse de Wall Street. En 1930, les « incorruptibles » d'Elliott Ness passent à l'action et les ennemis publics se nomment Bonnie and Clyde, Baby Face Nelson, Ma Baker et ses fils... En 1931, Al Capone est condamné pour fraude fiscale. En 1932, c'est le rapt du fils Lindbergh. En 1933, la fin de la prohibition est votée. En 1936, Lucky Luciano est condamné, etc.

Dans les années 1930, ces auteurs sont utilisés par Hollywood comme scénaristes et adaptateurs. Dans les années 1940, ils ont cessé d'écrire ou n'écrivent plus que pour le cinéma avec l'expansion du film noir.

Dashiell Hammett (1894-1961) est le plus connu d'entre eux. Il est considéré comme le père fondateur (après le précurseur Carroll John Daly). Avec le Continental Op, le privé sans nom, et Sam Spade, il élabore l'archétype du dur à cuire. Engagé socialement, il écrit de nombreuses nouvelles et quelques romans dont les plus célèbres sont : *La Moisson rouge* (1929), *La Clé de verre*, *Sang maudit* et surtout *Le Faucon maltais* (1930) qui rendra célèbre Humphrey Bogart en 1941. Dans son *Journal*, à la date du 16 mars 1943, *Gide* rend hommage à l'art du dialogue chez *Hammett*.

À ses côtés, plusieurs auteurs méritent d'être mentionnés. *William Riley Burnett* (1899-1982) établit le mythe de la ville avec *Quand la ville dort* (*Asphalt Jungle*) en 1949 et celui du gangster avec *Le Petit César* en 1929, qui retrace l'ascension et la chute d'un truand à Chicago. Il est suivi sur cette piste par bien d'autres, dont *Donald Henderson Clarke* (1887-1958) avec *Un nommé Louis Beretti* (1929). *Horace McCoy* (1895-1955), autre grand du roman noir, compose de saisissants

portraits de perdants (les *losers*). Dans *On achève bien les chevaux* (1935), Robert et Gloria, désespérés après avoir cru en Hollywood, participent à un marathon de danse qui dure des semaines. À la fin, Gloria, ne supportant plus sa déchéance, demande à son compagnon de la tuer. Tout aussi connu, *Don Tracy* (1905-1976) est l'un des auteurs les plus noirs. Dans *Neiges d'antan* (1937), il met en scène un huis clos oppressant entre une femme et plusieurs hommes bloqués par la neige ; dans *La Bête qui sommeille* (1937), il raconte le lynchage et l'émasculation d'un Noir par les habitants d'une bourgade raciste après le meurtre d'une prostituée locale. *James Cain* s'intéresse, lui aussi, aux *losers*. Son chef-d'œuvre, repris dans trois versions différentes au cinéma, est *Le facteur sonne toujours deux fois* (1934), où l'amour fou entre Franck et Nora les mène au meurtre de Nick, le mari de Nora, puis à leur perte.

À côté de cette génération d'auteurs noirs, nés entre 1890 et 1905, trois écrivains tiennent une place singulière. Le premier est *Earl Derr Biggers* (1884-1933) qui a imaginé le détective Charlie Chan, de la police d'Honolulu. Ancien domestique d'origine chinoise, petit et replet, celui-ci est à l'opposé du sinistre Fu-Manchu de *Sax Rohmer*. Pourvu d'une nombreuse famille, il valorise la courtoisie, l'humour, la patience, l'humilité, la prudence et la lenteur (voir, entre autres, *Le Perroquet chinois*, 1926 ; *Derrière le rideau*, 1928 ; ou *Charlie Chan à la rescousse*, 1930). Ce personnage deviendra le héros de quarante films. Le second est *Erle Stanley Gardner* (1889-1970), qui a aussi écrit sous le pseudonyme de *A.A. Fair*. Il crée en 1933 l'avocat Perry Mason dans *L'Avocat accusé*. Ni privé ni policier, celui-ci résout en fait les affaires au tribunal, en s'appuyant sur l'agence de détectives dirigée par son ami Paul Drake. Les « Perry Mason » continueront jusque dans les années 1970. Le troisième écrivain est *Patrick Quentin* (alias Q. Patrick, alias Jonathan Stagge), pseudonyme de Richard Wilson Webb et Martha Mott Kelley, puis de Webb et Hugh Cullingham Wheeler, puis de Wheeler seul... Cela explique la longévité d'une œuvre qui s'étend des années 1930 aux années 1960. Sa série la plus célèbre est celle des « puzzles », dans laquelle, depuis *Puzzle pour fous* (1935), le couple Peter Duluth, producteur de théâtre, et Iris Duluth, vamp de l'écran, mène l'enquête.

Ainsi, contrairement à bien des idées reçues, roman à énigme et roman noir se développent parallèlement dans le temps.

1.3 Le domaine franco-belge

Dans l'espace franco-belge, le roman policier est aussi en pleine expansion avec des auteurs de très grande valeur. *Claude Aveline*, né en 1901, est le premier romancier de renom qui passe au roman policier, genre décrié à l'époque, avec *La Double Mort de Frédéric Belot* (1932), doté d'une préface très polémique.

Pierre Véry (1900-1960), qui a reçu le premier Grand Prix du roman d'aventures en 1930, écrit des romans marqués par la poésie et le merveilleux (*L'Assassinat du père Noël* en 1934, *Les Disparus de Saint-Agil* en 1935...) et aussi le très malicieux roman policier rural *Goupi-Mains rouges* (1937) qui met en scène, en 1920, au fin fond de la campagne, une famille dont tous les membres portent un surnom commençant par « Goupi » et s'affrontent autour d'un meurtre, d'un vol et d'un magot caché par l'ancêtre.

Pierre Boileau, de son côté, écrit deux bons romans à énigme (des problèmes de chambre close) : *Le Repos de Bacchus* en 1938 et *Six Crimes sans assassin* en 1939.

En Belgique, deux géants émergent : *Steeman* et *Simenon*. Stanislas André *Steeman* (1908-1970) est le plus « classique ». Il obtient en 1931 le Grand Prix du roman d'aventures avec *Six Hommes morts* et laisse plusieurs chefs-d'œuvre : *L'assassin habite au 21* (1939), *Légitime Défense* (*Quai des Orfèvres* en 1942), *Autopsie d'un viol* (1964), ou encore *L'Infaillible Silas Lord*, roman humoristique où enquêteur et coupable sont une seule et même personne. Il crée aussi un héros élégant, ironique et mondain, M. Wens, dont le véritable nom est Wenceslas Vorobeïtchik.

Quant à *Simenon* (1903-1989), c'est un romancier prolifique (400 romans vendus à plus de 700 millions d'exemplaires), qui, après avoir cherché sa voie dans le roman populaire, réussit un coup de maître dans le roman policier en créant le commissaire Jules Maigret (et sa femme, excellente cuisinière) et en mettant l'accent sur l'atmosphère et la psychologie. Fayard édite les dix-neuf premiers « Maigret » de 1931 à 1934, avec des titres devenus des classiques : *Pietr-le-letton*, *Le Chien jaune*, *L'Affaire Saint-Fiacre*, *Le Pendu de Saint-Pholien*... En 1950, *Les Mémoires de Maigret* permettront de mieux reconstituer la biographie du commissaire à la pipe célèbre, immortalisé par de nombreuses séries télévisées...

2. L'après-guerre

2.1 L'essor du roman noir aux États-Unis

L'après-guerre est marquée aux États-Unis par l'avènement du *paperback* (livre de poche) et notamment la création de la collection « Pocket Books » en 1939. Des romans policiers originaux peuvent y être publiés. Et une nouvelle revue tient le haut du pavé : *Manhunt*, qui édite, de 1953 à 1967, tous les grands noms de la seconde génération. Socialement, avec le boom économique, le niveau de vie s'élève et la consommation s'accroît, mais les ghettos urbains s'agrandissent aussi avec délinquance juvénile et criminalité.

Un géant du roman policier effectue la transition entre la première et la seconde génération d'auteurs : *Raymond Chandler* (1888-1959) qui crée en 1939, dans *Le Grand Sommeil*, la figure mythique du privé Philip Marlowe, apparemment désinvolte et cynique, en réalité don Quichotte généreux aux victoires amères. Ses romans demeurent des classiques (*Adieu ma jolie* en 1940, *Fais pas ta rosière* en 1949, *Sur un air de navaja* en 1953, *Charades pour écroulés* en 1958...). Ses essais (*L'Art d'assassiner ou la moindre des choses* en 1944, *Quelques Remarques sur le roman de mystère* en 1949) ainsi que sa correspondance sont essentiels pour comprendre le roman à énigme et le roman noir.

Dans la seconde génération, *Mickey Spillane* (né en 1918) est l'une des personnalités les plus controversées malgré ses ventes énormes et ses multiples traductions. On lui reproche souvent son idéologie, sa violence, son sadisme et sa misogynie. De fait, son privé Mike Hammer (*J'aurai ta peau*, *Fallait pas commencer*, *Dans un fauteuil*, *En quatrième vitesse*...) est aussi « dur » et « professionnel » que les tueurs qu'il affronte et, dans la scène finale de *Charmante*

Soirée, il tue au pistolet-mitrailleur plusieurs dizaines d'individus. Quant à son autre héros, Tigerman, c'est une machine de guerre anticomuniste... Néanmoins, ses romans sont bien construits narrativement et appartiennent indéniablement au genre.

Chester Himes (1909-1984) est sans conteste le grand écrivain noir du roman policier. Ses intrigues se passent à Harlem et ses deux flics noirs, Ed Cercueil et Fossoyeur, se caractérisent par leur parfaite connaissance du milieu, leur physique inquiétant et leurs méthodes brutales, toujours à la limite extrême de la légalité. Ils sont souvent confrontés à des « arnaques » extraordinaires (voir *La Reine des pommes* ou *Retour en Afrique*), mais tous les romans de *Himes* sont autant d'interrogations sur le statut des Noirs aux États-Unis et l'origine de la violence (voir *L'Aveugle au pistolet* en 1969).

Charles Williams (1909-1975) est un auteur très « sombre » (voir *La Fille des collines* ou *Je t'attends au tournant*). Ses personnages sont pris, en raison de leurs sentiments, dans des engrenages impitoyables. Son roman le plus célèbre reste pourtant *Fantasia chez les ploucs* (1956), chef-d'œuvre d'humour : il s'agit d'une escroquerie dans le monde rural, vue et racontée par le petit Billy, âgé de sept ans, qui ne comprend pas tout ce qui se passe.

David Goodis (1917-1967) est un autre auteur très « sombre » de cette génération. Ses héros sont typiquement des *losers*. Épaves au début du roman, ils entrevoient la possibilité de s'en sortir mais retombent inéluctablement dans leur état primaire. À la limite du récit policier, un roman comme *La Blonde au coin de la rue* (1954) est typique de ce scénario. Mais on pourrait citer tous ses romans publiés à partir de 1946, qui sont devenus des classiques : *Épaves*, *La Lune dans le caniveau*, *Descente aux enfers*, *Vendredi 13*, *Sans espoir de retour*...

Jim Thompson (1910-1977) construit un univers aussi désespéré. Dans les vingt-huit romans qu'il publie à partir de 1942, il met en scène des antihéros, corrompus, lâches, avides ou détraqués. On peut penser au *Lien conjugal* (1959), qui inspirera Sam Peckinpah (*Le Guet-Appens*), au *Démon dans ma peau* (1952), à *Des cliques et des cloaques* (1954), qui inspirera Série noire d'Alain Corneau (avec des dialogues de *Georges Perec*), à *1 275 Âmes* (1964) que Bertrand Tavernier exploitera (*Coup de torchon*), ou encore à *Hallali* (1957).

Ed McBain (né en 1926), qui a écrit sous de multiples pseudonymes (*Evan Hunter*, *Richard Marsten*...), est fort différent. S'il a signé, sous le nom d'*Evan Hunter*, *Graine de violence*, il est surtout connu pour ses romans « procéduraux ». Il a créé Isola, transposition de Manhattan, ville-personnage, et un héros collectif : le commissariat du 87^e district (avec le « héros » Steve Carella, le lieutenant Peter Byrnes, le policier juif Meyer Meyer, le jeune Bert Kling, le Noir Arthur Brown...), dont on suit les enquêtes minutieuses et parallèles dans chacun des ouvrages à partir de 1956. La brigade représente un microcosme social (les policiers sont aussi montrés dans leur vie privée) et la routine des enquêtes prédomine.

Donald Westlake (né en 1933) tient jusque dans les années 1980 une place considérable dans le roman policier. Il commence, à partir de 1962, sous le pseudonyme de *Richard Stark*, par imaginer Parker, un truand solitaire et sans peur qui s'oppose à la fois à la police et au syndicat du crime (*Comme une fleur*, *En coupe réglée*, *Portraits gratuits*...). Sous le pseudonyme de Tucker Cœ, il crée aussi Mitch Robin, un privé complexé et malheureux. Mais son grand succès, sous le

nom de *Westlake*, est dû à l'introduction de l'humour et de la parodie, avec Dortmund, le truand génial et minutieux qui monte des coups très étudiés mais qui avortent systématiquement (*Pierre qui brûle* en 1970, *Ça n'arrive qu'à moi* en 1983...).

À côté de ces auteurs, il faudrait en mentionner bien d'autres qui contribuent à l'essor du genre en imposant motifs et thèmes principaux : privés, biographies de gangsters, casses, policiers corrompus, procédure policière, délinquance juvénile, affrontements politiques, individus « moyens » pris dans des engrenages impitoyables...

2.2 La situation française

En France, l'après-guerre est marquée par l'explosion de la « Série noire », fondée en 1945 par Marcel Duhamel chez Gallimard. Mais il existe bien d'autres collections encore : « Série rouge » chez Morgan, « La Tour de Londres » chez Nicholson and Watson, « Detective-Club » chez Ditis, « Un Mystère » aux Presses de la Cité, « L'Aventure criminelle » chez Fayard et toujours « Le Masque ». Plusieurs prix sont institués dans l'immédiate après-guerre : celui du *Quai des Orfèvres* en 1946 par Jacques Catineau ou le Grand Prix de littérature policière en 1947 par Maurice-Bernard Endrèbe. Des revues naissent : *Mystère Magazine* (de 1948 à 1976), *Le Saint Detective Magazine* (de 1955 à 1967), *Suspense* (de 1956 à 1958), *Minuit* (1959-1960), *Alfred Hitchcock Magazine* (1961-1973)...

De façon assez paradoxale, la « Série noire », avec son « image américaine », s'impose en grande partie grâce à deux auteurs anglais : *Peter Cheyney* et *James Hadley Chase*. Le célèbre héros de *Peter Cheyney* (1896-1951), Lemmy Cauton, apparaît en 1936 dans *Cet homme est dangereux*, suivi en 1937 par *La Môme vert-de-gris* (n° 1 de la « Série noire »), *Les femmes s'en balancent* et bien d'autres titres. Lemuel H. Cauton est un agent du FBI pesant quatre-vingt-quinze kilos, grand amateur de femmes, qui, en usant du « je », n'hésite pas à interpellier les lecteurs, à user d'humour noir et vit des aventures extraordinaires. *James Hadley Chase* (1906-1985), qui signe parfois *Raymond Marshall*, est l'un des auteurs les plus prolifiques et les plus décriés entre 1940 et 1983. On lui a reproché sa production surabondante, ses emprunts, ses mécanismes trop parfaits au détriment de la dimension référentielle. On a aussi beaucoup glosé sur les ressemblances entre *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* (1939), qui raconte l'enlèvement de Miss Blandish, fille d'un magnat de la viande, et sa soumission par la drogue à la sexualité malade de Slim, le fils de la monstrueuse M'man Grisson, et le roman de *Faulkner Sanctuaire*, à propos duquel *André Malraux* a écrit : « *Sanctuaire*, c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier. » Il n'en reste pas moins vrai que, techniquement, ses romans sont parfaitement construits et que nombre d'entre eux peuvent être considérés comme des classiques du genre (*Douze Chinetoques et une souris* 1940, *Eva* 1945, *La Chair de l'orchidée* 1948...).

Des auteurs français vont aussi se faire connaître par la « Série noire ». C'est le cas d'*Albert Simonin* (1905-1980), premier auteur français autorisé à paraître sous son véritable nom dans cette collection avec *Touchez pas au grisbi !* en 1953, accompagné d'une préface de *Pierre Mac Orlan* et d'un glossaire de l'argot employé. Il évoque la pègre parisienne qu'il a bien connue. Il poursuit avec *Le cave*

se rebiffe en 1954, *Du mouroon pour les petits oiseaux* en 1960 et le cycle du Hotu à partir de 1970. D'autres écrivains le suivent dans cette veine, tels *Auguste Le Breton*, *José Giovanni*, *Pierre Lesou*, *Ange Bastiani* ou *Alphonse Boudard*.

De son côté, *Jean Amila* (Jean Meckert) entre en 1950, après d'autres romans, dans la « Série noire » avec *Y'a pas de bon Dieu* et introduit

une dimension politique avec *Je suis un monstre* en 1952. Il crée en 1972 dans *Contest-Flic* le très curieux officier de police judiciaire Édouard Magne, surnommé Geronimo car il porte les cheveux

longs, un bandeau, un insigne pacifiste et des sandalettes. *Raf Vallet* (né en 1918), en fait Jean Laborde, chroniqueur judiciaire à *L'Aurore*, publie en 1972 *Mort d'un pourri*, qui dénonce l'affairisme d'État, et en 1974 *Adieu poulet* sur les dérives politico-policières. En France aussi, le roman noir, lié au journalisme, est sensible à la situation politico-sociale...

Mais il ne faut pas oublier deux précurseurs. Le premier est célèbre à l'heure actuelle. Il s'agit de *Léo Malet* (1909-1996), proche des surréalistes, qui, après avoir créé, sous le pseudonyme de Franck Harding, Johnny Metal en 1941 pour la collection « Minuit », invente Nestor Burma en 1943 dans *120, rue de la Gare*. Après dix ans de titres importants (*Nestor Burma contre CQFD*, *La vie est dégueulasse*, *Le soleil n'est pas pour nous*), il entame le cycle des *Nouveaux Mystères de Paris* (une aventure dans chaque quartier) dont quinze volumes paraissent entre 1954 et 1959. Ce privé « à la française », doté de sa secrétaire Hélène Châtelain et opposé au policier Florimond Faraux, connaît un regain de célébrité et nombre d'adaptations en sont faites au cinéma et à la télévision, depuis une vingtaine d'années.

Le second précurseur est bien moins connu. André Hélène (1919-1972) n'a jamais connu le grand succès, alors que son univers est

l'un des plus noirs du roman français, peuplé de perdants et chargé de

critique sociale (*J'aurai la peau de Salvador* ou *Les flics ont toujours raison* en 1949, ou encore *L'Homme de main* en 1961 qui raconte l'histoire d'un tueur qui commence à éprouver des émotions...).

D'autres auteurs que nous évoquerons trop succinctement méritent de la considération. *Frédéric Dard* (1921-2000), désormais plus connu avec *San Antonio*, a imaginé en 1952, dans *Régalez-lui son compte*, un héros dragueur flanqué de sa vieille mère Félicie et du « Gros », Alexandre-Benoît Bérurier. Délires et jeux sur le langage sont privilégiés dans cette série. Parallèlement, *F. Dard* reste l'un des plus prodigieux fabricants d'intrigues sophistiquées dans des livres tels que *Les salauds vont en enfer* (1956), où l'on ne sait jusqu'à la fin qui est le bon et qui est le méchant, ou *Coma* (1959), suspense oppressant entre deux sœurs dont l'une a le visage mutilé. *Georges-Jean Arnaud* (né en 1928) est l'un des auteurs les plus prolixes dans des genres aussi différents que la science-fiction, l'espionnage, l'érotisme ou le policier. Après avoir publié sous le pseudonyme de *Saint-Gilles*, il devient, à partir de 1960 au « Fleuve noir », l'un des meilleurs constructeurs d'intrigues du roman français (voir *Brûlez-les tous* en 1978 d'où sera tiré *Zone rouge* de Robert Enrico, *Le Coucou* en 1980, *Bunker parano* en 1982...). Il convient aussi de citer Charles Exbrayat (1906-1989), auteur de quatre-vingt-quatorze romans à partir de 1957 ; Noël Calef (1907-1968) : dans son roman *Ascenseur pour l'échafaud*, un meurtrier se fait condamner pour un crime qu'il n'a

pas commis ; *Brice Pelman* (1924-2004), un des auteurs phares du « Fleuve noir », aux intrigues excellentes ; *Pierre Magnan* (né en 1922), qui, après des échecs dans les années 1950-1960, retrouve le succès en 1977 avec *Le Sang des Atrides* qui se passe à Digne ; *Hubert Monteilhet* (né en 1928) pour *Les Mantes religieuses* (1960) ou *Les Pavés du diable* (1963) sans oublier *Michel Lebrun* (1930-1996). En effet, celui-ci est non seulement l'auteur de plus de quatre-vingts romans policiers (*Caveau de famille* en 1954, *Un silence de mort* en 1957, *Loubard et Pécuchet* en 1982), mais il est aussi l'un des meilleurs spécialistes du genre. Membre de l'Oulipopo (*Ouvroir de Littérature Policière Potentielle*), il est l'auteur des *Almanachs du crime* qui restent des ouvrages de référence.

2.3 L'avènement du suspense

Parallèlement, en France, en Angleterre et aux États-Unis, des écrivains s'intéressent de plus en plus à la psychologie, à la victime, et aux émotions qu'elles permettent de susciter chez le lecteur.

Le maître incontesté demeure bien sûr *William Irish* (1903-1968), qui signe aussi *Georges Hopley* ou *Cornell Woolrich*. Il constitue le genre en montrant la lutte des victimes contre le destin, l'adversité et le temps. Ses romans sont désormais des classiques : *La mariée était en noir* (1940), *Ange* (1943), *Lady Fantôme* (1942), *L'Heure blafarde* (1944), *J'ai épousé une ombre* (1948)... Ils ont inspiré nombre de films, d'*Hitchcock* et de *Truffaut* entre autres.

Robert Bloch (1917-1994) met en scène la maladie mentale. Il lie suspense, angoisse et parfois horreur, notamment dans *L'Écharpe* (1947), *Autopsie d'un kidnapping* (1954), *L'Incendiaire* (1961) et surtout *Psychose* (1959) et *Psychose 2* (1981). Il emploie une technique singulière : le coupable ne sait pas qu'il l'est. *Pat McGerr*, dans *Bonnes à tuer* (1953), introduit un suspense original : lors d'une soirée, on sait que l'une des femmes présentes sera tuée mais on ne sait pas laquelle.

Une autre grande référence de ce courant est *Patricia Highsmith* (1921-1995) avec *L'Inconnu du Nord-Express* (1950) qui relate un « échange » de meurtres devant éviter à l'assassin toute possibilité d'être démasqué à cause du mobile. Elle crée aussi le personnage de Ripley qui inspirera René Clément (*Plein Soleil*) et Wim Wenders (*L'Ami américain*). Dans nombre de nouvelles et de romans, elle fouille la psychologie du criminel et construit une atmosphère pathologique (voir *Le Cri du hibou* en 1952, *Eaux profondes* en 1957, *Ce mal étrange* en 1960...).

Dans le domaine français, deux grands noms s'imposent : *Boileau-Narcejac* et *Sébastien Japrisot*. *Pierre Boileau* (1906-1989) et *Thomas Narcejac* (1908-1998) ont uni leur nom pour développer un roman axé sur la psychologie et l'angoisse de la victime. En 1952, ils connaissent leur premier succès public avec *Celle qui n'était plus* qui donnera le film de Clouzot *Les Diaboliques*. De très nombreux romans suivront (*Les Louves*, *D'entre les morts*, *Maldonne*...). Outre ces romans, ils publient plusieurs essais sur le roman policier et *Tandem ou 35 ans de suspense* (Denoël, 1986) où ils expliquent leur travail d'écriture.

Sébastien Japrisot (1934-2003) est l'anagramme de Jean-Baptiste Rossi. En 1962, il réussit un coup de maître avec *Compartment tueurs* (porté à l'écran par Costa-Gavras) : après le meurtre, découvert à l'arrivée du Marseille-Paris, d'une représentante en parfum, la police recherche les occupants du compartiment du

wagon-lit mais ceux-ci se font tuer l'un après l'autre. *Japrisot* remporte bien d'autres succès : *Piège pour Cendrillon* (1962) où une amnésique, qui a survécu à un accident criminel dans lequel a péri son amie, part en quête de son passé et de son identité, *La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* (1966), *L'Été meurtrier* adapté au cinéma par Jean Becker, où Éliane cherche au fil d'une longue quête à venger le viol de sa mère. Cet auteur soigne autant ses intrigues, fort complexes, que son écriture.

3. L'époque contemporaine

3.1 Les « nouveaux » Américains

Depuis les années 1970, on remarque un retour du privé, mais avec une distance qui conduit parfois jusqu'au second degré. Ainsi, *Michael Collins* (né en 1924) a introduit Dan Fortune (abréviation de Fortunowsky), solitaire et rêveur, surtout engagé par de petites gens. Il évolue à New York dans des communautés étrangères : cubaine, chinoise, polonaise (voir *Le Vent du crapaud* en 1970, *Hautes Œuvres* en 1973 ou *Le Taré* en 1983). Signe particulier : il est manchot à la suite d'un accident lors du pillage d'un bateau... De son côté, *Joseph Hansen* (1923-2004) a créé Dave Brandstetter, enquêteur pour la compagnie d'assurances Medaillon Life de Los Angeles (voir *Un blond évaporé* en 1970 ou *Par qui la mort arrive, Un pied dans la tombe...*). Signe particulier : il est homosexuel. Quant à *Bill Pronzini* (né en 1943), il a imposé le personnage du détective sans nom (*The Nameless*), collectionneur de *pulps*, ancien de la police qui ne supportait plus son métier. Il effectue des enquêtes banales à San Francisco en étant préoccupé soit de son éventuel mariage, soit de son possible cancer (voir *Fausse Clé* en 1973, *Mon pote le vendu* en 1982, *L'Article de la mort* en 1985). Il a aussi écrit le remarquable *Tout ça n'est qu'un jeu* (1976), réécriture des *Chasses du comte Zaroff*.

Dans ce cadre, il faut encore citer *Stuart Kaminsky*, dont le privé Toby Peters protège des stars de la grande époque hollywoodienne ; *Joe Gores*, qui, avec *Hammett* (1975), a construit une histoire située en 1928 dans laquelle *D. Hammett* reprend du service pour aider un de ses anciens collègues de Pinkerton ; *Roger L. Simon*, qui crée Moses Wine, privé juif désabusé et caustique au passé d'étudiant à Berkeley (*Le Grand Soir* en 1973, *Le Canard laqué* en 1979...) ; *Ernest Tidyman* (1928-1984), le créateur de John Shaft, privé noir sans scrupules (*Les Nuits rouges de Harlem*, 1970) ; ou encore *Gregory McDonald* (né en 1937) qui impose le personnage de Fletch, un journaliste d'investigation, pugnace et décontracté...

