

Université Lumière-Lyon II

UFR de Lettres

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de L'université Lumière Lyon II

Discipline : Lettres et Arts

présentée et soutenue publiquement par

**Marion GIRARD FRANÇOIS**

le 24 janvier 2000

# PARODIE ET TRANSPOSITION DANS LE ROMAN POLICIER CONTEMPORAIN



# Table des matières

<b>Remerciements . .</b>	<b>3</b>
<b>Introduction générale . .</b>	<b>5</b>
<b>1ère partie La parodie décapante .</b>	<b>21</b>
1. Le polarisme .	24
1.1. Deux auteurs hors-la-loi .	24
1.2. Le dédoublement .	26
1.3. Outrage à l'enquête .	43
2. La dévaluation . .	54
2.1. Un enquêteur dans tous ses états .	54
2.2. Un héroïsme laborieux .	59
2.3. Raisonnement et cheminement .	68
2.4. Hors-jeu .	81
3. Esthétique de la dispersion . .	103
3.1. L'enquêteur a perdu sa langue . .	103
3.2. D'autres voix au chapitre .	112
3.3. Langage en actes . .	123
4. Esthétique du collage . .	140
4.1. Montalbán aux fourneaux . .	141
4.2. Un texte réglé comme du papier à musique . .	147
5. Un texte sous l'autre .	164
5.1. Productivité de la répétition .	164
5.2. Le jeu avec l'intertexte .	176
5.3. La création cyclique .	189
Conclusion .	215
<b>2ème partie Traces du roman policier .</b>	<b>219</b>
1. Ce que devient l'enquête dans deux romans classiques .	220

1.1. Jacques-Pierre AMETTE, <i>Enquête d'hiver</i> : une enquête en perdition .	220
1.2. Juan Marsé, <i>Boulevard du Guinardo</i> : la disparition de l'enquête .	224
1.3. Dissolution du récit énigmatique . .	228
2. Fonctions de l'intertextualité .	236
2.1. Amette, Hammett, Hamlet .	236
2.2. Marsé : le double assassinat dans la rue Morgue .	247
3. Le texte piège .	253
3.1. Le piège interprétatif . .	253
3.2. Le piège référentiel . .	264
Conclusion .	281
<b>3ème partie Ce que dit la marge du roman .</b>	<b>285</b>
1. Enquête et cheminement .	286
1.1. La mort aux deux extrémités .	287
1.2. Cheminement causal .	306
1.3. Cheminement de l'écriture .	325
2. Problématisation du genre policier .	370
2.1. Problématisation de la notion de genre .	371
2.2. Problématisation de la notion de littérature .	386
2.3. Les limites de la littérature . .	414
<b>Conclusion générale .</b>	<b>449</b>
<b>Bibliographie . .</b>	<b>469</b>
1) Oeuvres de René Belletto : . .	469
Autres romans : .	470
Poésie: . .	470
Ouvrage critique : .	470
2) Oeuvres de Manuel Vázquez Montalbán : .	470
Autres romans du cycle Carvalho cités: .	470
Autre roman hors-cycle cité: .	471
Recueil d'articles: . .	471

Entretiens: .	471
3) Oeuvres de Jacques-Pierre Amette: . .	471
Autres romans cités: .	471
4) Oeuvres de Juan Marsé: . .	471
Autres romans cités: .	472
5) Ouvrages critiques sur le roman policier : . .	472
Ouvrages collectifs: .	473
6) Ouvrages critiques généraux : .	473
Ouvrages collectifs: .	476
7) Articles et revues consultés : .	477
Littérature générale : .	477
Littérature policière : .	478
8) Autres oeuvres ou auteurs cité(e)s: .	479



---

A mon père



## Remerciements

Merci à Claude Burgelin, pour sa confiance et son attention, à Anne Roche, pour ses conseils et sa chaleur, à Georges Tyras, pour son aide précieuse et ses encouragements.

Que soient également remerciés M. Reuter et M. Goudey, mes lecteurs attentifs.

Un grand merci à Florence SOS - Informatique.

Merci à Roman, qui m'a permis de commencer ce travail, et à Jeanne, qui m'a donné la force de le finir.

Merci à Christophe, infiniment.



# Introduction générale

**« Toute thèse relève des mêmes principes qu'une enquête policière. » Rezvani, *l'Enigme***

Cette étude n'a pas pour objet la renaissance d'un genre : le roman policier, mais bien plutôt, d'abord, la reconnaissance de l'intérêt à porter à certains auteurs qui, de l'intérieur ou de l'extérieur, ont, dans leur diversité et leur invention, brisé les carcans de ce genre et l'ont fait irradier vers d'autres secteurs littéraires. Par les modifications qu'ils ont introduites, ils ont surtout brisé le carcan critique qui l'entourait. Par leur entremise, il nous a été permis d'accéder peu à peu à la connaissance de ce qui fait l'intérêt véritable du roman policier, dans les rapports féconds, étroits et révélateurs qu'il entretient avec la littérature blanche.

Car ce travail est avant tout le compte-rendu d'un cheminement. Comme le détective, nous sommes partie à l'aventure dans la jungle des textes, dans un labyrinthe fait lui-même d'autres labyrinthes : des romans, fascinants par leurs différences autant que par les échos qu'ils émettent entre eux et vers d'autres textes. Notre enquête est donc une enquête de terrain : nous ne sommes pas allée chercher dans les oeuvres la simple illustration, plus ou moins forcée, d'idées préconçues ou de thèses antérieures ; nous n'avons pas procédé comme le détective des romans, vu par Umberto Eco, qui soumet ce qu'il observe à ce qu'il veut déduire, trouvant toujours la preuve qu'il cherche, procédant par abduction<sup>1</sup>, délire interprétatif, ajoute Pierre Bayard, commun à la plupart des

---

<sup>1</sup> U. Eco, « l'Abduction en Uqbar », in *Poétique* n° 67, Seuil, sept. 1986, p. 264.

théoriciens et des scientifiques<sup>2</sup>. A l'inverse, comme l'enquêteur-thésaur de Rezvani, notre méthode a été, jusqu'au bout, pleinement expérimentale : nous avons interrogé nos témoins - les textes -, sondé les alibis - les avant-textes -, parcouru de multiples pistes, scruté les traces observables sans les sélectionner dès l'abord, avant de trouver des indices réels permettant à notre recherche d'aboutir, c'est-à-dire avant de découvrir ce que nous cherchions : l'objet même de notre quête s'est dégagé très progressivement pendant notre cheminement, nous exposant à toutes les inquiétudes du vrai détective, lâché dans le labyrinthe textuel. C'était à nos yeux la seule façon d'échapper - autant que faire se peut - à ce « désir de falsification<sup>3</sup> » inhérent à la quête scientifique...

De fait, beaucoup d'études critiques sur le genre policier procèdent à nos yeux de ce gauchissement, qui rend d'ailleurs souvent leurs auteurs peu enclins à considérer la variété du corpus policier, d'où un souci intense d'exclusion de ce qui est trop complexe, et une volonté de classification. Et cela depuis le début : ce ne sont pas seulement les oeuvres modernes de Puig ou Echenoz qui ont mis mal à l'aise les critiques : le père du roman policier anglais, Wilkie Collins, dont le roman *la Pierre de Lune* (1868) est si particulier, n'a-t-il pas été longtemps oublié ?

Ainsi, la portée du roman policier a souffert d'une minimisation pendant trop longtemps : dans sa première formule, le roman à énigme, il a été vu comme un problème logique, un jeu entre auteur et lecteur, puis dans sa version *hard-boiled*, celle du roman noir, comme l'expression stricte d'une réalité sociale, celle de la ville moderne. La plupart des études critiques spécialisées ont ainsi réduit ces deux voies du roman policier, appauvrissant sa signification soit en littérature pure, soit en référentialité obstinée, recoupant du reste des positions extrêmes de la production policière qui ne nous intéresseront guère ici. Par exemple, le roman noir s'est trouvé en charge d'exprimer le monde social, et, du même coup, étudié et réduit à cette fonction par des théoriciens du domaine politique ou philosophique. Ainsi, Ernst Mandel canonise des auteurs comme Didier Daeninckx, sous prétexte que ses romans s'apparentent à du journalisme de reportage, alors qu'il vilipende Manuel Vázquez Montalbán à cause de tout ce qui s'écarte du politique dans le cycle policier qu'il a composé<sup>4</sup>. Quant au roman à énigme de type anglais, il ne représente à ses yeux - comme à ceux du philosophe Siegfried Kracauer<sup>5</sup> - que le triomphe de la raison bourgeoise, que l'affirmation de sa puissance. Ce processus global est dû à une lecture autoritaire ; il a fini par coller à la peau du livre et par le dépouiller de toutes ses potentialités créatives et signifiantes. Pour nous, il s'agit bien d'un meurtre textuel : de telles analyses ont fini par « avoir la peau » du livre, par « faire la

---

<sup>2</sup> P. Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1998, p. 133.

<sup>3</sup> Rezvani, *l'Enigme*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 193 : « Vous le savez bien, beaucoup de chercheurs, pour imposer leur théorie, n'hésitent pas à donner un petit coup de pouce, comme on dit, à la nature. Nous-mêmes, enquêteurs et criminologistes, sommes-nous à l'abri du désir de falsification ? Pour avoir raison, pour affirmer une prétendue clairvoyance, plus que tout autre ne sommes-nous pas capables de fausser la vérité ? »

<sup>4</sup> E. Mandel, *Meurtres Exquis, Histoire sociale du roman policier*, Montreuil, la Brèche, 1986.

<sup>5</sup> S. Kracauer, *le Roman policier, un traité philosophique*, Petite Bibliothèque Payot, coll. Critique de la Politique, 1971.

peau » à l'aspect roman du roman policier, ne lui laissant que les os, l'écriture s'étiolant, soit devinette, soit pamphlet. Roman du lecteur, le roman policier s'est fait dévorer par lui, par un horizon d'attente et par la coercition policière d'une certaine critique.

En effet, l'histoire du genre paraît être celle d'une usure progressive : le « roman-problème » a fini par lasser après avoir tenté toutes les combinaisons possibles ; le roman noir lui a succédé, conçu à l'origine comme une libération par rapport au genre policier anglais réglementé par Van Dine<sup>6</sup>. Il se voulait ouvert sur le monde et en particulier sur la ville, sur ses évolutions ; mais, du fait sans doute de la création d'une collection particulière en 1945 (la Série Noire), le genre s'est figé également. Les auteurs français de « néo-polar », après 68, ont remis le genre au goût du jour en l'utilisant à des fins contestataires et en s'inspirant, à l'exemple de Manchette, du style brut et efficace de l'école américaine ; cependant, ce type d'écriture a contribué à entretenir un certain discrédit autour du « polar » et les dénonciations politiques, explicites ou pas, le pessimisme et la morbidité de rigueur, ont fini par peser à bien des lecteurs.

Et pourtant, après que l'on eut annoncé la mort du roman policier, celui-ci semble renaître une fois encore de ses cendres, tiré des différentes ornières structurelles, stylistiques ou idéologiques par l'intervention ingénieuse d'auteurs visant à revivifier le genre. Sur les ruines du roman policier classique ou du polar à l'américaine s'élabore un autre type de roman, pluriel, encore mal cerné par la critique. Cela constitue pour nous le premier malaise inhérent à l'objet de notre étude, malaise dû à une incertitude taxinomique, sans doute à imputer à la mauvaise opinion qu'on s'est longtemps faite du genre policier, qui a posé une ligne de démarcation abusive entre « la grande littérature » et le roman noir ou policier. Ernst Mandel raconte lui-même, au début de *Meurtres Exquis* (1986), combien il a étonné son entourage en publiant, lui, le sérieux idéologue marxiste, un ouvrage critique sur le roman policier.

Depuis quelques années s'est amorcée une évolution dont on n'est pas à même de deviner l'aboutissement, à l'heure où nous écrivons ces lignes. Il suffit d'un coup d'oeil sur les quotidiens, les magazines ou les journaux littéraires pour noter l'intérêt croissant des critiques et du public pour ce style d'ouvrages : en témoignent les rubriques spéciales dans *le Monde* comme dans *Libération*, les numéros d'*Europe* ou du *Magazine Littéraire* entièrement consacrés à ce genre. De plus en plus d'ouvrages critiques paraissent sur le sujet. Par ailleurs, les professeurs de collège, et parfois de lycée, ont intégré certains avatars modernes du roman à enquête (Henry Winterfeld, Marc Paillet, Ellis Peters, etc.) comme outil pédagogique dans leur enseignement, pour l'étude de la structure narrative par exemple. En outre, bien des auteurs réputés « sérieux », comme Julia Kristeva ou Michel Del Castillo, choisissent occasionnellement ce genre, y trouvant parfois leur véritable écriture (d'où peut-être le retour de Jean Vautrin au polar récemment), pour des raisons qu'il nous faudra mettre à jour, l'adaptant à leurs intentions ou à leur personnalité. C'est du reste sans doute l'incursion de ces auteurs dans le genre policier qui finira par le réhabiliter entièrement.

Le travail de ces rénovateurs fait éclater une confusion générique évidente. Autrefois,

<sup>6</sup> L'ensemble de ces règles se trouve dans l'ouvrage de Th. Narcejac *une Machine à lire : le Roman policier*, Denoël/Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1975, p. 97 sq.

la typologie des romans à énigme était très précise (roman d'énigme, roman d'investigation, roman noir, roman à suspense, etc.) et semblait ne recouper en aucun cas les terres de la « grande littérature ». Mais aujourd'hui, force est de reconnaître que les frontières se sont brouillées et que les types se mêlent de plus en plus, ce qui génère un doute rétroactif sur les auteurs dits classiques et antérieurs à notre siècle, dont on découvre alors ce que leurs oeuvres contiennent déjà de la problématique noire.

Ainsi s'affirme la dimension transhistorique de la formule policière, dans toute son extension : l'attitude d'Amette, de Marsé, de Belletto et de Montalbán, auteurs des quatre romans que nous étudierons ici, en infraction avec le genre conventionnel, n'est pas nouvelle ; depuis Poe, il y a toujours eu des auteurs pour produire autre chose qu'une structure et des thèmes convenus, comme le remarque Jacques Dubois :

**« Les écrivains les plus représentatifs et les plus audacieux dialoguent entre eux à l'intérieur d'un raccourci d'histoire<sup>7</sup>. »**

En effet, pourquoi vouloir séparer ce qui a toujours été uni ? Le roman policier irrigue depuis son origine le roman traditionnel, que l'on pense à Hugo (qui, comme Sue ou Gaboriau, a adapté le roman à énigme en France), à Balzac (*Une ténébreuse affaire*), à Dostoïevski (*Crime et Châtiment*), et plus tard à Faulkner (*Sanctuaire*), à Bernanos (*Un crime*), ou encore à Robbe-Grillet (*Les Gommages*). De toute façon, qu'on voie son origine dans *Oedipe-Roi* ou dans *Zadig*, il est indéniable que le roman policier n'a pas à rougir de ses parents. Ses éléments constitutifs ont longtemps été épars dans la « grande littérature » avant d'être unifiés pour créer un genre particulier avec des règles et, comme il se doit, des infractions à celles-ci. Aujourd'hui, Eco, Sciascia, Mendoza, Puig, Vargas Llosa, et bien d'autres, publiés dans des collections générales, donnent au genre l'occasion d'être reconnu, illustrant ce postulat de Tzvetan Todorov :

**« Qui veut embellir le roman policier fait de la littérature et non du roman policier<sup>8</sup>. »**

Ce brouillage, opéré par les rénovateurs, offre une chance réelle de sortir de l'impasse critique et de rouvrir la vision sur le genre, lui donnant par là même l'occasion de se renouveler par la suite : c'est pourquoi, autant par goût que par instinct, nous avons choisi d'étudier ces romans en marge, ces romans problématiques pour la critique classique, ces romans innommables...

A l'origine de ce travail, il y a, effectivement, la perception d'un second malaise, terminologique, naturellement corrélé au flou taxinomique, tant il est vrai qu'on a bien du mal, dans une librairie par exemple, à nommer le genre de livre qui fera l'objet de cette recherche, et, dès lors, à le situer : faut-il dire « roman policier littéraire », ou bien « polar métaphysique », « roman à énigme bien écrit » ou « policier atypique » ?

Dans les nombreuses librairies où nous avons prospecté, en quête de cette sorte d'oeuvres, nous avons eu bien du mal à nous faire comprendre : dans les commerces spécialisés, le libraire pense que nous cherchons des polars purement idéologiques et politiques ; dans les librairies générales, nous avons eu des conversations très

---

<sup>7</sup> J. Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, coll. *le Texte à l'Oeuvre*, Nathan, 1992, p. 109.

<sup>8</sup> T. Todorov, « Typologie du roman policier » in *Poétique de la prose*, *Poétique/Seuil*, 1971, p. 56.

intéressantes avec des vendeurs, qui reconnaissent que, hors du rayon polar, et dans des collections variées, se trouvent des romans policiers apparemment mal répertoriés : nous sommes donc condamnés à errer au hasard, jusqu'à rencontrer des auteurs tels que Muñoz Molina ou Auster. La taxinomie et la terminologie classiques semblent donc de plus en plus aléatoires.

Mais de fait, que cherche-t-on à regrouper ici, et comment donner une définition de ce qui est commun à ces auteurs plus ou moins marginaux par rapport au genre codifié, et ceci en dépit de leurs différences fondamentales ?

Nous pouvons d'ores et déjà énoncer que ces auteurs ne respectent pas les règles, parfois même s'en moquent ouvertement ou se plaisent visiblement à les transgresser. Ces infractions aux règles, cette mise à mal du roman policier classique, portent une atteinte radicale au genre, opérant une sorte de déboulonnage jouissif d'un Sherlock Holmes hors de son socle. La nécessité de ce meurtre du père, l'autopsie du cadavre de l'intertexte<sup>9</sup>, voilà le premier aspect de notre recherche et l'énigme que nous tenterons d'éclaircir.

Notre travail étant réalisé dans le cadre de la littérature générale et comparée, nous avons limité notre champ d'études, en dehors d'auteurs de langue française (Belletto, Amette), à des romanciers espagnols que nous sommes en mesure de lire dans leur texte original (Marsé, Montalbán). Ces auteurs répondent, à des degrés variés et de façon très différente, à nos critères de départ : un souci de s'attaquer au modèle traditionnel, pour fonder sa propre écriture. Il semble difficile, dans un premier temps, de mêler dans une même recherche des romans qui procèdent du roman à énigme avec ceux qui tiennent davantage du roman noir, mais l'on verra à travers nos exemples comment à l'heure actuelle les deux perspectives se confondent, comment les romanciers utilisent ensemble les significations thématiques et les potentialités narratives des deux groupes, en leur adjoignant encore d'autres catégories : d'autres branches du roman policier, comme le roman à suspense, ou d'autres genres, comme le fantastique, ou encore en se servant d'ingrédients policiers dans des textes sans étiquette. De cette manière, les romanciers ont inventé des remèdes actuels à ce qui semblait condamner les différentes voies du roman policier à l'extinction.

Après examen, nous avons choisi d'étudier majoritairement des romans publiés dans des collections générales afin de s'assurer une certaine densité littéraire et pour mieux montrer la faiblesse de nos habitudes taxinomiques : il est d'ailleurs remarquable que lorsque ces auteurs sont édités, pour certains de leurs romans, dans des collections spécialisées, leur écriture se fait efficace et presque cinématographique ; on peut citer l'exemple d'Alexandre Lous/Jean-Baptiste Baronian dont la double identité renvoie à une double écriture, selon qu'il est publié en collection noire ou blanche. Les auteurs eux-mêmes entretiennent parfois ce malaise taxinomique, tel Daniel Pennac, qui, après

<sup>9</sup> G. Genette, dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Points Essais, 1982, pp. 8-13, définit l'*hypertextualité* comme une « relation unissant un texte B ( que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A ( que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », tandis que l'intertextualité renvoie pour lui à « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes ». Nous utiliserons ce terme dans le sens plus large que lui donne M. Riffaterre, cité par G. Genette, de « perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres ».

avoir remporté le succès que l'on sait avec la série Malaussène grâce à une collection noire, a été trop heureux de pouvoir la faire publier chez Folio. Heureusement la floraison récente de collections de romans noirs de valeur, comme la série Grands Détectives (10/18) - où une grande partie du cycle policier de Montalbán a été traduite -, ou plus récemment les Chemins Nocturnes (Viviane Hamy), contribue à améliorer l'image de marque de jeunes auteurs de qualité comme Fred Vargas.