D'autres auteurs méritent une mention particulière pour leur originalité. C'est le cas de *William Hjorsberg*, qui, dans *Le Sabbat dans Central Park* (1978), mélange de façon convaincante policier et fantastique, ou de *Marc Behm*, qui réussit avec *Mortelle Randonnée* (1980) un chef-d'œuvre riche en références psychanalytiques dans lequel un privé quinquagénaire qui a perdu sa fille poursuit une tueuse d'hommes. Quant à *Paul Benjamin* (pseudonyme de *Paul Auster*), il a écrit un roman policier d'une facture excessivement classique, *Fausse Balle* (1982), retravaillant tous les stéréotypes du genre. Le privé juif Max Klein enquête sur George Chapman, ancien grand champion de base-ball qui a perdu une jambe dans un accident, et conclut son enquête en perdant la femme qu'il aime.

Trois écrivains se détachent cependant, par leur originalité et leur succès. Le premier, *Jérôme Charyn* (né en 1937), met en scène le policier Isaac Sidel et ses proches à New York, confrontés à tout ce que la ville comprend de flics, de politiques et de truands émigrés. Il s'agit d'un univers absolument singulier (voir *Marilyn la Dingue*, *Z'yeux bleus*, *Kermesse à Manhattan* en 1976 ainsi que *Le Ver et le Solitaire*) que l'on retrouve aussi dans les livres dont Holden, un tueur à gages, est le héros (*Frog*, *Elseneur...*). Le second est *Tony Hillerman* (né en 1925), à propos des romans duquel on a parlé de « polar ethnologique » : ses histoires se situent chez les Navajos et décrivent la culture indienne. Deux policiers, eux-mêmes navajos, Joe Leaphorn et Jim Chee, mènent souvent l'enquête (voir *Le Peuple de l'ombre*, *Le Voleur de temps* ou *Là où dansent les morts...*). Quant à *James Ellroy* (né en 1948), il a stupéfié lecteurs et critiques par la violence exacerbée de ses personnages, à la limite de la pathologie, qu'ils soient flics ou truands. La figure obsédante du meurtre de femme, du meurtre de la mère (ce qui a été le cas pour lui-même) revient constamment. Il faut sans doute lire *Lune sanglante*, *Le Grand Nulle Part* et surtout *Le Dahlia noir* (1987)...

3.2 La prise de conscience française

En France, les années 1970-1980 sont placées sous le signe d'une prise de conscience. Une nouvelle vague émerge, avec des auteurs nés dans les années 1940 et qui ont entre vingt-cinq et trente ans en 1968. Souvent venus de l'extrême gauche, ils veulent ancrer le roman policier dans la réalité sociopolitique française, imposer une vision critique et contester ce qu'ils estiment être une littérature figée. Ils revendiquent parfois *Léo Malet* comme ancêtre et Jean-Patrick *Manchette* comme père fondateur. On leur a imposé, trop facilement au vu de leur diversité, l'étiquette de « néo-polar ».

En tout cas, la production se développe, et de nouveaux prix sont fondés (le Grand Prix du suspense français en 1980, Les Trophées 813 en 1981, Le Grand Prix du roman noir *Télérama* en 1982). Le Festival du roman policier est créé à Reims en 1979 et « 813 », l'Association des amis du roman policier, fondée en 1980... Du côté des revues, *Mystère Magazine* tente de redémarrer, *Polar*, dirigée par François Guérif, connaît depuis 1979 une existence entrecoupée d'arrêts, et de multiples fanzines, parfois fugaces, voient le jour : *Gang*, *Les Amis du crime*, *Nuits noires*, *Hard Boiled Dicks*, *Amalipo* et surtout *Enigmatika*, de 1974 à 1993, revue de l'Oulipopo animée par Jacques Baudou. À côté des collections classiques, d'autres naissent comme « Fayard-Noir », « Néo », ou « Engrenage » et « Sanguine », collections phares du néo-polar...

Jean-Patrick *Manchette* (1942-1996), que l'on a associé à l'esprit des « situationnistes » de mai 1968, est donc le père reconnu de cette nouvelle génération. De fait, après *Laissez bronzer les cadavres* en 1971 avec J.-P. Bastid, il n'hésite pas à travailler sur le cadre politique français. *L'Affaire N'Gustro* (1971) renvoie à l'affaire Ben Barka et, en 1972, *Nada* (tourné par Chabrol) expose l'enlèvement d'un ambassadeur américain par des extrémistes. Entre-temps, il obtient avec *Ô dingos, ô châteaux ! (Folle à tuer* de Y. Boisset) le Grand Prix de littérature policière. *Morgue pleine* (1973) et *Que d'os* (1976) présentent Eugène Tarpon, ancien CRS, qui a tué un étudiant lors d'une manifestation en province, et

s'est reconverti en privé. *Le Petit Bleu de la côte ouest* (Trois Hommes à abattre de J. Deray) met en scène un individu banal aux prises avec des truands. Mais *Manchette* est aussi un remarquable connaisseur du genre qui en « dynamite » les clichés (*Fatale* en 1977, publié en dehors de la « Série noire », raconte l'histoire d'une femme tueuse d'une rare violence) et surtout un grand styliste : *La Position du tireur couché* en 1982, dernier roman publié de son vivant, systématise une écriture « behavioriste », volontairement « neutre ». Paradoxalement, cette paternité peut être partagée avec *Alain Fournier* (né en 1947), connu sous le nom d'ADG, qui est clairement de droite. En raison de ses opinions, il a été « disqualifié » par nombre de jeunes auteurs. Pourtant les clins d'œil sont multiples entre ses romans et ceux de *Manchette*, la critique sociale est forte et la vision tout aussi désabusée. Ses livres sont très bien construits (voir *La Nuit des grands chiens malades*, *Berry Story* ou *Le Grand Môme*).

Jean-Alex Varoux (né en 1944) est à l'origine de la collection « Engrenage » aux éditions Goujon, puis au Fleuve noir. Figure de proue du néo-polar (*Ah, mon pote, Ô combien de marrants...*), il crée par la suite, dans une veine plus humoristique, *Lou et Globule*. *Hervé Jaouen* (né en 1946) est l'une des révélations d'« Engrenage » avec *La Mariée rouge* en 1979, roman très violent qui relate une noce perturbée par des voyous. *Frédéric H. Fajardie* (né en 1947), ancien gauchiste, est avec P. Mosconi l'un des animateurs de la collection « Sanguine » aux éditions Phot'Œil. En 1979, *Tueurs de flics* provoque bien des remous (il faut lire aussi *Gentil Faty* en 1981 ou *Des lendemains enchanteurs* en 1986). Quant à *Hervé Prudon* (né en 1950), il publie *Mardi gris* en 1978 (là encore, un individu tue un policier) et *Tarzan malade* en 1979, exercice de style où alternent les modes narratifs.

Dans les années 1980, d'autres auteurs émergent, souvent venus des mêmes horizons politiques, mais plus éloignés du néo-polar même s'ils en intègrent les leçons. *Jean-François Vilar* (né en 1948) obtient le premier et le seul prix *Télérama* en 1982 avec *C'est toujours les autres qui meurent*. Il poursuit, avec *Passage des singes* (1984), *Bastille Tango*, *Les Exagérés* (1989) – qui organise un va-et-vient savant à partir du musée Grévin entre le Paris d'aujourd'hui et celui de 1792 –, une œuvre imprégnée par la photographie, le trotskisme et le surréalisme. *Thierry Jonquet* (né en 1954), après des romans au « Fleuve noir » signés, significativement pour cet ancien gauchiste, *Ramon Mercader* (*Du passé faisons table rase*, *Cours moins vite camarade*, *URSS go home*), entre à la « Série noire » avec *Mygale* en 1984 et publie, sous le numéro 2000 de cette collection, *La Belle et la Bête* en 1985.

Jean-Bernard Pouy (né en 1946) est l'un des auteurs les plus originaux (voir *Suzanne et les Ringards* en 1985, *La Pêche aux anges* en 1986, *La Clef des mensonges* en 1988 et *La Belle de Fontenay* en 1992 dans lequel un vieil anarchiste espagnol de la CNT [Confédération nationale du travail], sourd et muet, mène l'enquête pour découvrir qui a tué Laura, la jeune lycéenne qui venait souvent le voir sur son lopin de terre du plateau d'Ivry). Il mêle, avec beaucoup de saveur, critique sociale et références littéraires détournées. *Daniel Pennac* (né en 1944), après *Au bonheur des ogres* (1985) et *La Fée carabine* (1987), a publié dans la collection « Blanche » de Gallimard la suite des aventures de Benjamin Malaussène (*La Petite Marchande de prose* en 1990, *Monsieur Malaussène* en 1995) puis son essai *Comme un roman*. *Patrick Raynal* (né en 1947) est devenu directeur de la « Série noire », après avoir tenu la rubrique consacrée aux romans policiers dans

Le Monde. Ses romans, ancrés dans la réalité sociale, manifestent une réécriture très fine des lois du genre, que ce soit dans *Nice Est* ou dans le remarquable *Fenêtre sur femmes* (1989), dont la scène inaugurale n'a rien à envier aux ouvertures classiques dans lesquelles une belle cliente vient soumettre son affaire au « héros ».

Deux écrivains sont sans doute, dans cette veine, parmi les plus remarquables : Robin Cook et Didier Daeninckx. Robin Cook (1931-1995) dépeint un univers noir sans rémission, de *Crème anglaise* (1962) à *J'étais Dora Suarez* en passant par *On ne meurt que deux fois* (tourné par Jacques Deray) ou *Les mois d'été sont meurtriers* (tourné par Michel Deville). De son côté, Didier Daeninckx (né en 1949) ne cesse d'interroger la mémoire et les dessous de l'histoire officielle. Son prodigieux roman *Meurtres pour mémoire* (1984) relie ainsi la Seconde Guerre mondiale et le massacre des Algériens à Paris en 1961. Ses autres romans participent du même esprit (*Le Der des ders*, *Le Géant inachevé*, *Le Bourreau et son double*, *Playback*, *Lumière noire*, *La mort n'oublie personne*). *Le Facteur fatal* (1990) présente l'originalité de recomposer la biographie fictive de l'inspecteur Cadin, policier désabusé, qui se dégrade inexorablement au fil de ses romans.

Parallèlement, d'autres auteurs intéressants demeurent relativement atypiques. Jean Vautrin (né en 1933), scénariste et cinéaste connu sous le nom de Jean Herman, crée un univers délirant avec des personnages pittoresques comme Julie-Berthe, sorte de petite fille de Zazie, dans *Billy-Ze-Kick*. Claude Klotz (né en 1933), auteur de romans à succès sous le nom de Patrick Cauvin, façonne un « super-héros » parodique, Raner, qui allume une cigarette de marque différente toutes les deux pages (*Bing-Bang*, *Jap-Job*, *Dingo-Dague...*) et connaît treize aventures à partir de 1971. Joseph Bialot (né en 1923) reçoit le Grand Prix de littérature policière en 1978 pour *Le Salon du prêt-à-saigner*. *Babel-Ville* (1979) met en scène, à Belleville marquée par l'ombre des communards et des déportés, un homme malade de son passé, un tueur de femmes et une secte. Dans *La Nuit du souvenir* (1990), roman particulièrement émouvant, un grand-père se retrouve confronté à son passé dans les camps de concentration au travers de l'enlèvement de son petit-fils. Pierre Siniac (1928-2002) écrit des romans complexes : *Monsieur Cauchemar* (1960) aux trois fins différentes, *Aime le Maudit* (1980) ; il est le créateur de deux

la littérature policière, Luj'Inferman et La Cloducque, à l'âge et au

sexe indéterminés, qui porte des gants de boxe... Alain Demouzon (né en 1945) a surtout publié chez Flammarion des ouvrages où il soigne l'atmosphère, le style et les références à ses prédécesseurs (*Monsieur Abel*, *Quidam*, *Adieu La Jolla...*). Dans *Mouche* (1976), un privé, embauché pour retrouver sa petite-fille, rencontre sa propre histoire dans une démarche œdipienne. Et Christopher Diable (Claude Brami, né en 1950) a écrit un roman étonnant : *La Plus Longue Course d'Abraham Coles, chauffeur de taxi*, Grand Prix de la littérature policière en 1977, dans lequel Albert Coles, chauffeur de taxi de cinquante-trois ans, qui a perdu sa fille trois ans auparavant, prenant en charge une jeune fille « paumée » soupçonnée de meurtre, reconstitue l'histoire de la mort de sa fille... L'espace nous manque pour mentionner bien d'autres auteurs qui témoignent de la vitalité actuelle du roman policier français.

3.3 L'explosion du suspense

Elle est sans conteste due aux succès des romans de *Mary Higgins Clark* dans la collection « Spécial Suspense » chez Albin Michel

(*La Nuit du renard* en 1977, *La Maison du guet* en 1975, *La Clinique du docteur H* en 1980, *Un cri dans la nuit* en 1982, *Le Démon du passé* en 1984, *Ne pleure pas ma belle* en 1987, *Nous n'irons plus au bois* en 1992, *Un jour, tu verras* en 1993). Après *Irish*, elle porte le genre à sa quintessence, avant de mélanger, dans ses derniers romans, suspense et énigme.

Elle est accompagnée, par des auteurs français, plus discrets mais très fins, comme *Jean-François Coatmeur* (né en 1925), qui, après avoir publié dans « Le Masque », « Crime-Club » et « Sueurs froides », édite dans « Spécial Suspense », des romans excellents comme *La Nuit rouge* (1984) ou *Yesterday* (1985).

D'un autre côté, des auteurs américains aux techniques affirmées dans l'horreur et l'épouvante rencontrent un énorme succès auprès des jeunes. Le plus célèbre est bien sûr *Stephen King* (qui signe aussi *Richard Bachman*) avec, par exemple, *Charlie* (1980), *Running Man* (1982), *Misery* (1987) mais surtout *La Peau sur les os* (1984) et un des chefs-d'œuvre du genre, *Cujo* (1981), histoire d'une femme et de son enfant coincés dans leur voiture par un saint-bernard enragé. *D.R. Koontz* a atteint lui aussi une grande notoriété avec, entre autres, *La Nuit des cafards* (1980), qui met aux prises une jeune femme et un homme fou, détruit psychologiquement dans son enfance par une mère qui l'enfermait dans une cave aux cafards énormes...

3.4 La découverte d'autres cultures

Cette dernière période a aussi été marquée par une prise de conscience de la présence du roman policier dans d'autres pays. Ainsi, de nombreuses traductions (notamment dans la collection « 10/18 ») ont permis d'apprécier des auteurs d'autres cultures.

Ce fut le cas pour les Suédois *Maj Sjöwall* (née en 1935) et *Per Wahlöö* (né en 1926), qui explorent les dessous de l'apparent bien-être scandinave. Avec le Hollandais *Janwillem Van De Wetering* (né en 1931), on découvre, dans des romans tels *Le Papou d'Amsterdam* ou *Maria de Curaçao*, des enquêteurs bardés d'ennuis (depuis les rhumatismes jusqu'au chat névrotique). L'Allemand *Ky* est une autre grande découverte. Avec *Du feu pour le grand dragon* et *Robin des Bois est mort* (1979), il explore le terrorisme et le racisme, de façon corrosive.

Dans l'espace espagnol, deux auteurs au moins sont à mentionner : *Manuel Vazquez Montalban* (1939-2003), qui lance le privé barcelonais Pepe Carvalho, fin gourmet, dans des enquêtes qui lui permettent d'explorer l'après-franquisme, et *Eduardo Mendoza* (né en 1943) au privé délirant (voir *Le Labyrinthe aux olives*).

En Italie, *Giorgo Scerbanenco* (1911-1969), après avoir écrit cinq romans policiers entre 1940 et 1942, récidive en 1966 avec *Vénus privée* où il crée Duca Lamberti, médecin radié de l'Ordre pour avoir pratiqué l'euthanasie sur une malade incurable... D'autres romans très noirs suivent : *Naïves autostoppeuses*, *Du sang sur le parvis*... Il faut aussi signaler les deux journalistes *Fruttero et Lucentini*, qui écrivent des « policiers » à plusieurs degrés – *La Femme du dimanche* en 1972 présente une description acérée de la bourgeoisie de Turin, *La Nuit du Grand Boss*

(1980), quête « à tiroirs » qui s'avère métaphysique –, ou encore s'engagent dans une réécriture du roman inachevé de *Dickens : Le Mystère d'Edwin Drood*...

Cette découverte d'autres cultures, *via* les traductions, s'est considérablement enrichie lors des vingt dernières années. On peut ainsi citer, de manière non exhaustive, Israël (avec, par exemple, *Shoulamit Lapid* et surtout *Batya Gour* et son policier Michel Ohayon qui explore les multiples tensions de la société israélienne), la Russie (avec, par exemple, d'un côté *Boris Akounine* qui, dans une série, met en scène Eraste Petrovitch Fandorine, détective du tsar et, de l'autre, *Alexandra Marinina* qui, avec son enquêtrice de la brigade criminelle de Moscou, Anastasia Kamenskaïa, nous fait découvrir les conflits politiques, sociaux et criminels qui agitent la société russe contemporaine) ou encore la Chine (avec, par exemple, *Qiu Xialong* qui, à l'aide de l'inspecteur-poète Chen, nous montre les dessous de la société chinoise et de ses luttes de pouvoir : voir, entre autres, *Mort d'une héroïne rouge* ou *La Danseuse de Mao*).

Un sort particulier peut cependant être réservé à l'Italie avec la découverte d'écrivains qui retravaillent l'histoire récente et, notamment, les terrorismes et les années de plomb (*Cesare Battisti : L'Ombre rouge, Dernières Cartouches...* *Loriano Machiavelli* avec le sergent de police Sarti Antonio : *Bologne, ville à vendre, Derrière le paravent...* *Carlo Lucarelli* avec, entre autres, le commissaire De Luca...) et cherchent à restituer dans leurs romans jusqu'au parler de certaines provinces (voir ainsi *Andréa Camilleri* en Sicile avec le commissaire Montalbano : *La Lune de papier, Un été ardent...*).

Mais le phénomène le plus remarquable dans cette perspective est, sans nul doute, la multiplication des traductions des romans policiers scandinaves, islandais (voir *Arnaldur Indridason* dont le héros est l'inspecteur Erlundur : *La Femme en vert, La Voix...*), norvégiens (avec *Jo Nesbo* – et son policier Harry Hole –, *Kate Fossum, Anne Holt* ou encore *Gunnar Staalesen*)... La palme revenant à la Suède avec *Henning Mankell* (né en 1948) dont les aventures du flic dépressif Kurt Wallander sont traduites dans des dizaines de pays (voir, entre autres, *Meurtriers sans visage*, ou *Le Retour du professeur de danse*) et, plus récemment, avec *Stieg Larsson* (1954-2004) et le succès planétaire de la trilogie de *Millenium* (*Les Hommes qui n'aimaient pas les femmes ; La Fille qui rêvait d'un bidon d'essence et d'une allumette ; La Reine dans le palais des courants d'air*) et de ses deux héros : Lisbeth Salander et le journaliste Michaël Blomkvist.

Le roman à énigme

1. Composantes structurelles

1.1 Une structure duelle

On pourrait définir le roman à énigme très simplement, comme A. Peyronie (« La double enquête du roman policier », *Modernités*, n° 2, 1988, p. 129), de la façon suivante : « Dans le roman policier à énigme, on passe de l'énigme à la solution par le moyen d'une enquête. »

De fait, il existe un consensus pour définir ce type de roman par sa structure duelle et la nature de l'enquête menée.

La structure du roman à énigme suppose en effet **deux histoires**. La première est celle du crime et de ce qui y a mené ; elle est terminée avant que ne commence la seconde et elle est en général absente du récit. Il faut conséquemment passer par la seconde histoire, celle de l'enquête, pour la reconstituer. Dans la forme « pure », il y a rupture entre ces deux histoires, l'avancée dans le temps de l'enquête correspondant à une remontée dans le temps de la première histoire. C'est en ce sens que l'on a pu parler de structure régressive. Jacques Dubois (1992, p. 77) synthétise cela ainsi :

Le roman policier articule l'une à l'autre deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête, et il a beau les superposer et les enchevêtrer, elles n'en sont pas moins là comme les deux parties clivées de la même réalité textuelle. Une des manifestations de ce clivage est que la relation polémique qui oppose détective et coupable ne s'exprime pas dans un face-à-face. Chacun des deux pôles du récit est enfermé dans sa propre sphère et séparé de l'autre par toute la distance de l'énigme. L'affaire est celle d'une rencontre constamment reportée et qui ne s'accomplit qu'à la dernière extrémité narrative.

D'un point de vue historique, on pourrait dire que le roman à énigme, accentuant la seconde histoire, refoule celle des aventures et du crime qui était le propre du roman populaire. Il insiste plutôt sur le caractère méthodique et sur la rationalité de l'enquête.

Trois critiques nous amènent cependant à relativiser ces thèses. Les deux premières portent sur l'enquête (voir notamment Peyronie, 1988) et constatent très justement que, d'une part il n'y a pas de progrès continu mais une confusion croissante – pour égarer le lecteur – avant la clarté finale et que, d'autre part, la rationalité de surface n'empêche pas de repérer de façon sous-jacente un discours plus archaïque, celui de la chasse, des traces, de la piste, etc., qui renvoie en partie aux origines du genre (voir le roman de la prairie) ou à l'inconscient qu'il met en jeu.

La troisième critique est due à Uri Eisenzweig (*Le Récit impossible*, 1986). Selon lui, le roman à énigme repose sur une impossibilité narrative virtuelle. En effet, le récit du crime doit être – simultanément – *absent* pour qu'il y ait mystère et *présent*, à travers des indices, pour pouvoir être reconstitué. En d'autres termes, plus le mystère est réel et plus la solution est impossible à trouver. Inversement, plus la solution est plausible, moins il y aura de mystère. Cette critique judicieuse est cependant d'une portée limitée car elle raisonne en termes de tout ou rien (les indices sont là ou non) en oubliant toutes les stratégies de dissimulation possibles.

Cela n'empêche pas de reconnaître que le roman à énigme met l'accent sur le récit de l'enquête dont le but est de reconstituer comment le crime (perpétré dès le début et élipé en tant que tel) a été commis, par qui et comment il a été dissimulé. Le présent de l'enquête doit ainsi reconstituer le passé qui a mené au crime pour le clore définitivement.

1.2 L'effet visé

Le roman à énigme repose sur un « jeu intellectuel » (postulé) entre auteur et lecteur, figuré par l'affrontement intellectuel (et non physique) entre enquêteur et criminel. Cela explique les synonymes (« roman de détection », « roman-problème », « roman jeu »...), certains thèmes privilégiés (les problèmes de chambre close) ou la forme même de certaines publications. Ainsi, des ouvrages se présentaient sous forme de dossier d'enquête (voir *D. Wheatley, L'Affaire Prentice*) que le lecteur-détective avait à résoudre ; pendant plusieurs années, les derniers chapitres des ouvrages de la collection « L'Empreinte » étaient scellés par une bande de papier ; de nombreux magazines ont proposé, sous forme de jeu, des énigmes policières dont la solution était séparée des données. On peut encore penser à la série télévisée *Les Cinq Dernières Minutes*, qui sollicitait la sagacité du téléspectateur.

Dans ce cadre, aventures et émotions sont minorées, ce qui explique la position d'*Hitchcock* (*Hitchcock-Truffaut*, Ramsay, 1983, p. 59) : « J'ai toujours évité les *whodunits* car généralement l'intérêt réside seulement dans la partie finale [...]. Vous attendez tranquillement la réponse à la question : qui a tué ? Aucune émotion. » De fait, le roman à énigme se construit autour de quelques questions fondamentales (Qui a tué [*Whodunit*] ? Pourquoi ? Comment ? Comment le savoir ?) qu'il s'agit de présenter et de résoudre à l'aide de *règles* (voir les règles de *S.S. Van Dine*) et qui permettent au lecteur d'entrer en concurrence avec l'enquêteur. Ainsi, d'une certaine façon, le roman à énigme appartient à la grande famille des figurations d'énigmes (depuis les récits œdipiens jusqu'aux devinettes) et des jeux intellectuels. Sa figure emblématique, image récurrente dans les romans, serait le *puzzle* qu'il s'agit de reconstituer. Conséquemment, l'enquêteur est une des figures du joueur, comme dans *La Tête du tigre* de Paul Halter, en 1991, où il déclare : « Afin de ne commettre aucune erreur de raisonnement, je vous propose de considérer le problème d'un œil neutre, comme s'il s'agissait d'un jeu d'échecs, les protagonistes étant les pions. » Et le texte peut parfois, comme dans le cas des romans d'*Ellery Queen*, adresser des défis directs à l'autre joueur qui est le lecteur.

Le roman à énigme se dédouble donc, une fois de plus, structurellement : au niveau du crime et de l'enquête où le coupable cache et l'enquêteur tente de

découvrir, et au niveau de l'écriture et de la lecture où l'auteur dissimule et le lecteur tente d'élucider.

Cela implique une déontologie minimale que, justement, les systèmes de règles élaborés par certains auteurs tentent de formaliser. Ainsi, les deux premières prescriptions de *Van Dine* (1928) édictent que le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème et que l'auteur n'a pas le droit d'employer, vis-à-vis du lecteur, des ruses et des pièges différents de ceux que le coupable emploie lui-même vis-à-vis du détective.

Cela, bien sûr, n'empêche pas les auteurs – pris entre la compétition cognitive avec le lecteur et le désir de surprendre celui-ci – de transgresser très fréquemment ces règles.

1.3 Places et rôles du savoir

Dans le roman à énigme, le savoir est fondamental puisqu'il est le lieu d'affrontement entre enquêteur et coupable, auteur et lecteur. Il est l'enjeu de leur joute et du plaisir de la lecture. A. Peyronie (1988, p. 129) écrit très justement que « l'enquête du détective est le nom que prend dans le roman la distribution de l'information ».

Dès lors, et pour respecter l'égalité des participants, la mise en texte du savoir doit être particulièrement travaillée. C'est le savoir (sa distribution, sa dissimulation, ses possibilités de reconstruction) qui organise l'écriture et la narration. Cela implique une attention aux indices et aux leurres qu'Annie Combes a remarquablement étudiés dans le cas d'*A. Christie* (*Agatha Christie. L'écriture du crime*, 1989). À sa suite, on peut distinguer trois familles d'**indices** :

- – les *indices fictionnels* sont soit matériels (objets, anomalies liés au crime), soit circonstanciels (les hypothèses que le lecteur peut construire à partir du portrait physique ou psychologique des personnages) ;
- – les *indices linguistiques* sont placés dans les dialogues (implicites, lapsus...) ;
- – les *indices scripturaux* sont plus accessibles au lecteur qu'au détective : ils sont constitués d'anagrammes, de symétries, de dissémination du signifiant (ainsi dans *Le Mystère de la chambre jaune*, la « large tache de sang » peut renvoyer à *Larsan*) ou de renvois intertextuels (telle nouvelle qui renvoie à *La Lettre volée* de *Poe* ou telle situation qui réfère à une situation identique dans un autre ouvrage).

Il convient de remarquer que les indices fictionnels, plus accessibles au détective qu'au lecteur, sont sans doute ceux qui vieillissent le plus vite et que les auteurs les plus sophistiqués les délaissent au profit des indices linguistiques ou scripturaux qui nécessitent de la part du lecteur une attention à la lettre du texte et non à des savoirs encyclopédiques sur les armes, les poisons ou les cendres de cigares, par exemple, comme en possédaient les premiers enquêteurs.