Nous n'avons par ailleurs sélectionné que des romans où le personnage central est en position d'enquêteur, où une recherche structure le récit, rendant le genre à sa vocation oedipienne originelle. Ces interrogations angoissées, parfois masquées par l'humour noir, parfois révoltées, unissent ces écrivains, si différents qu'ils soient par ailleurs, qui ont trouvé dans une utilisation personnelle du genre policier la formulation la plus adéquate, la plus sensible et la plus communicable de leur quête individuelle.

Peu à peu cependant, les auteurs que nous avons choisis nous ont révélé un autre trait commun, fondamental, qui a infléchi considérablement notre direction initiale ; par l'immersion dans leurs oeuvres, nous avons découvert qu'ils ne se limitaient pas à détruire ou à désosser le genre codifié : par ce travail de la matière préexistante ils construisent, créent une oeuvre à part.

Notre corpus est hétérogène, par nécessité. Le roman policier est en effet remarquable, en ce qu'il se situe au confluent de deux dynamiques littéraires, l'une internationale, l'autre nationale. Il s'agissait d'abord de montrer que ce que nous pouvons observer en France n'est pas à relier automatiquement à une quelconque spécificité nationale, mais témoigne bien de l'état actuel du genre policier, dû au développement de plusieurs potentialités constitutives de ce genre, au niveau des recherches narratives. L'accent mis sur le dispositif de l'écriture et sur sa réception, l'importance donnée au pôle narratif et à l'intertextualité, ainsi qu'à la littérarité du texte, les questionnements actuels autour de la notion de genre et le brassage générique ont placé le roman policier, parce qu'il contenait toutes ces caractéristiques par sa nature même et par les extensions qu'il permet, dans la dynamique littéraire contemporaine : il a été choisi par des romanciers dans bien des pays pour exprimer une certaine modernité littéraire internationale, modernité que Pascale Casanova définit comme « *présent sans cesse redéfini* », « *horloge artistique universelle* <sup>10</sup> », qui autorise les rapprochements entre auteurs de pays différents, malgré l'obstacle des « *périodisations transnationales* <sup>11</sup> » propres à chacun. A cet égard, la démarche de romanciers français rejoint celles d'auteurs allemands, italiens, américains du Nord comme du Sud, etc., que nous citerons à l'occasion à l'appui de nos thèses.

Il est clair cependant que chaque pays, en fonction de sa situation politique, économique ou culturelle, va également utiliser le genre de façon différente, l'assimiler littérairement. L'Espagne est exemplaire à cet égard ; elle s'est saisie du roman policier comme du moyen le plus approprié pour exprimer une problématique historique au niveau individuel et national. Dans cette perspective, comparer deux pays comme l'Espagne et la

---

<sup>10</sup> P. Casanova, *la République des Lettres*, Seuil, 1999, p. 130.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 145.

France s'avère osé, puisque la France a été, grâce à Gaboriau, un berceau du roman policier. Poe, le grand initiateur, n'a-t-il pas été jusqu'à ressentir le besoin de faire de son détective un Parisien ? Paris, centre esthétique de toutes les grandes innovations<sup>12</sup>, lui semblait peut-être incontournable... Au contraire, l'Espagne n'a pas de tradition littéraire policière et n'a adopté le genre que dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Cette remise à l'heure esthétique n'a rien de surprenant si on la rapporte à la remise à l'heure politique qui lui est contemporaine, sachant que le roman policier va souvent, précisément, servir aux auteurs espagnols dans cette double direction : la métaphore policière exprime, politiquement, la résolution du franquisme, et esthétiquement, l'élimination du retard occasionné par la fossilisation intellectuelle de l'après-guerre. Il faudrait du reste rappeler ici le rôle fondateur de Juan Benet, qui, par ses fictions policières, a, à lui seul d'après Pascale Casanova, amorcé cette remise à l'heure.

Les auteurs espagnols que nous avons choisis conjuguent une approche internationale du genre (parodie, brouillage générique, jeu sur la structure et sur la voix narrative, etc.) - ce qui leur donne une notoriété dépassant les frontières -, avec une utilisation locale, - catalane, plus précisément - leur permettant de résoudre des questions nationales et de faire du genre policier l'expression de la situation propre à leur pays, à leur région. En ce sens, le roman policier espagnol présente certaines spécificités, qui rendent difficiles des rapprochements, et que nous respecterons en tant que telles, en les traitant à chaque fois à part. A ce niveau, notre approche sera nécessairement fragmentaire : nos connaissances historiques et politiques générales et appliquées à l'Espagne bornant sans doute nos analyses, nous nous permettrons seulement d'ouvrir des pistes pour les spécialistes...

A l'intérieur même des frontières, notre corpus présente des disparités remarquables entre les différents auteurs, appartenant à la même génération : Manuel Vázquez Montalbán (né en 1939) et Juan Marsé (né en 1933) sont proches et se réfèrent l'un à l'autre, mais alors que la série Carvalho, à laquelle appartient *les Mers du Sud* (éd. orig. 1979), peut sembler conforme au modèle du roman noir, le roman de Marsé dont nous parlerons, *Boulevard du Guinardo* (éd. orig. 1984), est le fruit d'une tentative expérimentale d'adaptation de la structure policière qui pose un problème taxinomique évident. Côté français, René Belletto (né en 1945) et Jacques-Pierre Amette (né en 1943) puisent tous deux aux sources du genre ; mais le premier garde le cap, tandis que le second se libère progressivement du modèle : *l'Enfer* (1986) reste un roman à suspense malgré les altérations qu'il opère vis-à-vis du modèle, alors qu'*Enquête d'hiver* (1985) remet en cause la classification qu'il induisait ostensiblement par son titre et son commencement.

Cette diversité s'inscrit dans le champ des interrogations littéraires modernes, et le choix de ces auteurs permet de prouver la plasticité du genre et sa fertilité. Mais par ailleurs, l'utilisation divergente que font ces quatre auteurs du genre policier est à rattacher à une dimension créatrice plus individuelle : la richesse des composantes du genre le prête à exprimer toutes sortes de rapports au monde, dont les romanciers choisis montreront la variété. Ces différences à l'intérieur même des frontières nationales sont

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 49 sq.

parfois telles que le rapprochement opéré par la littérature comparée se trouve pleinement justifié : Amette nous semble plus proche de Marsé que de Belletto, parce que là où les premiers utilisent le genre en relation avec une dimension expérimentale, le second produit spontanément un roman à suspense, tout simplement parce que les structures et les thèmes policiers s'imposent à son imaginaire, comme à ceux d'écrivains français comme Del Castillo ou Modiano. Montalbán, quant à lui, comme Muñoz Molina, serait d'après nous au croisement de ces deux utilisations, expérimentale et fantasmatique à la fois. Pour rendre compte de cette dernière dimension, nous avons recouru, dans la lignée de Jean-Claude Vareille, aux outils de la psychanalyse littéraire. Là aussi, il s'agissait avant tout d'ouvrir des voies pour des études plus approfondies, en montrant à quel point le genre, sous toutes ses formes, traduit les pulsions les plus essentielles et les fantasmes liés à l'acte même d'écrire.

Toutes ces différences attestent de la richesse du fonds policier, contredisant la vision figée d'un modèle : ce qu'on a appelé « l'âge d'or » du roman policier a inscrit dans la mémoire du lecteur un schéma de ce que doit être un roman policier, schéma globalement réductible à celui que présente un récit d'Agatha Christie ; de même, Chandler a fixé le type du roman noir dans l'imaginaire des lecteurs, aidé en cela par les adaptations cinématographiques. C'est d'ailleurs de cet hypotexte commodément fixé en formule, de ce modèle interprétatif, dont Roland Barthes ou Tzvetan Todorov se servent pour étayer leurs thèses narratives ; nous l'utiliserons également constamment au cours de notre travail, en tant qu'il sous-tend presque fatalement la lecture d'un roman policier (même si on n'est pas lecteur de roman policier, l'abondance de fictions télévisées ou cinématographiques stéréotypées suffit à forger l'hypotexte) ; ce modèle conditionne aussi l'écriture d'un roman (même autre que policier) lorsque l'écrivain est ou a été un lecteur de ce type de livres.

Cependant, l'étude de nos quatre textes, et tous ceux que nous citerons par ailleurs, font la preuve que ces visions figées sont à bannir en tant que jugement esthétique. La capacité à innover des auteurs se fonde sur l'adaptabilité du genre et sur son aptitude à exprimer l'individu et l'époque, le « je » dans son éternité aussi bien que la modernité littéraire. D'autre part, par le rapport différent que nos quatre romanciers entretiennent avec le policier institué, ils problématisent la notion même de genre, ils l'ouvrent et témoignent de sa structure essentielle. Là encore, notre choix se trouve justifié, parce que nous avons voulu trouver, dans les rayons spécialisés et généraux des librairies, des auteurs situés diversement dans la sphère générique, même si tous sont, peu ou prou, des marginaux : Belletto n'aime guère les classifications, Montalbán a utilisé le genre d'une manière circonstancielle et parodique, Marsé de façon occasionnelle et expérimentale, Amette a écrit *Enquête d'hiver* comme s'il s'agissait d'une passerelle entre sa production strictement policière pour la Série Noire et des romans très personnels, parfois difficiles d'accès comme *la Peau du monde* (1992). Par la distance qu'ils maintiennent avec le modèle, distance traduite par la parodie (Belletto, Montalbán) ou par l'altération structurelle ou thématique (Amette, Marsé), ils révèlent non seulement ce qui fait l'essence du genre mais aussi ce qui est la nature même de l'écriture ; ils font ainsi comprendre que le roman policier n'est pas une formule narrative due au hasard, mais la traduction même de l'acte d'écrire et de lire.

La contribution que nous avons souhaité apporter à l'édifice critique concernant le roman policier contemporain tient d'abord à une confrontation entre études générales et spécialisées ; les allers-retours entre ces domaines critiques ne visent pas, comme cela a déjà été fait, à chercher dans le roman policier l'illustration de thèses provenant de la littérature blanche, ainsi que Jean-Paul Colin a pu l'entreprendre en appliquant les apports du structuralisme au roman policier archaïque ; nous ne chercherons pas non plus à éclairer le genre policier à la lumière d'autres domaines comme le juridique (Claude Amey) ou la philosophie (Siegfried Kracauer). Enfin, il nous a semblé inutile de comparer à nouveau, à la suite de bien d'autres, le policier à d'autres genres comme le fantastique, la tragédie, ou encore avec les productions mythiques. Certes, nous utiliserons tous ces apports, mais dans notre optique, il s'agit d'opérer le mouvement contraire, en rapportant ce que nous pouvons observer dans les pratiques policières à ce qui définit la littérature ; nous chercherons à enrichir le discours sur l'écriture et sur la lecture en général en observant à l'aide d'exemples précis les constructions et les caractéristiques du roman policier.

Notre travail émane en fait de trois mouvements divergents : d'abord, une réaction contre tous ceux parmi les critiques qui ne cessent de condamner le genre policier à mourir de sa propre mort, d'Uri Eisenzweig à Boileau-Narcejac. A l'inverse, nous avons rassemblé différentes intuitions glanées chez les spécialistes (Jacques Dubois, Yves Reuter, Jean-Claude Vareille, etc.) qui notent l'importance de l'apport de la littérature policière pour la littérature générale, comme réflexion sur elle-même, comme processus de création. La présente étude vient renforcer ces intuitions, tenter de les approfondir et leur donner toute leur portée par des exemples concrets tirés d'oeuvres contemporaines françaises et espagnoles. Restait à les mettre en rapport avec les nombreux critiques non spécialisés, tels Roland Barthes et Umberto Eco, qui ont étudié le récit en prenant de multiples exemples dans le roman policier, comme si ce dernier présentait la forme la plus accomplie du genre narratif. Et de fait, de cette perpétuelle confrontation, nous avons pu progressivement déduire que non seulement le genre était une forme vivante, en constante évolution, comme le roman, mais qu'il disait en plus la vérité sur la littérature, en la mettant à jour dans ses structures mêmes.

Pour tenter d'approfondir ces précieuses intuitions à l'origine de notre travail, nous avons choisi des romans en marge de ce genre marginal. En effet, qu'elles portent sur la paralittérature (Alain-Michel Boyer<sup>13</sup>), le roman policier archaïque (Jean-Paul Colin<sup>14</sup> ou Jean-Claude Vareille<sup>15</sup>), le roman policier (Jacques Dubois, Yves Reuter<sup>16</sup>), la plupart de ces analyses se tournent vers le Nouveau Roman ; et c'est justement en tant que ce type d'écriture traduit la genèse et la structure littéraires qu'il leur semble proche du roman

<sup>13</sup> A.M. Boyer, « Questions de paralittérature », in *Poétique* n° 98, avril 1994, p. 150.

<sup>14</sup> J.P. Colin, *le Roman policier français archaïque*, Berne, Francfort-s. Main, New-York, Peter Lang, 1984.

<sup>15</sup> J.C. Vareille, *l'Homme masqué, le Justicier et le Détective*, coll. Littérature et Idéologies, P.U.L., 1989 et *Filatures, Itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

<sup>16</sup> Y. Reuter, *le Roman policier*, Nathan Université, coll. 128, 1997.

policier. Or, que manifeste le Nouveau Roman, si ce n'est une vision distanciée du fait littéraire, une mise en abyme de ses procédés, une prise de conscience de ce qui agit dans l'écriture<sup>17</sup> ?

C'est en effet dans cette prise de distance que se lit le mieux le mécanisme littéraire ; de la même façon il nous a semblé clair que c'est dans la marge du roman policier qu'il faut chercher le visage le plus authentique du genre - parce que la marge oblige à ne pas céder à la falsification généralisatrice<sup>18</sup> -, et, au-delà, le reflet le plus lumineux des processus littéraires. A partir de ces romans qui problématisent le genre, on peut alors revenir aux oeuvres policières archétypales pour leur faire avouer ce qu'elles recèlent de la vérité du fait littéraire en général, de l'écriture, de la lecture, les sortant ainsi de l'impasse critique. Le sentiment de Michel Butor trouve ici sa vérification :

**« Seule l'oeuvre nouvelle nous fera chercher dans les rayons le livre ancien empoussiéré, celui dont on ne parlait pas, ou dont on parlait sans le lire, recouvert par ses trop nombreuses imitations ; la nouveauté menaçante provoque le recours au texte<sup>19</sup>. »**

L'initiative de Pierre Bayard, en 1998 - lire autrement *le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie<sup>20</sup> -, nous paraît due, justement, à l'ouverture de la vision critique permise par les auteurs novateurs, qui ont fait tomber, parfois violemment, certaines oeillères : le regard a changé, et du coup, l'écriture se libère, tout un champ de possibles s'ouvre à ceux qui trouveraient dans cette forme d'expression littéraire leur vérité. Jacques Dubois a été des premiers à effectuer ce dépoussiérage, dans *le Roman policier ou la modernité* (1992), par un va-et-vient entre auteurs classiques et novateurs visant à démontrer le potentiel qu'offre le genre à l'écriture moderne en même temps qu'à mettre en évidence les fondements mythiques qui assurent sa permanence et son succès.

Nous avons voulu poursuivre dans cette voie, et montrer ce que, au-delà de cette perspective temporelle duelle qui valide et valorise le genre, le roman policier nous dit de l'écriture et de la lecture en général, grâce à ces auteurs « marginaux » qui traduisent, consciemment ou pas, mais précisément par la distance qu'ils introduisent, les processus à l'oeuvre dans l'écriture.

Cette distance se manifeste dans deux grands types de déviance : d'abord la parodie. La lecture au second degré qu'elle implique est initiée et stimulée par l'exhibition qu'elle fait des procédés narratifs ; mais en outrant les structures et les caractéristiques du

---

<sup>17</sup> De très nombreuses études consacrées au roman policier s'intéressent au Nouveau Roman ; cf. notamment : - M. Lits, *le Roman policier, introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, C.E.F.A.L., 1993, pp. 133-140. - Entretien Robbe-Grillet/Eisenzweig in *Littérature* n° 49, *le Roman policier*, fév. 1983. - L. Dällenbach, « Intertexte et autotexte », in *Poétique* n° 27, *Intertextualités*, 1976. - J.C. Vareille, *l'Homme masqué*, 6ème partie. - Y. Reuter, *le Roman policier*, p. 107.

<sup>18</sup> Cf. M. Butor, *Répertoire III*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1968, p. 13 : « Quand un signe d'étrangeté apparaît, il me révèle en général que ce que j'avais lu n'était pas le texte mais son ombre. »

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>20</sup> P. Bayard, *op. cit.*

genre policier, les deux romans que nous avons choisi d'étudier de très près, *l'Enfer* et *les Mers du Sud*, révèlent aussi ce qui fonde toute écriture romanesque : le personnage, la voix narrative, la composition, la création. A cet égard, le choix de deux romanciers bien différents est enrichissant : la parodie selon Montalbán est une forme d'expérimentation, qui rentre dans un projet global de mise en doute de l'écriture romanesque :

**« Eh bien voilà, introduire ces éléments de rupture narrative, briser ainsi la convention romanesque, c'est ce qui me divertit. Et je crois que cela traduit au fond, cela continue à traduire, un certain pessimisme face à la possibilité de faire du roman <sup>21</sup>... »**

Une autre voie expérimentale avait été précédemment explorée, avec ce que Montalbán nomme « *l'écriture subnormale* <sup>22</sup> », dont il adapte d'ailleurs malicieusement et stratégiquement certains procédés à la forme policière, comme la distanciation vis-à-vis du personnage, la parodie, l'absurdité, opposées à l'écriture réaliste, ou le « collage ». Cette technique fait entrer dans le texte policier pourtant réputé efficace, hermétiquement clos sur lui-même et maintenant l'unité, des matériaux hors-sujet et extérieurs au roman, telles les recettes de cuisine, des matériaux provenant de toutes les formes et de tous les niveaux de culture.

En même temps, revenir au récit, par l'utilisation de la forme policière, permet de transmettre une vision politique et philosophique du monde de manière aisément accessible à tout lecteur, et en allant le chercher là où il est (dans le domaine de la littérature « facile »). Ce souci de communicabilité et de narrativité caractérise d'ailleurs la production espagnole contemporaine. L'importance de cet enjeu référentiel est évidente chez cet auteur militant, emprisonné sous Franco, membre du Parti Communiste catalan, dont les premiers écrits relèvent du journalisme, de la polémique, ou de la sociologie. Déjà, du reste, la subnormalité, « *instrument adéquat de la transcription d'une réalité décalée* <sup>23</sup> », lui a été ainsi dictée par l'état politique de son pays sous Franco, qui place l'Espagne dans une position duelle, faite de contemporanéité et d'anachronisme absolu <sup>24</sup>. Cette volonté de coller au réel inspirera à cet auteur créatif et pluriel une autre voie littéraire, dans laquelle il se situe actuellement : les romans de la mémoire.

**« En fait, la série Carvalho est quelque chose de tout aussi expérimental : il s'agit d'explorer la possibilité d'un roman-chronique qui assume, en les sélectionnant,**

<sup>21</sup> M.V. Montalbán, interview au magazine *Hard-Boiled-Dick*, n° 20-21, 1989, Manuel Vásquez Montalbán et le roman noir espagnol, p. 82.

<sup>22</sup> Cf. G. Tyras, in M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1997, p. 80 : « En termes de langage, l'écriture subnormale est une écriture métisse, de collage, de récupération de différents matériaux a priori non littéraires, comme la chanson populaire, le slogan publicitaire, le discours des mass-media... »

<sup>23</sup> G. Tyras, « Manuel Vásquez Montalbán », in *le Roman espagnol actuel, Tendances et perspectives*, A. Bussière-Perrin (coord.), Tome 1, Montpellier, C.E.R.S., coll. Etudes Critiques, 1998, p. 186.

<sup>24</sup> Cf. M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, pp. 77-78 : « La condition de subnormalité était en grande partie déterminée par la présence de Franco. Une sensation de stupidité et de sous-développement mental qui fait que la façon dont sont abordées en Espagne certaines problématiques est sans commune mesure avec ce qui se passe dans le reste du monde. »

***les traits du roman noir américain, c'est-à-dire d'une convention littéraire<sup>25</sup>.***»

Expérimentation, chronique, jeu sur la convention : en fait, ces grandes directions de l'écriture de Montalbán ne sont pas séparables ; elles forment des fils qui se joignent sans cesse pour créer une dominante nouvelle, des modes d'expression choisis en fonction de la période et de ce qu'elle réclame ou autorise, et en fonction d'une préoccupation de communication.

La conscience et le besoin de la présence du lecteur se font également sentir chez René Belletto, qui lui aussi utilise le roman policier d'une manière parodique. Mais chez lui, l'écriture est à vif et semble moins procéder de choix théoriques que d'une nécessité intérieure : la parodie policière s'impose en tant qu'elle est exhibition et outrance (parce qu'elle est parodie, et parce qu'elle prend la forme policière) de l'écriture. Le type romanesque qui s'élabore ainsi ne procède pas d'un hasard ou d'un calcul ; sa nécessité provient de ce qu'ont laissé dans l'esprit du créateur ses propres lectures, tout aussi impérieuses :

**« Cela dit, si j'ai lu tous ces livres policiers avec autant de goût c'est parce que l'idée d'un roman à intrigue, contenant un secret qu'il faut élucider, c'est déjà quelque chose que j'avais en moi. Ce n'est pas seulement parce qu'ils étaient là<sup>26</sup>. »**

Le premier roman (non publié) de Belletto sera policier ; par la suite, cet auteur se fait connaître par des nouvelles fantastiques (Temps mort) - il est aussi lecteur de ce type de fictions - et par des romans qu'il qualifie lui-même « d'avant-garde » ; mais l'ensemble de sa production semble reliée à l'idée d'énigme, puisque même ces oeuvres contiennent

**« Une autre forme de secret que dans le roman policier mais je sais que ce n'était pas radicalement différent<sup>27</sup>. »**

Si c'est une certaine libéralisation politique qui a fait accéder Montalbán à la fiction, c'est une rupture géographique (le départ de Lyon pour Paris) qui va permettre à Belletto de composer son cycle policier<sup>28</sup>. Si donc on peut opposer ces deux auteurs sur le plan de l'implication de l'écriture (extériorité, référence, conscience chez Montalbán vs intériorité, instinct chez Belletto), il y a bien de part et d'autre une appropriation d'une matière narrative préalable, une captation d'un héritage romanesque qui va subir des altérations comparables. Les traits du roman noir sélectionnés seront présentés, tant dans *les Mers du Sud* que dans *l'Enfer*, de manière outrée, amplifiée, dédoublée, ce qui tourne en dérision le modèle de départ et nos attentes de lecteur.

Dans les deux cas, on sent une fascination pour la structure : Montalbán s'est fait connaître comme poète<sup>29</sup> avant de composer des romans ; si Belletto ne peut lui être comparé dans ce domaine, il est tout de même l'auteur de sonnets (*Loin de Lyon*). Le roman policier, en tant qu'extrême de l'architecture narrative, ne pouvait que les attirer.

<sup>25</sup> M.V. Montalbán, interview au magazine *Hard-Boiled-Dick*, n° 20-21, p. 81.

<sup>26</sup> R. Belletto, interview à *Ecrivain Magazine*, n° 2, janvier 1996, p. 43.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>28</sup> Cf. *ibid.*, p. 46 : « C'est le passage de Lyon à Paris qui a libéré la possibilité d'écrire de la fiction. »

L'exagération des procédés va encore mettre plus en évidence ces structures narratives, éclairant la composition romanesque en général. Autre point commun, expliquant pour une autre part le choix plus ou moins conscient de la forme policière et de la parodie : le besoin de communiquer avec le lecteur, d'établir une complicité par l'écriture, dans le sens d'un dialogue (Montalbán) ou d'une libération (Belletto). Enfin, nos deux auteurs partagent une sensibilité particulière au déjà-dit, à la prégnance intertextuelle, qui disperse le moi dans la schizophrénie (Belletto) ou la mélancolie (Montalbán)... En définitive, le rapport parodique que ces deux auteurs entretiennent avec l'écriture romanesque exhibe le secret de tout écrivain, puisque comme l'écrit Michel Schneider :

**« L'écrivain est celui qui plagie, parodie, pastiche, assemble et désassemble des modèles, et avec cela fait des livres qui non seulement ne ressemblent à ceux de personne, mais donnent l'impression que les modèles les ont copiés et que les livres futurs seront forcés de leur ressembler. Il faut sans doute que l'apprenti écrivain se défasse de l'obsession de l'écriture originale, comme de l'anxiété d'influence<sup>30</sup>. »**

Cette présence du déjà-dit sera également fondamentale pour notre analyse des romans de Juan Marsé et de Jacques-Pierre Amette, qui appartiennent à une seconde catégorie d'oeuvres permettant une vue distanciée, celle des romans que nous qualifierons de romans « à traces policières », « transpositions » (G. Genette) empruntant les thèmes et les structures du roman policier afin de les subvertir ou de les utiliser avec une finalité différente.

Le cas de Jacques-Pierre Amette est extrêmement intéressant, d'abord parce qu'il illustre le dédoublement identitaire imposé et/ou assumé par les auteurs de romans noirs depuis l'après-guerre. Ainsi, derrière Jacques-Pierre Amette se cache Paul Clément, auteur de deux romans à la Série Noire (*Exit, Je tue à la campagne*), jeu de masques que l'on retrouve avec Jean Meckert/John Amila, Georges J. Arnaud/Saint-Gilles, Boris Vian/Vernon Sullivan, etc. Ce brouillage identitaire peut certes protéger l'auteur de la censure ou de représailles politiques, mais, aujourd'hui, la double identité d'un Amette/Clément démontre surtout - et en dépit de la valorisation récente du genre - un besoin de se mettre à l'abri de la défiance que pourrait concevoir un public goûtant la Littérature face à la production non-policrière d'un écrivain dont le nom évoque la Série Noire : avec un pseudonyme pour la littérature noire, un autre pour la blanche, l'auteur se garantit la liberté de maintenir une production plurielle, d'écrire dans des genres différents. Didier Daeninckx, auteur de polars politiques et fier de l'être, se souvient de l'attitude d'Amette, à *Apostrophes*, deux mois après la publication d'*Enquête d'hiver*, un Amette, dit-il, « **qui avait publié à la Série Noire sous le nom de Paul Clément et qui faisait tout pour le faire oublier<sup>31</sup>** ». A moins que ce dédoublement ne relève d'un besoin plus personnel, d'une nécessité psychologique, voire d'une contagion fictionnelle<sup>32</sup> : Amette n'a-t-il pas consacré un ouvrage à Stendhal, l'homme aux deux cents pseudonymes ?

<sup>29</sup> Connaître et reconnaître, puisqu'il a reçu en 1969 le *Premio de Poesía Vizcaya* et qu'il est classé dans l'anthologie célèbre de José-María Castellet parmi le groupe des *novísimos*.

<sup>30</sup> M. Schneider, *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, Collection Connaissance de l'inconscient, 1985, p. 72.

*Stendhal, une journée particulière, 3 juin 1819* (1994)) ... Il n'empêche que la quatrième de couverture d'un roman « classique » comme *Province* (1995), publié au Seuil dans la collection Fiction & Cie, écarte dans sa courte biographie toute allusion à Paul Clément pour ne garder que l'image « propre » d'un Amette romancier, auteur dramatique et critique littéraire.

Ce dédoublement ou cette polyvalence se joignent à la connaissance qu'Amette a de l'écriture du point de vue du lecteur : il a fait des études de Lettres et est critique littéraire pour le journal *le Point* ; sa production théâtrale atteste aussi de l'importance que revêt sans doute pour lui la communication avec le lecteur, la conscience qu'il a de sa présence et l'idée que l'oeuvre se construit entre un auteur et un lecteur. En cela, il rejoint Juan Marsé : la stratégie est remarquable, tant dans *Enquête d'hiver* que dans *Boulevard du Guinardo* ; elle se fonde sur l'anticipation des réflexes de lecture. Mais alors que le premier roman confronte l'une à l'autre de façon successive deux attitudes de lecture (policière/non policière), le second est sous-tendu de bout en bout par la tactique auctoriale propre au roman policier, en commençant par une transparence feinte et des enjeux dissimulés. Dans les deux cas cependant, il s'agit de faire sortir le lecteur du livre, de faire du roman l'accès à une réalité intérieure (Amette) ou extérieure (Marsé).

En effet, pour ce dernier, d'abord auteur de « romans sociaux », comme pour Montalbán, le roman vise à restaurer l'histoire, niée et oblitérée, du franquisme. La part autobiographique de la trilogie dans laquelle prend place *Boulevard du Guinardo* est prépondérante : issu d'une famille bourgeoise républicaine ruinée par la guerre civile, Marsé a sans doute vécu cette période comme les enfants du peuple si présents dans ses récits (il était déjà apprenti en orfèvrerie à treize ans) ; cette dimension fonde toute une problématique de la vérité (si tangible dans *Un jour je reviendrai* et *Adieu la vie adieu l'amour*) et, plus généralement, l'aspect réaliste de ses romans. Or, la rencontre avec le genre policier s'inscrit dans une volonté globale de renouveler les catégories du réalisme, créant un « réalisme critique » à l'opposé d'un néo-naturalisme prisé par le pouvoir dictatorial ou du réalisme tendance soviétique (prudemment contestataire<sup>33</sup>). En même temps, il s'agit de corriger les excès de la littérature purement expérimentale par le retour à la narrativité. Juan Marsé appartient à une génération d'écrivains espagnols « classiques » ayant utilisé un genre paralittéraire de façon expérimentale pour créer un nouveau roman espagnol, à la charnière des années 60-70. Il s'inscrit, avec beaucoup d'autres, de Juan Benet à Eduardo Mendoza, en passant par Manuel Vázquez Montalbán ou Antonio Muñoz Molina, dans un courant postmoderne dont une des caractéristiques les plus avérées tient dans

<sup>31</sup> D. Daeninckx, *Entretien avec Alfu*, in *Polar : mode d'emploi 2, manuel d'écriture criminelle*, Encrage, 1990 (éd. orig : *Mystery Writers of America, Harper & Brothers, Publishers, 1956*), p. 150. D. Daeninckx se réfère à l'émission présentée par B. Pivot le 19 mars 1985.

<sup>32</sup> D. Fernandez Recatala, dans son ouvrage *le Polar*, M.A., coll. Le Monde de..., 1986, se pose plusieurs fois la question de la raison d'être profonde du pseudonyme, si prisé des auteurs de roman noir ; il pose comme hypothèse, p. 66, que « l'auteur est une invention du personnage de fiction et non l'inverse comme on le croit communément. »

<sup>33</sup> Cf. les propos de J. Benet à ce sujet, in P. Casanova, *op. cit.*, p. 273.

**« [...] la dissolution des frontières institutionnelles entre culture élitaires et culture de masse, l'effritement de toutes les cloisons intra et intergénérationnelles [...] »<sup>34</sup>**

Posée par l'étude comparée de ces deux romans, la question du genre et le rapport au réel qu'il suppose nous permettra d'élargir de plus en plus notre réflexion, en reprenant le cas de Belletto et de Montalbán, pour parvenir à synthétiser d'une manière plus théorique tout ce que nous a apporté l'observation de ces textes. Cette problématisation générique, opportunément soulevée par les romans de la marge, permet de sortir de la vision du roman policier comme jeu ou comme reportage.

Tout comme l'accent mis sur la structure, qui révèle la problématique formelle et génératrice à l'oeuvre dans tout roman, cette mise en question nous permet de revenir aux questions de littéralité et de littérarité. Ce travail visera à montrer les rapports qu'entretiennent ces deux instances sans les opposer d'une manière irréconciliable, tout comme on l'a fait longtemps pour deux de leurs composantes, l'histoire et la fiction<sup>35</sup>, dont la dialectique joue un si grand rôle pour notre corpus espagnol. Au contraire, il s'agira pour nous de montrer comment ce type de romans si profondément dépendant d'une façon d'écrire et de lire, fixée en genre, renvoie par toutes ses composantes (lecture, création, écriture), au monde, à la perception du monde qui se communique par l'oeuvre. L'importance du langage et de la vision dans le roman policier illustre bien sa nature de « machine à lire » (Th. Narcejac), archétype de la littérature, échange nécessaire dont André Green dit qu'elle

**« est une machine à élaborer la relation à la réalité externe et à la réalité psychique pour lui être renvoyée interprétée et nécessairement déformée »<sup>36</sup>.**

Parti d'une réflexion sur l'intertextualité, notre cheminement dans le labyrinthe romanesque nous a permis d'appréhender la richesse de la relation entre les deux autres pôles textuels que sont le sujet et le destinataire. En outre, ces quatre oeuvres si différentes font comprendre la richesse potentielle du genre policier, et sa capacité à exprimer des visions du monde et des questionnements inépuisables.

<sup>34</sup> G. Tyras, avant-propos, *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine, Actes du Colloque international de Grenoble (16-18 mars 1995), Textes réunis par G. Tyras, Grenoble, Cerhius, 1996, p. 9.*

<sup>35</sup> Cf. P. Casanova, *op. cit.*, p. 474. P. Casanova rappelle l'influence de R. Barthes (cf. *Histoire ou littérature*) dans cette idée d'un rapport irréconciliable entre le monde et la littérature. P. 476, elle oppose à cette théorie la conviction que « la littérature peut être définie à la fois - et sans contradiction - comme un objet irréductible à l'histoire et comme un objet historique, mais dans une historicité proprement littéraire. »

<sup>36</sup> A. Green, « la Déliaison », in *Littérature n° 3, Littérature et psychanalyse, oct. 1971, p. 51.*



## 1ère partie La parodie décapante

Belletto et Montalbán, dans deux romans très différents, semblent avoir compris chacun à leur façon que le policier, genre apparu avec l'ère industrielle, a toujours été voué à l'actualisation et au mouvement, sous peine d'épuisement ; ils le rénovent donc en s'attaquant à ce que le genre avait de plus figé : ainsi, Montalbán multiplie les clins d'oeil à l'hypotexte (c'est-à-dire les références au roman noir ou au cinéma américains), de façon visible, et Belletto, en profondeur, détourne le genre en poussant à l'extrême certains de ses ressorts traditionnels.

Certes, dans les deux romans il y a crime : enlèvement d'un enfant dans *l'Enfer*, règlements de compte dans *les Mers du Sud* ; et le détective, amateur dans l'un (Michel Soler) et professionnel dans l'autre (Pepe Carvalho), conduit l'enquête et découvre un coupable. Mais des écarts génériques essentiels sont immédiatement observables : Soler est impliqué dans les événements et porte une part importante de culpabilité (c'est lui qui a commis le premier enlèvement) ; or, le détective doit être innocent. Quant à Carvalho, il n'est pas payé pour trouver un criminel ; celui-ci est un petit voyou minable, qui ne sera pas livré pas à la Justice. Manifestement, ces deux oeuvres s'inscrivent dans la déconstruction opérée par le roman noir où l'efficacité du détective est niée, le monde étant rendu à sa vraie nature confusionnelle, à l'inverse de l'environnement momentanément désordonné du policier traditionnel, prêt à être réharmonisé par l'enquêteur. Mais Belletto et Montalbán ne s'arrêtent pas là ; leur travail de déconstruction générique s'exerce aussi bien sur le roman noir que sur le roman anglais.

En effet, lecteurs de romans policiers (comme la plupart des auteurs de polars),

Montalbán et Belletto écrivent sur le mode parodique, mettant à distance le genre dans son ensemble et jouant avec certains de ses principes fondateurs. Ainsi, ils font allusion à ce détective mythique, présentant leur héros comme la caricature de ce dernier ou son envers raté, condamné à avoir toujours en tête sa référence, ce qu'il devrait être ; si la parodie est, comme le dit Roland Barthes, « *l'ironie au travail*<sup>37</sup> », nos deux auteurs se rencontrent dans une stratégie du dédoublement (double enquête, double enquêteur), qui fait deviner l'hypotexte et marque leur différence ; tous deux présentent le raisonnement de l'enquêteur, classiquement logique et sûr, dans ses aléas erratiques et désordonnés. Quant au roman noir, il est également parodié, sur le mode de la déviation pour Belletto, qui commence son roman comme s'il s'agissait d'un roman psychologique ; sur le mode de l'outrance, pour Montalbán, qui rédige un premier chapitre caricatural, saturé de marques génériques. Tous deux optent pour une structure dispersée, à l'inverse de la concentration exigée, intégrant dans le tissu du roman à énigme des éléments thématiques et stylistiques étrangers au genre, et faisant de celui-ci le moyen d'exprimer le mystère des êtres, sans suturer les béances ouvertes par le crime. Nos deux auteurs illustrent donc bien cette idée de Michel Schneider : la littérature a le pouvoir de créer du nouveau à force de se répéter. Pour Gérard Genette, l'intertextualité permet ainsi de faire du neuf avec de l'ancien.

Il est en définitive très difficile de classer ces deux oeuvres ; selon la typologie établie par Tzvetan Todorov<sup>38</sup>, *l'Enfer* mêle le roman noir et le roman à suspense, avec une touche de fantastique ; *les Mers du Sud* paraît la quintessence du roman noir, mais il ne s'intéresse absolument pas au criminel, côtoie le psychologique, comme le roman français, utilise le genre pour donner un point de vue sur le monde qu'il décrit : bref, nous avons affaire à des formes hybrides, qui à l'heure actuelle se multiplient, faisant sortir le roman policier de la structure figée qui tendait à l'emprisonner. Déclaration officielle et assumée de filiation mais irrespect patent envers les ancêtres chez Montalbán, travail de déconstruction implicite chez Belletto : il s'agit avant tout de faire d'une matière prédéterminée un outil d'expression personnelle.

Montalbán insiste bien d'ailleurs sur sa volonté de faire sécession et d'inscrire son oeuvre dans la réalité barcelonaise, qui sera toujours distincte de ce que traduit le roman noir américain : « ***C'est un sentiment tout à fait contraire qu'éveillait en lui la rue Layetana elle-même, avec son air timide de vouloir ressembler à un Manhattan barcelonais, ce qu'elle ne pourrait jamais être*** » (47). Le policier doit donc être une matière mobile et souple, pour s'adapter aux diverses situations socio-historiques et psychologiques, et aux grandes mutations littéraires ; au contraire de l'espèce de carcan funèbre dans lequel l'embaument depuis l'origine théoriciens et critiques, bornant le genre et le sclérosant, aveugles à ce qui fait la caractéristique la plus profonde du genre, sa nécessaire et intrinsèque plasticité :

**« Le genre semble régi par la nécessité de se réinventer sans cesse, en raison toujours de l'obsolescence qui le mine<sup>39</sup>. »**

<sup>37</sup> R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1970, p. 52.

<sup>38</sup> T. Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, pp. 56-65.

Montalbán fait d'ailleurs entrer son détective, au hasard de ses pérégrinations éthyliques, dans une conférence sur le roman noir (parodie de la polémique Caillois/Borges sur l'origine du roman noir ?), où il souligne le ridicule des universitaires (celui qu'on entend le plus est un « latino-américain myope » (78)), qui cherchent encore à situer les origines du genre : « Ils finirent par découvrir que le roman noir était une invention d'un maquettiste français [...] qui donna sa couleur à la série des romans policiers publiés chez Gallimard » ; mais une voix tente de se faire entendre pour rendre au genre sa dignité : « **Himes a réalisé un travail équivalent à celui de Balzac.** » « **Voilà, c'était sorti** », pense alors Carvalho qui écoute encore les autorités intellectuelles accuser le genre noir de fascisme ou de néo-romantisme, avant de s'échapper en direction du bar le plus proche où il se fait passer pour Dashiell Hammett, ce qui fait bien rire son interlocutrice. Plus loin Carvalho rêve de « pass[er] à la postérité comme Pepe Carvalho et Blette [sa chienne !], comparables à Sherlock Holmes et le docteur Watson » (226).