Quant aux **leurres** (ou façons de dissimuler les indices), ils sont multiples : soit par surabondance (la mémoire est saturée, on ne sait lequel retenir), soit par la variété des niveaux convoqués (fictionnel, linguistique ou scriptural), soit par l'emplacement (à un endroit où on ne l'attend pas – titre, indications liminaires – ou

que l'on estime secondaire ou qui est apte à dissimuler : dans la bouche d'un personnage sans importance...), soit par l'indécision (on ne sait si l'indice appartient à l'histoire principale ou à une histoire secondaire)...

Ce jeu sur les indices et les leurres fonctionne, en tout cas, en relation avec un réalisme de surface (si bien que chaque élément peut être soit un indice, soit une information qui construit l'univers, soit les deux) et avec un minimum de confiance accordé au narrateur (car si l'on soupçonne toutes ses paroles, il est difficile d'avancer dans la lecture et de trouver un principe de classement des informations).

L'importance conférée au savoir et à sa dissimulation fait du roman à énigme le lieu d'un travail considérable sur le *code herméneutique* (voir R. Barthes, *S/Z*, 1970) et génère un soupçon généralisé en lecture, puisque (presque) tout peut être suspecté. Cela nécessite de porter une grande attention aux mécanismes narratifs...

1.4 L'instance narrative

Dans son excellent ouvrage (*Pour lire le roman policier*, 1989), Marc Lits écrit très pertinemment (p. 86) :

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.

Effectivement, dans ces romans où le savoir tient un rôle clé, le « dire » et le « voir » sont plus importants que le « faire » ou, plus précisément, ils constituent l'essentiel du « faire », des actions. La narration doit *à la fois* montrer aussi fidèlement que possible ce que perçoit l'enquêteur pour que le jeu intellectuel puisse avoir lieu, et construire des variations – voire des entorses – pour surprendre le lecteur.

C'est pourquoi, à côté de la narration externe aux personnages ou de celle qui suit l'enquêteur par lequel on perçoit les événements, le roman à énigme a souvent privilégié un « relais de narration » figuré textuellement par un proche de l'enquêteur (Watson, Hastings...). Celui-ci présente au moins trois avantages. Il permet d'introduire de l'humour face au sérieux de l'enquête ; il permet de ne pas tout dire (contrairement à ce qui serait nécessaire avec un narrateur omniscient ou un « je » détective) ; il permet encore de mimer le lecteur regardant le détective et de lui adresser – *via* cet intermédiaire – des défis. Ainsi, dans *Les jeux sont faits de Freeman*, l'enquêteur Thorndyke, lorsqu'il a la solution, s'adresse ainsi à son ami, le docteur Jervis :

Mais, en attendant, j'aimerais que vous tentiez un dernier effort pour résoudre ce problème. Vous avez tous les faits. Revoyez-les sans idée

préconçue, relisez le récit de Mortimer et vous serez obligé d'en arriver à la conclusion que je compte proposer à Miller.

Il est évident, au vu de ce que nous venons d'exposer, qu'une des figures narratives essentielles du roman à énigme est la « paralipse », figure qui consiste à omettre ce qui – dans la logique narrative choisie – aurait dû être dit.

Ainsi, dans ce passage de *Qui a peur de Charles Dickens* de John Dickson Carr, le lecteur ne sait pas, à ce moment précis du livre, qui est appelé au téléphone et quel est le renseignement donné :

Le bruit de la pluie avait cessé. Les nuages se dissipaient. Dans le hall, il faisait une chaleur étouffante. Mark décrocha le téléphone.

Avant d'appeler la personne qu'il voulait interroger, Mark composa un autre numéro. Il y avait un point qu'il désirait éclaircir. La réponse qu'il obtint ne le déçut point. C'était ce à quoi il s'attendait. Alors, sans attendre plus longtemps, Mark composa le numéro de la personne en question.

Ce principe, lié cette fois-ci à la narration homodiégétique (en « je »), est systématisé par *Agatha Christie* dans *La Nuit qui ne finit pas* et surtout dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*. C'est le narrateur qui est le coupable, mais cela n'est dit qu'à la fin. Il s'agit bien sûr, dans tous ces cas, d'une entorse aux règles du genre, mais on peut se demander quel roman pourrait l'éviter totalement et on peut constater que l'entorse généralisée du *Meurtre de Roger Ackroyd* a produit l'un des romans les plus surprenants et les plus intéressants du genre.

À côté de cette figure de style, il faut encore mentionner toutes les anachronies, c'est-à-dire les perturbations d'un déroulement chronologique « normal ». Ces procédés sont au fondement du roman à énigme puisqu'il s'agit de reconstituer ce qui a précédé l'enquête et que cela s'effectue au moyen d'interrogatoires successifs qui présentent rétrospectivement et souvent de façon brouillée (voir les alibis) ce qui s'est passé. Au travers du désordre narratif et des différents points de vue qui lui sont donnés, le lecteur reconstruit ainsi moins facilement l'histoire. Le discours final de l'enquêteur, qui réorganise et éclaire l'histoire du crime et celle de l'enquête, se constitue comme une importante « analepse explicative » qui est, de ce fait, la figure essentielle d'un genre fondé sur la rétrospection.

Quant aux défis et aux appels au lecteur qui l'incitent à formuler la solution avant que l'enquêteur ne le fasse, ce sont des métalepses (des glissements de niveau), des intrusions de l'auteur dans la fiction, qui rappellent la part de jeu constitutive de ces romans.

2. L'organisation de la fiction

2.1 Actions, thèmes et scènes

Dans ces romans, l'action fondatrice (le meurtre) est *ellipsée*. Elle est absente, située dans le passé à reconstituer. Il n'en reste que des traces. L'essentiel de l'action réside dans l'enquête (intellectuelle) qui collecte des indices et tente de leur donner sens, au travers d'observations et d'interrogatoires.

Les scénarios possibles sont conséquemment en nombre restreint et on compte quelques scènes typiques : de mandement, de découverte du crime et d'indices, d'interrogatoires et de discussions, d'aveux et de révélations finales.

L'essentiel du texte réside dans des dialogues, des paroles et des discours où se situent indices, implicites, présupposés, rapports de force entre enquêteur, coupable et suspects. Parodiant un linguiste célèbre, on pourrait avancer que, *dans le roman à énigme, dire c'est faire*. La parole se joue constamment entre mensonge et vérité, tous mentant ou omettant au moins partiellement. Il revient donc au détective de rétablir le discours vrai, le texte corrigé et sans erreurs (comme Rouletabille affirmant : « Je suis la vérité »).

Il n'est pas inintéressant de constater que, comme la tragédie classique, le roman à énigme renvoie la violence dans les coulisses (le crime commis auparavant, les affrontements physiques euphémisés, le châtiment expulsé dans l'« après-livre »). Seuls les discours en portent la trace.

2.2 Les personnages

On a souvent critiqué le roman à énigme pour ses personnages « creux », ses marionnettes. De fait, il s'agit plus d'un système de *rôles*, de pions au service d'une machinerie narrative et herméneutique. Leur intérêt n'est ni social ni psychologique mais fonctionnel. Leur personnalité est construite en fonction des indices et des leurres qu'ils permettent de disposer, sans signe trop net, car aucun d'eux ne doit porter sans ambiguïté, par son physique ou par son langage, les marques de sa culpabilité.

Pour respecter les règles du jeu, ils sont tous présents dès le début et leur psychologie ne peut se modifier, afin que l'enquête puisse reconstituer ce qui était déjà là au moment du crime.

De surcroît, afin de ne pas perturber les mécanismes d'intellection, violence et sexe sont euphémisés. Comme le rappelle la troisième règle de *Van Dine* : « Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait, en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel. »

On comprend mieux que certains textes puissent présenter, en leur début, une liste « neutre » de personnages, comme dans le roman de *Freeman, Les jeux sont faits* :

Les principaux personnages :

Robert Mortimer, employé de banque

John Gillum, un joueur

Abel Webb, sous-directeur de la Cope Refrigerating Co

Arthur Benson, cousin de Gillum

Le Dr Peck, médecin de marine

M. Penfield, un avoué

Le Dr Thorndyke

Le Dr Jervis, son collaborateur.

2.3 La victime

La victime est une « contrainte structurelle » du roman à énigme : elle est nécessaire à l'existence de l'enquête. Elle est à l'orée du texte, déjà tuée ou très vite tuée. Deux autres catégories de victimes peuvent encore exister : celles que les plans du coupable rendent nécessaires (pour dissimuler parmi d'autres la victime principale, par exemple, ou pour sa défense : les témoins gênants) et celles qui brouillent l'enquête, en étant là par hasard ou en n'ayant rien à voir avec cette affaire.

Si, *a priori*, il n'existe pas de victime type, elle doit néanmoins être dotée de valeur dans le microcosme social considéré. Elle est, en général, au centre d'un cercle de relations dont l'enquête devra révéler le fonctionnement et les enjeux.

En fait, bien souvent dans le roman à énigme, il y a victime car il y a eu antérieurement sur-accumulation de mystères, d'actes peu avouables, d'infractions à l'ordre du micro-univers. La victime sacrifiée met au jour le non-dit et permet de « purifier » le cercle relationnel qui pourra se reformer ou laisser enfin ses membres se séparer (voir *Le Crime de l'Orient-Express* d'Agatha Christie).

Signalons encore que certains auteurs ont pu proposer des variations sur la victime. C'est le cas de *Pat McGerr* qui, dans *Pariez sur la victime*, présente des soldats qui s'ennuient, fin 1944, dans une base du Pacifique Nord. Ils tombent sur une coupure de journal qui relate un meurtre, commis par le patron d'une société, dans laquelle travaillait l'un d'entre eux avant sa mobilisation. Ils connaissent donc le nom du criminel mais pas celui de la victime (car la coupure est abîmée) et ils vont parier sur son identité, après que le soldat, ex-employé, aura effectué la présentation des dix membres du conseil d'administration. Dans *Bonnes à tuer*, *Pat McGerr* met cette fois-ci en scène un homme qui invite sa première femme, la deuxième dont il n'a pas encore divorcé, sa maîtresse et sa future femme, enceinte. On sait qu'il veut tuer l'une d'entre elles et, par l'anticipation des deux premières pages, que quelqu'un s'est tué en tombant de son appartement. Mais il faudra lire tout le roman pour savoir laquelle de ces trois femmes est la victime.

2.4 L'enquêteur

La victime étant hors jeu et le coupable se dissimulant, l'enquêteur occupe, avec les suspects, le devant de la scène. Personnage obligé du roman à énigme, il actualise les mécanismes d'observation et d'élucidation, il figure et narrativise la résolution du mystère.

On peut sans doute dresser une liste de ses caractéristiques dominantes. Il s'agit souvent d'un dilettante, d'un amateur éclairé même s'il peut tirer profit de cette activité. Original et parfois oisif, il est fréquemment hors de l'institution policière. Il est ou se sent supérieur en raison de ses capacités intellectuelles. Celles-ci sont bien plus développées que ses compétences physiques et d'ailleurs, bien souvent, il se déplace peu ou difficilement (voire utilise des aides pour ces tâches). C'est littéralement un *arm-chair detective*. Heureusement pour lui, au contraire du *hard-*

boiled, il court peu de risques pendant ses enquêtes. Son hypertrophie intellectuelle se paie aussi d'une fréquente solitude affective. Il est en outre, dans bien des cas, assez satisfait de lui. Un emblème physique aide à incarner ou à humaniser ce personnage (de la pipe aux orchidées...).

Il observe, écoute, fait parler, recueille indices et témoignages, expose savamment sa méthode et est doté d'un grand savoir, soit sur les hommes, soit sur les choses et les faits.

Son rapport à la société est rarement contestataire même s'il soupçonne tout et tous lors de ses enquêtes. Au maximum, il est désabusé.

Il a peu de rapport avec les criminels et ne les estime qu'en fonction de leur aptitude à brouiller les pistes et de leur intelligence qui lui permet, métaphoriquement et quelquefois réellement, de jouer avec eux aux échecs, comme le fait l'auteur avec le lecteur.

Il est aussi intéressant de noter, comme le fait *Jacques Roubaud* dans *La Belle Hortense* (Ramsay, 1985), que « le détective est comme un criminel qui tue à répétition, il élimine les suspects les uns après les autres ».

Il est non moins intéressant de remarquer que, 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 mettra à mort.

La fin est d'ailleurs – faut-il s'en étonner ? – souvent le lieu d'une jouissance intellectuelle pour l'enquêteur, le moment où il montre au coupable qu'il est plus fort que lui...

2.5 Meurtres et meurtriers

Dans le roman à énigme, le meurtre est généralement isolé. C'est un événement unique et scandaleux dans le monde où il se produit. D'ailleurs, son auteur est un membre de cet univers. Il ne s'agit ni d'un professionnel du crime, ni du membre d'un gang, ni d'un gang, rarement d'un malade mental, encore plus rarement d'un individu venant d'un autre milieu social (il porterait alors *de facto* les marques de sa culpabilité).

Il procède avec méthode et camoufle son délit avec rigueur. Il est, en quelque sorte, l'« envers du détective », qu'il provoque intellectuellement. Face à l'enquêteur et au lecteur, il détruit et brouille les traces de son acte et de son intelligibilité narrative et tente de leur dicter de fausses interprétations.

Ses mobiles sont multiples : argent, ambition, amour, jalousie, haine, vengeance, désir de justice. Les moyens qu'il emploie sont variés : poison, arme à feu ou arme blanche, coup, strangulation, inoculation, chute, asphyxie, avec parfois des mécanismes très sophistiqués.

Il est assez intéressant d'étudier à la suite d'Annie Combes (1989), de Jacques Dubois (1992) et de François Le Lionnais (« Les structures du roman-policier : Qui est le coupable ? » dans Oulipo : *La Littérature potentielle*, Gallimard, 1973) les variations possibles autour du meurtre et du meurtrier.

En fait, le meurtre peut être absent : c'est le cas du suicide qui, parfois, est maquillé par le suicidé lui-même en meurtre pour accuser un autre (*J.D. Carr : Suicide à l'écossaise ; Conan Doyle : Le Problème du pont de Thor ; M. Leblanc :*

Les Dents du tigre).

Le criminel peut aussi ne pas être une personne. Il s'agit d'une chose ou d'un animal (*Poe : Double Assassinat dans la rue Morgue*). Il peut être un intermédiaire manipulé par drogue, hypnose, etc. (voir *W. Collins : La Pierre de lune*). Il peut être multiple (*A. Christie : Le Crime de l'Orient-Express ; S.A. Steeman : L'assassin habite au 21...*). Il peut, pour détourner les soupçons, avoir échangé son crime – et donc son mobile – avec un autre (*P. Highsmith : L'Inconnu du Nord-Express...*).

D'autres variations peuvent concerner les rôles et leurs représentations. Ainsi, le coupable peut être d'autant plus surprenant que soit il est lié à la victime par des liens de sang, soit il agit en contradiction avec son rôle social : médecin, prêtre, avocat, professeur, policier. Il peut même être l'enquêteur ou un de ses aides (*S.A. Steeman : L'Infaillible Silas Lord ; S. Japrisot : Compartiment tueurs...*), voire une des victimes (*A. Christie : Les Dix Petits Nègres...*).

Les variations sont encore plus surprenantes lorsqu'elles sortent du cadre de la fiction. Ainsi, *A. Christie* avec *Le Meurtre de Roger Ackroyd* et *La Nuit qui ne finit pas* a fait du narrateur le coupable. Il reste à un écrivain à faire du narrataire le coupable...

Comme on peut s'en rendre compte, le jeu est ouvert et les règles sont faites pour être transgressées...

2.6 Les suspects

C'est sans doute à Jacques Dubois (1992) qu'il revient d'avoir mis l'accent sur les suspects dans le roman à énigme. En effet, ils occupent, avec le détective, le centre du texte. *Chacun est un suspect pour l'autre et pour le lecteur*. Et c'est un des suspects qui est, de fait, le coupable.

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...

2.7 L'issue du roman à énigme

La fin d'un roman à énigme n'est point chose aisée. En effet, il s'y joue une double tension. Tension entre la narrativité du texte et le discours final explicatif, argumentatif et didactique. Tension aussi entre l'intérêt du mystère et l'intérêt de la solution. Bien souvent, la solution sera décevante après un mystère fascinant : soit elle se résout à un « simple truc », soit la solution technique est tellement complexe que cela devient ennuyeux...

D'un point de vue fictionnel, châtiment et récompense sont secondaires, rejetés hors texte ou implicites. Ils n'intéressent pas plus le détective que le lecteur. Comme souvent dans ces romans, le physique et le social n'interviennent qu'en position subordonnée là où ils sont utiles à la machinerie. Mettre l'accent sur eux déplacerait l'intérêt. *Le crime est donc un pré-texte et son châtiment un post-texte*. Seul importe véritablement le triomphe cognitif : la découverte du coupable et de la vérité, reconnue par le cercle des protagonistes qui accueille la révélation.

L'ordre, non contesté, est donc rétabli au travers de la clarté du discours explicatif final. Tout est éclairci : le meurtre, ses causes et ses circonstances, le déroulement de l'enquête, les petits secrets de chacun. La lumière qui en surgit témoigne du caractère ponctuel de l'émergence des ténèbres. Le but du jeu est atteint : le coupable est vaincu aux échecs, le puzzle est reconstitué...

Formellement, le discours qui énonce la solution comprend quatre composantes : la récapitulation des indices, issus des faits et des témoignages ; leur appréciation et leur mise en relation ; la reconstitution du crime ; la désignation du coupable. Éventuellement, celui-ci – beau joueur – peut rectifier quelques détails ou combler certaines lacunes.

Cette partie a une telle ampleur dans le roman à énigme qu'elle peut, d'ailleurs, prendre une importance textuelle considérable lorsque, après un énoncé des faits, plusieurs personnes proposent leur solution (*D. Sayers : Les Cinq Fausses Pistes ; A.B. Cox : Le Club des détectives...*).

2.8 L'univers construit

L'univers du roman à énigme est un monde clos, une sorte de théâtre. *Spatialement*, les personnages ne peuvent se déplacer pendant l'enquête. Le décor existe pour sa fonctionnalité et non pour sa réalité géographique ou sociale. L'espace est unique et clos (figuré exemplairement par l'île des *Dix Petits Nègres* d'*Agatha Christie*). Le cercle des protagonistes, lors des révélations finales, matérialise bien cette clôture au même titre que les innombrables problèmes de chambre close (voir R. Lecourbe : *Les Meilleures Histoires de chambre close*, Minerve, 1988). *Temporellement*, cet univers est souvent archaïque. Il reste en tout cas figé sur le moment du crime et sur ce qui l'a précédé, tout au long de l'enquête. *Socialement*, il est tout aussi fermé. Il permet peu d'interpénétrations entre les milieux, peu d'irruptions des marges, du « bas social » (ou, lorsque celui-ci y entre, il est mis à mort comme dans *Le Crime de l'Orient-Express*) : pauvres, truands, mais aussi politique, histoire, sexe, violence... Les couches aisées, les manoirs, les demeures bourgeoises sont donc le terrain de prédilection de ces énigmes à l'image d'une *murder-party* entre amis... Le meurtre étant une incongruité dans ce monde, on évite dans sa mise en scène ce qui détournerait d'un jeu intellectuel.

Cela explique que le roman à énigme ait été critiqué aussi bien par les auteurs du roman noir américain (voir notamment *Chandler*) que par nombre de critiques de gauche. Selon eux, l'idéologie de ce type de roman serait « droitière » parce que la fin ramènerait l'ordre social inchangé, parce que le conflit serait purement cognitif entre deux individus « supérieurs », parce que cet univers serait essentiellement bourgeois, sans contestation des valeurs. La critique est sans doute hâtive, oubliant qu'un roman ne se réduit pas à sa fin, que, tout au long du livre, tout le monde est suspect et a quelque chose à se reprocher, que le coupable est souvent le plus représentatif de cet univers et qu'enfin la solitude du détective, son côté désabusé ou sa distance vis-à-vis de la société et de ses valeurs existent réellement. Le débat reste donc ouvert...

3. Données complémentaires

3.1 Un modèle bien fixé

Le modèle du roman à énigme est sans doute le mieux fixé de tout le roman policier et il l'a été très tôt, aussi bien par la production romanesque que par les essais critiques et les systèmes de règles, ou encore par les parodies et les multiples variations engendrées.

C'est ainsi que les problèmes de chambre close n'ont cessé de connaître des variantes et que la structure du roman à énigme a été manipulée en tous sens. Par exemple, *Roy Vickers* (1889-1965) a écrit nombre de nouvelles consacrées au *Service des affaires classées*. Le lecteur connaît tout du crime : le meurtrier, son mobile, sa façon de procéder, la victime, etc., et l'intérêt se déplace sur la façon dont l'inspecteur Rason va, par hasard ou par le biais de coïncidences liées à d'autres enquêtes, découvrir le meurtre et le coupable, à la surprise de son supérieur Karlake.

Le roman à énigme serait ainsi un représentant moderne de la tradition rhétorico-technique des jeux littéraires, fondée sur une codification stricte délimitant un ensemble de variantes techniques.

Son modèle objectivé permet de construire divers jeux (voir F. Debyser, *Cartes noires*, au BELC en 1983, et les matrices d'écriture qu'il propose) et de continuer la tradition des enquêtes-énigmes comme l'a fait *Alain Demouzon* avec « Les enquêtes du commissaire Bouclard » (chez Ramsay). Ce modèle, qui accorde une place centrale, a enfin permis nombre d'adaptations théâtrales ou radiophoniques.

On peut cependant se demander si, malgré les rééditions constantes d'*A. Christie*, d'*Exbrayat*, de *Ngaio Marsh* ou de *Steeman* et de *Simenon*, le genre peut véritablement se renouveler. La structure figée et l'exclusion d'un véritable substrat référentiel limitent sans doute l'avenir du genre à des reprises, des variations restreintes, des parodies, des jeux sur l'intertextualité, malgré la venue d'auteurs intéressants comme *Paul Halter* ou *Amanda Cross*.

3.2 À propos de l'écriture

Le renouvellement est sans doute aussi réduit en raison d'une écriture assez conventionnelle et assez châtiée, qui tend à s'effacer derrière le problème posé et évite de porter les marques de styles trop différents chez les personnages. Cela n'élimine cependant pas un travail sur l'humour (avec, par exemple, les relais de narration) ou sur la dimension intertextuelle (citations, allusions, pastiches...).

Un fait mérite néanmoins d'être souligné. La structure et le jeu sur le code herméneutique contraignent les auteurs à une planification très stricte du texte et de son écriture. Le souci d'une documentation référentielle semble, en revanche, secondaire (voir *Mystery Writers of America*, *Polar : mode d'emploi. Manuel d'écriture criminelle*).

3.3 Collections et paratextes

La grande collection du roman à énigme reste, en France, « Le Masque » (et « Le Club des Masques ») même si « L'Empreinte » ou « La Chouette » ont pu la concurrencer. On pourra, à propos de ces collections, se reporter aux outils de recensement des auteurs et des œuvres que sont *Le Vrai Visage du Masque* (de J. Baudou et J.-J. Schleret) et *Les Métamorphoses de la Chouette* (des mêmes auteurs).

En règle générale, ces collections restent sobres dans leur présentation et le texte de quatrième de couverture donne certains éléments du problème à résoudre. On pourrait dire que l'objet-livre du roman à énigme affiche sa rupture avec les couvertures affriolantes et colorées du roman populaire et mime le sérieux de la présentation des ouvrages littéraires (même si le blanc de couverture est remplacé par le jaune).

3.4 Auteurs et lecteurs

Du côté des auteurs, on a souvent constaté une proportion assez importante de femmes (en raison de l'euphémisation de la violence ?) et de lettrés (en raison de la fascination pour ces énigmes intellectuelles ?). Mais une véritable étude en profondeur reste à faire.

Quant au lectorat, les études actuelles permettent difficilement de le cerner dans ses différences avec celui du roman noir ou à suspense. Il est sans doute plus large et utilise des modes de lectures plus variés que ceux que postulent nombre de critiques lettrés pour qui le plaisir du roman à énigme réside uniquement dans le jeu cognitif, le travail sur le signifiant et la relecture. Ainsi, nombre de lecteurs se contentent d'une seule lecture et attendent d'être intéressés et surpris sans trop rechercher le coupable. Et, lorsqu'ils se livrent à cette recherche, ils le font soit de façon empirique au gré de leurs impressions immédiates, soit en liaison avec le souvenir d'autres romans, soit – pour les plus avertis seulement – en relation avec les règles générales du roman à énigme (voir F. Soldini, *Le Procès de lecture des romans policiers à énigme*, thèse de doctorat, université de Provence, 1991).

Le roman noir

1. Les composantes structurelles

1.1 Une structure souple

Dans « Typologie du roman policier », Tzvetan Todorov définit ainsi le roman noir par rapport au roman à énigme :

Il n'y a pas d'histoire à deviner ; et il n'y a pas de mystère, au sens où il était présent dans le roman à énigme. Mais l'intérêt du lecteur ne diminue pas pour autant : on se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la *curiosité* ; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le *suspense* et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent des mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de celui qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages). Ce type d'intérêt était inconcevable dans le roman à énigme car ses personnages principaux (le détective et son ami, le narrateur) étaient, par définition, immunisés : rien ne pouvait leur arriver. La situation se renverse dans le roman noir : tout est possible, et le détective risque sa santé, sinon sa vie.

Poétique de la prose , © Éditions du Seuil, 1971.

La souplesse de cette structure génère plusieurs conséquences importantes. Tout d'abord, le récit peut coïncider avec l'action criminelle et l'intérêt peut se déplacer de la cause à l'effet et de la rétrospection à la prospection. De fait, le roman noir – contrairement au roman à énigme – peut actualiser conjointement (ou non) récit du crime et récit de l'enquête, voire supprimer le second et se centrer, par exemple, sur le meurtrier et son histoire. Le crime peut se commettre à tout moment, se préparer ou se répéter. Cela autorise une grande variété de scénarios. De surcroît, l'affrontement physique est essentiel, les personnages risquent leur vie et l'univers référentiel est important et fonctionnel.

1.2 L'effet visé

Le jeu intellectuel et cognitif laisse place ici aux émotions et à l'identification, dans la tradition du roman d'aventures (ce qui n'exclut pas un intérêt complémentaire pour la vision sociale). Ce sont les aventures (affrontements, érotisme...), les personnages et l'univers qui passionnent. Corps et physique sont omniprésents. Comme dans le roman populaire, le lecteur est tenu en haleine. Qui va triompher ? À quel prix ? Que va-t-il arriver ? Comment cela va-t-il se finir ?

La figure emblématique de ce genre serait plutôt l'*embrouille*, l'*imbroglio* que l'on va tenter de dénouer, souvent à l'aveuglette, en « tirant des fils », en « frappant un coup » pour que l'autre se découvre et commette une faute, en donnant un coup de pied dans un *nid de frelons*. Ou alors, bien sûr, la *poisse*, l'*engrenage d'ennuis*, la *série noire*...

1.3 Places et rôles du savoir

Dans ce cadre, le savoir devient secondaire par rapport aux aventures et aux personnages. Tous les cas de figure sont possibles : le lecteur en sait autant, plus, ou moins que l'enquêteur (si enquêteur il y a).

Le savoir sert essentiellement la **dramatisation**. D'abord en éveillant la curiosité du lecteur (par des événements ou des personnages mystérieux), ensuite en l'angoissant (par les conséquences probables de tel acte, par exemple), enfin en rendant possibles les effets de surprise par la dissimulation d'informations importantes quant au déroulement de l'histoire.

Il sert complémentirement à soutenir le réalisme de ce genre et sa volonté de critique sociale. Cela explique le souci de documentation des auteurs concernant les lieux, les armes, les milieux dépeints, etc.

1.4 L'instance narrative

Tout cela n'empêche pas, bien au contraire, des jeux complexes sur la narration, d'autant plus qu'aucun système de règles, aucune contrainte concernant le fair-play entre l'auteur et le lecteur ne les limitent.

Les deux formes narratives dominantes sont à l'opposé de l'omniscience du narrateur. Soit l'histoire est connue au travers du discours

du personnage principal (enquêteur, criminel ou victime) ou de plusieurs personnages et de leur perspective : la narration est hétérodiégétique (en « il ») ou homodiégétique (en « je ») et la perspective est « interne ». Le lecteur (ne) sait (que) ce que le personnage sait, ce qui favorise identification et/ou effets de surprise. Soit l'histoire se construit au travers d'un narrateur effacé et neutre, qui se contente d'« enregistrer » actions et personnages de l'extérieur, en paraissant en savoir moins qu'eux. On a parlé, à ce propos, d'écriture « behavioriste », dans la mesure où, théoriquement, on ne sait jamais ce qui se passe dans la tête des personnages. Ce modèle, illustré par *Hemingway* ou *Hammett*, a beaucoup fasciné romanciers et « nouveaux romanciers » français. *J.-P. Manchette* l'a systématisé dans *La Position du tireur couché*. En tout cas, dans ces deux formes narratives, le monde qu'affrontent les personnages est soumis à une interrogation critique. Son sens est perturbé, confronté à une vision qui le conteste, ou livré sans vision apparente...

De surcroît, les variations sur la narration sont multiples. Nous nous contenterons d'en signaler quelques-unes parmi les plus significatives.

Ainsi, *Charles Williams*, dans *Fantasia chez les ploucs*, tire tout son parti de la focalisation interne dans une intention comique. L'histoire est racontée par un petit garçon de sept ans qui ne comprend pas tout : il s'agit d'une série d'escroqueries

montées par son père et son oncle qui se moquent des autorités et vont faire fortune en organisant la recherche d'une femme disparue. En réalité, ce sont eux qui la cachent.

Dans *Hallali*, Jim Thompson travaille sur la multiplicité des visions. Dans une petite ville, toute la vie est centrée autour de Luane Devor qui vit seule dans sa chambre et distille ses ragots par téléphone. Tous les habitants ont quelque chose à cacher et une bonne raison de la tuer. Le livre progresse en douze chapitres, qui rapportent les monologues successifs de douze de ces coupables virtuels.

Richard Neely, dans *Le Tourmenteur*, se sert – comme bien d'autres auteurs – de ces changements de vision pour camoufler un dédoublement de personnalité. Lambert Post est un petit prospecteur en annonces dans un journal. Martyrisé dans son enfance et voulant punir sa mère au travers des femmes, mais très timide, il tombe sous la coupe de Charles Walter, autre employé, mais décidé et pourvu d'un grand charme. Celui-ci repère les veuves et les divorcées et leur fixe rendez-vous au téléphone. C'est Lambert qui y va mais il se fait humilier. Alors Charles, pour venger son ami, les tue. Tout New York traque l'Exécuteur qui communique au téléphone avec le grand journaliste criminel Maury Ryan. Celui-ci finira par découvrir que le meurtrier est Lambert Post qui souffre d'un dédoublement de personnalité, ce qui avait été dissimulé par l'alternance des narrations effectuées tour à tour par Maury Ryan, le journal, Lambert Post ou Charles Walter.

De façon très sophistiquée, Frédéric Dard, dans *Les salauds vont en enfer*, joue sur la narration et les désignateurs des personnages. Le premier chapitre (en italiques, à la première personne et au passé) est raconté par un personnage que son patron, le « Vieux », charge de se faire passer pour un espion, de rentrer dans la même cellule qu'un espion arrêté et de s'évader avec lui pour découvrir un tueur et son réseau. Le personnage qui raconte n'est ni nommé ni décrit. Le reste du livre narre l'histoire de deux détenus, Franck et Hal, qui se soupçonnent mutuellement et s'évadent ensemble. La narration devient hétérodiégétique (« il »), au passé, et on ne sait pas qui est le « bon » jusqu'à la fin, où Franck tue Hal. C'est seulement dans les trois dernières pages, en italiques, que l'on retrouve Franck parlant à la première personne.

Joseph Bialot, dans *Babel-Ville*, a construit une variante complémentaire. À Belleville, plusieurs femmes qui appartiennent à une secte se font tuer. Bernard, un ébéniste qui attend avec angoisse sa femme Florence en retard, se fait agresser plusieurs fois et voit un énorme chien qui ne laisse aucune trace sur la neige. En fait, Bernard est un malade mental et c'est lui qui est coupable. Il a tué Florence ainsi que son chien, qui revient dans ses hallucinations. Le lecteur, qui n'a certainement pas tenu suffisamment compte de la citation inaugurale de R.D. Laing sur la schizophrénie placée en exergue, est piégé par la narration. Dans ce cas, l'objet-livre lui-même participe au dispositif mis en place.

Il faudrait encore citer les jeux sur les rôles, comme celui de *Frederic Brown* dans la nouvelle « Ne vous retournez pas », qui, cas unique à notre connaissance, fait du narrateur-auteur le coupable, et du narrataire-lecteur la victime, en imaginant que le texte lu est un exemplaire unique, imprimé par un meurtrier qui va choisir sa victime au hasard parmi les lecteurs. L'achat – et la lecture – de ce texte fait donc du lecteur la victime qui sera « achevée » à la fin de sa lecture...

D'autres auteurs, tel *Sébastien Japrisot* dans presque tous ses romans, sont des virtuoses des jeux de narration et de perspectives...

2. L'organisation de la fiction

2.1 Actions, thèmes et scènes

Dans le roman noir, la violence et les actions ont une place essentielle. Les meurtres peuvent être décrits, parfois très minutieusement et avec de macabres détails. Le risque et la mort sont continuels, ils appartiennent au quotidien. Ils constituent la norme de cet univers.

Les scènes typiques, très variées, en portent la trace : scènes de bagarre, d'interrogatoires musclés, de passage à tabac, de poursuite, de meurtre ou, un peu différentes, de contrat ou d'érotisme... Les dialogues portent les marques du combat, des rapports de forces : menaces ou appellatifs dépréciateurs en témoignent.

Les scénarios sont eux aussi très diversifiés : histoires de vie (notamment de gangsters) à la limite de la biographie (*Al Capone, Un nommé Louis Beretti...*), épopées sanglantes (*Les Énergumènes, De sang froid...*), casses, meurtres, kidnappings, délinquance juvénile, études de cas (*Capot, Eva, Mr Zéro...*), complots, villes corrompues, innocents pris dans un engrenage, histoires de racisme, huis clos (*Neiges d'antan, Faridon en Floride...*), tueurs souhaitant se retirer, etc. La souplesse structurelle, alliée au poids du référent, permet d'engendrer une multitude de fables possibles.

Tzvetan Todorov – toujours dans « Typologie du roman policier » – note avec raison : « Le roman noir moderne s'est constitué non autour d'un procédé de présentation mais autour du milieu représenté, autour de personnages et de mœurs particuliers ; autrement dit, sa caractéristique constitutive est dans ses thèmes. »

Cela implique au moins deux conséquences. La première concerne la place importante, bien que parfois sous-estimée, qui est conférée à la description (qu'elle porte sur les villes ou sur les personnages) et aux détails. *Raymond Chandler* précise cela dans une lettre du 7 mai 1948 :

Il y a bien longtemps, à l'époque où j'écrivais pour la presse populaire, j'ai écrit un passage comme ça dans une histoire. « Il sortit de sa voiture et il traversa le trottoir inondé de soleil, jusqu'au store au-dessus de l'entrée. L'ombre tomba sur sa figure comme un jet d'eau froide. » Ils ont coupé ça quand ils ont publié l'histoire. Les lecteurs n'aimaient pas ce genre de truc. Ça ralentissait l'action.

Alors, j'ai voulu prouver le contraire. Ma théorie, c'était que les lecteurs *croyaient* seulement ne se soucier que de l'action ; en fait, mais ils ne le

savaient pas, ce qu'ils aimaient et moi aussi, c'était la création d'une émotion par le dialogue et la description. Ce qui en restait et qui les hantait, ce n'était pas par exemple qu'un homme se fasse tuer, mais qu'au moment de sa mort, il ait été en train de ramasser un trombone sur la surface polie d'un bureau, sans y parvenir parce que ça glissait, si bien que son visage avait une expression de tension et que sa bouche était entrouverte dans un rictus, et la mort était la dernière chose au monde à laquelle il songeât. Il ne l'avait même pas entendue frapper à la porte. Ce foutu petit trombone continuait à lui

glisser entre les doigts.

R. Chandler, *Lettres*, trad. Michel Dowy, Paris,
Christian Bourgois, 1970.

La seconde conséquence concerne l'édition de romans qui sont considérés comme des classiques du genre *en raison de leur thématique* et non de leur intrigue qui ne laisse que peu ou pas de place au crime. C'est le cas de *On achève bien les chevaux* de Horace McCoy, de *Dark Hazard* (1933) de W. Burnett, qui raconte l'histoire de Jim Turner fasciné par les courses de lévriers, ou encore de *L'Arnaqueur* (1961) de Walter S. Tevis, constamment réédité en « Série noire », histoire d'Eddie Felson, dit « Eddie-Vite-Fait », petit joueur de billard, qui va décider de battre Georges Egerman, dit « Minnesota Fats », gloire de l'académie de billard de Bennington à Chicago. Cet ouvrage est d'ailleurs accompagné d'une préface de Marcel Duhamel commençant par ces mots : « Je m'excuse d'infliger au lecteur un cours de billard à poches »...

2.2 Des personnages « incarnés »

Dans le roman noir, les personnages sont « incarnés » : ils ont une psychologie, ils sont de chair et de sang, ils doivent pouvoir drainer les identifications et les émotions du lecteur. Dans certains cas – notamment pour les *losers*, les meurtriers ou les déséquilibrés –, le roman devient une étude de cas. On peut penser à *Eva* de J.H. Chase, à *Capot* de R. Page Jones, à *De sang froid* de Truman Capote, aux livres de David Goodis ou à ceux de Jim Thompson. Ainsi, dans *Le Démon dans ma peau*, Lou Ford, fils de médecin devenu policier, tue tout le monde autour de lui par soif de vengeance ; dans *Un chouette petit lot*, Dusty, enfant adopté, n'arrive pas à surmonter ses problèmes avec les femmes ; dans *Nuit de fureur*, le tueur Little Bigger, petit et tuberculeux, se fait trahir par Ruth, la seule personne pour qui il avait de la tendresse...

On peut remarquer que deux dimensions sont souvent privilégiées dans la construction des personnages : l'opposition entre les personnages, proches du bien et du mal dans certaines séries, et le conflit entre les valeurs de certains héros (notamment les privés) et un monde « dégradé », dans lequel les valeurs se sont perdues.

En tout cas, les personnages peuvent être et sont réellement variés socialement. Plus qu'un roman des bas-fonds ou des marges, le roman noir est un roman du *brassage social*.

Non déterminés par une structure rigide, les personnages peuvent aussi être très nombreux, diversifiés psychologiquement et dans leur façon de parler, apparaître tardivement, évoluer et se transformer au cours de l'histoire...

Ils ont correspondu à des images suffisamment fortes dans l'imaginaire collectif pour engendrer des types mythologiques de notre culture : *loser*, privé, femme fatale ou vamp, tueur, policier corrompu, politicien véreux...

2.3 Les victimes

La victime est un personnage essentiel du roman noir dans lequel tout le monde risque sa vie à tout moment. Elle peut, dès lors, être unique ou multiple, appartenir au présent, au passé ou au futur de l'histoire.

Elle est socialement importante ou non ; quand elle ne l'est pas, elle peut, par exemple, porter au jour une série de victimes autrement

ignorées ou non reliées. Elle peut être « innocente » (bavure, quiproquo, engrenage...) ou impliquée dans la corruption ambiante, volontairement ou non, à un haut niveau de responsabilité ou non.

De fait, c'est un rôle qui peut échoir à tout le monde puisque tout le monde risque sa vie. C'est le cas des témoins mais aussi des détectives (de façon symptomatique, le grand classique de *D. Hammett, Le Faucon maltais*, débute par la mort de Miles Archer, l'associé de Sam Spade) ou encore des tueurs (dans *Capot* de *Robert Page Jones*, Johnny Polichek devenu tueur par plaisir tombera sur sa digne héritière...). *C'est aussi un rôle qui a échu à tout le monde.* En effet – et c'est sans doute une des caractéristiques essentielles du roman noir et de sa vision critique –, presque tous les personnages (y compris les tueurs) ont été des victimes de la misère, de la corruption ou de leur famille, dans leur enfance.

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. Sous l'apparence de la culture, la sauvagerie a repris ses droits...

2.4 Héros et anti-héros

Ici le personnage principal n'est pas forcément un enquêteur, ce peut être un tueur ou un innocent pris dans un engrenage. Si c'est un enquêteur, il peut être privé, policier (avec des formes très différentes : du flic hippy de *Contest-Flic* de *Jean Amila* au commissariat du 8^e district d'*Ed McBain*), avocat (comme Perry Mason d'*Erle Stanley Gardner*), journaliste, ou simple particulier... Souvent ambigu, il est aux limites de l'anti-héros ; il se constitue davantage autour du conflit et de l'affrontement que de la clarification d'une énigme.

À côté de l'avocat ou du journaliste, le privé reste cependant le grand mythe, la figure emblématique du roman noir. On peut sans conteste repérer certaines de ses caractéristiques les plus marquantes. « Arpenteur du labyrinthe de la ville », selon la belle expression d'Alain Lacombe, sa recherche est soumise à l'action. Il se déplace incessamment, met sa vie en jeu, suscite des conflits, catalyse des situations.

Ce n'est jamais un postulant au pouvoir social. C'est un solitaire, distant des institutions et souvent en conflit avec elles (même s'il a pu y appartenir et s'il peut y conserver des amis). Il conteste leur inefficacité et parfois leur corruption. De ce point de vue, c'est une sorte d'intermédiaire entre justice et morale. Cette distance-opposition est aussi narrativement fonctionnelle : libre de ses actes et de ses déplacements, moins tributaire du carcan des lois et des supérieurs, il dispose de choix d'action plus ouverts. Et, de fait, il va chercher partout ses informations (contrairement à l'*arm-chair detective*) et il traverse toutes les couches sociales. En ce sens, il peut être considéré comme un successeur du héros picaresque.

S'il accepte les contrats pour de l'argent, les enquêtes deviennent vite une affaire personnelle : d'amitié, d'amour ou d'honneur. Car, dans ce monde « dégradé », et derrière son apparence cynique et désabusée, c'est un homme de valeurs.

Ses capacités physiques sont importantes : il a souvent des rapports violents avec les hommes et des rapports sexuels avec les femmes. Il obtient d'ailleurs, ce faisant, indices et aveux, même si, dans les deux cas, il évolue au risque de la blessure (physique ou affective) et de la mort.

Ses méthodes sont plus physiques que rationnelles. Il tente des « coups », affole le milieu ambiant, s'y introduit, secoue les hommes, séduit les femmes, espionne, convoque ses informateurs, passe des marchés parfois peu reluisants. Souvent, dans un premier temps, il avance au hasard. Ainsi, dans la nouvelle de *D. Hammett*, « La mort du docteur Estep », le privé dit : « Je reconnais que je vais à l'aveuglette, mais je fonce dès que je vois un point de lumière et, en fin de compte, j'arriverai bien au jour. » Puis, pendant longtemps, le puzzle demeure obscur (comme le monde qui a perdu son sens). Le privé sait que la solution est là, à sa portée, qu'il a « oublié » quelque chose d'essentiel, comme dans un rêve ou dans une sorte d'amnésie. Enfin, à la faveur d'un mot ou d'un événement, l'éclair ou l'étincelle jaillit, la lumière se fait, le puzzle se reconstitue, même s'il est parfois trop tard.

Ses rapports avec les meurtriers sont souvent ambigus. Même s'il les combat et s'il peut les haïr, il vient parfois du même milieu (dans *Une gueule de tueur* de M. *Spillane*, le tueur est le frère jumeau du policier et ils ont, tous deux, grandi dans la rue). Il évolue comme eux en marge de la société et il partage avec eux un langage, des pratiques, voire des valeurs (virilité, individualisme, professionnalisme). Il est sans aucun doute plus proche d'eux que des ouvriers, des employés, des bourgeois...

C'est un révélateur des compromissions et des dissimulations, des écarts entre l'être et le paraître qu'il met au jour en travaillant de nuit. Pragmatique et insatisfait, il ne cesse de défier l'univers en brandissant son individualisme forcené. Comme l'écrit Alain Lacombe (*Le Roman noir américain*, 1975, p. 79) : « Au fond, de *Raymond Chandler* à *Charles Williams*, de *David Goodis* à *Chester Himes*, ce ne sont que les multiples représentations d'une possible utopie. Celle d'un individu bouleversant les hiérarchies et les rapports de force. »

Mais tout cela a un prix. Sa solitude est fréquente : condition de son autonomie mais aussi conséquence de sa rupture avec la société dont il n'accepte pas la corruption et désapprouve les valeurs, de sa lutte sans fin contre le mal et aussi d'une blessure affective ancienne. Ce loup, solitaire et blessé, est un mort en sursis en quête d'un impossible conte de fées.

2.5 Meurtres et meurtriers

Un premier constat s'impose : dans le roman noir, tout le monde peut être meurtrier (innocents initiaux, mandataires, détectives, policiers...). C'est sans doute moins la marque d'une volonté de dérouter le lecteur que l'indication d'une proximité avec la violence, qu'elle soit individuelle ou collective et, par là même, la marque d'une critique de la société engluée dans la violence.

En effet, les meurtres, réalisés ou à venir, ne sont pas isolés. Ils s'inscrivent dans des fonctionnements sociaux, dans des séries, qu'ils soient l'œuvre de truands professionnels (Anonyme : *Je suis un truand* ; Otis H. Gaylord : *La Chute d'un caïd* ; R. Traver : *Autopsie d'un meurtre* ; J. Toland : *Dillinger...*), d'organisations du crime, de tueurs couverts par des institutions ou de psychopathes *serial killers* (*Un tueur sur la route*, *Le Grand Nulle Part...*). Et leurs formes sont tout aussi variées, de l'action psychologique au mortier...

C'est dire que le meurtre a une place nodale par sa fréquence, par le nombre de personnages qui y recourent, par ses descriptions parfois très précises, par les portraits de meurtriers, etc. On pourrait presque parler d'une fascination, et A. Lacombe (1975) écrit à juste titre : « En fait, le roman noir étudie plus le meurtre que sa clarification par une enquête. Il s'établit sur l'infraction qui révèle les failles du social. »

2.6 Retour sur les personnages

Trois points à souligner motivent ce retour sur les personnages. En premier lieu, comme nous l'avons vu, tout le monde peut être victime, enquêteur ou tueur, l'a été ou le sera (comme le tueur a été victime dans son enfance), parfois conjointement. Il existe, en relation avec l'univers décrit, un véritable tourniquet des rôles que certains écrivains vont exploiter pour dérouter le lecteur (*S. Japrisot dans Piège pour Cendrillon*, *A. Lous dans Matricide...*).

En second lieu, une catégorie de personnages est sans doute typique du roman noir : les *losers*. Les perdants peuplent cet univers et contribuent à lui donner sa coloration pessimiste. La mort est soit l'aboutissement logique d'une vie marquée par la poisse, soit préférable à cette même vie. Les romans de *McCoy*, *Goodis* ou *Thompson* en témoignent exemplairement. La fin du livre, bien souvent, illustre ce phénomène, que l'on pense à celle de *James M. Cain* dans *Le facteur sonne toujours deux fois* ou à celle de *David Goodis*, dans *Le Casse* :

Il plongea et s'enfonça dans les ténèbres froides de l'océan sur les traces de Gladden. Il tenait à la retrouver coûte que coûte. Une douleur aiguë lui traversa le crâne... Enfin, il l'aperçut, flottant entre deux eaux et

s'enfonçant lentement. Sa tête s'inclinait sur sa poitrine. Ses cheveux ondulaient dans l'eau.

Elle avait l'air de lui tendre les bras, comme autrefois, quand elle n'était pour lui que la fillette de son bienfaiteur. Il parvint à l'atteindre et tenta, dans un ultime sursaut, de la faire remonter avec lui à la surface. Mais c'était trop tard et ils coulèrent ensemble dans les profondeurs.

Il convient enfin de relativiser les types et les rôles que nous avons décrits. Aucun d'eux n'est figé, sans doute parce qu'ils ne sont pas réduits à une simple fonction dans une machinerie textuelle, et chacun d'entre eux a pu donner lieu à une prodigieuse diversification historique. Nous l'avons vu avec le privé qui, lorsqu'il existe, peut être homme ou femme, jeune ou vieux, athlétique ou non (voire manchot), hétérosexuel ou homosexuel, blanc ou noir, etc.

2.7 L'issue de l'histoire

Dans cet univers, une large place est accordée à l'affrontement physique et à son issue, ainsi qu'au châtement éventuel. Trois cas se présentent fréquemment. Soit ce châtement est inaccompli et cela témoigne, une fois de plus, de la faillite de la société. Soit il est accompli par le privé ou ses substituts et il manifeste alors la nature implacable de la lutte menée et, souvent, l'absence de confiance dans les institutions chargées de la justice. Soit il est délégué à ces institutions mais ressenti seulement comme l'issue provisoire d'une guerre sans fin. De façon frappante, Raven le tueur, dans *Tueur à gages* de *Graham Greene*, dit : « La guerre ne fera de mal à personne [...]. Ça leur montrera un peu ce que c'est, ça leur mettra le nez dans leur saleté. C'est toujours la guerre pour moi. »

C'est dire que le retour à un ordre serein tient de l'espoir vain. Complémentairement, la récompense, lorsqu'elle existe, laisse un goût d'amertume. Nul ne sort sans blessures de ces combats impitoyables. La perte est soit financière (l'argent brûle les doigts et un privé ne s'enrichit pas), soit affective (la jouissance est brève : le privé ne marche qu'au regret ; ce qui est sans doute aussi une des conditions de sa quête et de son autonomie). Le privé, mis en scène par *Paul Benjamin* dans *Fausse Balle*, exprime clairement cette dimension :

Une enquête est toujours un sale boulot, mais pas pire qu'un crime, et il est préférable de faire comprendre aux gens que si décidé soit-on à les aider, ils risquent d'y laisser des plumes. C'est un jeu où personne ne gagne. Il n'y a que des perdants. La seule différence, c'est que certains perdent plus que d'autres.

Quant à la clarté finale du roman à énigme, elle n'existe que très rarement dans le roman noir, aux intrigues souvent fort complexes et à l'issue fréquemment ambiguë, laissant de larges zones d'ombre, derrière elle ou dans l'avenir (voir *D. Hammett : Le Faucon maltais*, *R. Chandler : Le Grand Sommeil*, ou *C. Himes : L'Aveugle au pistolet*).

2.8 L'univers mis en scène

L'univers du roman noir, contrairement à celui du roman à énigme, est fondamentalement ouvert. *Spatialement* d'abord : déplacements, poursuites, voyages sont fréquents. *Temporellement* : l'histoire du livre, en rapport avec l'histoire sociale, peut durer fort longtemps ou « faire retour » après des années (thème de la revanche). *Socialement* enfin, car, comme dans le picaresque, les personnages peuvent parcourir tous les milieux et toutes les strates sociales, de haut en bas et du centre aux marges ou inversement.

Son monde – malgré certaines exceptions – est fondamentalement urbain. La ville (voir *W.R. Burnett : Asphalt Jungle*), symbole de modernité, de mobilité et de mélange social, d'ouverture de possibles licites et illicites, figure et concentre cet univers. Elle fascine les écrivains. La violence, constitutive de la jungle urbaine, y

est associée. Elle préexiste au début de l'action et continuera d'exister après son issue (elle est aussi, tout simplement, un moyen de survie). La ville et la violence se réalisent pleinement à la nuit tombée. L'alliance de ces trois composantes fonde le roman noir (qu'a magnifiquement illustré le cinéma) et a engendré nombre de lignes superbes comme le début de l'ouvrage de *James Eastwood, La Femme à abattre* :

Bientôt deux heures du matin. La ville dort... la ville, avec ses hauts buildings compacts et blancs, profilés vaguement sur le ciel nocturne... La ville avec ses rues vides, si vides que le seul bourdonnement d'une voiture attardée y réveille un écho brutal... La ville, avec ses enseignes clignotantes, rouges et blanches, racoleuses de fantômes... Jungle de pierre, créée par l'homme, désertée en cette heure par l'homme... décor monté, semble-t-il, pour quelque vision de cauchemar...

Dans cet univers, histoires sociale et politique sont omniprésentes. La presse a fourni matière à des classiques (*J. Eastwood : Bas les masques ; H. McCoy : Un lincoln n'a pas de poches...*). Faits divers ou histoires de banditisme sont multiples, les liens entre gangstérisme et économie ou politique sont largement évoqués. Les rapports au pouvoir sont longuement décrits, la corruption dans les villes aussi, ainsi que le racisme (*J. Ball : Dans la chaleur de la nuit ; les romans de C. Himes ; J.F. Coatmeur : La Nuit rouge*), ou encore la délinquance juvénile... Les personnages portent les traces des guerres précédentes (Corée, Vietnam, Algérie...). En France, le néo-polar a actualisé cette veine et un auteur comme *Didier Daeninckx* travaille sur la mémoire enfouie, de la guerre d'Algérie à la Seconde Guerre mondiale (*Meurtres pour mémoire, La mort n'oublie personne...*).

De fait, romanciers « de gauche » ou « de droite » (*Hammett, Spillane, ADG, J.-P. Manchette*) s'y retrouvent. En désaccord sur les causes et les remèdes, ils partagent cependant une vision désabusée de la société (derrière les apparences, tout est pourri ; il n'existe ni bons ni méchants...). Cela montre à notre sens que le roman noir n'est ni d'un bord ni de l'autre. Il réunit roman d'aventures et tradition littéraire du témoignage et de l'engagement.

Il s'inscrit, en tout cas, et cela dès ses débuts, dans une volonté de réalisme comme le signifiait *Chandler* dans cet hommage célèbre à *D. Hammett* (dans « Simple comme le crime ») :

Hammett a sorti le roman policier du vase vénitien pour le jeter dans la rue [...]. *Hammett* commença et continua à écrire [...] pour des gens considérant la vie d'un œil dur et méfiant. Son côté sordide ne les effrayait pas : c'était leur lot quotidien. La violence ne les épouvantait pas, ils la côtoyaient chaque jour. *Hammett* a restitué le meurtre à ceux qui le commettent pour de vraies raisons, non pour fournir un cadavre à l'auteur ; qui tuent avec les moyens dont ils disposent, pas avec des pistolets de duels ciselés, du curare ou des poisons tropicaux. Il a couché ces êtres sur le papier tels qu'ils étaient, les a fait parler et penser dans la langue dont ils se servaient normalement.