Les romanciers barcelonais (dans le même passage, il est fait mention de Juan Marsé) sont du reste souvent décontractés par rapport au poids de l'hypotexte. On retrouve ces allusions directes aux grands romans noirs américains chez Francisco González Ledesma, par exemple dans *les Rues de Barcelone* : le vieux et décati détective Méndez est appelé successivement, durant le dialogue final avec la coupable : Méndez-Sherlock, Méndez-Spade, Méndez-Marlowe, Méndez-Spillane, Méndez-Peter Lorre, Méndez-Bogart et même Méndez-Carvalho ; il redevient Méndez-Méndez en revenant sur terre : « **Méndez-Méndez regagnant l'univers des réalités sombres, des démangeaisons sous les bras, des taches de graisse sur les revers de son veston [...] Méndez-Méndez se gratta et devint plus humain** ». « **Méndez, qui parfois s'inquiétait d'avoir trop lu peut-être** », ne livrera pas la coupable et passera, une fois de plus, pour un incapable<sup>40</sup>.

En ne respectant pas la tradition, Belletto et Montalbán s'approprient donc le genre, attestant l'idée d'Eisenzweig de **la « prédisposition structurelle du genre envers l'activité parodique »<sup>41</sup>** ; pour créer son oeuvre propre, l'écrivain part en fait nécessairement de ce qui l'a nourri. Le mieux est sans doute de tenter de l'assumer : nos deux auteurs imitent certains aspects du roman policier, « hyper-polarité » consciente, style imité du polar traditionnel, que nous pourrions appeler « polarisme ».

En outre, ils obligent le lecteur, par les infractions profondes que nous allons à présent étudier, à exercer sa clairvoyance endormie par les habitudes, et du même coup s'en font un complice. Ainsi rendent-ils le polar à sa vocation première pour Borges<sup>42</sup> : l'intelligence.

<sup>39</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 49.

<sup>40</sup> F.G. Ledesma, *les Rues de Barcelone*, l'Atalante, 1992, pp. 321-325.

<sup>41</sup> U. Eisenzweig, *le Récit impossible, Forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois, 1986, p. 10.

<sup>42</sup> Cf. J.L. Borges, « le Conte policier », in U. Eisenzweig, *Autopsies du roman policier*, U.G.E., 10/18, 1983, p. 292.

# 1. Le polarisme

## 1.1. Deux auteurs hors-la-loi

---

### 1.1.1. Belletto : l'arnaque

A la lecture des deux oeuvres, il apparaît davantage d'aspects irréguliers chez Belletto, parce que Montalbán se sert d'un cadre conventionnel, mais nous verrons qu'en profondeur, la volonté de déconstruction est sans doute équivalente. Cependant, dans *l'Enfer*, Belletto rompt dès le départ et de façon cinglante le pacte de lecture implicite : il tourne en dérision nos attentes. Ce roman étant la suite d'un grand prix de littérature policière (*Sur la Terre comme au Ciel*), on peut légitimement compter sur la découverte d'un cadavre dans les premières pages. Or, le seul cadavre potentiel est celui du narrateur lui-même, Michel Soler le suicidaire, le « héros » en voie de disparition, ce qui nous fait frémir : comment concevoir que le roman se poursuive si celui qui dit « je » se supprime au début du roman ! Et seul responsable de sa mort, donc pas de suspect possible ! Pas d'enquête ! Que devenir ?

Le point culminant est atteint à la fin du chapitre III, au moment du suicide du héros aux barbituriques et au gaz : « **La mort vint d'un coup** » (97). Nous voilà totalement désarçonnés : qu'est-ce que l'auteur a pu mettre dans les trois cents pages suivantes ? On tourne la page et on lit, au début du chapitre IV : « **Je toussai** » (98). L'ellipse, à la fois spatiale (passage d'un chapitre à l'autre avec espace blanc) et temporelle, marque, sans doute, le satisfaction de l'auteur qui a ébranlé nos habitudes de lecture.

Ainsi, pendant un quart du roman, Belletto ne fait pas du polar, mais du psychologique, décrivant les angoisses d'un névrosé suicidaire. Le lecteur peut être dépité : on l'a plongé dans l'inconnu, alors qu'il se croyait en sécurité, grâce à l'étiquette implicite « roman policier ». Et nul n'est plus conservateur qu'un lecteur de polar, ce dernier fût-il un instrument de contestation ! Dès lors, le lecteur pourrait tenter de prendre la même distance vis-à-vis de Soler que le personnel de l'hôpital (lors de sa sortie prématurée), qui lui fait signer une décharge pour se défaire de toute responsabilité quant au destin peu engageant de cet anti-héros. Mais l'identification a déjà opéré et le lecteur, comme le docteur Patrice Pierre dans le roman, reste soucieux de la santé de Michel et compatit à ses malheurs, poussant un soupir de soulagement quand le narrateur déclare : « **Je ne voulais plus mourir, jamais** » (119). On peut noter le même phénomène dans *Sorcier*, de Jim Harrison, où on se joint à Diana, la femme du héros, pour plaindre son névrosé de mari, lui pardonnant de ne commencer son activité de détective qu'à la page 133<sup>43</sup>.

C'est ainsi la conception même du genre qui est guillotinée : ce suicide du héros peut

---

<sup>43</sup> J. Harrison, *Sorcier*, Christian Bourgois, 10/18, 1983 (éd. orig. 1981).

symboliser la purgation du lecteur, la mise à mort de ses habitudes de lecture, la nécessité de mettre à distance les hypotextes, les étiquettes génériques sclérosantes, pour aborder enfin un récit créatif et personnel. Alors, comme Michel à sa sortie de l'hôpital, devant son café et ses croissants, nous aurons faim à nouveau de littérature, **« la faim de qui n'aurait jamais mangé, de qui n'aurait jamais eu faim »** (108).

Belletto parle à propos du cycle dont *l'Enfer* est la clôture d'une **« impression de création »**, création qu'il fait naître dans la douleur de se séparer de quelque chose qui faisait partie de lui, dont il était issu, figure de l'hypotexte étouffant :

**« Là, c'est un autre monde, quelque chose qui se détache de soi, qui a un début et une fin, comme une autre vie. C'est extrêmement agréable, un vrai sentiment de libération. Et en même temps, c'est angoissant car ce dont on se libère, c'est d'un morceau de soi-même<sup>44</sup>. »**

### 1.1.2. Le vol du premier chapitre

Le premier chapitre des *Mers du Sud* est une sorte de mimotexte du polar américain, comme si l'auteur voulait passer du pastiche à la création, non pas d'une oeuvre à l'autre comme la plupart des écrivains (Belletto décrète son tout premier roman impubliable : **« C'est de l'imitation<sup>45</sup> »**, dit-il), mais au cours du même roman ; comme si ce début servait de matrice au soi propre. Prenant une métaphore dans le texte lui-même, on dirait qu'il faut d'abord voler la « céixe » de luxe (ce que font les voyous du premier chapitre), c'est-à-dire le genre littéraire reconnu et identifié clairement par le lecteur comme polar, ceci avant d'engendrer quelque chose de personnel, qui fera oublier la « céixe », dédaignée par le lecteur pour un crime plus intéressant.

Apparemment, Montalbán reproduit l'idiolecte du modèle, d'où le surnom des voyous (Gueulenoire, Leveau), le lien entre sexe et violence, la vulgarité réaliste des dialogues : **« ça, ça me plaît, dit Leveau en riant. J'appellerai la vieille : allô la tante, je suis en train de baiser dans une céixe ! »** (10). De plus, les descriptions figurent une ville glauque à souhait et le récit illustre le traditionnel combat entre forces de l'ordre et criminels : vol d'une voiture, poursuite, issue sanglante, fuite. Et bien sûr, le style est la sobriété et l'efficacité mêmes, puisque c'est justement ce qu'ont appris les auteurs de romans noirs européens des américains fondateurs du genre : phrases brèves, verbes d'action, métaphores attendues : **« Il s'élança, en courant à toute bourre, les talons contre les fesses, les bras agités comme des pistons, pour se frayer un passage dans la nuit »** (14).

**« De nombreux romans policiers, loin de chercher l'illusion référentielle, affirment leur nature langagière, l'arbitraire des mots qui les constituent et mettent à distance ironique ou parodique le texte<sup>46</sup>. »**

Montalbán appartient bien à cette catégorie évoquée par Franck Evrard puisqu'en effet,

<sup>44</sup> R. Belletto, interview à *Ecrivain Magazine*, p. 46.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>46</sup> F. Evrard, *Lire le roman policier, sous la direction de D. Bergez, Dunod, 1996, p. 9.*

non seulement tout cela est franchement caricatural, encourageant une lecture ironique, mais de plus les personnages habituels du roman américain sont fortement dévalués : d'après Somerset Maugham, un des théoriciens du genre policier classique, les dix premières pages ne doivent pas être consacrées au bandit car le lecteur a un mouvement de sympathie instinctif envers le premier visage qu'il découvre dans le texte. Ici, non seulement ce sont des « méchants » qui entrent les premiers en scène, mais en plus se produit un phénomène que Gérard Genette appellerait « *dégradation d'action* », puisque les personnages présentés sont fortement dévalués par rapport au bandit classique, horrible mais brillant, fascinant : ce ne sont ici que de vulgaires voyous, incapables de transgresser plus de dix minutes la loi impunément ; en outre, ils disparaissent définitivement au bout d'un chapitre ! Par la suite, en fait, on se rend compte que le premier chapitre n'était pas gratuit au niveau du récit : il constituait un indice textuel ; Stuart a été tué par des voyous aussi peu reluisants que Leveau et Gueulenoire.

On peut donc concevoir ce chapitre comme une sorte d'hommage amusé au genre traditionnel, comme si Montalbán voulait se débarrasser de ses influences, s'interdisant toute cryptomnésie, par un mimétisme concerté, pour se constituer (comme Proust avec ses *Pastiches*) un style propre, en allant du texte-père au texte-cible :

« ***L'écrivain tue en lui le plagiaire***<sup>47</sup> »,

écrit Michel Schneider. L'auteur barcelonais accumule les clichés du genre dans ce premier chapitre, dénonçant par l'ironie la répétition qui sclérose le policier : il s'en distancie par l'outrance, mettant en avant l'inertie d'une littérature figée. Ce faisant, il relance la signification des images policières, qui interviendront dans la suite de son récit, réactivées, dans une nouvelle mise en contexte.

Ainsi, Montalbán commence par la caricature pour aller vers le récit personnel, en se débarrassant au premier chapitre du récit policier typique et figé ; Belletto débute son roman par du psychologique : chacun à sa façon, et comme les oulipoliciers (Perec, Roubaud), ils se délivrent du texte-père, cadavre pesant, se jouant de nos attentes pour mieux nous combler, et recréent le désir de texte, le nôtre et le leur ...

## 1.2. Le dédoublement

---

Le jeu ne s'arrête pas là, mais se poursuit sous d'autres formes dans le cours des deux romans. La duplicité, étrangère au roman policier anglais strictement manichéen, n'est certes pas absente du roman noir et en est même un des traits majeurs : le héros est traversé de pulsions contraires, et parfois même, c'est le cas dans des romans novateurs, comme *Matricide* d'Alexandre Lous, le détective commet le crime ; cependant, dans les deux oeuvres qui nous occupent, cette duplicité devient parodiquement dédoublement, parfois vertigineux. Ainsi, des récits ou personnages typiques du roman policier ordinaire se superposent aux récits et personnages principaux, représentant non pas des modèles, mais des espèces de doubles déformés et gênants.

### 1.2.1. La double enquête

<sup>47</sup> M. Schneider, *op. cit.*, p. 34.

Dans *les Mers du Sud*, ce reflet ridicule se trouve dans l'enquête parallèle, proposée à Pepe Carvalho. Le privé doit, non pas retrouver une femme adultère (son mari sait trop bien où elle se trouve), mais la convaincre de rentrer au bercail ; cette affaire, qui n'est même plus une enquête (c'est le mari lui-même qui s'en est chargé), semble répondre aux souhaits désabusés que Pepe émet lors de son apparition, fin saoul, dans la narration : « **Trois mois sans avoir rien à se mettre sous la dent. Ni un mari à la recherche de sa femme, ni un père à la recherche de sa fille [...] Mais aujourd'hui les maris et les pères s'en fichent comme de colin-tampon. On a perdu les valeurs fondamentales** » (17). Le rôle nouveau du détective est purement une fonction de moralisateur, l'équivalent, si on veut, du confesseur ; d'ailleurs, Charo, la compagne de Pepe, ne le traite-t-elle pas de jésuite (221) ? A un témoin qui lui demande s'il est « moraliste », le détective répond : « **C'est mon rôle. Je dois toujours me méfier de la moralité des gens** » (136).

En outre, pour ce qui est de cette enquête parallèle, l'affaire est tellement banale que le détective n'a pas besoin de questionner pour tout comprendre :

**« Comment avez-vous deviné ? - A la voix. 90% de ces voix-là correspondent à des maris plaqués par leur femme. Peut-être parce qu'elles sont fatiguées de les entendre » (202).**

Cette absence de difficulté est telle que Pepe planifie et fixe sur son agenda le jour où il dénouera l'intrigue, accordant volontairement quelques jours de « vacances matrimoniales » (206) à la femme infidèle. Mais le manque d'obstacle fait qu'il se désintéresse de cette histoire, l'oubliant totalement, et la règle en deux temps trois mouvements, *in extremis* et totalement saoul à nouveau : sa connaissance du scénario est telle qu'il n'a pas besoin de lucidité pour venir à bout de cette affaire, semblable à ce qui semble faire l'essentiel de son travail au quotidien.

Cette histoire d'adultère est pourtant une mise en abyme, une sorte de redoublement « dé-romancé », condensé et réaliste du sujet principal : un homme volage (Stuart Pedrell) quitte sa famille, las de sa vie, pour tenter un autre amour. C'est sans doute pour Montalbán l'occasion de prouver que le sujet importe peu (tout a déjà été dit), que seul le style compte vraiment, qui va faire d'une histoire banale un long et passionnant roman à partir de ce qui pourrait se résumer en une phrase sans suspense, comme le fait par exemple le policier qu'interroge Pepe : « **ça ressemblait tout à fait à une affaire d'enculage** » (30) ; tout est donc une question d'énonciation, affaire de style, style qui, selon Michel Schneider, consiste en « *cette façon personnelle d'être impersonnel*<sup>48</sup> ».

Cette deuxième enquête met également en abyme, la révélant et l'éclairant ironiquement, la puissance de l'auteur-démiurge du roman policier, qui décide du délai d'attente et de suspense avant le dénouement, puisqu'on y voit Carvalho, ayant l'affaire bien en main, établir de lui-même en combien de jours il va officiellement résoudre le problème - alors qu'il pourrait le faire à l'instant même - et fixer la date du terme de l'enquête, à l'image d'un écrivain faisant le plan de son roman et décidant de l'attente du lecteur-client : « **Nuria, je te donne quelques jours de plus pour te défouler. Tu as besoin de vacances matrimoniales. Il marqua sur son agenda le jour où il devait**

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 31.

**délivrer la malmariée des bras du terroriste »** (206).

Dans *l'Enfer*, on trouve aussi une enquête parallèle menée par un privé typique, Renaud Lossaire, qui a tous les attributs classiques du détective (bureau, allure, questionnement, sang-froid, intrépidité), sauf qu'il ne se trouve être qu'un remplaçant (le vrai détective est parti en vacances) et débutant ! Il n'a donc aucune envie d'avoir des clients et pensait rester tranquille dans cette ville puisque, comme le dit le docteur Patrice Pierre : « **Qui se douterait qu'on enlève des enfants à Lyon, en ce moment, c'est incroyable !** » (264). Mais surtout, ce détective est inefficace : la seule méthode qu'il propose à Michèle de Klef, soeur de l'enfant enlevé, est surprenante puisqu'elle repose, non sur l'analyse et la déduction, qualités inhérentes à l'enquêteur habituel, mais sur le hasard ! « **Je ne sais vraiment pas quoi vous dire. Je ne vois pas de piste sérieuse. Il faut attendre [...] je ne peux rien pour vous [...] Rouler en voiture, marcher au hasard dans les rues en espérant tomber sur l'un des deux hommes [...]** » (208). Plus qu'un aveu d'incompétence, cette curieuse technique d'investigation est peut-être une façon de parodier et de tourner en dérision l'acceptation par le lecteur de ce qu'on appelle le flair du détective, puisque cela va marcher : il retrouve les ravisseurs, mais, incapable d'aboutir favorablement, Lossaire, ce « loser », échoue à libérer Simon, l'enfant enlevé, et meurt dans la bagarre après s'être imprudemment exposé. En fait, il a sauté un étage pistolet au poing, mais cela ne marche que dans les films ou dans les polars classiques, semble nous suggérer Belletto. Sans doute insinue-t-il par là même que le privé traditionnel est périmé dans la réalité actuelle.

### 1.2.2. Le double de l'enquêteur

Cela va plus loin encore, car Lossaire est l'anagramme de Soler, le héros, son double inversé, « **un homme de [s]on âge** » (106), portant « **le même blouson** » (254), ce qui gêne immédiatement Michel ; ce malaise s'étend au plus intime de sa personne et devient une peur de la dépossession : « **Ses cheveux étaient si semblables aux miens, longueur, ondulations, coupe, que je résistai à l'envie de porter la main à ma tête pour vérifier que les miens y étaient toujours** » (206). L'identité est d'ailleurs tellement impressionnante que lorsque Michel Soler voit une dauphine rouge : « si semblable à la mienne que j'en conçus comme une frayeur » (250), il est immédiatement sûr qu'il s'agit de celle de Lossaire, ce qui est vrai !

Et, fatalement, logiquement, puisque Soler aime Michèle de Klef, Lossaire s'éprend d'elle dès qu'il la voit, ce que devine immédiatement Soler, et va déchaîner sa haine, non seulement à l'égard du détective, mais aussi envers sa bien-aimée, malgré l'épanouissement de leur amour ; il finira d'ailleurs par l'admettre : « **Je ne vous pardonne pas d'avoir tenu la main de Renaud Lossaire et de vous être laissé embrasser par lui. Je ne vous le pardonnerai jamais. Une vie éternelle ne changerait rien** » (364). Que cache une telle jalousie, qui survit à la mort de Lossaire, jalousie allumée par si peu de chose (le fameux baiser ayant été, de plus, antérieur aux relations entre Michel et Michèle), et chez un homme qui n'a pas d'état d'âme en séduisant lui-même deux autres femmes ? Bien sûr, la peur du double, instinctivement perçue négativement, parce qu'il est angoissant, vampirique, et qu'il se substitue sans cesse à soi ; Lossaire est le Horla du schizophrène Michel, une créature qui rend fou par le vertige

de dépossession qu'elle donne.

Devant cette agression du moi, Michel réagit par le dénigrement perpétuel et injuste : il dénonce la « **cour éhontée** » (208) que Lossaire fait à Michèle, ses « **avances infâmes** » de « **soudard** » (209), alors que Lossaire n'a pas agi d'une manière aussi répréhensible que lui, qui a voulu posséder de force la jeune femme ! Il exagère systématiquement, et souvent pour lui seul, avec une ironie mauvaise, les limites de Lossaire, accolant sans cesse à son nom, même après sa mort, des appositions qualificatives peu flatteuses : « **Lossaire [...], le détective qui aurait mené une pénible enquête pour retrouver un monocle fixé à son oeil [...]** » (240). Il saute sur l'occasion de lui faire la leçon : « **Parfois, il suffit de tourner [la clé] dans l'autre sens, et ça s'ouvre, dis-je avec une pointe de mépris** » (254), et, dans la compétition qui s'est installée, fait montre d'un esprit d'une atterrante puérilité au moment même du plus grand danger : « **Premier arrivé, lui dis-je d'un ton agaçant. Qu'est-ce que vous faites ici ?** » (254). L'enquête, dès lors, malgré les dangers horribles que Soler doit affronter, se réduit à un simple prétexte à une joute amoureuse.

Et pourtant, cette haine du double, extrême (« je faillis le tuer » (254)), ne va pas sans une certaine fascination, puisque Soler pense sans cesse à Lossaire et se fond en lui, inconsciemment : « **Je répétais ce qu'avait dit Lossaire la veille. Je m'en rendis compte. Presque les mêmes paroles** » (240). De plus, c'est bien le privé qui agit dans la scène des statues de cire, alors que Soler pense surtout à profiter des coins sombres pour embrasser Michèle : risquant et perdant sa vie, Lossaire, qui a sans doute été pris pour Soler, tue un ennemi et sauve Michèle. Soler ne fait que redoubler comiquement et vainement son action, comme si lui importait avant tout d'agir à son tour pour tenter d'effacer l'action du détective ; seule l'initiative compte alors, pas l'effet ridicule : Michel ne saute pas, lui, l'étage, mais il descend par les escaliers en tirant n'importe où et se fait blesser par le bandit Lichem, « **blessures pour rire** » (264), « **c'était presque vexant** » (266).

La mort du surmoi, du père pesant, ne résout pas le problème d'identité du fils qui le hait encore plus de devoir reconnaître ses mérites puisqu'il est mort en héros : « **Lossaire, qui, lui, aurait pu être filé par une division de blindés, sans se douter de rien ? Mais qui avait été courageux. Et qui avait réussi à ne pas perdre l'Allemand** » (259). Mort, il est bien plus envahissant puisqu'il reste dans la mémoire de Michèle sans risquer d'être dévalué, et que c'est lui qui aura vengé la mère de Soler, en lieu et place de son fils. Michel aura alors définitivement l'impression d'un double dévorateur : « **Et la main de la jalousie réussit enfin sa prise, et me broya le coeur** » (258). Il fouille alors les poches de son rival, « **l'homme qui était mort pour moi, pour elle et pour Simon** » (284), au lieu de s'occuper de celles du bandit !

Il va logiquement prendre la place de Lossaire après la mort de ce dernier : il lui vole son nom, lorsqu'il se présente à Isabel de Tuermas, et son métier, quand il retrouve Lichem. Ayant conscience qu'il est valorisé par son costume de privé, il roule des mécaniques, se sent un autre homme, un héros : « **Ma bien-aimée tremblait un peu** » (245), déclare-t-il avec fatuité, sûr de lui après avoir « sauvé » Michèle d'une escarmouche avec un peintre de trottoir agressif, mais désarmé, en dégainant abusivement son arme !

Il doit conquérir son statut héroïque pour effacer le double après introjection, c'est-à-dire abandonner le plagiat, cesser de se conduire « comme dans les films » (123) et se montrer tel qu'il est : image de la conquête du style, contre l'hypotexte ; les efforts faits pour supprimer la dictature du double participent de la constitution d'une écriture propre. Pour nous délivrer de l'angoisse d'être influencés, imitons nos prédécesseurs, ainsi nous nous ferons nous-mêmes.

Dans *les Mers du Sud*, il n'y a apparemment qu'un détective, Pepe Carvalho. Mais celui-ci est en fait souvent confronté à une sorte de double fantasmé, surmoi envahissant, qui est l'image que les gens se font d'un détective, à laquelle il tenterait de se conformer, lui qui avoue « **une certaine faiblesse pour les penchants mythiques** » (66) : « **Pourquoi faut-il toujours que tu parles comme un détective privé ?** » (126), lui demande la fille du mort ; une des conquêtes de ce dernier, Nisa, n'en revient pas de voir arriver un détective privé : « **Une fois, j'en ai vu un à la télé, mais il ne vous ressemblait pas** » (136). Montalbán inverse une des conventions du genre, qui veut que le héros se plaigne de vivre des événements qui n'arrivent qu'aux personnages de roman, tactique romanesque pour prévenir le reproche d'irréalisme ou de manque d'originalité. Pepe, lui, s'il se reproche de **s'être « comporté comme un détective amateur ou un détective de cinéma** »<sup>49</sup>, s'applique pourtant à entrer en adéquation avec l'image type du privé et cultive l'art d'entrer en scène : son bureau au fauteuil tournant et à la table années 40, son secrétaire faire-valoir, ses méthodes, son cynisme, sa misogynie affichés, son goût pour l'alcool et les femmes en font un héros chandlerien conforme. Cependant, Nisa s'interroge sur son intervention, comme si elle doutait de sa réalité : « **On a volé un collier de grande valeur et c'est vous qui le recherchez ?** » (135). Pour se défendre de l'accusation générale d'in vraisemblance, il en vient même à se raccrocher à l'hypotexte : « **C'est un métier comme un autre. Vous n'avez jamais lu de roman policier ?** » (228). Comme le souligne Franck Evrard à propos d'Alain Demouzon, auteur novateur :

**« Cette conscience de n'être que pure fiction, conduit le texte à se mettre en abyme, à se réfléchir en se redoublant et en se pensant lui-même. L'auteur est tenté par une écriture du commentaire qui se met théâtralement en question, revient sur elle-même, en dehors de toute référence à une réalité extra-linguistique**<sup>50</sup>. »

En effet, qu'assume Carvalho, en définitive, si ce n'est le fait de n'être que pure convention ? Le métier de limier n'a que peu de réalité dans l'Espagne actuelle, d'où les réactions amusées des gens lorsqu'ils apprennent le métier de Pepe, lequel doit sans cesse se justifier pour qu'on trouve une quelconque utilité à l'employer ; en effet, à l'encontre du privé de roman noir américain, Carvalho doit rechercher des clients, l'exemple extrême étant *les Oiseaux de Bangkok* où, ayant pris connaissance par le journal d'un meurtre, il fait du porte à porte pour se faire embaucher par l'un des proches de la victime : « **Ici, en Espagne nous sommes très en retard, mais aux Etats-Unis, par exemple, c'est obligatoire** »<sup>51</sup>, argumente-t-il. En fait, dès la création de ce personnage, Chandler en soulignait l'aspect purement fictif :

<sup>49</sup> M.V. Montalbán, *la Rose d'Alexandrie*, 10/18, coll. Grands Détectives, 1988, p. 275.

<sup>50</sup> F. Evrard, *op. cit.*, p. 87.

**« Votre détective privé dans la vie réelle est soit un ancien policier avec beaucoup d'expérience chèrement acquise et autant de cervelle qu'une tortue, ou bien c'est un petit besogneux miteux qui cavale à la recherche de gens qui ont déménagé [...] Il faut se rappeler que Marlowe n'est pas un être réel. C'est un personnage imaginaire (oct. 1931)<sup>52</sup>. »**

Même à la grande époque de la création du roman noir aux Etats-Unis, le personnage de détective que les premiers auteurs avaient décidé d'utiliser comme agent extérieur à la société, renvoyait dans la réalité à une corporation systématiquement compromise dans le camp des puissants, payée pour casser des grèves par exemple, comme le rappelle Claude Mesplède<sup>53</sup>, fonction dont on trouve l'écho dans *les Mers du Sud* (281).

Par l'identification de son héros avec des types cinématographiques - plus encore qu'avec des modèles littéraires<sup>54</sup> -, Montalbán cherche en fait à mettre en place la **« distanciation brechtienne »<sup>55</sup>**. C'est ce qu'exprime parodiquement l'épisode de théâtre intégré au roman, ce travestissement burlesque qui ramène *le Cid* à cinq répliques terre-à-terre : **« Compare la littérature populaire avec toutes ces jérémiades »** (149), dit Fuster, apôtre de la distanciation comme Montalbán.

Dans le cadre de cette mise à nu des processus narratifs, le personnage s'avoue souvent acteur mimant un rôle écrit pour d'autres avant lui, et pas pour lui-même en particulier : **« C'est mon rôle »** (36), répète-t-il, et cette attitude atteint les autres personnages à son contact : **« Je ne sais quel est mon rôle ici »** (298), s'interroge Viladecans. En fait, Carvalho a conscience que tous « sont à filmer » (248), comme le dit Bromure, puisqu'on est dans l'univers préfabriqué de l'hypotexte, surtout cinématographique, d'où les références à Lola, Faye Dunaway, Buster Keaton, Lauren Bacall, Gary Cooper, Jeanne Moreau, Maria Montez, Al Capone, aux décors de la Goldwyn (reproduits chez Pedrell) ; d'où aussi certains propos du héros : **« Quand dans un film, le protagoniste dit à sa partenaire : on nous regarde, elle doit lui lancer un sourire rougissant, lui prendre les mains et l'entraîner vers le jardin »** (209). A la fin du roman, Pepe se donne des allures de Colombo quand il quitte sa cliente, se retournant, une main en l'air en guise d'adieu, après avoir encaissé son salaire : **« Carvalho siffla, assumant son rôle de détective privé payé en dollars à Santa Monica, par une cliente capricieuse »** (312). Dans une autre aventure, Pepe s'interroge et se cherche : **« Qui dois-je imiter ? Bogart interprétant Chandler ? Alan Ladd dans**

<sup>51</sup> M.V. Montalbán, *les Oiseaux de Bangkok*, 10/18, coll. Grands Détectives, 1987, p. 69.

<sup>52</sup> R. Chandler, cité par J.N. Blanc, *Polarville, images de la ville dans le roman policier*, P.U.L., 1991, p. 121.

<sup>53</sup> C. Mesplède, « Le Roman noir américain, littérature contestataire ? », in *Les Temps Modernes*, n°595, *Pas d'orchidées pour les Temps Modernes*, août-septembre-octobre 1997, p. 28.

<sup>54</sup> G. Tyras, in « A la recherche du récit perdu dans les mers du Sud », *la Rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Actes du Colloque des 13 et 14 fév. 1991, P.U.M., coll. Hespérides, 1993, pp. 66-74, met de surcroît l'accent sur la structure cinématographique du roman, présente dès son exposition sous forme de scénario dans *la Solitude du Manager*.

<sup>55</sup> M.V. Montalbán, interview au *Hard-Boiled-Dick*, p. 82.

**les personnages de Hammet ? Paul Newman dans le rôle de Harper ? Gene Hackman ? Dans la solitude de sa voiture rampant sur les flancs du Tibidado, Carvalho assumait les tics de chacun.**<sup>56</sup> » Tantôt Bogart, tantôt Gary Cooper, Carvalho, comme Stuart Pedrell, vit « **dans le roman qu'il ne pouvait pas écrire [il a déjà été écrit] ou dans le film qu'il ne pouvait pas tourner** » (194). C'est de cette souffrance qu'est mort Pedrell.

Notre privé catalan a donc conscience d'avoir un double, un préconstruit, et il a souvent du mal à assumer ce modèle ; il peut seulement espérer que, comme les acteurs cités plus haut, qu'on évoque davantage par leurs propres noms que par celui de leurs rôles fétiches, il parviendra à affirmer sa propre personnalité sans la confondre avec le reflet, le rôle appris. Ce sera notamment dans le cycle carvalhien le rôle des collages.

**« De quel film m'avez-vous dit que vous sortiez ? Ou de quel roman ? - D'aucun roman. Je ne lis plus de livres depuis l'invasion de Prague par les Soviétiques. On m'a plutôt laissé sortir d'un film [...] - [...] Vous êtes Gene Hackman ? - Je le suis si vous le croyez<sup>57</sup>. »**

Peut-être est-ce pour cette possibilité de sauver quelque chose de soi-même qu'il préfère l'hypotexte cinématographique à celui de la littérature : Pepe est « un brûleur de livres » (139), « **parce que c'est de la blague, comme tous les bouquins** » (38).

Le romancier barcelonais semble donc se jouer de l'hypotexte et de ses règles, puisqu'en prenant un des personnages les plus convenus qui soient, et des plus irréalistes, il dénonce la supercherie du roman noir, il met en exergue l'usure de toute littérature et le génie de l'écrivain qui parvient à rendre vivant un personnage irréaliste et nouveau un rôle éculé ; il ne cède cependant pas à la tentation de créer un personnage idéalisé, comme ses prédécesseurs, mais en affichant l'hypotexte, il crée la jubilation du lecteur (dont il prend en compte l'expérience) qui peut mesurer l'écart entre Carvalho et les privés classiques : « **Vous n'êtes pas un mauvais détective, mais il me semble que vous vous laissez porter par les événements, vous ne les anticipez pas** » (*La Rose...*, 302), lui reproche un client.

En outre, en laissant les ancêtres prestigieux transparaître clairement derrière lui (et lui passer même parfois devant !), Montalbán va jusqu'au bout de la distanciation et assimile son héros aux « vivants sans entrailles » dont parlait Valéry lorsqu'il dénonçait les « **superstitions littéraires** » qui nous font parler des personnages de roman comme d'êtres vivants<sup>58</sup> ; d'où ces phrases où affleure la vacuité du personnage : « **Comme s'il regardait un autre que lui, il [Carvalho] assista au spectacle d'un homme montrant cent fois la photo** (162) ». Le privé barcelonais sait que ses traits de caractère ou ses états d'âme ne doivent rien au hasard, ni même à la fantaisie créatrice de son auteur, il a parfaitement conscience de<sup>59</sup>. Pepe se réduirait donc « **ses caractéristiques de héros**

<sup>56</sup> M.V. Montalbán, *la Solitude du Manager*, 10/18, collection Grands Détectives, 1988, p. 163.

<sup>57</sup> M.V. Montalbán, *Histoires de fantômes*, 10/18, collection Grands Détectives, 1993, p. 89.

<sup>58</sup> P.Valéry, cité en épigraphe par Ph. Hamon, *le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.

**littéraire éclectique et schématique** aisément à son masque de détective, ce qui explique d'ailleurs que, même en place de sujet d'actions qui n'ont rien de policières, il se trouve désigné par le groupe nominal « le détective », par exemple page 67, en pleine scène érotique ! Montalbán ne redoute donc pas de la part de son lecteur la tendance à typifier le personnage, le ramenant à une « *figure de cire* », selon l'expression de Nathalie Sarraute, qui, dans *l'Ere du Soupçon*, semble déplorer que « **sur le plus faible indice, il [le lecteur] fabrique des personnages**<sup>60</sup> » ; *Meurtre au Comité Central* débute d'ailleurs avec cette note de l'auteur :

**« Pour répondre à l'intention prévisible et perverse d'identifier les personnages de ce roman à des personnages réels, l'auteur déclare qu'il s'est limité à utiliser des archétypes ; il reconnaît toutefois que souvent les personnages réels se comportent comme des archétypes. Archétype : Type souverain et éternel qui sert d'exemple et de modèle à l'entendement et à la volonté des hommes. (Définition du Dictionnaire de l'Académie royale.)<sup>61</sup> »**

A la réalité de se conformer à la littérature ! Montalbán prend acte de la réaction du lecteur et anticipe même ce réflexe, le facilite, pour créer d'autres modes de lecture : une *littérature communicative*, qui tient compte de l'expérience du lecteur, en mêle les acquis pour cultiver la complicité avec ce dernier :

**« Je suis partisan d'un certain métissage culturel. Pour moi, le sens de la littérature, c'est une passion de la communication, et la communication a besoin d'un certain compromis linguistique, d'un certain compromis dans la transmission du message, de calculer la capacité réceptrice du lecteur<sup>62</sup>. »**

Tout le cycle de Montalbán est en définitive un commentaire sur l'hypotexte, et l'on peut parler parfois en ce qui le concerne davantage encore de métatextualité que d'intertextualité, particulièrement dans *Sabotage Olympique* ; ce qui ne l'empêche pas d'intégrer d'autres stéréotypes, par exemple ceux du western, comme lors de cette scène où, au comptoir d'un bar, une fille repousse les avances de Pepe : « **Tu es rapide, étranger** » (82).

Ce dédoublement de l'enquêteur rend compte de la nature profonde de l'écriture moderne, qui fonctionne sous le régime de l'intertextualité, ce qui prête à un jeu entre auteur et lecteur, sous la condition qu'ils aient le même patrimoine culturel : Julia Kristeva, également auteur de *Possessions* (Fayard, 1996), un policier empreint de psychanalyse, fut la première à nommer ce processus d'imbrications textuelles :

**« Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au**

<sup>59</sup> M.V. Montalbán, *Sabotage Olympique*, Christian Bourgois, 10/18, 1995, pp. 152-153.

<sup>60</sup> N. Sarraute, *l'Ere du Soupçon*, Gallimard, NRF, Idées, 1956, p. 70.

<sup>61</sup> M.V. Montalbán, *Meurtre au Comité Central*, Coll. Points, Seuil.

<sup>62</sup> M.V. Montalbán, cité par D. Fernandez Recatala, *le Polar*, p.130. Cf. aussi à ce sujet « Littérature de troisième type », article de M.V. Montalbán paru dans *le Hard-boiled-Dick*, pp. 41-63.

**moins, comme double**<sup>63</sup>. »

Dans *la Rose d'Alexandrie*, Carvalho se lamente en se découvrant ainsi peuplé d'autres « je », quoi qu'il se dise à lui-même : « **J'aimerais être incinéré. Même cette phrase n'était pas de lui, elle était d'un écrivain suisse anti-suisse [...]** » (50) Par son personnage central, Montalbán célèbre la littérarité, et montre que le roman policier est le lieu idéal pour cette célébration : d'une part, par tous les personnages de détectives qui transparaissent derrière le sien, il affiche l'intertextualité d'une manière jubilatoire ; d'autre part, le choix d'un personnage sans lien avec la réalité manifeste que la littérature n'a que faire d'imiter le réel, ce que confirme cette définition de Paul Ricoeur :

**« Fiction, c'est fingere et fingere, c'est faire. Le monde de la fiction, en cette phase de suspens [de la référence], n'est que le monde du texte, une projection du texte comme monde**<sup>64</sup>. »

### 1.2.3. Le double parodique

Le dédoublement se trouve dans les policiers classiques, dédoublement concerté : ainsi, depuis Dupin, le détective, pour être efficace, doit s'identifier au criminel. Dans *l'Enfer*, la parodie du roman traditionnel vire franchement au sacrilège avec un phénomène d'introjection de double qui s'ajoute au précédent : Michel se confond avec Lichem, autre anagramme que Michel découvre avec frayeur ou fascination : « **Je n'osais pas lui demander comment ça s'écrivait** » (72) ; les deux personnages se ressemblent (« **à peu près de ma taille et de mon âge [...] les cheveux longs** » (89)). C'est grâce à Lichem que Michel renonce au suicide et peut entrer dans l'intrigue (alors qu'il ne se passait rien dans sa vie, pas de quoi faire un roman, d'où sa volonté d'en finir !), en prenant sa place : Michel rentre par effraction dans le récit policier par la grâce d'une erreur de numéro de téléphone<sup>65</sup>, erreur qu'il n'a pas signalée au correspondant anonyme qui croyait avoir affaire à Lichem. Pourquoi ? Par facilité, nous dit-il, par choix d'une réponse « **la plus brève et la plus passive, la plus paresseuse. Et qui me tiendrait pendant quelques secondes moins loin de la vie ?** » (37). Désespéré par le vide de son existence, Michel vole une identité dont il sent tout de suite l'aspect malsain, mais qui le fascine : il pense sans cesse à Lichem (cf. 71), l'imagine rentrant dans son propre appartement ; il lui attribue la Ferrari rouge qu'il voit dans la rue Stella, « **sans doute un modèle unique** » (70), et du coup identifie sa propre Dauphine rouge avec une Ferrari (79), même s'il s'est rendu compte de sa bêtise : un **bandit** « **n'aurait pas attiré l'attention sur lui en garant une torpille devant son hôtel** » (76). L'admiration pour

<sup>63</sup> J. Kristeva, citée par M. Arrivé, *Actes du Colloque le Plaisir de l'Intertexte : Formes et Fonctions de l'Intertextualité, roman populaire, surréalisme, André Gide, Nouveau Roman, Université de Diensburg, Raimund Theis, Hans T. Siepe, 1985, p. 13.*

<sup>64</sup> P. Ricoeur, *Du Texte à l'action, Essais d'Herméneutique, II, Paris, Seuil, coll. Esprit, 1986, p. 17.*

<sup>65</sup> C'est aussi le téléphone qui plonge les deux autres héros du cycle lyonnais dans des histoires criminelles. D'autres auteurs, tels Francisco González Ledesma dans *Soldados*, ou Paul Auster, dans *Cité de verre*, utilisent le biais d'une erreur téléphonique pour justifier le glissement de leur personnage de l'univers du réel et du quotidien vers le rôle romanesque d'enquêteur : est-ce une façon de souligner le manque de vraisemblance de ce rôle ?