Cette volonté de réalisme et cette intrusion du sociopolitique ne doivent cependant pas faire oublier que les personnages s'interrogent constamment sur le sens de ce monde, le sens de la vie, le sens de leur vie. Conséquemment, l'intrigue

est souvent une quête de soi, une quête de son identité (*V. Chute : Le Funiculaire des anges* ; *S. Japrisot : Piège pour Cendrillon* ; *A. Lous : Matricide...*). Il s'agit d'une dimension fondamentale du roman noir sur laquelle nous reviendrons dans le dernier chapitre de cet ouvrage.

3. Données complémentaires

3.1 Un modèle ouvert

Le modèle du roman noir est ouvert. Il est bien moins strict que celui du roman à énigme. On n'a d'ailleurs pas tenté de le codifier par des systèmes de règles. Il permet de multiples réalisations très diverses, entre roman d'action, roman psychologique (certaines études de cas) et roman de recherche. Ce n'est certes pas un hasard si nombre d'auteurs passent du roman noir au roman « littéraire » et multiplient les changements d'éditeurs ou de collections.

Une relative stabilisation du modèle existe cependant, aussi bien au niveau de ses scénarios d'actions que de sa thématique ou de ses types de personnages. La présence importante de romans « au second degré » confirme la conscience d'un genre spécifique, attestée par ailleurs par une abondante littérature critique. On peut distinguer trois courants illustrant ce « second degré ».

Le premier réunirait les œuvres qui se présentent comme des quintessences du genre, en retravaillant les clichés et en épurant les scénarios, comme celui de la quête du privé désabusé (*J. Crumley : Le Dernier Baiser* ; *P. Benjamin : Fausse Balle...*) ou celui du tueur qui souhaite se retirer (*J.-P. Manchette : La Position du tireur couché* ; *J. Monory : Diamondback...*).

Le deuxième relierait des ouvrages qui se veulent humoristiques, opposant l'univers et le ton employé (*N. Crabb : La bouffe est bonne à Fatchakulla !* ; *D.E. Westlake : Pierre qui brûle* ; *C. Williams : Fantasia chez les ploucs* ; *C. Klotz : San Antonio...*).

Le troisième courant serait tendanciellement humoristico-parodique, sans afficher la même volonté de comique mais avec une mise en abyme du genre. C'est le cas avec les romans de *B. Pronzini* qui y met en scène son privé Nameless, collectionneur de vieux

pulps ; c'est le cas de *Mark Schorr (Faut pas fantasmer comme ça ! Un taxi pour Las Vegas...)*, dont le héros Simon Jaffe, chauffeur de taxi

passionné par sa collection de polars « durs », confond fiction et réalité ; c'est aussi le cas de *Mel Arrighi* avec *Lequel des deux ?* (dans lequel un auteur de roman policier reprend dans sa propre vie son personnage de privé qu'il voulait abandonner) ou de *Richard Brautigan (Un privé à Babylone)* ou encore de *Fruttero et Lucentini (La Nuit du Grand Boss)*...

En tout état de cause, ce modèle n'est ni clos ni figé. Il permet des renouvellements constants : des milieux, des personnages et des intrigues (le néo-polar l'atteste). La prise en compte du référent historico-social explique en grande partie cette souplesse.

De surcroît, il s'est révélé particulièrement fertile, essaimant largement dans d'autres médias.

Ainsi, le mariage avec la **bande dessinée** a commencé dès 1934 aux États-Unis avec *L'Agent secret X. 9* écrit par D. Hammett et dessiné par Alex Raymond. Cette idylle a continué sans arrêt et s'est développée en France à partir des années 1980 : Tardi à partir de J.-P. Manchette (Griffu) et de L. Malet (*Brouillard au pont de Tolbiac*), Golo avec *Ballades pour un voyou*, Sokal avec son privé Canardo, Chantal Montellier avec Andy Gang, Jean-Claude Claeys avec *Whisky Dreams* ou encore *Floc'h et Rivière*, Munoz et Sampayo, Gotlib...

La **télévision** n'a pas été en reste avec de multiples séries, feuilletons, téléfilms... Mais c'est surtout avec le **cinéma** que les rapports ont été, très tôt, étroits et fructueux. La plupart des grands cinéastes (Hawks, Ray, Welles, Lang, Peckinpah, Chabrol, Truffaut, etc.) ont réalisé des films noirs à partir de romans policiers. Les auteurs ont été très vite appelés comme scénaristes à Hollywood et un couple mythique comme celui formé par Humphrey Bogart et Laureen Bacall doit en grande partie sa gloire aux personnages joués dans ce cadre.

Ce succès cinématographique s'explique sans doute par l'univers, les aventures et les personnages mis en scène efficacement dans le texte, sans trop de discours explicatifs, avec un souci constant de la visualisation et des émotions du lecteur.

3.2 À propos de l'écriture

L'écriture du roman noir a donné lieu à des interrogations et des recherches importantes. On a d'abord loué sa rapidité et son efficacité (qui ont contribué à forger l'image du genre), ainsi que ses dialogues réalistes qui faisaient l'admiration de Gide. C'est sans doute partiellement vrai, mais à tempérer en raison des traductions et des « coupes » éditoriales. La réédition des œuvres intégrales (voir la collection « Noire » chez Gallimard) amène à relativiser la concision des écrits.

Il n'en reste pas moins exact qu'en raison de sa différence avec les romans « classiques », au moins à ses débuts, et de l'absence de rigidité de son modèle, le roman noir est perçu comme un *lieu d'expérimentation*. Et les écrivains, qui se retrouvent néanmoins sur leur souci de documentation, témoignent de pratiques d'écriture multiples et variées (voir *Mystery Writers of America*, *Polar : mode d'emploi*. Manuel d'écriture criminelle, ou Y. Reuter : *Le Roman policier et ses personnages*).

La mise en texte de l'oral – *via* les dialogues – a été particulièrement travaillée par souci de réalisme mais aussi d'exotisme et l'argot employé a souvent surpris, aussi bien chez *Albert Simonin* que chez les romanciers américains.

L'écriture « behavioriste » engendre des contraintes scripturales intéressantes et difficiles à maintenir tout au long d'un roman : neutralité, absence de marques d'évaluation ou d'émotion...

Le souci d'effets efficaces a conduit à travailler les alternances chronologiques et narratives. Ainsi, dans *La Bête qui sommeille* de Don Tracy, le chapitre II présente d'abord Jim le Noir, totalement saoul, en qui monte le désir d'une femme blanche, jusqu'au moment où il voit Kitty la prostituée ; la suite du chapitre présente Kitty chez elle, puis quittant son domicile jusqu'au moment où Jim va la saisir...

On a aussi souvent mentionné, à juste titre, les comparaisons ou métaphores « frappantes », les descriptions crues des meurtres et des cadavres, ou certaines

euphémisations ironiques comme celle de ce fragment de dialogue (dans « Crime en jaune » de *D. Hammett*) entre le Continental Op et un Chinois, après une fusillade nourrie qui a failli coûter la vie au privé :

– Li pas aimer li Galçon, hein ? demanda-t-il.

– Pas vraiment, admis-je.

Il faudrait encore ajouter certaines ruptures brutales, dans l'action et dans le ton, qui accentuent la mise en relief d'une parole ou d'un événement. C'est le cas dans cet extrait de *Mr Zéro* de *Jim Thompson*, qui met en scène le personnage principal et son « amie » :

– Je vais te dire quelque chose, Deborah. Tu ne mourras jamais. Tu ne portes pas la mort en toi ; uniquement la vie. Tant qu'il y aura du rire, de la chaleur et de la lumière, tant qu'il y aura de la chair douce, tendre, aux senteurs plus suaves qu'aucun parfum jamais imaginé, tant qu'il y aura un sein à tenir au creux de la main et une cuisse à caresser... tu vivras, Deborah. Tu ne mourras jamais.

– Comme c'est beau ! Tu veux que moi aussi je te dise quelque chose ?

– Parle, je t'en prie.

– Ça ne me fait rien de mourir ; plus maintenant, Brownie. Plus après cette nuit-ci !

On reprit alors la route de Pacific City.

On arriva à ma cabane juste avant l'aube.

Et je la tuai.

Il convient aussi de mentionner, en liaison avec la vision désabusée, comment certains personnages-narrateurs décrivent de façon distanciée, voire apparemment humoristique, ce qui est, pour eux, dramatique.

Au-delà de ces techniques, on peut se demander si les recherches scripturales du roman noir qui touchent parfois l'ensemble de la composition du roman (en alternant les modes de narration, en bousculant la chronologie, en insérant des « articles », des « extraits de journaux », etc.) ne sont pas une façon de mimer les perturbations de l'univers, sa cohérence en péril, son sens en suspens...

3.3 Collections et paratextes

Le roman noir a été édité dans une multitude de collections, elles-mêmes assez ouvertes à d'autres sous-genres : suspense, espionnage, western... À côté de collections « historiques » comme « Un éléphant » aux Presses de la Cité ou comme celles du « Fleuve noir », la référence française du genre demeure la « Série noire » chez Gallimard (et, plus récemment, « Rivages/Noir » chez Payot Rivages).

Sa couverture – malgré des évolutions notables selon les périodes – se caractérise par le noir renvoyant à sa thématique (en opposition avec la collection « Blanche ») et sa relative sobriété qui la distingue de collections plus « populaires » aux couleurs voyantes, aux dessins agressifs mêlant armes et corps féminins dénudés

(même si les anciennes couvertures de Gourdon au « Fleuve noir » commencent à être reconnues pour leur originalité).

La présentation du roman noir a donc hésité entre une diversité « voyante » référant sans doute à l'héritage protéiforme du roman d'aventures et aux liens avec le secteur de grande production et une collection – la « Série noire » – emblématique du positionnement intermédiaire du roman noir entre littérature de masse et littérature « noble ».

Cette volonté de position intermédiaire est aussi marquée par les titres et les quatrièmes de couverture. Les titres sont bien souvent des reprises parodiques de titres littéraires : *Ô dingos, ô châteaux !*, *À la Recherche du sang perdu*, *Le Grand Môme*, etc. Ils se démarquent humo ristikement de la littérature tout en manifestant cependant leur référence.

3.4 Auteurs et lecteurs

L'image sociale du lectorat du roman noir est assez difficile à définir en l'absence d'études suffisamment précises de chaque sous-genre. En raison d'une thématique laissant plus de place à la violence et à la sexualité, on a souvent pensé que le lectorat était plutôt masculin.

Il est cependant difficile de l'affirmer. Si, en effet, certains faits plaident en ce sens (les publicités en quatrième de couverture, l'échec d'une sous-série policière aux éditions Harlequin...), d'autres éléments, plus récents, tels la part égale, voire légèrement supérieure de femmes (comparée aux hommes) déclarant préférer ce genre d'ouvrages, le remettent en cause.

Jusqu'à une époque récente, les hommes étaient nettement majoritaires (notamment en « Série noire ») parmi les auteurs de ce genre mais cela évolue à l'heure actuelle (voir *Sue Grafton* et bien d'autres, aux États-Unis, en France, en Scandinavie...).

Aux États-Unis, nombre d'auteurs sont passés par la presse ou ont exercé de nombreux métiers, se forgeant ainsi une image d'aventuriers. En France, c'est aussi le cas, avec un autre fait saillant dans les vingt dernières années : l'émergence de jeunes auteurs au passé de militant, marqués par mai 1968 (voir aussi le cas de l'Italie).

Dans tous les cas, on peut constater à la fois une volonté d'écrire une littérature « au regard social » et la possibilité d'accéder à l'édition, sans doute plus facile dans le roman noir que dans la littérature reconnue, pour des écrivains moins aisés et moins diplômés au départ.

Le roman à suspense

1. Composantes structurelles

1.1 Une structure discutée

Le roman à suspense est parfois minoré dans les ouvrages consacrés à l'étude du roman policier. Cette situation est due en partie à un consensus moins net sur sa structure qu'en ce qui concerne roman noir et roman à énigme.

Pour certains (voir notamment *P. Highsmith : L'Art du suspense, mode d'emploi*, et *Boileau-Narcejac : Tandem ou 35 ans de suspense*), le suspense est plutôt une variante du roman à énigme, accompagnée d'un travail important sur la peur et la psychologie. Ainsi, *Boileau et Narcejac*, avec *Celle qui n'était plus*, déplacent l'énigme « en soi », conçue pour un détective très intelligent, vers le mystère pour un individu commun. Il s'agit d'instiller l'effroi à la victime, *via* l'incompréhensible : « La perte de sens, c'est là que convergent le fantastique et le désespoir. »

Pour Todorov, en revanche (dans « Typologie du roman policier »), le suspense combine les propriétés de l'énigme, dont il garde le mystère ainsi que les deux histoires, et celles du roman noir puisque la seconde histoire occupe la place centrale. Du coup, les deux types d'intérêts (Comment cela s'est-il passé ? Que va-t-il arriver aux personnages ?) se trouvent réunis. Cependant Todorov note que l'intérêt principal vient de la seconde histoire et il distingue deux sous-types : celui du détective en péril (*Hammett, Chandler...*) et celui du « suspect-détective » qui enquête pour se disculper (*Irish, Quentin, Williams...*). Comme on le voit, son descriptif et ses exemples lui font plutôt considérer le roman à suspense comme une variante du roman noir.

Face à ces hésitations, nous avons préféré, après avoir analysé nombre de romans classés dans ce genre, construire une modélisation inspirée en partie de remarques d'*Hitchcock* (voir *Hitchcock-Truffaut*, Ramsay, 1983). Le modèle proposé (voir Y. Reuter : « Le suspense : les lois d'un genre ») permet sans doute de mieux préciser la spécificité de cette branche du roman policier.

Dans ce genre, le crime central – celui qui suscite l'intérêt du lecteur – est *virtuel*, en suspens. Il risque de se produire dans un avenir proche. Au travers de l'action présente de ceux qui sont menacés et de ceux qui cherchent à éviter ce crime, l'histoire va permettre de reconstituer et de mieux comprendre le passé de chacun pour tenter de mettre en échec un futur tragique. Dans un laps de temps fictionnel court, le présent narratif est ainsi distendu entre passé et futur.

Trois grands principes organisent ces romans (et notamment ceux de *W. Irish* ou de *Mary Higgins Clark*) :

- – un danger vital menace un personnage sympathique ;

- l'échéance est rapprochée et très vite connue ;
- le lecteur en sait plus que chacun des personnages.

Dans ce cadre, l'énigme est absolument secondaire et l'histoire du crime reste figée, en suspens, pendant la majeure partie du livre.

1.2 La tension fondamentale

L'effet visé dans le roman à suspense jouerait ainsi fondamentalement sur les *émotions* du lecteur. En partie liées à l'inconscient, elles seraient poussées à leur paroxysme grâce à une identification à la victime sympathique.

Le lecteur, en parcourant ces livres, « se fait peur » car l'issue fatale est posée comme inéluctable. La question primordiale qui sous-tend l'intérêt est : « La victime sera-t-elle sauvée *malgré tout* ? », et la figure emblématique de ce genre est le cauchemar (qui apparaît d'ailleurs dans de nombreux titres) dont on espère, sans trop y croire, que le réveil nous sortira.

Plus que de l'angoisse latente (on se doute d'un malheur mais on ne sait véritablement ni en quoi il consiste, ni quand il se produira), plus que de la surprise (on ne s'attend pas à ce que cela arrive), le roman à suspense active une tension liée à l'attente – en toute connaissance de cause – d'un malheur.

Il s'agit, de surcroît, d'une *tension contradictoire*. Elle régit la lecture sous forme d'une double contrainte : avancer plus vite dans le livre pour connaître la fin mais risquer ainsi d'apprendre plus rapidement l'issue fatale. Ou, sous une autre forme, une tension contradictoire entre le désir que cela dure (pour le plaisir de lire et pour retarder la mort programmée) et celui que cela s'arrête (pour être libéré de son angoisse)...

1.3 Le savoir essentiel

Dans ce cadre, le savoir est à la fois secondaire par rapport aux émotions visées et au mystère, puisqu'il n'existe pas pour le lecteur, et essentiel, car il va exacerber la tension qui accompagne la lecture.

En effet, *le lecteur en sait plus que chacun des personnages* car il les suit tous. Il est le seul à pouvoir tout voir et réunir le savoir émié. Il connaît les indices que ne perçoivent ni la victime, ni ses alliés, et qui pourraient permettre d'éviter l'issue fatale. Mais, d'un autre côté, il ne peut communiquer ses connaissances aux personnages sympathiques. Il anticipe un dénouement qui lui semble de plus en plus inéluctable et cela accroît donc la tension qu'il vit. Il est à la fois omniscient (il voit tout) et, en cela, proche de l'agresseur, et impuissant (il ne peut rien faire) et, en cela, proche de la victime et de ses alliés.

Une nouvelle de *W. Irish*, « Des yeux qui hurlent », symbolise à merveille cette situation : la position du lecteur est mise en abyme au travers d'une vieille femme, Janet Millar, âgée de soixante ans et paralysée depuis dix ans. Elle ne peut plus communiquer qu'avec ses yeux et son seul plaisir est de voir son fils Vern. Mais Véra, la femme de celui-ci, et son ami Jimmy, décident de se débarrasser de Vern. Janet Millar a tout entendu, et les meurtriers le savent. Elle sait quand et comment le crime doit se produire mais elle ne peut rien faire pour sauver son fils...

Le suspense suppose donc une *hiérarchisation* et une *répartition* précise du savoir. D'abord entre les personnages : l'agresseur en sait plus que la victime et que ses alliés. Ensuite entre narrateur et narrataire (et, du coup, lecteur) : le savoir est donné au lecteur qui en sait plus que les personnages.

Différents procédés viennent étayer ce dispositif. En premier lieu, le *rappel incessant* du savoir fondateur de l'émotion : répétitions de l'échéance, phases prémonitoires, rappels de la dissymétrie de la situation, anticipations de l'agresseur sur ce qu'il fera subir à la victime, anticipations de la victime sur ce qu'elle va subir, anticipations des alliés, métaphores sur le temps, le destin, la fatalité... En second lieu, la *mise en évidence* pour le lecteur des indices existants et leur *morcellement* entre des acteurs qui ne perçoivent pas leur importance. Ou encore la *confirmation d'un savoir mal utilisé ou inutile* : les alliés de la victime récapitulent leurs erreurs passées et insistent sur le temps perdu ; ils détruisent par mégarde ou manquent, par inattention, des indices ; quelqu'un avait senti le danger mais ne l'avait pas signalé ; la victime se rend compte que les solutions de fuite qu'elle envisage sont impossibles, etc.

Il est à noter que ces techniques, qui contribuent à la dramatisation de l'histoire, sont aussi des techniques de *suspension*, d'expansion du texte, de dilatation du temps entre l'ouverture d'une action fondamentale et sa clôture.

1.4 L'instance narrative et la mise en texte

Très souvent, dans le roman à suspense, le narrateur – non figuré textuellement – est *omniscient* : il connaît les pensées et les émotions de chacun des personnages, il peut passer sans restriction d'un lieu ou d'une époque à l'autre. C'est la condition nécessaire pour qu'il communique ce savoir au lecteur.

Mais la caractéristique majeure de ces romans demeure les incessants changements de perspective qui engendrent l'aspect « éclaté » de certains textes (beaucoup de courts chapitres, de paragraphes...). Le lecteur partage ainsi alternativement la vision du criminel, celle de la victime, de ses alliés, des témoins... Il voit par leurs yeux, vit leurs émotions, est tour à tour « dans la peau » de chacun d'entre eux. Ce faisant, il est amené à assumer des perspectives antagoniques qui l'installent encore plus dans une tension psychologique.

Nombre de techniques narratives vont compléter ce dispositif destiné à produire des émotions : toutes celles qui concernent la tension textuelle entre l'ouverture d'une séquence « essentielle » et les procédés de retardement de sa fermeture (la multiplication des obstacles, les fausses pistes...) et celles qui se rapportent à la dramatisation. Outre les procédés liés au savoir, évoqués précédemment, il faut signaler ce qui a trait à l'évaluation : du danger et de la situation, du coupable (dangereux), de la victime (fragile et sympathique), etc. ; ce qui porte sur le rythme (alternance de ralentissements et d'accélération du temps par rapport à l'échéance) ; ce qui joue sur les émotions des personnages (alternance d'espairs et de désespoirs) ; ce qui concerne l'opposition entre proximité et distance (souvent le lieu de détention et l'agresseur sont, en fait, bien connus des autres personnages mais ceux-ci ne s'en rendent pas compte)...

De surcroît, temps et lieu font l'objet d'un traitement spécifique. Ils sont moins référentiels que fonctionnels et concrétisent la clôture, l'absence d'issue. Leur

évaluation est toujours négative : le lieu est clos, caché, obscur et le temps, borné et bref. Dès lors, *le temps est transformé en acteur essentiel du drame qui se joue*. Dans une belle formule, *Boileau et Narcejac* ont parlé du suspense comme d'« une sorte d'empoisonnement du temps qui passe ». De fait, le temps devient l'opposant majeur contre lequel il faut se battre. Lombard, le « faux-ami », pense ainsi, dans *Lady Fantôme* de *W. Irish* : « Il n'est pas de plus grand assassin que le temps. Et c'est un assassin qui n'est jamais puni. »

La notification de l'échéance, limitant le temps, organise le récit comme une marche à l'échafaud, ce qui est réellement le cas pour le personnage injustement accusé de meurtre dans *Lady Fantôme* ; ce qui est aussi le cas pour le héros du roman de *Richard Bachman*, *La Peau sur les os*, qui risque de disparaître à force de maigrir, à la suite d'une malédiction.

Dans le roman à suspense, et c'est là un des procédés essentiels de la dramatisation, les personnages luttent autant sinon plus contre le temps et la destinée que contre d'autres adversaires : cela explique le motif récurrent de l'heure à l'horloge, les indications de temps comme titres de chapitres ou de livres (*F. Brown* : *120 Heures de cauchemar* ; *A. Garve* : *Mort contre la montre* ; *J. Hayes* : *Crime contre la montre* ; *W. Masterson* : *Une nuit pour tuer...*), les rappels incessants de la brièveté de l'espace temporel imparti et de son enjeu comme dans « Trois heures de l'après-midi » de *W. Irish* : « Il s'était écoulé dix minutes depuis qu'il était descendu. Il restait une heure quarante. La mort était en route. »

Cela explique la mise en relation constante du temps avec l'espace et la tâche à accomplir comme dans *La Forêt de marbre* de *Théo Durrant*, avec le nombre des tombes qu'il faudrait ouvrir pour retrouver celle où la fille du docteur a été ensevelie vivante, avant qu'elle n'étouffe...

Ce travail narratif se concrétise au niveau de la mise en texte par des procédures particulières et précises :

- – questions (angoissées) du narrateur au narrataire, mimant celles que le lecteur pourrait se poser ;
- – répétitions incessantes (du temps, de l'échéance...) ;
- – emploi d'adverbes, de verbes et d'expressions intensifiant les diverses composantes du drame et accentuant la fatalité, le temps et son rythme, l'angoisse...
- – énoncés « mimant » les émotions : phrases nominales, phrases inachevées ou très segmentées ;
- – ponctuation « mimant » les émotions : multitude de points d'exclamation ou d'interrogation ;
- – typographie « expressive » figurant aussi les émotions : italiques, capitales.

Une figure de rhétorique récurrente mérite une mention spéciale, car elle incarne, au niveau de la mise en texte, la tension construite par la structure et l'instance narrative. Il s'agit de l'*oxymoron*, qui réunit des termes contradictoires, avec des expressions telles que : « un cri silencieux » ou « un instant qui dure des siècles »...

2. L'organisation de la fiction

2.1 Actions, thèmes et scènes

Dans le roman à suspense, l'action a un statut particulier : violente au début (l'agression) et à la fin (l'affrontement final), elle reste virtuelle, suspendue dans le corps du texte (la victime est immobilisée, l'agresseur attend, les alliés ne savent où chercher...) ou inutile (trop de fausses pistes sont suivies). Elle s'efface partiellement au profit de descriptions ou de dialogues psychologiques qui mettent en scène la tension et dramatisent l'attente. De surcroît, le dénouement est présenté comme inéluctable comme s'il n'y avait qu'une issue possible, l'issue fatale, à la séquence ouverte.

On peut repérer cinq grandes étapes dans l'organisation de l'action :

- – la mise en place d'éléments de la situation dangereuse, où souvent seul le lecteur se doute de quelque chose ;
- – la réalisation du danger : le piège se referme, les personnages en prennent conscience, l'échéance est notifiée ;
- – le développement du suspense proprement dit avec l'avancée temporelle et événementielle vers une échéance fatale ;
- – la résolution : victime et alliés reconstituent l'ensemble des données et l'affrontement ultime a lieu ;
- – l'état final avec la possibilité du bonheur ou l'accomplissement du malheur.

Les scénarios qui actualisent ce schéma très général sont, en fait, en nombre limité :

- – l'enlèvement (*T. Walsh : Midi, gare centrale ; M.H. Clark : La Nuit du renard ...*) ;
- – la poursuite (*J. McLendon : La Cavale d'Eddy Macon ...*) ;
- – l'exécution programmée si l'innocence n'est pas prouvée (*W. Irish : Lady Fantôme ...*).

Au-delà, différentes variantes sont possibles à partir du moment où l'on sait que la victime avance vers une mort annoncée...

Quant aux scènes typiques, elles sont multiples : enlèvement, attente, ultimatum, course effrénée pour sauver la victime, etc.

2.2 Des personnages « incarnés »

Ici encore, les personnages sont incarnés afin, notamment, de favoriser l'identification du lecteur. Leur épaisseur psychologique et leur évolution tout au long de l'histoire justifient nombre de descriptions (seul le meurtrier n'évolue pas et reste prisonnier de sa pathologie). L'événement est un catalyseur et un révélateur qui permet des transformations psychologiques. Celles-ci constituent le véritable enjeu du roman à suspense : les personnages ont la possibilité de surmonter des blocages hérités de leur enfance pour parvenir à une vie adulte épanouie. Il y a, sans conteste, une dimension d'étude psychologique qui fait que ces romans (voir *M.H. Clark* ou *P. Highsmith*) sont assez bien accueillis au-delà des frontières du roman policier.

L'éventail social des personnages est relativement réduit : ils appartiennent aux couches moyennes, ils ont une vie et un travail « normaux », ils habitent souvent dans des villes de moyenne importance. Cela facilite sans doute l'identification du lecteur. Complémentairement, les axes qui les construisent et les distinguent sont « courants » : sexe, âge, psychologie...