Lichem et le prestige qu'il lui confère, d'ailleurs abusivement (Lichem n'a qu'une Fiat Uno grise et n'est qu'un petit trafiquant), font qu'il va prendre sa place, aller au rendez-vous fixé par le mystérieux correspondant, et prendre à son compte l'idée d'enlever Simon de Klef, une fois qu'il en aura découvert l'utilité pour lui : forcer sa soeur Michèle à se donner à lui. Et ayant récupéré l'arme du bandit, il la garde dans son blouson le plus souvent possible, grisé de posséder « l'arme de Lichem » (toujours désignée ainsi), et même de dormir avec !

D'après Freud, le double est une assurance contre la destruction du moi dans la phase narcissique, mais il devient signe de mort<sup>66</sup> : ici, très vite, le double est perçu comme dangereux. Lichem va essayer de se débarrasser de Michel et vice-versa, durant trois combats ; lors du premier, Michel a l'immense satisfaction de porter atteinte à la virilité de Lichem : **« l'assez bel animal dont j'avais un jour si fort aplati la virilité qu'elle avait dû se confondre dans la plus grande douleur avec la peau de son bas-ventre, et qui en retour avait failli réduire la mienne à rien rue du Soleil dans le vieux Lyon »** (334) (lors du deuxième combat). Et, pour finir, Michel tue Lichem en Espagne, un Lichem, **« affolé, ne sachant plus qui était qui »** (260), désorienté, qu'on entend pour la première et dernière fois, Michel le privant de la parole textuelle : **« Vous m'avez suivi jusque-là ? Qu'est-ce que vous me voulez ? Pourquoi vous êtes-vous fait passer pour moi ? »** (333). Les deux balles qu'il reçoit sont symboliques de la haine fascinée que Michel lui porte : l'une **« au bas-ventre. La deuxième en pleine tête »** (335). Ainsi est annihilé celui qui s'est laissé posséder par Soler, mais, même devant son cadavre, celui-ci avoue encore à Isabel, la compagne de Lichem, qu'il va aussi lui voler : **« Je suis presque jaloux »** (340). Comme pour Lossaire, la manie et le tourment mimétiques ne sont pas mis en échec par la mort, puisque Soler a intégré ses doubles.

Du reste, Michel ne se plie pas à ce que dit André Peyronie de la fonction cathartique du détective classique lorsqu'il se met à la place du criminel :

**« Il s'attribue les artifices et les prestiges du criminel, il en confisque à son profit l'efficacité. En les faisant siens, il les débarrasse de leur caractère néfaste, il en inverse le sens<sup>67</sup>. »**

Bien au contraire, il se montre bien plus violent, au moins en pensée, (**« j'aurais tué tout le monde »** (106)), sa haine féroce contre le monde perdure dans tout le roman, et son projet concernant Simon est encore plus odieux que celui des Dioblaníz dans sa formulation : **« les yeux arrachés et remplacés par des olives »** (147). L'aspect saugrenu de cette horrible menace, ressassée par Soler, parodie ce qui rythme le roman à suspense, l'énonciation du danger suspendu au-dessus de la tête de la victime. Le dessein du héros de *l'Enfer*, instinctif, (**« car je me conformais sans le savoir à un projet qui avait dû germer dans mon esprit »** (113)) est qualifié de **« jeu machiavélique »** (156), impossible à interrompre. Il requiert des qualités de **« comédien »** (120, 130, 175) : **« Je menais d'un main habile l'attelage de mes divers mensonges »** (130) ; on peut même dire qu'il est plus sûr de lui pour planifier des activités illicites que pour enquêter lorsqu'il

<sup>66</sup> S. Freud, *l'Inquiétante Étrangeté*, NRF, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1985, p. 236 sq.

<sup>67</sup> A. Peyronie, **« la double Enquête du roman policier à énigme »**, in *magazine Modernités, revue du Groupe de Recherches sur les Modernités, n°2, Criminels et Policiers, Université de Nantes, 1988, p. 155.*

sera détective ! « **Je peaufinai les détails** » (130) ; « **mon esprit fonctionnait vite et clair** » (124). La satisfaction qui découle de cette maîtrise de soi est nette (« **le plan se déroulait comme prévu** » (159)) et Soler évoque avec orgueil ses « **exploits de mauvais garçon** » (248) et sa « **progression dans la voie du crime** » (279).

Le héros avec lequel nous nous sommes identifiés bon gré mal gré imite donc le méchant, au lieu de se contenter d'imiter efficacement le détective : il vole, kidnappe, tue, essaye de violer, exerce un chantage odieux et pervers ! Soler radicalise ainsi la fameuse jouissance du lecteur qui réalise, par l'intermédiaire du criminel, son désir de tout révolutionner. On peut même dire que c'est le bandit qui imite notre « héros », puisque c'est Soler qui commet le premier enlèvement, le premier acte hors-la-loi qui semble déclencher tous les autres. L'auteur se joue encore ici de nos habitudes, qui nous forcent à pardonner au héros ce qu'on ne pardonnerait pas à autrui dans la réalité (commandement divin revu et corrigé par le pacte littéraire) ; tout cela, parce qu'on s'identifie au personnage principal, même si, comme ici, Belletto joue avec l'idée qu'un bon enquêteur sait se fondre en autrui et enfreint une des règles essentielles du genre (l'innocence du détective). En outre, Soler cumule tous les rôles du roman policier (enquêteur-témoin-victime-coupable), perdant le lecteur dans les méandres vertigineux de sa personnalité. Belletto semble alors nous dire : « **Vous, lecteur, jusqu'où pardonneriez-vous ? Vous vous identifiez au héros (je vous y ai forcé, en en faisant le narrateur !) alors qu'il s'identifie au méchant : donc, vous vous identifiez au méchant ?** » « **Ha, ha !** », ricanerait Michel Soler, devenu avec délectation l'« **exécuteur des basses besognes** » (76) !

Cependant, le fait que ce soit Soler qui ait l'initiative n'illustre pas seulement une volonté parodique de la part de Belletto, mais renvoie au processus créatif de l'auteur lyonnais : Lichem agit après Michel, et selon son plan, parce que Lichem est une projection du narrateur lui-même, de ses pulsions sadiques et de sa culpabilité ; Michel ne se fait donc pas le double de Lichem, c'est Lichem qui est le fruit d'une opération de dédoublement, d'accroissement vers le mal de la part de Michel. En parlant des personnages de Dickens, Belletto a cette phrase qui semble faite pour son oeuvre (on retrouve notamment le thème de la tapisserie, récurrent dans *l'Enfer*, et celui du diable) :

**« L'illusion consiste à se persuader, à force de fausseté et de mauvaise foi, que l'autre existe, à se dissimuler qu'il est une projection de soi et de ses désirs coupables. [...] la chaîne des doubles est sans fin, le bien et le mal sont constamment interchangeables, tout est illusion d'optique, ce qu'on croyait être le motif diabolique d'une tapisserie est aussi le fond d'une autre tapisserie, ou de la même [...] »<sup>68</sup>**

D'ailleurs, Belletto le dit lui-même, quand un nom attire l'attention du lecteur, ici par l'anagramme (Soler/Lossaire, Michel/Lichem), le personnage est privé de son individualité et se désigne ainsi comme double, pôle maléfique ou angélique du héros. L'anagramme traduit le refoulé ; dans le cas de Lichem, cette projection dans une figure du double traduit à la fois la jubilation de la transgression et la critique de soi-même, une partie du moi (Michel) jugeant l'autre (Lichem). Soler, après avoir voulu tuer l'autre en lui-même, en

<sup>68</sup> R. Belletto, *les grandes Espérances de Charles Dickens, P.O.L., 1994, p. 86. Les considérations sur le nom se trouvent pp. 533-536.*

se suicidant, projette cette haine vers le monde, et en particulier vers quelqu'un qu'il charge de représenter cette partie haïssable de lui-même, de laquelle il a du mal à se défaire : d'où l'attrance qu'il ressent en même temps pour le bandit.

Figure démultipliée, représentant à la fois le Bien et le Mal, Soler est en cela une réincarnation d'Oedipe, le justicier-criminel, l'homme de l'interversion et de la réversibilité dont Jean-Pierre Vernant dit, d'une façon qui n'est pas sans évoquer notre héros, dans sa fragilité et sa mégalomanie concurrentes :

**« Quand il veut, à la façon d'Oedipe, mener jusqu'au bout l'enquête sur ce qu'il est, l'homme se découvre énigmatique, sans consistance ni domaine qui lui soient propres, sans point d'attache fixe, sans essence définie, oscillant entre l'égal à Dieu et l'égal à rien<sup>69</sup>. »**

Soler, alternativement, au gré de ses multiples changements d'identités, se prend pour un Phénix, un dieu, puis retombe dans une dévaluation excessive de soi lorsque ses masques tombent et qu'il se retrouve face à lui-même, finalement appauvri par les influences subies. Cette cyclothymie, d'après René Girard, viendrait du Kudos (« *talisman de suprématie* »), qui est l'équivalent de la mégalomanie de Soler, et qui fait basculer sans cesse l'être qui en est possédé de la dépression au dynamisme, tous deux excessifs. Mais ce comportement antithétique vient aussi du dédoublement permanent :

**« Derrière toute cyclothymie, il y a toujours le désir mimétique et la compulsion de rivalité [...] il n'y a pas de cyclothymie sans un jeu de bascule dont l'un des deux partenaires est en haut pendant que l'autre est en bas, et réciproquement<sup>70</sup>. »**

D'où l'impression illusoire de Soler d'avoir réduit à néant ses ennemis, d'où, surtout, puisqu'il a introjecté les figures de ses doubles, sa fragilité permanente, son insupportable orgueil et ses doutes lancinants, qui font qu'au terme du roman, le narrateur reste une énigme, un personnage qu'on a du mal à cerner malgré son omniprésence, tant son identité semble s'éparpiller.

Certains auteurs affectionnent le genre policier justement parce qu'il permet d'exprimer la crise identitaire si sensible aujourd'hui. Cette maladie qui affecte la personnalité de nos détectives serait à rapprocher de ce que Michel Schneider dit du rapport d'influence (en l'occurrence entre Tausk et Freud) :

**« [...] chacun était pour l'autre cette machine à influencer qui comble et multiplie la perte schizophrénique des limites du moi<sup>71</sup>. »**

Est-ce pour combler ce manque identitaire que Carvalho se réfugie dans ses références cinématographiques, que Soler trouve un reflet dans chaque homme qu'il rencontre (Lichem, Lossaire, Rainer, et même Miranda), et se fait voleur d'identités, déroband Isabel à Lichem, Michèle à Lossaire, et celle qu'il croit être Ana à Rainer ? C'est cette dynamique qui provoque son désir ; comme l'explique René Girard, le disciple cède à la

<sup>69</sup> J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Oedipe et ses mythes*, Bruxelles, Complexe, coll. Historiques, 1988, p. 53.

<sup>70</sup> R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Grasset, coll. pluriel, 1972, p. 229.

<sup>71</sup> M. Schneider, *op. cit.*, pp. 211-212.

tendance mimétique et en vient à désirer ce que désire son modèle :

**« La rivalité n'est pas le fruit d'une convergence accidentelle des deux désirs sur le même objet. Le sujet désire l'objet parce que le rival lui-même le désire. En désirant tel ou tel objet, le rival le désigne au sujet comme désirable. Le rival est le modèle du sujet, pas tant sur le plan superficiel des façons d'être, des idées, etc., que sur le plan plus essentiel du désir<sup>72</sup>. »**

Faute de parvenir à être soi-même, on se donne l'illusion d'exister en imitant autrui. Le personnage se fond dans de multiples autres dans *l'Enfer*, les prenant alternativement comme modèles<sup>73</sup>, et ce mot n'est pas sans évoquer la figure de l'hypotexte, nécessairement présent à l'esprit de l'auteur, et auquel l'enchaînement des relations d'imitation et de rivalité.

Est-ce à dire que le personnage classique se dissout, peut-être d'ailleurs encore plus vite dans le genre policier, où les identités, trop nettes, se sont usées, dispersant le moi ici et là ? Nos deux héros se disent victimes d'une « déformation professionnelle » (E 333, MDS 313). Pepe rejoint Pedrell, il s'appelle Larios<sup>74</sup> comme le criminel ; Michel est Lichem, Lossaire et Rainer tout à la fois. Et pour que Michel trouve son identité, il faut qu'il se débarrasse des trois, tout comme, d'après Schneider, pour devenir un écrivain authentique et débarrassé de ses influences, il faut tuer l'autre en soi. Pour Belletto, c'est l'intertextualité, notamment, qui peut expliquer le dédoublement :

**« Simplifions à l'extrême : de par son statut initial, le héros est amené à ne rencontrer que des doubles de lui-même [...] le héros est comme le centre du monde, un monde qu'il veut comprendre, réformer, conquérir, etc., mais irréallement, en le rendant à toute force conforme aux schémas irréels (souvent hérités d'autres livres) qu'il porte en lui<sup>75</sup>. »**

Est-ce pour lutter contre cette prolifération des doubles que Soler, comme les autres héros du cycle, refuse toute descendance, l'ascendance étant déjà perçue comme envahissante, par l'héritage qu'elle impose ? On peut se le demander, puisque dans le même ouvrage, Belletto définit les bébés comme des doubles, l'accouchement étant pour lui, en tant que « reproduction », « la première division et la première augmentation, la première expulsion et la première perte de soi par soi<sup>76</sup> ». Notre hypothèse est

<sup>72</sup> R. Girard, *op. cit.*, p. 217.

<sup>73</sup> Ce qui pour Freud, *Essais de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1981, p. 243, « peut aller jusqu'à un éclatement du moi, les différentes identifications s'isolant les unes des autres par des résistances ; et peut-être le secret des cas qu'on appelle personnalités multiples réside-t-il en ce que les différentes identifications accaparent alternativement la conscience. » Sans doute peut-on expliquer le repli narcissique sur lui-même observable chez Soler à la fin du roman comme un mécanisme de défense contre cet éclatement. « *Le narcissisme du moi est donc un narcissisme secondaire, retiré aux objets* » (p. 260).

<sup>74</sup> Le nom complet du détective est José Carvalho Larios. Or, dans *la Rose d'Alexandrie*, l'assassin porte le même patronyme. Et dans *Tatouage*, les complices du meurtre de Chesma sont les frères Larios.

<sup>75</sup> R. Belletto, *op. cit.*, p. 52.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 140.

confortée par l'idée que la fonction de tout double serait, d'après Belletto toujours, de « *tuer le modèle*<sup>77</sup> ». Il faudrait donc absolument éviter de devenir père, c'est-à-dire de passer en position de modèle ! N'oublions pas le héros du *Revenant*, qui souhaite si fort la mort de son fils unique qu'elle finit par se produire. Tout danger est alors écarté. A travers cette extraordinaire machine à produire des doubles qu'est l'oeuvre de Belletto, ce qui se manifeste, c'est le moi primitif évoqué par Freud : un moi encore indistinct, mal délimité, extensible et perméable, un moi qui se cherche<sup>78</sup>.

#### 1.2.4. L'aura du modèle

Ce qui est en jeu, chez Soler, dans cette captation d'identités, c'est aussi le prestige du moi. Le détective de roman constitue le modèle du surhomme, résolvant les questions identitaires. Lors de la conférence sur le roman noir dans *les Mers du Sud*, un critique éclairé s'exclame : « *Il n'y a pas de roman noir sans héros et ça c'est dangereux* » (79). Soler devient fou d'orgueil à cause de la métamorphose permise par son nouveau statut d'enquêteur-héros : « *Accompagné d'une femme, vêtu de mon fin blouson noir et dans un carrosse blanc de gros mamitou, je ressemblais peu à une veste bleue élimée solitaire dans une Dauphine rouge de moins que rien* » (241). L'ironie de l'auteur est déjà néanmoins présente puisque les différents accessoires du héros, Soler se les est procurés en volant et en prenant le salaire du criminel ! Cela va cependant lui permettre de devenir un personnage de roman.

Depuis Sherlock Holmes ou Hercule Poirot, on sait que la stature du détective, sa fonction éclairante, peut le rendre supérieur et vaniteux à l'extrême. Quant au privé, « *irrésistible avec les femmes, il est grand, fort et dur et il met un homme K.O. aussi facilement que nous écrasons une mouche*<sup>79</sup>. »

Belletto s'emploie à outrer encore cette aura de puissance, puisque son héros est à la fois homme d'action (entre Lupin et Bond) et enquêteur. Le rôle d'herméneute confère une sorte de prestige au héros du roman policier, déjà valorisé par la focalisation narrative et d'autant plus dans *l'Enfer*, récit à la première personne ; cela lui permet d'avoir une image rassurante, voire triomphante de lui-même, puisque, comme le dit Alain-Michel Boyer<sup>80</sup>, l'enquêteur est un traducteur qui fait accéder le lecteur aveugle au sens caché.

Cette supériorité du détective, inhérente au genre, est présentée de façon ironique ou parodique par Belletto et Montalbán. « *Le père contemplait Carvalho, comme un dieu*

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>78</sup> S. Freud, *l'Inquiétante Etrangeté*, p. 239.

<sup>79</sup> W. Somerset Maugham, « *Déclin et chute du roman policier* », in U. Eisenzweig, *Autopsies du roman policier*, p. 162.

<sup>80</sup> A.M. Boyer, « *Portrait de l'artiste en policier* », in *Modernités*, p. 220 : « *Saisir le réel au moyen d'une énonciation, aspirer à retrouver une intelligibilité première, ce qu'il y a d'originale dans l'acte et dans le dire, vaincre l'éloignement qui sépare le témoignage de son commentateur : si le paradigme de lecture, dans le roman policier, est ouvertement herméneutique, c'est parce que le détective est non seulement un traducteur qui parvient à rendre accessible ce qui ne l'est pas immédiatement, mais aussi un interprète qui découvre les rapports secrets qui unissent le sens manifeste et le sens dissimulé.* »

**dont dépendrait son destin [...] Le vieux Briongos continuait à attendre la décision jupitérienne** » (292). L'enquêteur de *l'Enfer* se compare à un Phénix, à un dieu, il se sent **« comme sur la voie de l'immortalité »** (139). Malgré la modestie de Pepe, force est de constater son pouvoir de séduction puisque toutes les femmes lui tombent dans les bras, de la nymphette fragile à la veuve austère, en passant par son indicatrice qui se fait payer en nature (114) ! Montalbán renforce et exagère la dualité du privé, à la fois surhomme et antihéros. En effet, le roman noir se voulant réaliste, nous dit Jean-Noël Blanc, il ne peut que rejeter en théorie l'image d'un héros sublime qu'il utilise pourtant fatalement, hérité des romans d'aventures<sup>81</sup> : pour compenser les aptitudes extraordinaires du privé, on lui attribue alors des défauts voyants, devenus traditionnels, des vices et des excès, amplifiés à l'envi par Montalbán.