Mais, de façon intéressante, tous ces personnages ont un point commun, au-delà des apparences, qu'ils soient victime, allié ou agresseur : ils portent la culpabilité d'une faute passée. Ainsi, dans *La Nuit du renard*, Sharon, la jeune femme, a laissé le petit Neil ouvrir la porte à l'agresseur, elle a mal défendu Ronald Thompson injustement accusé du meurtre de la mère de Neil, elle n'arrive pas à bien gérer ses relations amoureuses avec Steve, le père de Neil. Le petit Neil, de son côté, n'a pas su défendre sa mère qui n'a pas crié à cause de lui et il résiste à l'affection de Sharon. Steve, quant à lui, sait, au fond de lui-même, que Ronald Thompson est innocent et, pourtant, il a contribué à le faire condamner... Très souvent, *l'histoire présente apparaît comme la répétition d'une histoire passée*, enfouie, offrant une seconde chance de s'en sortir aux personnages...

Mais la psychologie sert encore à une autre fin. Après le début du livre où elle permet de « camper » les personnages, elle devient un facteur d'expansion et de retardement et explique pourquoi certains protagonistes ne voient pas des indices ou n'en parlent pas. Elle contribue donc à l'exacerbation de la tension chez le lecteur. Ainsi, dans *Cujo* de R. Bachman, les discussions professionnelles du mari de Donna semblent de plus en plus futiles au lecteur qui sait que Donna et son fils sont menacés par Cujo, le saint-bernard enragé...

2.3 La victime essentielle

La victime est essentielle dans ces romans qu'on a fréquemment appelés « romans de la victime » (ce qui reprend une tradition du roman populaire fondée sur le pathétique).

La victime est *unique, centrale et virtuelle* (sa vie est en péril tout au long du livre). D'autres, antécédentes, peuvent exister. Elles témoignent simplement de la folie du meurtrier et accroissent la tension du lecteur.

En fonction de la thématique, de l'émotion recherchée, de l'identification, la victime appartient aux gens « normaux » de notre société et, de préférence, à ceux qui sont considérés culturellement comme sympathiques et faibles : femmes et enfants, parfois vieillards et infirmes.

Cependant, elle a une face cachée. Apparemment, elle est totalement innocente et ce qui lui arrive est injuste. Du coup, on peut penser que cela est susceptible d'arriver à n'importe qui et que l'on est en présence de l'intrusion d'un « extérieur » agressif dans un microcosme sain. Mais, en réalité, la victime a toujours – comme nous l'avons vu – une part de responsabilité : elle s'est voilé la face devant un problème psychologique non résolu et ce refoulé fait retour sous forme de danger externe. Ainsi, dans *La Nounou* (E. Piper), Joey le petit garçon a bien eu une part de responsabilité dans la mort de son petit frère, deux ans auparavant ; également, dans le roman de Caroline B. Cooney, *Dans le rétroviseur*, Susan n'a pas su évaluer l'échec de son mariage. La victime n'est donc pas arbitraire, elle est le résultat d'une causalité psychologique.

Et, d'une certaine manière, comme *Boileau et Narcejac* l'ont justement remarqué, elle est – directement ou indirectement – son propre bourreau. Dans *Le Grand Horloger* de *K. Fearing*, le personnage principal est chargé d'organiser une chasse à l'homme dont il est, en fait, le gibier ; dans « Trois heures de l'après-midi » de *W. Irish*, Stapp l'horloger risque d'être tué par le mécanisme qu'il a lui-même fabriqué, avec toute la rigueur et la précision de son métier, pour éliminer sa femme.

2.4 Les figures de l'enquêteur

Dans ce genre, l'enquêteur n'a pas une place primordiale puisque les trois rôles principaux – victime, agresseur, alliés de la victime – sont sur le même plan. Ce sont essentiellement ces derniers qui assument la fonction de recherche. Mais, dans la plupart des cas, la clarification qu'ils recherchent est connue du lecteur depuis le début. On voit qu'il s'agit d'une différence radicale avec le roman à énigme.

Ces alliés, proches affectivement de la victime, sont impliqués dans l'affaire à leur corps défendant. Il ne s'agit donc pas d'un rôle préétabli. Ce ne sont pas des professionnels ou des coutumiers de l'enquête. D'ailleurs, leur recherche s'effectue dans l'angoisse et sans méthode : d'où la quantité d'indices non perçus.

Leur action demeure en suspens pendant la majeure partie de l'histoire ; conséquemment, le risque n'existe pour eux qu'à la fin du roman lors de l'affrontement éventuel avec l'agresseur. Ce sont, eux aussi, des « gens du commun ». Leur dimension fondamentale est leur implication affective : ils aiment, chacun à leur manière, la victime. Ils ne contestent pas non plus la société. Comme pour la victime, si l'issue est favorable, ce qui leur est arrivé leur permettra de mieux s'intégrer.

Si parfois la police participe à l'enquête, deux grands cas de figure peuvent se présenter. Dans le premier, elle est ressentie comme une gêne et comme un risque supplémentaire pour la victime. Dans le second, le représentant de la police est impliqué à titre personnel et il va, du coup, « fonctionner » comme un allié : c'est le cas dans *Une nuit pour tuer* de *W. Masterson*, où c'est le propre fils du policier qui est enlevé. Dans *Le Baiser du serpent* de *D. Wiltse*, une variante intéressante est introduite : en raison d'un dédoublement de personnalité, le policier est aussi l'agresseur...

2.5 Meurtres et meurtriers

Le meurtrier va commettre un meurtre, c'est le cœur même du roman. S'il en a commis d'autres avant, cela ne sert, fonctionnellement, qu'à dramatiser l'avenir.

Ce n'est pas un professionnel du crime. Son méfait s'inscrit dans un cadre *interpersonnel* et *pathologique*. C'est souvent un proche (socialement, spatialement, psychiquement) de la victime et un malade dont les problèmes sont, d'une façon ou d'une autre, en relation avec ceux de la victime. Ainsi, dans *La Nuit des cafards* de *D.R. Koontz*, Bruno Frye a eu une enfance malheureuse qui n'est pas sans rappeler

celle de sa victime, Hilary. Mais ses problèmes sont plus graves, il est solitaire et il n'évolue pas, ou plutôt ses difficultés s'accroissent. Basculant donc de l'autre côté de la normalité et n'en revenant pas, il figure le danger psychologique, l'issue psychique fatale à laquelle la victime tente d'échapper.

En outre, ce meurtrier n'est pas monolithique ; il n'est pas entièrement mauvais. C'est un être *déchiré par des pulsions contradictoires* dont il se défend mais qu'il ne peut pas contrôler. Dans *Cujo*, le saint-bernard a été le plus doux des chiens et agit contre son gré sous l'emprise de la rage. Il y a, dans le livre, un passage saisissant où l'on voit s'affronter en lui ce qu'il a été et ce qu'il est devenu, face à son jeune maître Brett. Il en est de même pour Donald, l'agresseur, dans *Impasse meurtrière* de J. Hayes, lorsqu'il dit : « Parfois, c'est comme si un volcan faisait irruption en moi, là. J'en ai peur, autant que les autres, papa. Peut-être *plus* que les autres. »

2.6 Retour sur les personnages

Trois points méritent d'être soulignés en ce qui concerne les personnages du roman à suspense.

Ils sont incarnés, contrairement à ceux du roman à énigme, mais ce sont essentiellement des gens « normaux », contrairement à ceux du roman noir. En outre, leur corps n'est pas une arme et la sexualité se réduit soit à un enjeu dans la pathologie du meurtrier, soit à un espoir de vie épanouie pour les personnages sympathiques.

Ils se ressemblent tous d'une certaine façon, affrontant au cours de cette histoire des problèmes psychologiques d'intensité variable.

Cette psychologisation massive, touchant y compris une multitude de personnages secondaires, est *fonctionnelle* : elle construit l'univers spécifique du genre et son intérêt, elle permet au lecteur de s'identifier aux différents personnages et elle favorise de multiples procédés de retardement, d'expansion et conséquemment d'augmentation de la tension.

2.7 L'issue du roman

Le châtement de l'agresseur, même explicitement indiqué, est secondaire. Dans le cours de l'histoire, le « méchant » figurait le châtement des héros. Son expulsion signifie la fin de leurs tourments. Disparaissant telle la part d'ombre de chacun, il serait presque plaint, comme un double malheureux qui n'aurait pas réussi à surmonter ses difficultés.

La récompense est nettement illustrée par les retrouvailles entre les héros et par l'avenir rendu possible après la résolution des problèmes psychiques initiaux. L'ordre retrouvé – non contestataire – est celui des valeurs familiales, affectives, intimes. La clarté recherchée est celle de cette vie en harmonie qui met un terme à la nuit et au cauchemar.

Conséquemment, certaines fins heureuses – toutes ne le sont pas – sont très proches de fins de romans sentimentaux, comme en témoigne celle de *Ne pleure pas ma belle* de M. Higgins Clark :

Le soleil de midi brillait haut dans le ciel. Une brise douce s'était levée du Pacifique, apportant l'odeur de la mer. Même les azalées, écrasées par les voitures de police, tentaient de redresser leurs tiges. Les cyprès, aux formes si tourmentées la nuit, paraissaient familiers et réconfortants. Elizabeth et Ted regardèrent Scott s'éloigner dans sa voiture, puis se firent face [...].

Elizabeth leva un visage souriant vers Ted. Elle posa ses mains sur son visage et attira ses lèvres vers les siennes.

Il lui sembla entendre Leila chanter, comme elle l'avait fait il y a si longtemps : « Ne pleure pas, ma belle... »

2.8 L'univers construit

L'univers construit par le roman à suspense est à la fois *ouvert* spatialement (les personnages peuvent se déplacer) et temporellement (l'histoire renvoie à un passé), et *clos* : c'est un monde familial, provincial, réduit aux couches moyennes et, pendant la majeure partie de l'action, l'enfermement spatial et temporel – dû à l'échéance – règne en maître.

Si la violence existe, elle est considérée comme anormale. Elle surprend par son émergence dans le banal et le quotidien. Elle ne se comprend en fait, dans la logique de ce monde, que comme métaphore de la violence intérieure.

Histoire et politique ou critique sociale n'ont qu'une place infime, si ce n'est la réflexion sur les droits et sur le respect de l'intégrité des femmes et des enfants.

La sexualité est figurée de deux façons. Au début et au cours de l'histoire, elle est imparfaite, vécue comme dangereuse, inaccomplie ou subie. À l'issue du roman, elle peut être liée à l'amour adulte, réalisée et heureuse dans le couple.

Cet univers quotidien, aux gens « normaux » mais en proie à des problèmes psychologiques qui en font des individus en suspens entre traumatismes d'enfance et âge adulte, favorise sans nul doute l'identification du lecteur au travers d'un référent constitué plus par la vie psychique que par la vie sociale.

Au début se cache donc une faille derrière le bonheur apparent. Dans le cas des solitaires, il s'agit d'une enfance malheureuse, d'un échec douloureux, d'une difficulté à s'accepter comme homme ou femme. Dans le cas des couples, l'amour s'est envolé, ou la tromperie s'est installée, ou l'un des deux s'est trop investi dans le travail. Dans le cas des familles, les relations sont viciées par le manque d'écoute et de respect ou par la préférence trop marquée pour l'un des enfants.

À la fin du livre, on peut vivre une régénérescence, une nouvelle naissance. On se découvre, on s'accepte, on prend conscience de ses possibilités, on accède aux sentiments, au bonheur.

Entre les deux se situe le *cauchemar*, ce long trajet où l'on cherche toujours à rattraper le temps perdu, où l'on revit son enfance, son passé, bien souvent dans la régression (par exemple le kidnappé, enfermé dans un lieu clos, se retrouve entièrement dépendant pour son alimentation et ses besoins).

Il est évident – et le nombre de personnages de psychanalystes ou de psychologues l'atteste – que cet univers qui réfère au roman familial et à l'Œdipe,

est imprégné par la psychanalyse (voir Freud : *L'Inquiétante Étrangeté*).

De façon significative d'ailleurs, R. Caillois, dans *Puissances du roman* (1942), opposait *Œdipe* et roman policier :

En réalité, le ressort de l'intérêt dans *Œdipe* est exactement l'inverse de celui d'un roman policier. Le public sait ce que le « détective » ignore, il suit comment Œdipe recherche son propre malheur. Jules Lemaître [...] rappelle excellemment à propos de cette pièce le reproche que faisait Diderot aux dramaturges qui fondent leur intrigue sur l'étonnement

du spectateur : « Le poète [...] me ménage par le secret un instant de surprise ; il m'eût exposé par la confidence à une longue inquiétude. » C'est que la tragédie a pour objet d'émouvoir, le roman policier de démontrer en révélant.

Or, ce que Caillois fixe comme règles pour *Œdipe* et la tragédie, c'est justement ce que le roman à suspense, à la différence des autres courants du roman policier, réalise...

3. Données complémentaires

3.1 Un modèle en discussion

Le modèle du roman à suspense est encore en discussion, oscillant comme nous l'avons vu entre trois conceptions : une variante de l'énigme (*Boileau-Narcejac*), une variante du noir (Todorov) et une autonomie plus grande mais avec un corpus d'œuvres plus restreint (c'est ce que nous proposons).

Ce débat est sans doute tributaire de trois facteurs : l'histoire « à éclipses » de ce genre, avec des auteurs « saillants » (*Irish*, *Boileau-Narcejac*, *Clark...*), mais sans continuité réelle ; la présence de nombre de passages de suspense dans des romans noirs, comme procédé secondaire mais relativement important ; l'existence de nombreux romans hésitant entre deux genres. Ainsi, *Bonnes à tuer* de *Pat McGerr* balance entre énigme et suspense : on connaît le meurtrier, on sait qu'une femme sera tuée à la fin de la soirée, mais on ignore laquelle. De même, *Mort contre la montre* d'*Andrew Garve* comporte trois parties. Dans la première, la femme de Charles Hilary est assassinée. Charles est accusé à tort et condamné à mort. Mais l'échéance n'est pas utilisée narrativement. Dans la deuxième partie, à la faveur d'un accident, Charles s'échappe de prison pour rejoindre Kathryn dont il est amoureux et il tente de ne pas se faire arrêter. Ici, l'attention est focalisée sur la lutte de ruses entre Kathryn et la police pour éviter que Charles ne soit repris. Dans la troisième partie, Charles est repris et c'est seulement dans les deux derniers chapitres que l'on assiste à un véritable suspense avec échéance, perte des espoirs, etc.

Cela n'a, en tout cas, pas empêché le suspense d'être largement repris et utilisé au cinéma, notamment par *Hitchcock* (*Soupçons* d'après *Complicité* de *F. Iles* ; *L'Inconnu du Nord-Express* d'après *P. Highsmith* ; *Fenêtre sur cour* d'après *W. Irish* ; *Sueurs froides-Vertigo* d'après *Boileau-Narcejac* ; *Psychose* d'après *R. Bloch...*). Il a lui-même apporté une contribution théorique importante à la

définition du suspense (voir *Hitchcock-Truffaut*, Ramsay, 1983).

Un dernier élément mérite d'être mentionné quant à ce modèle du suspense : il nous paraît exclure humour et parodie. En effet, contrairement aux romans noirs et à énigme qui peuvent comporter, en leur sein, des œuvres au second degré sans s'autodétruire, cela ne semble pas être le cas pour le roman à suspense, le second degré détruisant presque automatiquement le premier. Nous expliquerions volontiers ce fait par l'opposition radicale existant entre humour et prise de distance d'un côté, identification et tension de l'autre.

3.2 À propos de l'écriture

Dans ces romans où abondent psychologie et descriptions, l'écriture est châtiée. Le travail essentiel porte d'abord sur les changements incessants de perspective qui impliquent souvent des variations stylistiques intéressantes pour rendre compte de la vision spécifique de chacun des personnages. Il porte ensuite sur l'expansion, la dramatisation et tout ce qui concerne la mise en scène de l'émotion par le texte. Cela nécessite un grand soin dans le découpage, la typographie, la segmentation des phrases, les éléments évaluatifs... Nous avons vu ces procédés avec l'instance narrative.

En fait, plus que de documentation, les auteurs de romans à suspense ont besoin de planifier soigneusement la machinerie qui va servir à susciter la tension chez le lecteur, notamment le rythme de l'avancée vers l'échéance et tout ce qui va le ralentir : comment multiplier les obstacles, non pour le lecteur, mais pour la victime et ses alliés...

3.3 Collections et paratextes

La difficulté à trouver son espace en tant que genre se retrouve aussi, pour le roman à suspense, au niveau éditorial. Il a été intégré, avec ou sans marque distinctive, dans diverses collections : « Série blême », « Un éléphant », « Série noire »... Mais, dans ces deux dernières décennies, il s'est essentiellement situé dans les collections « Sueurs froides » chez Denoël et surtout « Spécial Suspense » chez Albin Michel.

Le paratexte présente un certain nombre de singularités. Le titre, tout d'abord, renvoie bien à l'univers et à l'angoisse, aux émotions. Dans bon nombre de cas, on trouve des termes marquant le temps, des nombres, la nuit... La table des matières rend souvent compte de l'implacable avancée vers l'issue fatale. C'est le cas pour *Lady Fantôme* de *W. Irish* ou pour *La Peau sur les os* de *R. Bachman*, comme on peut le voir avec l'amaigrissement progressif du personnage principal :

Chapitre 1 :	112 kilos
Chapitre 2 :	110 kilos
Chapitre 3 :	Mohonk
Chapitre 4 :	102 kilos
Chapitre 5 :	100 kilos

Chapitre 6 :	98 kilos
Chapitre 7 :	Un rêve d'oiseau
Chapitre 8 :	Le pantalon de Billy
Chapitre 9 :	85 kilos
Chapitre 10 :	80 kilos
Chapitre 11 :	Le juge fait peau neuve
Chapitre 12 :	Duncan Hopley
Chapitre 13 :	78 kilos
Chapitre 14 :	70 kilos
Chapitre 15 :	Deux coups de téléphone
Chapitre 16 :	La lettre de Billy
Chapitre 17 :	62 kilos
Chapitre 18 :	La traque
Chapitre 19 :	Dans le camp des Bohémiens
Chapitre 20 :	53 kilos
Chapitre 21 :	Ginelli
Chapitre 22 :	Le récit de Ginelli
Chapitre 23 :	La bande magnétique
Chapitre 24 :	Purpurfargade ansiktet
Chapitre 25 :	55 kilos
Chapitre 26 :	58 kilos
Chapitre 27 :	La tourte gitane

Couverture et quatrième de couverture mettent fréquemment en scène des personnages en proie à la peur dans des décors inquiétants. Le texte de quatrième de couverture encode l'angoisse que doit ressentir le lecteur et l'impossibilité de sortir de la tension lectorale en dévoilant le début de l'histoire, ses composantes de base et la question essentielle : « X va-t-il s'en sortir, *malgré tout* ? » On peut s'en rendre compte avec deux textes : *L'Heure blafarde* de W. Irish dans la collection « Carré noir » et *Dans le rétroviseur* de Caroline B. Cooney dans la collection « Sueurs froides » :

Une chance sur mille d'en réchapper. Quatre heures pour se libérer. ELLE n'a pas le courage de partir sans lui. LUI ne peut quitter New York, tant qu'il n'a pas retrouvé l'auteur d'un crime dont toutes les circonstances concourent à le charger. Les jeux semblent faits. La nécessité absolue de gagner l'aube de vitesse, s'ils veulent continuer à vivre, lance les deux jeunes gens dans une série d'aventures à vous glacer le sang...

Une balade en voiture cauchemardesque : une jeune femme, Susan, a été prise en otage par deux déments qui ont enlevé un bébé et qui menacent de le tuer. Contrainte de conduire ces deux énergumènes dans sa propre voiture, Susan cherche une issue pour tenter de sauver sa propre vie et celle de l'enfant... Comme tous les grands thrillers américains, cet ouvrage est également un grand roman. Le lecteur ne peut s'arracher à cette histoire captivante.

Il est enfin intéressant de noter que le suspense en tant que genre ignore les séries, avec le retour des mêmes protagonistes. Cela finirait par avoir raison des craintes des lecteurs pour ces personnages qui ne sont ni des professionnels ni des héros...

3.4 Auteurs et lecteurs

Ici encore, en l'absence d'enquêtes suffisamment précises, il est difficile de cerner le lectorat de ce genre. On peut cependant penser que le nombre significativement plus important de femmes-auteurs dans ce type de romans, la façon dont les journaux féminins les interviewent et rendent compte de leurs ouvrages, le goût des lycéennes pour les ouvrages de *M.H. Clark*, ainsi que l'accentuation de la psychologie, des émotions, des relations de couple ou parents-enfants, sont autant d'indices d'un lectorat plus féminin que masculin. Mais cela aussi reste à vérifier...

Roman policier et littérature

1. Des relations multiples et complexes

Même si l'on considère roman policier et littérature comme deux ensembles séparés *a priori*, on est saisi par la multiplicité des relations entre ces deux domaines, ne serait-ce que du point de vue des auteurs et des critiques.

1.1 L'ombre des précurseurs

D'une certaine manière, et malgré les réserves que nous avons soulevées dans notre premier chapitre, on pourrait parler de « grands précurseurs » hantant, d'une façon ou d'une autre, les origines du roman policier. Nous avons ainsi évoqué Balzac avec *Maître Cornélius* et *Une ténébreuse affaire* (sans parler du personnage de Vautrin qui traverse toute son œuvre). Il faut aussi mentionner *Stendhal*, qui s'inspire pour *Le Rouge et le Noir* (1830) d'un fait divers paru dans *La Gazette des tribunaux* en 1827, et *Victor Hugo*, qui, dans *Notre-Dame de Paris* (1831), présente de façon saisissante les truands, leur langue, leurs pratiques et qui, dans *Les Misérables* (1862), met en scène le couple Jean Valjean (le forçat innocent), et Javert (le policier) dans une longue « traque » où les polarités essentielles du roman policier (chasseur vs gibier ; loi vs hors-la-loi) se retrouvent. Il faut encore rappeler l'œuvre d'*Émile Zola* avec plusieurs ouvrages centrés autour d'un meurtre : *Thérèse Raquin* (1867), *La Bête humaine* (1890)... D'une certaine façon, le projet naturaliste, avec le souci de dépeindre les milieux populaires dans tous leurs aspects et la volonté de faire œuvre scientifique en référence au positivisme, ne pouvait que rejoindre le roman policier en ne dissimulant pas la réalité des meurtres qu'ils soient commis par passion ou par nécessité et en tentant de les expliquer par une enquête minutieuse...

1.2 Auteurs « reconnus » et roman policier

Au ^{xx}e siècle, en France ou à l'étranger, nombre d'auteurs considérés comme « littéraires » ont écrit au moins un ouvrage dans ce genre. Nous nous contenterons d'en rappeler quelques-uns, de façon non exhaustive.

Il s'agit d'abord de *Paul Bourget* (1852-1935). Marc Angenot (dans « On est toujours le disciple de quelqu'un ou le Mystère du pousse-au-crime ») montre les rapports qu'il entretient avec le roman policier dans trois livres qui, chacun à leur façon, racontent l'histoire d'« un esprit satanique » jetant dans la haute société un jeune homme d'origine modeste, vite perversi, qui finit par commettre un meurtre : *La Passion d'André Cornelis* (1877-1878) resté à l'état de manuscrit, *André Cornelis* (1886) et *Le Disciple* (1889).

Georges Bernanos (1888-1948) écrit en 1935 *Un crime*, roman décrié et oublié dans la plupart des histoires littéraires, qui expose deux meurtres et plusieurs suicides à Mégère, alors qu'un nouveau curé vient d'arriver. Celui-ci inspire la sympathie à tous mais reste très mystérieux et s'enfuit. Il s'agit en fait d'un roman assez peu clair dans lequel l'intrigue policière cède rapidement la place à une réflexion sur les êtres et leurs rapports.

Claude Aveline est plus célèbre dans l'histoire du genre car il représente sans doute le premier auteur « honorablement » connu, disciple d'Anatole France, à être passé avec succès dans le roman policier avec *La Double Mort de Frédéric Belot* en 1932 bientôt suivi de *Voiture 7, place 15* (1937), *L'Abonné de la ligne U* (1947), *Le Jet d'eau* (1947) et *L'Œil de chat* (1970). Il a contribué à la reconnaissance du genre en refusant de le dévaloriser par rapport au roman classique.

Il convient encore de rappeler l'univers des romans de *Francis Carco*, avec des ouvrages consacrés à la faune interlope parisienne comme *L'Homme traqué* (1922), ou, plus près de nous, *Boris Vian* (1920-1959), grand amateur et grand traducteur du genre. Il fera scandale en publiant sous le pseudonyme de *Vernon Sullivan* *J'irai cracher sur vos tombes* en 1946, qui choque par sa violence et son érotisme, puis *Les morts ont la même peau* (1947), *Et on tuera tous les affreux* (1948) et *Elles se rendent pas compte* (1948), qui témoignent de sa maîtrise du roman policier. Ses deux premiers romans seront, à l'époque, saisis par la censure.

Dans le domaine étranger, bien d'autres auteurs connus se sont illustrés dans ce genre. *Hemingway* est considéré comme un de ses inspireurs en raison de sa nouvelle « Les tueurs » (1920) et de son écriture « behavioriste ». *Graham Greene*, né en 1904, est célèbre pour des romans comme *Tueur à gages* (1936) ou *Le Troisième Homme* (1950). Quant à *Faulkner*, avec *Sanctuaire*, il a écrit un des romans les plus noirs du genre : Temple Drake, une étudiante, fille d'un juge, jeune et belle, sortie en cachette de son collège huppé, tombe entre les mains d'un gangster détraqué, Popeye, qui la viole avec un épi de maïs puis la garde dans un bordel. Retrouvée, elle ne témoigne pas contre lui... Dans un autre registre, le grand écrivain suisse *Friedrich Dürrenmatt* (1921-1990) a publié trois romans policiers très intéressants : *Le Juge et son bourreau* (1952), *Le Soupçon* (1953) et *La Promesse* (1958). Il y explore, de façon complexe, les rapports entre la psychologie, l'histoire et la politique. Et, en Italie, outre *Leonardo Sciascia*, qui se sert du policier pour dénoncer la corruption et le crime social, il ne faut pas oublier le prodigieux succès d'*Umberto Eco* avec *Le Nom de la rose* en 1980, même si on peut se demander si le genre policier n'est pas qu'un trompe-l'œil pour ce roman dont l'action se passe en 1327 dans une abbaye bénédictine...

1.3 Des auteurs entre roman policier et littérature

À côté de ces écrivains qui se sont illustrés au moins une fois dans le genre, d'autres passent incessamment de la littérature au policier, écrivent continuellement dans les deux domaines ou encore s'avèrent difficiles à classer.

Ainsi, *Alain Demouzon*, après un succès d'estime pour *Gabriel et les primevères* (1975), est passé au roman policier avec réussite avant de reprendre le roman « classique » sans abandonner le policier. Autre cas, celui de *Daniel Pennac* : après *Au bonheur des ogres* (1985) et *La Fée carabine* (1987) qui ont obtenu un énorme

succès dans la « Série noire », il publie *La Petite Marchande de prose* en 1990, avec les mêmes personnages mais dans la collection « Blanche » de Gallimard avant de publier *Comme un roman* (1992), essai sur la lecture. Klotz, l'auteur de la série parodique des « Raner » est, quant à lui, bien connu comme écrivain de romans « classiques » sous le nom de *Patrick Cauvin*. On ne saurait non plus oublier *Georges Simenon*, cité aussi bien dans les histoires littéraires « générales » que dans les histoires du roman policier. Plus récemment, *René Belletto* (né en 1945) est représentatif de ces difficultés de classement. Publiant notamment chez POL, qui a une image d'innovation et de littérature de recherche, il a obtenu – à sa grande stupéfaction – le Grand Prix de littérature policière en 1984 pour *Sur la terre comme au ciel* (dont Michel Deville a tiré le film *Péril en la demeure*). En fait, dans ce roman comme dans *Le Revenant* (1981) ou *L'Enfer* (1985), voire *La Machine* (1990), le roman policier sert de trame soutenant des variations sur l'écriture et sur la quête de l'identité. Ainsi, dans *Le Revenant*, ce qui est cherché sera en fin de compte détruit et les personnages comme les lecteurs sont à la recherche perpétuelle du sens de ce qui arrive. Dans *Sur la terre comme au ciel*, le héros est embarqué dans une histoire qu'il a du mal à comprendre : on ne saura pas ce qu'il y avait sur les microfilms, enjeu de toute l'action, et il s'agit plutôt d'une réflexion sur le voyeurisme. Dans *L'Enfer*, le héros est de nouveau manipulé : ayant enlevé un enfant, il se le fait enlever à son tour...

1.4 L'intérêt critique pour le roman policier

Outre ces réalisations d'auteurs, il faut constater l'intérêt suscité, très tôt, par le genre auprès d'écrivains ou de critiques réputés. Par exemple, les *Goncourt* écrivent le 16 juillet 1856 dans leur *Journal* :

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 malade 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 récit 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 solution.

De son côté, *Baudelaire* a traduit *Poe*. *Apollinaire* et les surréalistes ont été fascinés par *Fantômas* (*Desnos* écrit en 1933 *La Complainte de Fantômas* mise en musique par Kurt Weil). *André Gide* est admiratif devant le style de *Dashiell Hammett* et il écrit dans son *Journal*, le 16 mars 1943 :

Lu avec un intérêt très vif (et pourquoi ne pas oser le dire, avec admiration) *Le Faucon maltais* de *Dashiell Hammett*, dont j'avais déjà lu, mais en traduction, l'étonnante *Moisson rouge* [...]. En langue anglaise, ou du moins américaine, nombre de subtilités des dialogues m'échappent ; mais dans *La Moisson rouge*, ces dialogues sont menés de main de maître et en remontent à *Hemingway* ou à *Faulkner* même, et tout le récit est conduit avec une habileté, un cynisme implacables. C'est, dans ce

genre très particulier, ce que j'ai lu de plus remarquable.

Pierre Mac Orlan, de l'académie Goncourt, écrit en 1953 une pré-face pour le roman d'*Albert Simonin* *Touchez pas au grisbi* ! en « Série noire » dans laquelle il souligne l'apport de la « langue d'argot » et la « clairvoyance psychologique ». Et *Aragon*, à la mort de *D. Hammett* en janvier 1961, lui rend hommage dans *Les Lettres françaises* en le plaçant lui aussi au-dessus d'*Hemingway* et de *Faulkner*...

Les philosophes et critiques ne sont pas en reste puisqu'il faut mentionner, sur ce genre, des écrits importants de B. Brecht, d'A. Gramsci, du philosophe de l'école de Francfort Siegfried Kracauer, de Gilles Deleuze (« Philosophie de la Série noire » dans *Arts*), d'Edgar Morin (« Le roman policier dans l'imaginaire moderne » dans *La Nouvelle Revue française*), de Jean-Pierre Richard (« Petites notes sur le roman policier » dans *Le Français dans le monde*), de Tzvetan Todorov (« Typologie du roman policier »), sans oublier le fameux séminaire de Jacques Lacan sur *La Lettre volée* de *Poe* dans *Écrits*.

Une figure contemporaine réunit tous les modes de relations entre roman policier et littérature que nous venons d'évoquer. Il s'agit de Jorge-Luis *Borges* (1899-1986). Il a d'abord écrit en 1933 pour *Critica* des récits consacrés à des criminels célèbres. Puis il a rédigé avec *Adolfo Bioy Casares* des parodies de roman policier publiées à compte d'auteur avant d'écrire, toujours en collaboration, *Six Problèmes pour Don Isidro Parodi* (1942). Il s'agit d'un personnage qui règle les énigmes sans quitter la prison où il est détenu pour vingt et un ans. Parallèlement, et en écrivant toujours dans d'autres veines, *Borges* donne des conférences, rédige des préfaces ou des critiques sur le genre et ses vertus formelles...

1.5 La question des frontières

Comme on peut s'en rendre compte par ce relevé lapidaire, si les relations sont nombreuses, leur analyse n'est pas aisée. Une raison fondamentale l'explique peut-être. À poser *a priori* deux domaines séparés, on oublie parfois trop hâtivement que la séparation elle-

même pose question. Si les frontières ne sont pas aussi nettes que les discours courants l'imaginent, c'est parce que les définitions elles-mêmes sont flottantes. On sous-estime souvent – en dehors des cercles théoriques – que la définition de la littérature est loin d'être évidente ainsi que l'attestent les recherches sur la littérarité. Il en est de même si, partant d'un autre point de vue, on tente de cerner le roman

policier. Là aussi, le consensus est loin d'être établi. C'est pourquoi il nous faudra reprendre la question de ces relations, de façon prudente, dans une formalisation nécessairement « floue », aussi bien

d'un point de vue historique que dans des perspectives thématique et formelle.

Complémentairement, il faut bien constater que l'espace que nous traitons est encombré de positions contradictoires. À côté d'auteurs et de critiques « littéraires », qui soit disqualifient absolument le roman policier soit le valorisent, existent des auteurs de roman policier et des critiques qui nient toute différence, en affirment une pour se dévaloriser ou, au contraire, pour dénoncer la « littérature ».

Ainsi, Jean-Patrick *Manchette* dans un entretien avec la revue *Littérature* (n° 49, février 1983) affirme : « J'ai publié à la "Série noire" par choix. On peut appeler ce choix une nécessité : l'écriture à prétention artistique me semble une abjection. »

C'est donc l'ensemble de ces positions partisans ou apologétiques qu'il nous faudra tenter de dépasser pour essayer d'expliquer un peu mieux les interactions relevées...

2. Retour sur l'histoire du genre

2.1 Une histoire commune avec la littérature

En fait, qu'on le veuille ou non, le roman policier accompagne l'histoire du roman et de la littérature jusqu'à nos jours. Quelques faits méritent d'être soulignés. En premier lieu, le roman policier émerge véritablement – comme la littérature dans son sens actuel – pendant la seconde moitié du XIX^e siècle et il a dû, *comme tout le roman dévalorisé jusque-là*, lutter pour imposer sa légitimité.

C'est aussi à partir de 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 (aventures exotiques, espionnage, sentimental, policier, romans pour enfants...). Le roman policier se constitue à ce moment-là et va perdurer jusqu'à nos jours. Il se trouve tendanciellement déplacé vers la littérature de grande consommation mais en conservant une position intermédiaire, moins dévalorisée que d'autres genres. Peut-être parce que d'un côté, comme nous l'avons vu, il apparaît comme plus « masculin » et plus sérieux que d'autres ; peut-être aussi parce qu'il sait prendre ses distances et parodier le roman-feuilleton de plus en plus disqualifié ; peut-être encore parce qu'il conserve, exploite et travaille finement ce qui est mis à mal par le roman « artiste » et la crise du roman à la fin du XIX^e siècle : le héros, l'intrigue, le réalisme, la finalisation du récit... Du coup – et en fonction de cette position intermédiaire –, le roman policier est sans doute le genre le plus diversifié, reproduisant en son sein l'opposition entre romans de grande consommation (séries) et romans de recherche.

Naissant – comme le roman en général – d'une rupture avec la presse, vécue à cette époque comme une menace par la littérature, le roman policier accompagne, à ses côtés et en son sein, la littérature des origines à nos jours, par ses modes de fonctionnement, ses œuvres, ses auteurs, ses thèmes, ses personnages et ses intrigues...

2.2 La légitimation actuelle

Ce phénomène général se double d'un phénomène de reconnaissance accrue en France depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Sans doute peut-on en rendre compte en se servant d'un certain nombre d'indicateurs que la recherche sociologique (et particulièrement celle de Luc Boltanski) a utilisés à propos de la bande dessinée (voir « La constitution du champ de la bande dessinée » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1, janvier 1975).

On peut tout d'abord repérer un mouvement d'**autonomisation** par rapport aux pouvoirs extérieurs, surtout en ce qui concerne les contraintes économiques. Les auteurs gagnent en indépendance et secouent le joug de l'éditeur pour conquérir le statut de créateur culturel. Ils sortent de l'anonymat et revendiquent le droit de propriété artistique. Leurs formes de paiement se diversifient et évoluent, passant du salariat ou du forfait aux droits d'auteur. Leur savoir-faire se théorise et devient l'objet d'études livresques, voire universitaires.

On peut illustrer ce mouvement de nombreux exemples. Il est ainsi possible de se référer à la lutte, dans la bande dessinée, le policier ou l'espionnage, pour la propriété d'un personnage ou d'une série par son auteur, c'est-à-dire par un écrivain *unique* (voir Alfu, *Le Contre-Espionnage d'Arnaud*). Le nom devient un signe important dans ce dispositif avec les oppositions entre auteurs pourvus d'un pseudonyme imposé bâti sur le même modèle (les auteurs prennent un pseudonyme anglo-saxon à une première époque du genre policier dans certaines collections) et les écrivains imposant leur propre nom ou choisissant leur pseudonyme selon leurs propres normes.

Parallèlement, ou à la suite, la valeur économique (la quantité de livres vendus) commence à être euphémisée dans les discours des éditeurs et des auteurs au profit de la **valeur esthétique**. Les produits sont conservés ou republiés, indice d'un intérêt croissant, d'une prise de conscience de leur importance et de leur durée potentielle. Des pratiques telles que le retour effectué par le libraire à l'éditeur des seules couvertures pour remboursement ou les rééditions sous d'autres noms d'auteur ou avec d'autres titres tendent à disparaître. Chaque niveau (éditeur, collection, auteur) cherche à marquer sa spécificité, son originalité. Les catalogues, bibliographies et commentaires spécialisés apparaissent. Des marchés se constituent tel celui des manuscrits ou des éditions originales. Des lieux institutionnels de conservation séparée émergent : la Bibliothèque des littératures policières est fondée en 1984. Des collections manifestent cette tendance : les reprints, les « classiques », les « maîtres du genre », ainsi que la chasse aux inédits ou aux introuvables. Conséquemment, les agents de ce champ affichent une méfiance grandissante face aux pratiques commerciales, à l'écriture collective et aux séries.

Ce mouvement n'est bien sûr possible que si le **public se développe et se diversifie**. Grâce aux potentialités de vente, un plus grand nombre de possibilités d'écriture existe pour les éditeurs et les auteurs. Il est assez remarquable de constater que la mise en place des genres paralittéraires (comme celle des genres « littéraires ») a eu lieu en conjonction avec les immenses progrès de l'alphabétisation et que l'essor de certains genres à une époque récente (science-fiction, roman policier...) peut être relié à la prolongation de la scolarité obligatoire et donc à l'accès aux études de catégories auparavant exclues ou plus vite rejetées. Des lecteurs moins assurés culturellement, moins pourvus économiquement, vont chercher des livres moins « difficiles » d'accès, moins marqués par un ensemble de conventions. Ils transposent sur ces objets non légitimés des pratiques apprises à l'école et à l'université (listes de dates et de noms d'auteurs), tout en se valorisant mutuellement dans des cercles ou des revues d'amateurs.

On assiste aussi au développement des collections (la bibliophilie du pauvre) accompagné de la naissance de catalogues de cotes et à la multiplication de fanzines (voir pour le policier : *Enigmatika*, *Les Amis du crime*, *Hardboiled Dicks...*). Les

formes d'activités consacrées au roman policier ne cessent donc de se développer, accompagnées

d'une volonté de valorisation du genre. Il est symptomatique à cet

égard de voir émerger des débats sur le style (y compris dans des formes en retard sur les « théories de la littérature ») ou des interrogations sur les distinctions littérature/ paralittératures servant de cadres à des travaux érudits (le Colloque de Cerisy, premier du genre consacré au roman policier, du 5 au 15 août 1982, s'intitule *Récit policier et littérature*).

Les **auteurs**, eux aussi, changent et se diversifient. À une première génération venue là soit suite à son échec dans une écriture plus légitimée, soit par volonté de « réussite », soit par aboutissement d'une autodidaxie au sein de laquelle le statut d'écrivain, quel que soit le type d'écrit, était déjà valorisant, et qui affichait une distance ironique vis-à-vis de ses textes, voire de son public, ou une grande humilité, succède une nouvelle génération d'auteurs. Ceux-ci, souvent issus de couches moyennes en ascension, dotés d'un plus grand capital culturel (études secondaires ou supérieures même inachevées), affirment la valeur artistique de leur activité et essayent de la consacrer. Leurs discours « positivent » leur choix de carrière, légitiment leurs pratiques et théorisent leurs ressentiments contre les « auteurs parvenus » et « littéraires ». Leurs comportements sont d'ailleurs souvent analogues à ceux des écrivains d'avant-garde : ils se positionnent comme régénération/ avenir de la littérature. Ils retrouvent des pratiques d'alliance entre genres dominés (critiques mutuelles dans leurs journaux, collaboration avec la bande dessinée, dessins de couvertures pour *J.-C. Claeys*...) ou entre arts (scénarios de cinéma), qui furent utilisés précédemment par les avant-gardes. Enfin, dans ces dernières décennies, il resterait à s'interroger sur le trajet de nombre d'auteurs qui ont vécu mai 1968. S'ils transfèrent sur le terrain des écrits des visions sociales différentes et un statut de dominé (voir les antihéros, les *losers*...), ils amènent aussi des compétences d'analyse socio-institutionnelle et une culture certaine, assurée et éprouvée en d'autres lieux, dotée de références différentes, potentiellement capable de mettre en péril les discours légitimes. Le genre, ainsi pourvu d'auteurs politiquement différenciés et d'auteurs « de gauche », se voit moins fréquemment accusé de reproduction de l'idéologie dominante ou courante.

Des **instances propres de consécration** se multiplient, contestant dans le même mouvement l'absence de reconnaissance des autres institutions et affirmant l'autonomie du champ et la spécificité de ses valeurs. C'est l'époque de la création de librairies spécialisées et de maisons d'édition, de la floraison de revues, prix, congrès, conventions...

Les commentateurs tendent à affirmer la spécialisation de leurs compétences par une surenchère érudite dans le discours critique (sources, dates, biographies, « filiations ») produisant des ouvrages salués comme un « travail de bénédictin » (*Voyage au bout de la Noire*). Le temps de l'éclectisme décontracté se termine. Les contacts se multiplient avec les agents de sphères plus reconnues. On commence à voir des écrivains connus par ailleurs s'essayer à ce genre, des éditeurs « classiques » ouvrir des collections (« Crime parfait » en 1985 au Mercure de France...) ou éditer dans des collections littéraires ces ouvrages. Puis, après les commentateurs internes au genre – autodidactes ou moins pourvus culturellement – apparaissent des commentateurs externes, universitaires, avec des pratiques

consacrées : articles dans des revues ou des livres théoriques (Todorov dans *Poétique de la prose*, Eisenzweig dans *Poétique et Littérature...*), numéros entiers de revues (*Europe, Littérature...*), ouvrages dans des collections ou des maisons universitaires, « Que sais-je ? », colloques, maîtrises puis thèses... Se développe aussi une série de livres ou d'articles de vulgarisation, de manuels de didactique intégrant progressivement le genre dans l'univers culturel. Il convient encore de mentionner l'apparition d'ouvrages tels dictionnaires, encyclopédies ou anthologies, qui précèdent et favorisent l'entrée des auteurs et des textes dans les instruments de même nature consacrés à la littérature. Le cas de *Simenon* se révèle typique de ce trajet.

Complémentairement *les ouvrages se diversifient*, à l'image du champ littéraire, avec une production d'avant-garde développant les recherches formelles, valorisant l'originalité, la quête d'un style propre, la parodie et le second degré, les citations des « anciens », les autoréférences au genre et à son histoire, l'euphémisation des effets visés. Les « écoles » fleurissent (néo-polar) et certains critiques avancent l'idée d'avant-garde (voir Stefano Tani : « Le détective écartelé » dans *Diogène*). La parodie s'avère un lieu intéressant d'observations. Elle passe en effet, dans un premier temps, par le détournement des œuvres de la littérature consacrée (voir les ouvrages de *Viard et Zacharias*), marque de l'assujettissement du roman policier, avant de parodier des livres du genre lui-même, signe de son autonomisation, de l'autoréférence de plus en plus nette.

De la même façon, les personnages – éléments typiques par excellence – sont constamment remodelés avec l'émergence dans le policier de privés, femmes ou homosexuels, Noirs ou intellectuels de gauche... Les structures et les formes accueillent des novations telles que les variations sur les points de vue, les quêtes « vides », la mise en abyme... Les détectives sont amateurs de vieux *pulps* (*Pronzini*) ou s'identifient aux héros de ces magazines, bousculant la frontière réel/imaginaire (*Schorr*). Les auteurs cherchent des variations ou des solutions non exploitées de problèmes classiques (la chambre close) ou encore systématisent le mode d'écriture et les archétypes du genre (*Manchette, Monory...*). De façon différente, certains écrivains brouillent les frontières entre les types de textes (*Hjorsberg, Fruttero et Lucentini...*). On arrive ainsi à une situation qui voit la conjonction entre une prise de conscience de l'histoire et des caractéristiques d'un genre donné et la diversification de ses formes. De manière frappante, le genre voit donc éclater ses codes (stylistiques, formels, structurels...) et ses limites (de collections, de producteurs...). Il tend alors à devenir aussi insaisissable que la littérature... Il est difficile de savoir où il commence et où il finit, de *Hammett* à *Borges*...

3. Thèmes et imaginaire

3.1 Imaginaire débridé et archaïsmes

Si la scène de l'imaginaire est activement convoquée dans la littérature, on conçoit que le roman policier y participe, voire fascine nombre d'écrivains. Des théoriciens comme Francis Lacassin (*Mythologie du roman policier*) ou Marc Angenot (*Le Roman populaire*) ont permis de mieux saisir cette dimension.

Elle peut tout d'abord tenir à l'écriture, rapide, sans trop de contrôle rationnel et de révision, comme nous l'avons évoqué dans le cas de *Fantômas*. Cela laisse échapper des phénomènes à la limite de la cohérence narrative et fait affleurer des trouvailles, des éléments mythiques ou inconscients, etc. Conséquemment, il n'est pas étonnant qu'*Apollinaire* et les surréalistes aient été intéressés par ce texte qui s'avérait être un fabuleux pourvoyeur de rêves et d'images. Sans parler d'écriture automatique, il est cependant évident qu'une écriture qui suspendait autant le contrôle de la raison ne pouvait qu'intéresser les surréalistes...

Il faut aussi, à la suite de Marc Angenot, relever de grands thèmes qui appartiennent à un imaginaire collectif, repérable dans le roman populaire et qui perdure encore aujourd'hui jusque dans les faits divers : la croyance au hasard et aux coïncidences, la pensée du complot qui voit des luttes dans l'ombre entre les forces du bien et du mal, le manichéisme des valeurs, l'espoir en un héros prométhéen au-dessus des lois, capable de redresser les torts causés par les méchants et/ou une société injuste, les mystères de la naissance, la persécution de l'innocence, l'importance de la vengeance et de la récompense, etc. Il semble bien qu'il s'agisse d'unités thématiques fortes de l'inconscient collectif, plus ou moins repérables jusqu'à nos jours dans nombre de discours fictionnels. La littérature « légitime » les mettrait en quelque sorte à distance tandis que le roman policier – surtout dans ses franges les plus populaires – les réactiverait incessamment, restituant du sens à un monde problématique pour nombre de gens, donnant du rêve et permettant aussi à la littérature soit de s'en nourrir et de s'en revivifier, soit de s'en éloigner en disposant néanmoins de repères forts.

En relation avec cet imaginaire collectif, il faut sans doute repérer des images récurrentes et archaïques qui continuent de traverser – de façon plus ou moins visible – le roman policier et qui ont été précisément analysées par Jean-Claude Vareille : celles de la chasse, du limier et du gibier, des pistes et des pièges, de la quête comme poursuite, du criminel comme animal sauvage. Ici encore, l'affichage est le plus net dans les origines du genre et dans ses franges les plus populaires mais comment ne pas le voir – même euphémisé – presque partout être à l'œuvre.

Cela signifierait que toute une partie du genre fonctionne sur un imaginaire collectif, populaire, voire archaïque. Cela expliquerait nombre d'anathèmes lettrés selon lesquels il s'agit d'œuvres « primaires », peu vraisemblables, tout juste bonnes à fausser la réalité, à faire rêver, à distraire en faisant appel au goût de l'aventure et de l'exotisme, aux identifications et aux émotions les plus immédiates. D'une certaine façon, le psychanalyste Gérard Mendel (« Psychanalyse et paralittérature » dans *Entretiens sur la paralittérature*) va dans ce sens lorsqu'il oppose les personnages de la paralittérature et ceux de la littérature. Selon lui, les premiers (les héros), séduisant sans problème toutes les femmes et triomphant des adversaires sans grande difficulté, renverraient à une étape très primitive dans le développement de l'enfant, au souvenir de l'amour sans bornes de la mère, aux fantasmes de toute-puissance. Les personnages de la littérature en revanche, plus complexes, rendraient compte des désirs mais aussi des échecs, des limites, des résistances. Ils appartiendraient à une vision plus adulte...

On pourrait objecter à juste titre que cette opposition très schématique n'est véritablement réalisée que dans le cas des séries (SAS, *San Antonio*...). Mais, de façon assez intéressante et même en la contestant, *Raymond Chandler* reprend cette

opposition à propos de Marlowe (lettre à M. Inglis d'octobre 1951) : « Je crois que mon ami Philip Marlowe se fout complètement de savoir si son esprit est adulte ou pas. Il faut bien admettre qu'il en est de même pour moi... Si le fait de se révolter contre une société corrompue est le signe d'un manque de maturité, alors Philip Marlowe est tout à fait infantile. »

Cependant, ce type de position, qui n'est pas sans fondement, écarte trop rapidement nombre de phénomènes. En effet, la littérature est aussi distraction, jeu sur les émotions et les identifications, plaisir de

la lecture. Le goût de lire se constitue par cette veine dans l'enfance (voir les autobiographies d'écrivains) et les lectures de détente des adultes en attestent. Cela ne peut que renvoyer – au moins partiellement – aux désirs et aux fantasmes du sujet. Pourquoi le condamner ? Dans ce cadre, le roman policier assume trois fonctions complémentaires : il offre des figures d'identification aux lecteurs ; il est un pourvoyeur de thèmes et de personnages que la littérature légitime (voir le Nouveau Roman) ou que les romans policiers de recherche pourront transformer (en les parodiant, en les complexifiant, en les déconstruisant) ; il est le lieu d'un travail technique efficace sur les émotions que la littérature pourra reprendre ou métamorphoser.

3.2 La mort dans ses œuvres

Plus fondamentalement encore, le roman policier est la mise en scène d'un monde noir comme l'attestent ses couvertures ou ses désignations (roman noir). Jean-Patrick *Manchette* (dans l'entretien précédemment cité, p. 102) écrivait : « Bien entendu le roman policier a pour particularité de prendre toujours pour sujet le négatif social, réifié en crimes et délits. » Son univers est celui de la nuit, des meurtres, de l'envers d'une histoire officielle, légale, et sans problème... C'est celui du dessous des cartes, de la face cachée des gens, des secrets, des lieux et des personnages marginaux... C'est celui des passions illicites ou inavouées, des désirs les plus fous, de l'infraction sociale...

En cela, surtout dans le suspense et le roman noir, le roman policier travaille incessamment thanatos, la pulsion de mort. Si, comme le pensent certains, éros et thanatos sont à la base de toute vie psychique et de toute création, on comprend mieux la fascination qu'exerce ce genre pour ses lecteurs et pour la littérature en général.

La mort, qui hante toute notre littérature, est ici l'objet premier que l'on soumet à d'innombrables variations, soit pour l'exorciser (la clarifier dans l'énigme, l'empêcher de se produire dans le suspense), soit pour l'affronter en sachant qu'elle finit toujours par triompher (dans le roman noir). Le privé du roman de *P. Benjamin*, *Fausse Balle*, conclut d'ailleurs : « Les circonstances m'avaient transformé en porteur de mort et j'étais à présent cerné par les fantômes que j'avais créés. »

Ainsi, à l'opposé des fantasmes de toute-puissance et des illusions, le roman noir rappelle aussi le négatif de la société et celui que nous portons en nous, la mort qui nous accompagne et à laquelle nous n'échapperons pas. En cela, il participe de la conscience critique et de la vision tragique qui sont constitutives de notre littérature.

3.3 La conscience critique

Cette conscience critique est un argument avancé par nombre d'auteurs et de lecteurs pour défendre le genre. À l'opposé d'une vision euphorisante, ils mettent en avant la critique sociale qui parcourt le roman policier de Dashiell *Hammett* et *Raymond Chandler* au néo-polar français, héritier de mai 1968.

Indéniablement, l'ancrage sociopolitique et la dimension critique existent dans le genre. En témoignent aussi bien les liens avec les faits divers et l'actualité que les thèmes étudiés (délinquance, racisme, corruption...) ou le discours de nombre d'auteurs et de lecteurs. Des écrivains actuels comme *D. Daeninckx*, *J.-F. Vilar*, *T. Jonquet*... en administrent des preuves constantes.

Il convient d'y ajouter les personnages de perdants, les fameux *losers* du roman noir. Le personnage principal – loin d'être seulement un héros mythique – a lutté en fonction de ses valeurs contre un monde dégradé. Marginalisé, ses valeurs elles-mêmes sont devenues objet d'interrogation. On reconnaîtra ici ce qui, selon certains sociologues de la littérature (Lukacs, Goldman...), constitue l'existence même du personnage romanesque contrairement au héros épique (sûr de ses valeurs et représentant de sa communauté dans un monde non problématique). Ainsi, un des personnages les plus typiques du roman policier serait justement emblématique du fonctionnement du roman en général...

Le perdant, cet antihéros solitaire luttant sans illusion, serait aussi, selon les mêmes sociologues, une explication possible du goût de certains intellectuels pour cette catégorie romanesque. À sa façon, il renverrait l'image d'une « conscience malheureuse », figure dans laquelle se reconnaissent nombre de lettrés, s'estimant insuffisamment écoutés et reconnus... estimant aussi que leurs dénonciations de la société sont trop peu prises en compte.

De façon intéressante, la conscience critique s'articulerait ainsi – au travers du *loser* – à l'identification et à l'imaginaire à l'œuvre, cette fois-ci, dans le monde intellectuel...

3.4 Identité, Œdipe et suspicion...

Un axe complémentaire a été reconnu par la presque totalité des critiques. Il s'agit de **l'interrogation sur l'identité**.

En effet, ce thème est exploité dans de très nombreux romans policiers : que l'on songe aux déguisements ou aux fausses identités, à la recherche de sa véritable identité, à l'amnésie, au dévoilement progressif de la « vraie » vie de tous, aux soupçons qui pèsent sur chacun ou même aux ressemblances que nous avons précédemment soulignées entre victime et agresseur ou entre enquêteur et agresseur. Les frontières s'estompent et l'on se demande constamment qui est qui, qui a fait quoi, qui est tel personnage, etc.