Belletto se moque aussi à sa façon de la gloire de son apprenti-détective, qui manifeste assez rapidement une forfanterie démesurée, comme lorsqu'il fuit Lichem (et bien que fuir soit peu reluisant !) : **« par bonheur je courais bien jadis et la mémoire vint à mon secours, jadis mon endurance, ma fougue et l'excellence de mon style me valaient toujours la première place, seul le jeu des circonstances m'avait empêché de devenir champion du monde [...] »** (187). L'ironie de Belletto se fait bien sûr sentir avec cette allusion à la mémoire (celle du lecteur lui dicte ses attentes par rapport à l'enquêteur-surhomme) et, par le mot « jadis », il semble sous-entendre que le héros est à présent quelque peu décati. Métamorphosé par son statut d'enquêteur (ne serait-ce que par son changement de véhicule !), il passe de la déprime à la mégalomanie galopante, ce qui, par ailleurs, est une caractéristique de la névrose : depuis Sherlock Holmes, génie rime souvent avec folie ! Cette mégalomanie est attestée par le rêve raconté page 192 : **« [...] un gratte-ciel étincelant grattait vraiment le ciel, le contempler me procura un sentiment de joie intense, d'exaltation, le plus haut et le plus beau des gratte-ciel [...] j'y logeais [...] »**. L'image révélatrice de l'immeuble revient dans la rêverie éveillée de la page 287, véritable délire de puissance où Soler s' imagine achetant, avec ses droits d'auteur, tout un ensemble d'immeubles qu'il ferait plaquer or, son compte en banque nécessitant de plus l'érection d'un « interminable gratte-ciel (celui de mon rêve, ha !ha !) ».

Du reste, de nos deux détectives, Soler est le plus proche des grands prédécesseurs anglais : c'est un dandy, coquet et narcissique, « solitaire et sauvage » (50), cultivant un isolement volontairement stérile : **« [...] je me vis dans une glace, grand, maigre, de bleu vêtu (veste, chemise et jean bleus), cheveux en abondant désordre, jamais je ne m'étais tant regardé dans les glaces qu'à l'époque de ma mort, d'une beauté de dieu, oeil sombre plein d'oubli, d'amour et de haine [...] »** (140) ; il faut lire à cet égard l'impressionnante liste d'adunata que Michel imagine pour illustrer les prodiges de sa séduction : humains, végétaux, animaux, minéraux, nul ne peut lui résister (146-147 et 322-323) ! Et ce qui pourrait être transmis comme une vue de l'esprit est au contraire pleinement répercuté dans le récit, puisque c'est Soler lui-même qui raconte sa vie : il prétend qu'on lui parle souvent de sa « beauté de dieu » et que trois femmes succombent à ses charmes en un mois ! L'auteur prend donc à son compte la mégalomanie galopante de son personnage, pour mieux parodier le statut habituel du héros classique.

<sup>81</sup> J.N. Blanc, *Polarville*, p. 124.

De plus, dès qu'il a pris la place de Lichem, rue Duguesclin, il épouse l'insolente sûreté de soi d'un héros de *thriller* ou de roman d'espionnage : « **Un professionnel de ma trempe n'avait nul besoin qu'on lui répâtât les choses** » (74) ; « **nul ne connaît mieux Villeurbanne que moi** » (131) ; « nul véhicule n'aurait pu me rattraper » (131) ; dans la scène de la rue du Soleil, il prétend « **av[oir] manifesté une attention extrême dans [s]on affût et dans [s]es aguets** » (259) (quelle jubilation à employer ces mots !). En fait, il embrassait Michèle et n'a même pas vu arriver Lossaire, pas plus que Lichem ! Le seul fait d'être armé le rassure (« **je me sentais fort** » (242)), même s'il ne semble pas très doué pour le tir ; on s'en rend compte dès l'« affrontement » avec le dessinateur des rues où le simple fait de braquer son arme fait fuir l'ennemi devant Michèle ahurie, prête à jouer le rôle de la jeune fille en détresse : « [...] **Vous m'aviez caché ce talent...**

- **Oooooof ! C'est la première fois que je l'exerce. Et c'est tout ce que je sais faire. En tout cas, ça marche** » (244).

Il se sent enivré, « **moins mort et plus invincible et immortel que jamais** » (187). Il sait faire preuve de ruse quand il se procure le numéro de téléphone de Michèle, sème Lichem, ou le déconcerte par son discours (333) : « il est dangereux » (333), atteste ce dernier. Pepe, lui, à plus de quarante ans, parvient à réduire à sa merci trois jeunes voyous en deux pages (287-288) !

La tendance de Soler, dans *l'Enfer*, à se sentir supérieur (dès la page 8, il précise qu'il se tient « **dans une attitude de maître du monde** ») est confirmée et amplifiée jusqu'au délire par l'entrée dans l'action policière, puisqu'il répète ces mots à la fin du roman : « **Maître du monde, grâce aux événements de ce mois d'août !** » (393). Il croit se rendre immortel par l'acuité de son intelligence, et va jusqu'à penser qu'il est le plus fort puisqu'il croit avoir déjoué le plan des ravisseurs (« **j'avais détraqué le mécanisme malfaisant !** » (91)). Même devant la preuve de son erreur, il parvient à se magnifier en valorisant les bandits : « **J'avais fait preuve de légèreté dans mon appréciation introspective de l'état d'esprit des ravisseurs, des hommes d'acier bien trempé que mon intervention imprévue n'avait pas démontés comme elle aurait démonté en mille pièces tout ravisseur de type courant** » (173-174) ; par un curieux renversement de valeur, Lichem devient sa « victime » (208). Pour finir, c'est Soler lui-même qui commande aux événements : « **Ma foi en mon idée folle était en secret si forte que la réalité ne pouvait que s'y conformer [ . . . ]** » (251). Ce don fait exploser l'instinct de puissance : « Moi, seul pouvais tout savoir » (332), « **moi seul, sachant tout, maître de la vérité, maître malin du monde et des événements !** » (134). Belletto s'attribue d'ailleurs à lui-même cette certitude de vaincre, au sujet de son premier prix littéraire, et il l'explique purement et simplement par l'instinct de conservation :

« **C'est comme s'il y avait une telle force de la névrose que ça ne pouvait que marcher. Ce qui fait que j'ai été heureux d'avoir le prix [...] un peu à la manière des enfants qui ne peuvent imaginer qu'on ne leur donne pas ce qu'ils désirent**<sup>82</sup>. »

On voit donc bien l'adéquation entre l'auteur de *l'Enfer* et le genre policier, en même temps que cette citation éclaire pleinement le lien entre ce type de récit, la névrose et la

<sup>82</sup> R. Belletto, interview à *Ecrivain Magazine*, p. 42.

puérilité. Soler manifeste sa joie, même si ce qu'il découvre est macabre - ce qui dévoile l'égoïsme fondamental du détective de type anglais, qui semble oublier qu'il y a eu mort d'homme : « **Je lui avais dit que je retrouverais Simon, je l'avais retrouvé !** » (379) - dans quel état ! De surcroît, le délire de puissance de Soler est à corréliser à sa versatilité malade, à son incapacité à se fixer dans un rôle, caractéristiques qui le rapprochent du Lupin décrit par Jean-Claude Vareille :

« **Cependant le narcissisme et l'auto-complaisance dénoncent déjà une faille, une dichotomie de la « personnalité » (un tremblement du rôle)<sup>83</sup>.** »

D'où l'attraction de Soler pour les personnalités fortes, bonnes ou mauvaises, réputées, comme Rainer, ou mythiques, auréolées par une réputation littéraire et cinématographique, comme le bandit Lichem, qui s'avérera décevant dans la réalité. Mais Soler, en dehors de ses activités d'enquêteur, remplit deux autres rôles : il se pose comme auteur, et il est amusant de constater que son attitude est la même dans cette activité. Dans la biographie de Rainer Von Gottardt qu'il écrit, il est censé utiliser des enregistrements, méthode objective s'il en est ; mais qu'en fait-il ? Il rédige à la première personne, se mettant à la place du génie qu'il admire, lui prêtant des pensées ; de surcroît, ces pensées sont une façon de se glorifier lui-même, de se donner le rôle le plus flatteur (il prétend ainsi être le seul ami de Rainer), en intégrant des éléments hors sujet dans un tel ouvrage : « **Je savais que l'animal chercherait à la voir, message ou non. J'avais peur pour lui. Mais j'étais désormais impuissant<sup>84</sup> [...] Mes yeux fatigués se fermèrent. Je le laissai seul** » (368). Les derniers mots de la fausse autobiographie de Rainer sont dédiés à l'auteur réel, ce qui traduit bien l'égoïsme de l'écrivain et son appétit de puissance. De plus, c'est ce livre lui donne ces bouffées d'orgueil qui vont jusqu'au délire, page 287 : il imagine les banquiers - et le monde - à ses pieds !

Enfin, dans ce travail d'auteur comme dans ses activités d'enquêteur, Soler s'est approprié une autre fonction, déterminante pour le statut du personnage et son aura romanesque : il est l'unique narrateur, il se raconte ; il joue donc les deux rôles compilés de Holmes et de Watson, Watson ayant pour fonction de montrer constamment son émerveillement devant Holmes (Soler s'auto-encense), et, également, ce qui est déterminant pour le lecteur, de montrer combien il a du mal à y voir clair dans les démarches entreprises par Holmes (Soler n'explique pas ses « idées folles ») pour mettre en valeur le résultat final. Finalement, Soler symbolise la mégalomanie inhérente à l'écriture : Soler, l'écrivain tueur, bloqué dans sa biographie, désireux d'avancer : « **Sa mort ? Sa mort qui seule me permettrait de continuer ?...** » (273). « **Les détails de sa maladie étaient consignés dans mon manuscrit, il allait mourir, je le savais. Je le savais !** » (308) : image de la toute-puissance aveugle de l'auteur envers ses personnages...

L'auteur-démiurge s'imagine refaire le monde, changer ce qui est inscrit dans le « grand livre du Destin [...] Ce grand livre où abondaient les imprécisions et les obscurités méritait d'être corrigé sans cesse » (388). L'attitude de Soler traduit un trait de caractère de Belletto, qui a sans doute fondé son désir d'écrire : Michel Schneider avance qu'il y a

<sup>83</sup> J.C. Vareille, *Filatures*, pp. 116-117.

<sup>84</sup> souligné par nous.

« chez tout créateur une mégalomanie diffuse sans laquelle on ne créerait pas<sup>85</sup>. »

### 1.3. Outrage à l'enquête

En dehors du rapport établi avec le double, figure de l'hypotexte multiple (roman anglais, polar, suspense), qui rend manifeste l'intertextualité et qui perturbe l'approche traditionnelle de l'intrigue et du personnage, Montalbán et Belletto confrontent leurs lecteurs à des enquêtes inhabituelles, en dévaluant et en dispersant leur signification classique, nous le verrons. Mais Belletto, de surcroît, exagère ici aussi les phénomènes génériques, d'une façon très originale.

#### 1.3.1. Ressemblances et coïncidences

A côté des indices classiques qui amènent l'enquêteur à découvrir la vérité sur le crime, figurent, dans le roman de Belletto, des éléments qui ne sont pas ces « *preuves indiciales* » et objectives dont parle François Fosca : empreintes digitales, poussière, trace, si importantes dans le policier classique depuis Poe ou Gaboriau<sup>86</sup>. Ici, les indices fonctionnent curieusement, sous forme de coïncidences et de champs lexicaux obsédants qui devraient alerter le lecteur. Belletto joue du statut classique de l'indice, obligatoirement ambigu pour en appeler au déchiffrement éclairant du détective herméneute. Chez lui, les indices deviennent dédoublement du signe, figures de démultiplication du même ou de son contraire.

Dans le récit, tout renvoie à tout. Les noms sont les mêmes ou inversés : Michel/Michèle/Lichem, Soler/Lossaire, les deux Simon, les deux Isabel, Anne/Annie/Ana. Les objets et les lieux sont identiques : il y a deux Lancia et deux Dauphine rouges, deux enlèvements, l'Hôtel de Berlin a son jumeau à Lyon, l'hôtel Quivogne ressemble à l'hôtel de Cadaquès (317), Villeurbanne à Vienne (290). Belletto note de façon récurrente la ressemblance physique ou morale entre tous les personnages : Liliane ressemble à Isabel (23, 203) et à Simon (il finit par parler comme elle), Perfecto Jinez à Bach (24), Rainer aussi (49) ; Simon à Michèle (118, 122, 148, 158) et à Michel (121, 128, 130), Michèle à Michel (204, 227, 236), quand tout va bien, comme dans le ménage Pierre (266), Michel à Rainer (53, 221, 224, 225, 274, 299, 313), à l'homme en panne qui a mal au ventre comme lui, à Isabel de Tuermas qui s'est, elle aussi, fait passer pour une autre lors d'un coup de téléphone, à Anne qui a la même blessure que lui (362) ; Simon à Rainer (fils uniques de généraux) ; Simon à Jésus (grands-pères victimes de rapt) ; et Isabel à sa soeur Ana, étrange « scissiparité » (328) qui contient la signification morbide de cette duplicité fondamentale et obsessionnelle du texte, et la clé de l'énigme : Ana est morte, Isabel a pris sa vie : Simon va être dépossédé de la sienne par son jumeau Jésus : « **Deux enfants étaient assis dans des lits jumeaux [...]** » (376).

Le thème du double pour Freud contient ceux du redoublement, de la scission et de la substitution du moi ; c'est un signe de mort :

<sup>85</sup> M. Schneider, *op. cit.*, pp. 239-240.

<sup>86</sup> F. Fosca, *Histoire et techniques du roman policier*, Nouvelle Revue Critique, Paris, 1937, p. 155.

**« [...] c'est seulement le facteur de la répétition non intentionnelle qui imprime le sceau de l'étrangement inquiétant à quelque chose qui serait sans cela anodin, et nous impose l'idée d'une fatalité inéluctable, là où nous n'aurions parlé sans cela que de « hasard »<sup>87</sup>. »**

Freud nous permet de mieux comprendre, d'ailleurs, comment le roman à énigme traditionnel, dont les traits sont ici outrés, contribue à entretenir cette illusion, sur laquelle le genre policier trouve entièrement son assise, qui nous pousse à rendre signifiante la répétition. Ce phénomène se trouve amplifié par le roman à suspense, dont procède l'Enfer, puisque dans cette catégorie policière,

**« Très souvent, l'histoire présente apparaît comme la répétition d'une histoire passée, enfouie, offrant une seconde chance de s'en sortir aux personnages<sup>88</sup>... »**

La répétition, maladie chronique chez Belletto, est un automatisme ; si elle nous inquiète, comme elle le fait pour Soler, enfermé dans une compulsion de répétition qui lui fait tout voir en double, c'est qu'elle renvoie pour Freud aux pulsions instinctives toujours présentes quelque part en nous depuis l'enfance - et qui reprennent le dessus chez le névrosé<sup>89</sup>.

Le fonds de commerce du genre policier est à chercher également dans les fantasmes, les phobies, dans l'inconscient de la lecture. Le double, c'est le mannequin inanimé qui nous guette et qui ressemble tant à notre propre cadavre : Michel sera terrorisé par le spectacle des figures de cire ; pour lui, voilà « l'enfer » (255) ! L'une d'elles représente le vieux Simon de Klef, qui, paralysé, est lui-même devenu un « mannequin de cire » (291) aux yeux du héros. Tout ressemblant à tout, l'identité devient friable et poreuse, les gens semblant se dissoudre les uns dans les autres. Dans le roman classique les identités sont nécessairement très marquées pour que celle du criminel ne fasse aucun doute et que la culpabilité n'essime pas ; ici, au contraire, l'enquêteur en viendra à douter des personnes rencontrées, du dessinateur des rues (242), d'une caissière de Carrefour qui n'a pas « l'air d'une caissière » (279), d'Isabel de Tuermas (« une amie ressemblante. Mensonge » (332)), et même de Rainer, qu'il prend pour « un usurpateur » (58, 273).

En plus des ressemblances où se perdent Michel et le lecteur, les coïncidences se trouvent dans les moindres détails du récit : Michel pense-t-il à un chat ? Aussitôt, il lui en passe un entre les jambes (30, 33). Il a écrit un livre sur Bach qui lui a valu l'invitation des Dioblaníz au concert du meilleur interprète de Bach, Rainer, qui mourra en écoutant un concert de Bach. Coïncidence des événements qui se joint à la répétition, puisque les Dioblaníz reviennent toujours dans le récit : ils ont des pharmacies qui vendent l'Alymil 1000 dont le suicidaire Soler fait largement usage (10, 137) ; les affiches des concerts qu'ils organisent sont partout (19, 27), ils sont en relation avec tous les protagonistes. Autre lien entre les personnages : l'enlèvement (Jinez, Simon, le Colonel, le grand-père de Jésus), la médecine (Patrice Pierre, l'ami d'Annie, Isabel de Tuermas, Jinez), la

<sup>87</sup> S. Freud, *l'Inquiétante Etrangeté*, p. 240.

<sup>88</sup> Y. Reuter, *le Roman policier*, p. 81.

<sup>89</sup> S. Freud, *op. cit.*, p. 242.

musique (Rainer, Michel, Anne, Annie, Ana, Michèle, Simon, Isabel de Tuermas, Jinez).

Comment ordonner ces éléments, récurrents jusqu'au vertige ? La coïncidence la plus importante est celle qui fonde le récit : c'est à cause d'une ressemblance de numéros de téléphone que Michel, qu'on identifie au départ à un héros déprimé de roman psychologique, va se retrouver plongé dans un roman policier. Belletto mêle adroitement les coïncidences signifiantes (les indices) et insignifiantes, en sorte que le lecteur ne peut plus utiliser ses grilles de lecture de romans policiers et ses habitudes de raisonnement pour comprendre quelque chose dans cet imbroglio : ainsi, la similarité entre l'hôtel particulier de Berlin et celui de Lyon est bien un indice classique (qu'on retrouve chez Maurice Leblanc) ; mais la ressemblance signalée entre le quartier « Gratte-Ciel » de Villeurbanne et le Karl-Marx-Hof de Vienne n'est d'aucun intérêt pour l'enquête, tout comme la ressemblance entre les chambres d'hôtel de Lyon et de Cadaquès. Dans le roman, de nombreux éléments se rapportent à l'Espagne, lieu du crime de Soler, sans nécessité : Anne y part en vacances, Michel est d'origine espagnole (comme Miranda et Jinez) et, pour ses oeuvres, signe Miguel, Michèle enregistre les *Danses Espagnoles* de Granados, etc. Autres exemples de coïncidences apparemment insignifiantes : Annie a elle aussi chanté la cantate 82 de Bach ; Anne a joué à Lyon « six, sept mois » (57), ce que Michel remarque parce que lui-même n'a plus écrit pendant cette même période ; il retrouve dans plusieurs commerces la même musique. On pourrait de cette façon noter de multiples cas, relevés par Michel de façon à nous perdre, lui qui a un goût prononcé pour le même. Ainsi lors de sa deuxième entrevue avec Rainer : « Même distance à parcourir entre le portillon grinçant et la demeure quasi campagnarde de Rainer Von Gottardt, sous un ciel aussi bleu que la veille, à mi-parcours le Maître comme la veille apparut, peut-être allait-il prononcer les mêmes mots, et hier recommencer [...] » (79). D'ailleurs, Soler ne qualifie-t-il pas lui-même les coïncidences d'« erreur ou malice humaines » (41) ? Malgré cela, il cherche lui-même à les multiplier, procédé qui évoque les pratiques magiques, en louant par exemple la même voiture que celle de Michèle.

L'unique approche sémiologique de Soler consiste donc à rapprocher des matériaux identiques ; réduisant l'énigme posée par le Sphinx à une simple devinette, il ne remplit qu'incomplètement le rôle du détective classique qui doit rétablir entre des éléments disparates des connexions logiques, indexer un indice à un autre, c'est-à-dire analyser et classer ; il ne s'oppose dès lors pas aux *dieux lieux*<sup>90</sup> et maléfiques - comparables à Odin ou à Ouranos, évoqués par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant - qui ont ourdi l'énigme et tiennent le monde en leur pouvoir.

Une autre catégorie d'indices ne peut pas non plus entrer dans une classification inhérente à une enquête, puisqu'elle est de l'ordre de la prédestination : ainsi, les thèmes musicaux sont révélateurs : « Ich habe genug » : « j'en ai assez », semble traduire ce que ressentent Rainer, Michel et Michèle, voisins au concert ; la chanson d'Anne est une mise en abyme de la tragédie amoureuse que Michel va vivre avec Michèle et ils l'entendent ensemble au bar des Archers (91, 149), puis Michel la retrouve avec Isabel (322) ; autre exemple, Liliane « parle cheval » et Simon, qui la comprenait parfaitement, se met lui

<sup>90</sup> M. Detienne et J.P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence, la mètis des grecs*, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1974, pp. 80-103.

aussi à parler cette langue à la fin du roman (385).