Les œuvres sont innombrables, qui mettent ce thème au cœur de leur histoire : *Le Mystère de la chambre jaune*, *Le Parfum de la dame en noir* (avec Rouletabille amoureux de sa mère sans le savoir et poussant son père au suicide) ; *L'Affaire Saint-Fiacre* de *Simenon* (la mère est tuée par son fils adoptif qui l'aimait) ; les

romans de Sébastien Japrisot : *Piège pour Cendrillon* ou *Un été meurtrier* ; ceux de Marc Behm (*Mortelle randonnée*) ou d'Alexandre Lous (*Matricide*)...

Jacques Dubois analyse longuement ce fait (« Le genre où Œdipe est roi » dans *Le Roman policier ou la Modernité*) à la suite de bien d'autres critiques. Comment effectivement ne pas convoquer Œdipe dans ce genre qui réunit énigme et enquête, où l'on cherche à découvrir l'identité de chacun, où la faute est omniprésente, où les rôles sont proches et peuvent s'interchanger, où le détective se sait coupable à un degré ou à un autre ?

Cela implique deux grandes conséquences. En premier lieu, retravaillant incessamment une thématique œdipienne, le roman policier se retrouve *de facto* au cœur de la littérature, du roman et de la création qui se fondent en grande partie, selon les psychanalystes, sur ce mythe structurant de la vie psychique. Il se situe, en tout cas, si l'on suit les thèses de Marthe Robert (*Roman des origines, origines du roman*) au cœur du roman réaliste, celui du « bâtard ». Marthe Robert, s'appuyant sur l'article de Freud « Le roman familial des névrosés », qui étudie comment l'enfant s'invente des origines imaginaires, oppose en effet deux grandes formes de romans. D'un côté, la littérature merveilleuse, celle du « comme si » ne tenant pas compte des réalités du monde, qui est celle de l'enfant trouvé, de l'enfant roi (renvoyant au stade pré-œdipien où l'enfant substitue à ses deux parents des parents d'un rang plus élevé) et, de l'autre, le roman du « bâtard » œdipien, celui de la littérature réaliste qui, comme Rastignac, cherche à conquérir le monde, notamment par les femmes (dans ce cadre, le renvoi se fait à un stade sexuel où l'enfant exclut « seulement » son père). Marthe Robert écrit à ce propos (p. 60) :

Le Bâtard n'en a jamais fini de tuer son père pour le remplacer, le copier ou aller plus loin que lui en décidant de son chemin. Criminel en soi, non pas par accident, mais totalement, en raison même de son inspiration, il entraîne le roman à sa suite dans le cycle de la transgression où il tourne sans fin autour de sa mauvaise conscience et de sa révolte, scandalisé par les limitations de son être, coupable, honteux, hanté par l'expiation et le châtement. Quoi qu'il en dise pour se justifier dans ses thèmes, le meurtre, la subversion, l'usurpation sont sa loi, et jusque dans le moralisme de façade qu'il affiche souvent avec prédilection.

Seconde conséquence : le roman policier en fonction de sa logique thématique propre ne pouvait que rencontrer et intéresser la modernité littéraire. D'abord, parce qu'il instaure un *soupçon généralisé* (voir N. Sarraute : *L'ère du soupçon*) : il n'existe plus de certitude, plus de clarté. Tout est à reconstruire : l'histoire qui s'est véritablement déroulée, l'identité des personnages, etc. D'une autre façon que le Nouveau Roman, à sa manière, le roman policier est aussi une critique de la tradition romanesque. Aucun élément n'est absolument fiable, la chronologie est perturbée, les visions d'un même événement sont multiples et le narrateur lui-même peut égarer le lecteur...

Toujours en fonction de sa logique thématique, le roman policier va aussi rencontrer la modernité littéraire par sa quête de l'identité et du sens, toujours à reconstruire, toujours incertains. On sait qu'il s'agit là d'une des questions principales soulevées par le Nouveau Roman, *Tel Quel*, et bien d'autres écrivains contemporains. Le roman policier le réalise « naturellement » (c'est ce qui le fonde)

ou au second degré (*Fruttero et Lucentini : La Quête de l'existence, La Nuit du Grand Boss...*). Ce faisant, il suscite plus qu'un intérêt secondaire, il fournit des trames, une « machinerie narrative » suffisamment charpentée pour maintenir, *malgré tout*, une cohérence à des romans qui – au travers de la mise en question de l'identité et du sens – frôlent sans cesse l'autodestruction, la désagrégation. C'est le cas, par exemple, de la *Trilogie new-yorkaise* de *Paul Auster* (*Cité de verre*, 1985 ; *Revenants*, 1985 ; *La Chambre dérobée*, 1986), qui, derrière une façade narrative faisant appel à l'enquête, au privé, etc., ne cesse d'interroger les rapports fiction-réel, l'identité de chacun, le thème du double... L'histoire elle-même et sa signification finissent par échapper au lecteur. Dans *Cité de verre* (p. 95), il est d'ailleurs écrit : « Le sujet, c'est l'histoire même, et ce n'est pas à elle de dire si elle a un sens ou pas. »

Si, d'une certaine façon, la littérature classique pouvait apparaître comme un lieu de réponses, roman policier et littérature contemporaine se rejoignent dans le questionnement généralisé et l'incertitude.

4. Structure et écriture

4.1 Intrigue et narrativité

Le roman policier – nous l'avons constamment relevé dans les chapitres précédents – se caractérise aussi par un travail considérable sur l'organisation du texte, la fiction et la narration. Cela est dû à une nécessité : il lui faut **surprendre** le lecteur. Dès lors, on comprend mieux qu'il n'ait cessé de manipuler l'intrigue et la façon dont elle est racontée : structure duelle organisée autour d'un mystère, manipulation des rôles du genre (enquêteur, victime, coupable, suspect) et des rôles actantiels (sujet, objet, adjuvant, opposant, destinataire), utilisation constante des variations concernant narrateur et perspectives, travail sur la chronologie (anachronies, analepses...), etc.

Cela explique pourquoi ce genre n'a cessé d'être lu par les critiques modernes, les poéticiens ou les narratologues, comme Gérard Genette, qui y tire dans *Figures III* des exemples sur les points de vue, Tzvetan Todorov ou Roland Barthes dans *S/Z*.

De façon assez paradoxale – mais cela est sans doute dû à sa position intermédiaire –, le roman policier semble 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 – « classiques » comme *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'A. Christie ou « modernes » comme *La Bibliothèque de Villers* de B. Peeters en 1980 ou *La Doublure* de Magrite de Lahougue en 1987 – est

structurellement 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**.

Cela explique comment certains de ses écrivains peuvent se retrouver au sein du mouvement même de la modernité (*Peeters, Lahougue...*). Cela explique aussi pourquoi nombre d'auteurs « extérieurs » s'y intéressent : ils y puisent aussi bien des techniques de mise en cause du roman classique que des trames solides puisque le roman policier s'en est fait une spécialité. C'est le cas, en France, de *Patrick Modiano* (*Rue des boutiques obscures*, 1978) et des nouveaux romanciers : *Alain Robbe-Grillet* avec *Les Gommages* en 1953 (mais aussi *Le Voyeur* en 1955 ou *La Maison de rendez-vous* en 1965), *Michel Butor* avec *L'Emploi du temps* (1956), ou encore *Claude Ollier*, *Claude Simon* ou Robert Pinget dans certains romans comme *L'Inquisiteur* (1962), construit comme un interrogatoire destiné à faire avouer à l'un des personnages une faute mystérieuse. Ces trames solides sont en réalité, nous l'avons déjà évoqué, 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 conserver un minimum de cohérence pour étayer une lecture qui perd ses points d'appui traditionnels. On comprend que ces écrivains aillent chercher ce qui leur semble le plus « solide » dans les intrigues romanesques du côté du roman policier. Comment lire autrement, par exemple, *Les Gommages* de *A. Robbe-Grillet*, histoire dans laquelle un dénommé Wallas, du bureau des Enquêtes, enquête sur la mort de Daniel Dupont et finit par le tuer par erreur ? Si l'on ajoute que le tueur Gapnati hésite lui-même sur le résultat de son action, que l'on ne sait exactement qui commandite les meurtres et pourquoi, qu'il existe plusieurs polices avec des hypothèses différentes et que Wallas ne cesse d'acheter des gommages sans que l'on sache au juste pourquoi, on comprend la nécessité d'une trame policière à laquelle le lecteur perdu tente de se raccrocher...

4.2 Le secret, le dit et le non-dit

Ce travail sur l'intrigue est inséparable d'une réflexion sur le savoir, le mystère, le code herméneutique, le dit et le non-dit. Nous avons mentionné les différentes utilisations du savoir, de l'énigme, des retards apportés à sa résolution. On y retrouve à l'œuvre, comme Marc Lits l'a bien montré, toutes les techniques liées au code herméneutique telles que les construit Roland Barthes dans *S/Z* ou toutes les formes de l'implicite et du présupposé qu'analyse Oswald Ducrot dans *Dire et ne pas dire*. De ce point de vue, le roman policier, notamment à énigme, est aussi 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.

Alain Robbe-Grillet, dans son entretien avec la revue *Littérature*, le reconnaît tout en affichant certaines réserves :

C'est-à-dire qu'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, *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 [...].

Il a à la fois raison en ce qui concerne la clarté finale dans certains courants du roman policier et tort sur deux points : d'une part, le sens ne « s'affermir » pas progressivement dans l'enquête comme nous l'avons vu (c'est d'ailleurs nécessaire pour que la solution apparaisse comme une révélation), d'autre part, nombre de romans noirs (plus « réalistes » que les romans à énigme) et de romans policiers contemporains (voir *La Bibliothèque de Villers* qui force le lecteur à relire tout le texte) n'offrent pas un sens final clair et univoque. Enfin, comme nous l'avons observé avec *Les Gommages*, si lacunes il y a, il faut pour les repérer et s'y repérer, même de façon minimale, une structure solide...

4.3 Une mise en abyme généralisée

Si, d'un autre point de vue, on considère, comme l'avant-garde romanesque et critique l'a soutenu pendant ces dernières décennies, qu'une des spécificités de la littérature résiderait dans une sorte d'intransitivité communicationnelle – elle parlerait essentiellement d'elle-même, elle serait sa propre fin (autotélisme), elle serait sa propre référence (autoréférence), elle se mettrait en scène à l'intérieur de ses œuvres (mise en abyme), etc. –, on pourrait sans doute voir là un autre point de convergence avec le roman policier.

Tout d'abord parce que celui-ci ne cesse de travailler sur ses règles et leurs limites, d'inventer des variantes, de les remettre en question. Il réactive et commente incessamment sa « structure profonde ». De surcroît, ainsi que l'explique très justement Uri Eisenzweig (*Le Récit impossible*, p. 170-171), il est amené, par nécessité structurelle, à réactiver et à commenter-déplacer tout l'intertexte générique :

C'est qu'au principe du contrat de lecture policier il y a la tâche première du romancier, qui est de *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.

C'est là, en quelque sorte, le niveau de base de l'autotélisme, auquel sans nul doute aucun genre n'échappe mais que peut-être, plus que tout autre, le roman policier réalise...

À un second niveau, et de multiples façons, comme nous l'avons vu avec les indices et les leurres, le roman policier – surtout à énigme – ne cesse d'attirer l'attention sur sa **littéralité** même, insistant sans relâche sur sa **naturescripturale**. Pour découvrir la solution, le lecteur doit être attentif aux indices disséminés dans le texte et ne pas se contenter de le « survoler » en suivant, « en gros », l'intrigue. Dans les romans les plus sophistiqués, ces indices peuvent se glisser dans des lapsus, des implicites, des parallélismes textuels, des jeux du signifiant...

Cela nous amène au troisième niveau, fondamental, de l'autotélisme. Le roman policier ne cesse de mettre en abyme les mécanismes de lecture et d'écriture. De lecture car, après tout, 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. De lecture encore car, plus qu'aucun autre genre, le roman policier est celui du délire interprétatif, des commentaires internes, des lectures plurielles : l'interprétation que veut imposer le coupable ou l'auteur, celles que donnent les différents personnages et l'enquêteur, celles que risque le lecteur... Il met aussi en abyme l'écriture. C'est sans doute un des points de rencontre essentiels avec le roman contemporain qui met en scène le travail d'écriture, qui écrit des romans sur des romans qui s'écrivent, qui montre l'écriture à la quête du sens. Ainsi, dans le roman policier, le coupable écrit un récit tronqué de son histoire pour égarer le détective (l'auteur en fait de même, le narrateur aussi parfois...). Le détective comme le lecteur tentent de réécrire le bon texte, le « chapitre manquant », et cette écriture, en quête du sens, manifeste ses ratures, ses hésitations, ses réécritures jusqu'au chapitre final, où enfin, parfois, s'écrit la véritable histoire...

Il s'agit donc, avec toutes ces procédures liées à l'autotélisme et à la mise en abyme, d'un point de convergence fondamental avec la modernité romanesque. Il ne faudrait cependant pas le surévaluer : certains romans restent au premier niveau et sans grande originalité, d'autres le font de façon ludique (voir les parodies et les pastiches). Un nombre restreint de romans policiers effectuent ce travail dans une optique et sur des positions proches de celles de l'avant-garde romanesque. Mais, après tout, on constate aussi cette diversité dans la littérature en général et dans le roman « non policier »...

5. Pour conclure provisoirement

Pour conclure provisoirement sur ces rapports entre roman policier et littérature, nous dirions volontiers que, d'un point de vue traditionnel, le roman policier a sans doute conquis ses lettres de noblesse : par sa diversité, par la multiplicité de ses composantes, par de « grands » textes, par ses recherches sur la structure, la fiction, la narration, l'écriture..., par sa rencontre et ses interactions avec la modernité romanesque.

D'un autre point de vue, plus théorique, nous pensons que, plus qu'aucun autre genre, il interroge les dichotomies préconstruites (littérature vs paralittérature) et les taxinomies rigides. Le statut de nombre de textes, les échanges entre roman policier et roman contemporain, les rapports entre auteurs, la mise en scène de l'imaginaire, les recherches formelles l'attestent...

Nous céderons pour conclure la plume à un théoricien et à un écrivain. Le premier est Jacques Dubois qui rend bien compte de ces relations complexes dans « Genre frontière et expérience des limites » (dans *Études littéraires*, 20, p. 73) : « C'est parce qu'il est constante manipulation de ses propres limites que le genre policier est genre-limite ou genre transactionnel, placé aux confins des deux grands secteurs de la production littéraire. »

Le second est *Raymond Chandler*, dans « Quelques remarques sur le roman de mystère » (*Lettres*, 1949) : « Le roman policier a donné plus de mauvaise littérature que n'importe quelle autre forme de fiction, et probablement plus de bonne littérature qu'une autre forme aussi généralement acceptée et appréciée. »

Conclusion

À l'issue de cet ouvrage, nous souhaiterions rappeler qu'il s'agit d'une *présentation* du genre. Nous avons introduit un modèle avec trois sous-genres (énigme, noir, suspense) qui, même s'il est admis, doit être manié avec précaution. Toute modélisation, par nécessité, schématise et gauchit une réalité bien plus complexe au sein de laquelle les cas ambigus et les contre-exemples sont multiples. Ce modèle n'a qu'une valeur heuristique : c'est un instrument destiné à organiser la réalité en objectivant des critères implicites pour les vérifier, les valider ou les rejeter. Il est à utiliser en tenant compte des multiples *relations* entre eux : aucun d'eux ne fonctionne isolément et n'est suffisant pour caractériser un sous-genre.

Il permet en tout cas de susciter une première question. Il est loin d'être sûr, à notre sens, que ces trois « branches » aient toujours constitué et constitueront toujours l'ensemble « unifié » appelé roman policier. Premièrement, la tradition des énigmes, deuxièmement

celle des aventures, troisièmement celle de l'angoisse et de la peur. Ce genre protéiforme apparaît en fait comme la conjonction ponctuelle

et instable de structures à effets distincts. Si l'histoire a associé ces courants hétérogènes, le genre n'est pas à l'abri d'éclatements ultérieurs.

Et, de fait, ce que cette présentation confirme – mais en est-il autrement ailleurs ? –, c'est que les contours et les frontières sont artificiels et vacillent incessamment. Entre les sous-genres d'abord : où classer définitivement un *Simenon* ou un *Japrisot* ? Entre le roman policier et les autres genres, ensuite : avec *S. King*, qui flirte avec la terreur et l'épouvante... Entre le roman policier et la littérature enfin : avec *Simenon*, *P. Auster*, *D. Pennac*, etc.

Comment l'expliquer ? Par la difficulté à définir véritablement les genres et la littérature (surtout si l'on cherche à les objectiver et à les isoler de façon absolue), par les progrès théoriques que nous devons encore accomplir pour mieux cerner l'organisation des textes, par l'écart entre les théories et le réel ? Sans doute. Mais cela tient aussi au roman policier lui-même : à son attrait (qui fait qu'on l'utilise sans arrêt pour dire qu'un livre se lit « comme un polar »), à son statut intermédiaire que nous avons longuement analysé, à sa diversité, à ses transformations et à ses métamorphoses incessantes.

En fin de compte, à tout ce qui fait qu'il s'agit d'un genre bel et bien vivant...

Bibliographie sélective

1. Histoire et préhistoire du roman policier

BENVENUTI Stefano, RIZZONI Gianni et LEBRUN Michel, *Le Roman criminel. Histoire, auteurs, personnages* (1979), Nantes, L'Atalante, 1982.

BONNIOT Roger, *Émile Gaboriau ou la Naissance du roman policier*, Paris, Vrin, 1985.

COLIN Jean-Paul, *Le Roman policier français archaïque*, Berne, Peter Lang, 1984.

FOSCA François, *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Éd. de la Nouvelle Revue critique, 1937.

QUEFFELEC Lise, *Le Roman-Feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989.

VAREILLE Jean-Claude, *Filatures. Itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, Grenoble, PUG, 1980 ; *L'Homme masqué, le Justicier et le Détective*, Lyon, PUL, 1989.

2. Travaux de référence sur les trois « branches »

du roman policier

AMEY Jean-Claude, *Jurifiction. Roman policier et rapport juridique*, Paris, L'Harmattan, 1994.

L'Âne, le magazine freudien, n° 14, « Le roman policier », janvier-février 1984.

BAYART Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éd. de Minuit, 1998 ; *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Éd. de Minuit, 2008.

BLANC Jean-Noël, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, PUL, 1991.

BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1975 ; *Le Roman policier*, Paris, Payot, 1964 ; *Tandem ou 35 ans de suspense*, Paris, Denoël, 1986.

Caliban, n° XXIII, « Le roman policier anglo-saxon », Université de Toulouse-Le-Mirail, 1986.

CAILLOIS Roger, « Le roman policier », dans *Puissances du roman*, Paris, Le Sagittaire, 1942 ; repris dans *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.

COLIN Jean-Paul, *Crimologies*, Frasné Saint-Imier, Canevas, 1995.

COLLOVALD Annie, NEVEU Erik, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, BPI-Centre Pompidou, 2004.

COMBES Annie, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989.

DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la Modernité*, Paris, Nathan, 1992.

EISENZWEIG Uri, *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

- Europe*, n° 571-572, « La fiction policière », novembre-décembre 1976.
- Europe*, n° 664-665, « Le roman noir américain », août-septembre 1984.
- HIGHSMITH Patricia, *L'Art du suspense. Mode d'emploi*, Paris, Calmann-Lévy, 1987.
- LACASSIN Francis, *Mythologie du roman policier*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1974, 2 tomes.
- LACOMBE Alain, *Le Roman noir américain*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975.
- Littérature, n° 49, « Le roman policier », février 1983.
- LITS Marc, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles-Paris-Gembloux, De Boeck-Wesmael-Duculot, 1989.
- MANDEL Ernest, *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*, Montreuil, PEC La Brèche, 1986.
- MARTENS Michel, *Underwood USA. Ballade sur les touches du roman noir américain*, Paris, Balland, 1980.
- MELLIER Denis, RUIZ Luc (dir.), *Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventures*, Fontenay-Saint-Cloud, ENS, 1995.
- MEYER-BOLZINGER Dominique, *Une méthode clinique dans l'enquête policière. Holmes, Poirot, Maigret*, Liège, Éd. du Céfal, 2003.
- MIJOLLA-MILLOR, Sophie DE, *Monstre familial. Approche psychanalytique d'Agatha Christie*, Paris, Dunod, 1995.
- Modernités*, n° 2, « Criminels et policiers », Nantes, 1988.
- Mouvements*, n° 15-16, « Le polar. Entre critique sociale et désenchantement », mai-août 2001.
- NARCEJAC Thomas, *Une machine à lire. Le roman policier*, Paris, Denoël-Gonthier, 1975.
- Nord'*, n° 38, « Polars », Lille, Société de littérature du Nord, décembre 2001.
- PANEK LEROY Lad, *British Mystery. Histoire du roman policier classique anglais (1979)*, Amiens, Encrage, 1990.
- PESSIN Alain, VANBREMEERSCH Caroline (dir.), *Les Œuvres noires de l'art et de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, 2 tomes.
- REUTER Yves, « Le suspense : les lois d'un genre », *Pratiques*, n° 54, « Les mauvais genres », juin 1987 ; « Éléments pour une typologie des romans policiers », *Tapis-Franc*, n° 2, hiver 1989 ; (éd.), *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989.
- Revue de l'Institut de sociologie*, n° 3-4, « Récit policier et construction du social », Bruxelles, 1989.
- Roman*, n° 24, « Poétique du polar », Paris, 1988.
- SCHWEIGHAUSER Jean-Paul, *Le Roman noir français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984.
- TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose*, Paris, Éd. du Seuil, 1971.
- SOLDINI Fabienne, « La lecture de roman policiers : une activité cognitive », *Langage et société*, n° 76, juin 1996.
- VANONCINI André, *Le Roman policier*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993.

3. Outils référentiels

BAUDOU Jacques, BOURGEOIS Vincent, DUCOS François, GILLY Jean-Christophe, *Derrière le Masque. 1927-2007*, Dinan, Terre de Brume, 2007.

BAUDOU Jacques et SCHLÉRET Jean-Jacques, *Les Métamorphoses de la Chouette*, Paris, Futuropolis, 1986. Inventaire des auteurs et des œuvres publiés dans les collections « Détective Club », « La Chouette » et « J'ai Lu Policier », avec une filmographie ; *Le Vrai Visage du masque*, Paris, Futuropolis, vol. 1, 1984 ; vol. 2, 1985. Inventaire des auteurs et des œuvres publiés à la Librairie des Champs-Élysées et suivis d'une filmographie.

BRETON Jacques, *Les Collections policières en France*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, 1992. Synthèse remarquable sur l'édition du roman policier en France.

COMPERE Daniel (dir.), *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris, Nouveau Monde, 2007.

DELEUSE Robert, *Les Maîtres du roman policier*, Paris, Bordas, 1991. Recueil très précieux de fiches sur les auteurs et d'analyses critiques.

EISENZWEIG Uri (éd.), *Autopsies du roman policier*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1983. Recueil d'analyses d'auteurs célèbres.

GÉRAULT Jean-François, *Jean-Patrick Manchette*, Paris, Encrage-Les Belles Lettres, 2000.

GUERIF François, *James M. Cain. Biographie*, Paris, Nouvelles Éditions Séguiet, 1992.

LEBRUN Michel, *L'Almanach du crime. 1980*, Paris, Guenaud-Polar, 1978 ; *L'Almanach du crime. 1981*, Paris, Veyrier-Polar, 1980 ; *L'Almanach du crime. 1982*, Paris, Veyrier-Polar, 1981 ; *L'Almanach du crime. 1983*, Paris, Éd. de la Butte-aux-Cailles, 1982 ; *L'Almanach du crime. 1984*, Paris, Éd. de la Butte-aux-Cailles, 1983 ; *L'Année du polar. 1984*, Paris, Ramsay, 1984 ; *L'Année du polar. 1985*, Paris, Ramsay, 1985 ; *L'Année du polar. 1986*, Paris, Ramsay, 1986 ; *L'Année du polar. 1987*, Paris, Ramsay, 1987. Une excellente série, remplie d'humour, comprenant des notices sur les romans policiers sortis dans l'année et d'autres sur différents thèmes du « polar ».

LEBRUN Michel et SCHWEIGHAEUSER J.-P., *Le Guide du polar*, Paris, Syros, 1987. Ouvrage consacré à l'histoire du roman policier français.

MARTINETTI Anne, *Le Masque. Histoire d'une collection*, Amiens, Encrage, 1997.

MESPLÈDE Claude et SCHLÉRET Jean-Jacques, *SN Voyage au bout de la Noire*, Paris, Futuropolis, 1982 ; *SN Voyage au bout de la Noire*, mise à jour 1982-1985, Paris, Futuropolis, 1985. Inventaires des auteurs et des œuvres publiés en « Série noire » et en « Série blême » avec une filmographie.

MESPLÈDE Claude, *Les années « Série noire »*, vol. 1, « 1945-1959 », Amiens, Encrage, 1992 ; vol. 2, « 1959-1966 », 1996 ; vol. 3, « 1966-1972 », 1994. Notices sur les œuvres publiées en « Série noire ».

MESPLÈDE Claude, SCHLÉRET Jean-Jacques, *Les Auteurs de la Série Noire. Voyage au bout de la Noire (1945-1995)*, Nantes, Joseph K., 1996.

MESPLÈDE Claude (dir.), *Dictionnaire des littératures policières* (2003), Nantes, Joseph K., 2 tomes, 2008.

MYSTERY WRITERS OF AMERICA, *Polar : mode d'emploi. Manuel d'écriture criminelle* (1956), 2 tomes, Amiens, Encrage, 1989 et 1990. Recueil d'articles d'écrivains sur leur façon d'écrire.

PÉRISSET Maurice, *Panorama du polar français contemporain*, Paris, Éd. de l'Instant, 1986. De nombreuses notices sur les écrivains français contemporains.

RECATALA Denis Fernandez, *Le Polar*, Paris, M.A., 1986. Ouvrage d'introduction avec nombre de notices sur les auteurs.

RAABE Juliette (dir.), *Fleuve noir. 50 ans d'édition populaire*, Paris, Bibliothèque des littératures policières, 1999.

SADOUL Jacques, *Anthologie de la littérature policière de Conan Doyle à Jérôme Charyn*, Paris, Ramsay, 1980. Très belle anthologie, introduction au genre.

SPEHNER Norbert et ALLARD Yvon, *Écrits sur le roman policier*, Québec, Éd. du Préambule, 1990. Bibliographie analytique et critique des études et essais sur le roman et le film policiers.

Il existe aussi, depuis 1984, une bibliothèque – la BILIPO – consacrée aux littératures policières : 48-50, rue du Cardinal-Lemoine, 75005 Paris. En Belgique, près de Liège, existe une autre remarquable bibliothèque consacrée aux paralittératures : Au Passou n° 40, 4600. Centre Stanislas-André Steeman, Bibliothèque des Paralittératures, 106 voie de l'Air Pur, 4052 Beaufays, Belgique.

Voir aussi les revues *813* et *Temps Noir*.