Michel, dans son investigation, est toujours en quête du même, jusqu'à l'absurde : pour lui, guetter les coïncidences, c'est deviner le destin ; ayant vu le kidnappeur allemand dans un Codec, il s'attend à l'y retrouver plus tard (210). Simon, qui porte le prénom de son grand-père, va être enlevé et diminué comme lui ; les deux enlèvements ont lieu au mois d'août, à trois ans de distance : Michel croit alors que Simon sera retrouvé le 7, ce qui ne sera pas le cas, puisqu'il leur échappe à nouveau ce jour-là. L'attention portée aux chiffres<sup>91</sup>, voici ce qu'en dit Belletto dans son étude sur Dickens :

**« [...] un fantôme victime de son destin est volontiers tenté par une explication fantomatique, irréaliste du monde, par l'idée d'une trame mystérieuse et même surnaturelle qui régirait les apparences, dont les apparences ne seraient que la conséquence et le reflet, par l'idée que la vie est un livre [...] »<sup>92</sup>**

Cette idée d'une « trame » revient constamment dans l'esprit du narrateur-enquêteur dans *l'Enfer*. Belletto exagère la figure de l'enquêteur classique, qu'Uri Eisenzweig définit comme le meilleur des lecteurs<sup>93</sup>. L'art d'établir des liens, de trouver des coïncidences distingue le détective du commun des mortels. C'est bien cette aptitude de Soler à tout rapprocher qui va lui faire retrouver l'hôtel particulier lyonnais (et deviner que la Dauphine garée là et identique à la sienne est celle de Lossaire), avec la « mauvaise jubilation » (372) (« mauvaise », puisque ce sont des malheurs qu'on se plaît à deviner) de celui qui parvient à faire de bons recoupements : « **C'est ça !** » (249). En tant qu'auteur, il a deviné que Rainer fermerait ses yeux au moment où Siméon chante qu'il ferme les siens (310) ; Rainer qui a des problèmes de cœur comme Liliane va donc mourir de la même façon. Un élément particulier synthétise bien tout ce qu'on pourrait dire de ces indices prédictifs et non policiers : le tableau de Phil Dreux, qu'on retrouve dans le lieu du complot contre Simon, rue Duguesclin, chez la victime elle-même et dans la clinique de ses bourreaux, et qui annonce le destin de Simon, puisqu'elle représente des personnages sans yeux.

**« La répétition engage toujours, en effet, à imaginer une cause inconnue, tant il est vrai que dans la conscience populaire, l'aléatoire est toujours distributif, jamais répétitif : le hasard est censé varier les événements ; s'il les répète, c'est qu'il veut signifier quelque chose à travers eux : répéter, c'est signifier, cette croyance est à l'origine de toutes les sciences mantiques »<sup>94</sup>.**

<sup>91</sup> Th. Narcejac, *op. cit.*, pp. 122-123, analyse les anagrammes, « troisième dimension du roman policier » et le jeu sur les nombres et les lettres d'une façon très éclairante pour *l'Enfer*.

<sup>92</sup> R. Belletto, *les grandes Espérances de Charles Dickens*, p. 333.

<sup>93</sup> U. Eisenzweig, *le Récit impossible*, p. 147 : « Si le roman policier classique se présente comme un jeu, il ne peut faire que son univers imaginaire ne soit finalement autre chose qu'un texte. Corrélativement, le Grand Détective n'est pas un lecteur comme les autres. « Lisant » à la surface du monde, il est celui des personnages qui comprend que son univers, y compris et avant tout la scène du crime, est textuel. Ce qu'il perçoit, à travers les divers indices, les multiples signes qui le constituent, ce n'est pas tant des significations que l'acte sémiotique lui-même. Elucider l'énigme, pour lui, c'est avant tout comprendre qu'elle est à lire. Le sang ne fait sens que s'il est perçu comme encre. »

<sup>94</sup> R. Barthes, « Structure du fait divers », in *Essais Critiques*, Seuil, coll. Tel Quel, 1964, p. 194.

Mais parfois, comme dans la réalité, la déduction par rapprochement dysfonctionne : Jésus s'appelle comme son grand-père, mort des suites d'un enlèvement, martyrisé par des révolutionnaires en Bolivie, destin christique, si l'on veut, mais l'enfant en question, aveugle, n'a donc pas le regard compatissant du Christ et c'est à cause de lui que Simon souffrira le martyre, Simon dont le grand-père homonyme est mort également des suites d'un enlèvement ! Le parallèle ne fonctionne donc ni avec l'Histoire Sainte en intertexte, ni avec l'histoire interne au roman ; au contraire, c'est l'inverse qui se produit et les « destins » se croisent, comme cette clé au « **fonctionnement inversé** » (253) qui fait un instant obstacle à Michel.

C'est donc bien d'un abus de la part de l'écrivain dont il s'agit, et Belletto l'amplifie, pour bien montrer au lecteur sa crédulité volontaire: là où nous dirions, dans la vie courante : « Comme par hasard ! », nous acceptons dans un livre la même situation, quelque rocambolesque qu'elle soit. Ainsi, dans *l'Enfer*, au réseau de coïncidences qu'on pourrait trouver vraisemblables s'en ajoutent d'autres, abusives ; on rejoint chez Belletto l'idée du détective badaud, à l'anglaise, qui, comme par hasard, ne voit que ce qui lui sera utile pour réfléchir et exercer sa puissance herméneutique. Par exemple, Michel ne lit plus la presse mais ouvrant le « **journal au hasard** » (299), il tombe sur un article concernant l'enlèvement de Jinez (même chose avec la radio page 25 et la télévision page 93), ce qui va l'aider à reconstituer les faits : d'accord, nous sommes prêts à l'accepter (on en a lu d'autres !) ; d'accord toujours, Michel est trompé par l'apparence d'Isabel de Tuermas, si semblable à sa soeur Ana ; mais de là à imaginer qu'elle ait rencontré Lichem et soit devenue sa maîtresse : Lichem, le responsable du second enlèvement de Simon ! « **Le hasard les avait fait se rencontrer** » (338). On pourrait penser que ces concours de circonstances trouveront une explication rationnelle lors de l'arrestation d'Isabel Dioblaníz, amie d'Ana, cette dernière ayant participé au premier enlèvement de Simon (qui aurait été le fait, alors, déjà, des Dioblaníz, et avec l'aide de Lichem) ; mais Isabel de Tuermas avoue que Lichem a été mis en relation avec le couple maudit par elle, et seulement pour le second enlèvement, ce que confirme Isabel Dioblaníz qui dit avoir repéré Simon par un ami de son fils.

En accumulant les faux hasards, les coïncidences exagérées, Belletto met en échec la tentative du lecteur de deviner la clé du mystère, de faire des recoupements signifiants ; tout comme dans la réalité où les coïncidences sont le fait du hasard et des probabilités, au contraire des orientations et des motivations que leur donnent les romanciers de romans policiers classiques.

**« Les auteurs normaux s'intéressent au roman policier car il contient les éléments favorables à une subversion narrative. L'esprit de jeu permet d'afficher l'arbitraire rhétorique<sup>95</sup>. »**

Cet arbitraire consiste dans l'adéquation systématique, dans le policier classique, entre ce que le détective voit et ce qu'il en déduit, c'est-à-dire entre le signe et le sens, le signe « faisant signe », et devenant trace ou indice fiable, et par-delà, identité fixe d'un criminel : cette chaîne est à l'origine du succès des détectives, leur offrant des rapprochements aisés, des déductions qui tombent apparemment sous le sens, provoquant l'admiration du

<sup>95</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 62.

lecteur et surtout son bonheur devant un monde si signifiant. Imposture : Umberto Eco précise que l'enquêteur classique, loin de procéder par déduction ou induction, utilise l'abduction<sup>96</sup>, c'est-à-dire que l'auteur a établi à son usage une règle sans lien avec la réalité. Cette règle permet cependant à ce dernier de manipuler à sa guise les événements, d'où sa tendance à la mégalomanie : c'est cette dernière que caricature Belletto, et, de surcroît, il manœuvre afin que son personnage se prenne sans cesse les pieds dans le réseau invraisemblable de coïncidences créées pour son détective, ou contre lui ! De plus, il fait en sorte d'afficher ce qui théoriquement doit être discret et dissimulé par la narration afin de ne pas compromettre la vraisemblance : les coïncidences<sup>97</sup>. Ce qui n'empêche nullement, bien au contraire, d'enchaîner le lecteur au roman...

### 1.3.2. Obsessions lexicales

« **Qui dit obsession dit destin**<sup>98</sup> », écrit Belletto dans son ouvrage sur Dickens : les coïncidences dans *l'Enfer* illustrent la fatalité et le dénouement qu'elle commande. La marche vers cette issue fatale pèse sur le texte comme une obsession, perceptible dans l'usage de champs lexicaux récurrents.

Ainsi, l'impression de malaise qui résulte des identifications et des coïncidences est encore accentuée par des indices textuels très originaux : tout d'abord, certains noms sont transparents ; par exemple, c'est à l'hôtel des Etrangers que loge l'Allemand Lichem, et le concert final a lieu Place du Change, image du transfert d'yeux. Belletto s'amuse donc à des effets d'irréalité, nous provoque à la réflexion, en établissant une sorte de jeu de piste. Quatre thèmes sont récurrents : la mort, le soleil/feu, l'oeil et la mutilation, le sang.

La mort, c'est d'abord le suicide de Michel, puisque le roman s'ouvre sur sa lettre d'adieu, rédigée d'« **une écriture d'outre-tombe** » (7) ; Michel dont l'ami se serait suicidé (125), dont le père est mort, qui trouve un « **goût de feuilles mortes** » (23) au café comme à la vie, s'imagine sous terre, rêve de mort (192), n'arrive pas à croire à celle de Liliane, et prévoit celle de Rainer, l'homme à la « voix d'outre-tombe » (85), lors du concert avant le deuxième chant : « **Le Christ gisait dans les liens de la mort** » (309). Il assiste à la mort de Lossaire et de l'Allemand, apprend le suicide d'Ana, la mort du Colonel, il tue Lichem : le climat morbide du roman noir est donc poussé à l'extrême. Le décor en est imprégné, depuis les objets (le frigo a « **la rage impuissante de l'agonie** » (14), le téléphone est « mort » (21)) jusqu'à la ville elle-même, sans cesse qualifiée de morte, où les pigeons eux-mêmes tombent « morts de chaleur chutant des toits » (205),

<sup>96</sup> U. Eco, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993, pp. 178-185.

<sup>97</sup> On voit ce que fait Belletto des conseils d'écriture tels qu'on peut les trouver dans *Polar : mode d'emploi II*, pp. 47-48 : « *Mais les lecteurs ne s'en aperçoivent que si l'écrivain est maladroît. La coïncidence fait partie de la structure de l'intrigue. Chaque élément apporté à l'édifice de cette structure dépend des capacités de l'auteur à en rendre les ingrédients crédibles. Qu'un seul s'effrite et l'ensemble s'écroule.* »

<sup>98</sup> R. Belletto, *op. cit.*, p. 413.

« messagers de la mort » (260) de Lossaire. La mort envahit l'écriture, par exemple dans cette étrange comparaison : « elle aurait fait exécuter des bonds célestes à un danseur mort » (207), curieux compliment à l'adresse de Michèle. Le récit est également ponctué par le chant souffrant de Bach, « Ich habe genug », que Soler écoute souvent.

Le climat morbide du roman est notamment imputable au soleil qui tue, provoquant plusieurs fois cette prière : « **Que Dieu nous délivre du soleil !** » (11). La chaleur a vidé Lyon, provoqué le suicide des météorologistes (45). Dans sa voiture-« boule de feu » (171), Soler ne voit plus qu'un paysage figé, en « carton peint » (44), les gens ont fui et Lyon est une ville déserte. « L'effrayant soleil » (180) semble responsable de l'incendie de la maison familiale de Soler : avant de découvrir l'incendie, Michel note : « **Il embrasait la maison natale [...] On l'aurait crue en feu** » (88) ; « **soleil de cauchemar** » (332) qui symbolise la fatalité de la mort : Michel est témoin d'une tuerie, lors de cette « scène cauchemardesque de la rue du Soleil » (291) (nom de rue inventé), s'enfuit par l'autoroute du Soleil pour rejoindre Ana à **la « longue chevelure de soleil** » (167). Or Michel Soler-Solaire est l'instrument de cette fatalité puisque, par sa faute, le feu provoquera symboliquement la mort de Liliane. Michel se convainc qu'il est un phénix, puisque son « dieu », Rainer, le lui a dit (289). Alors Soler défie le soleil et se persuade qu'il arrive à le faire décliner (273), après avoir frôlé l'accident, perdu dans ses délires mégalomaniaques et aveuglé par les rayons cinglants. A la fin du roman, le soleil est déclaré « **vainqueur et vaincu** » (393), et tout s'apaise avec la fin de l'été.

Le soleil, c'est aussi « l'oeil de Dieu » (214), « impitoyable » (320) : « **Dieu ne nous délivrait pas du soleil. Il nous livrait à lui. Et le soleil nous crevait les yeux [...] il voulait notre perte** » (194). « **Nous aurions donné cher, nous, les survivants, pour que Dieu nous délivrât du soleil - impitoyable oeil de Dieu, me dis-je soudain, et concevant soudain que Dieu, le regard nécessairement fixé sur nous, ne pouvait nous délivrer du soleil, à moins qu'il ne s'arrachât l'oeil !** » (214) .

Tout est là : Soleil + Dieu + énucléation : le mot oeil envahit le texte. Liliane Tormes habite Chemin du Regard, Rainer est né « au 66 de la Blickstrasse » (84), Michel rencontre Miranda (des choses à voir). Tous les personnages sont décrits par leur regard, on dirait que Michel ne voit que cela, lui qui n'a « **plus que les yeux pour pleurer** » (65) avant son suicide : des « grands yeux » (27) d'Anne aux « yeux fous » (50) d'Isabel Dioblaniz en passant par Torbjörn, « aux yeux si écartés » (68), l'« **oeil exorbité, prêt à jaillir** » (71) d'un homme croisé dans la rue, l'« oeil noir » (243) du dessinateur des rues, les « abcès saillants » (164) de Rainer, Soler est un voyeur invétéré : quand il observe des heures Isabel nue, que note-t-il ? : « J'aurais pu compter les cils de ses yeux verts. Ou apprécier les mouvements de rétractation et dilatation de sa pupille, voire les longueurs harmonieusement inégales des lignes convergentes de son iris » (318, 319).

Cette description orientée fait office de signe prémonitoire, redoublé par la quantité impressionnante d'expressions imagées : « **J'allais jeter un oeil** » (244), « en un clin d'oeil » (257), « je ne remuais pas un oeil » (386), faire « **les gros yeux** » (42, 143), et surtout des images annonciatrices d'énucléation : « **ça crève les yeux !** » (209), « on leur arracherait les yeux en pleine ville les jours de marché » (289), « **j'en aurais offert mes yeux au fer rouge** » (322) ; parmi les expressions usées se glissent des formules originales et apparemment incongrues qui ne peuvent qu'attirer notre attention, comme

pour cette étrange façon de se retenir de rire qu'a Michel : « **mes yeux se plissèrent, disparurent, c'était tout lisse à la place des yeux quand on passait la main [...]** » (226).

Ce thème est lié à celui de la mutilation : les ongles rongés d'Anne, qui trouve ses doigts rouges sans motif, comme si elle avait commis un crime ; Rainer qui a perdu un doigt (mais séduit par son regard (49)) parle avec Michel de Bach, mort lors d'une intervention chirurgicale sur ses yeux (15), Jésus est aveugle (28, 83, 284) comme le colonel ; Michèle a été opérée par Jinez (ophtalmologiste de renom) et ne voit que d'un oeil (93, 154) ; même l'employé de chez Carrefour a un oeil de verre ! (41). La réceptionniste de l'hôtel de Cadaquès crée par son maquillage l'illusion que ses yeux sont morts (317). C'est Simon, dont la vue est exceptionnelle, qui suppléera précisément à une de ces déficiences visuelles, et, symboliquement, à toutes, d'où le sentiment de culpabilité de Michèle, et de Michel qui a menacé, plusieurs fois, d'arracher les yeux de Simon (146) et de sa soeur, lui, le détective, l'« eye » de l'histoire (336). La signification oedipienne de cet élément récurrent apparaît nettement : « [...] **nul besoin, comme je l'avais cru innocemment, de me crever les yeux à tenter de distinguer la clé du mystère invisible dans un coin du dessin** » (372) ; le premier détective, Oedipe, suivant une idée largement répandue, n'a-t-il pas perdu ses yeux à vouloir pénétrer les mystères de sa vie ?

La peinture de Phil Dreux, peuplée de gens « sans regard », qui « semblaient vous regarder malgré leur absence d'yeux, se délecter sans passion de votre malheur, de votre souffrance, de votre agonie » (74), fonctionne comme mise en abyme<sup>99</sup>, annonçant l'apathie sereine du jeune Simon, auquel, en l'énucléant, Jinez a rendu l'innocence, puisque plus rien de l'ancienne « malice » ne subsiste dans son regard ; n'est-ce pas justement ce que demande Siméon, dans « Ich habe genug », que de perdre la vue ?

**« Endormez-vous, yeux fatigués, Fermez-vous dans une douce béatitude, Endormez-vous, endormez-vous... » (307)**

Siméon, dans la Bible, est un vieillard qui meurt heureux après avoir vu l'enfant Jésus ; il sait qu'il le verra parce que Dieu lui-même le lui a dit : ce personnage, qui représente donc la lucidité et son lien avec la mort, est le trait d'union entre Simon, l'enfant enlevé pour en avoir trop vu, puis pour avoir eu une vue exceptionnelle, et Rainer, le vieil homme qui en a également trop vu et a été sans doute mutilé pour cela. En entendant ce chant, lors du concert, l'artiste va enfin pouvoir fermer ses « **paupières de terre glaise séchée** », (« **comment pouvait-il battre des paupières sans s'arracher cornée, pupille et cristallin ?** » (167)) et se laisser mourir. Alors, Soler pourra finir sa biographie, « **sans que nulle image ne s'interposât entre mon regard et le papier** » (393).

C'est en passant par deux fois par un « oeil de boeuf » (253, 375), que Soler va basculer dans une scène sanglante : le sang a lui aussi une présence obsédante et

<sup>99</sup> Sur le « rôle matriciel » que peut être amenée à jouer la mise en abyme - ici, selon nous, au niveau fantasmatique -, cf. J. Ricardou, *le Nouveau Roman*, Seuil, coll. Ecrivains de toujours, 1973, pp. 53-54 : « Ce n'est pas une thématique antécédente qui se met en texte, c'est le texte qui convoque, selon ses dispositifs, telle thématique opportune.[...] Dans la mesure où, reliant par analogie deux séries d'événements, la mise en abyme tend à s'assimiler à une image, son catalogue fonctionnel assimilera tout ce qui peut jouer un rôle figuratif : dessins, gravures, photographies, sculptures, figurines, écussons, insignes. »

significative ; les concerts des Dioblaníz donnent curieusement lieu à des « **bagarres sanglantes et même meurtrières** » (28) (le couple est à l'origine de plusieurs massacres en Bolivie) ce qui lie le thème du sang à celui de la musique. Le bar des Archers est « rougeâtre » (91), le coca qu'on y boit est « rouge sang sale » (148). Un chien ressemble à une « tache de sang noir » (175) ; le dessinateur des rues peint un bouc sanglant. Michel, qui a subi un « lavage » de sang après son suicide, a d'étranges idées rouges à tout propos, même avec la gentille Isabel de Tuermas (« Il faudrait que ça saigne ou que ça dise pourquoi » (325)), ou avec la douce Anne : « **Je fis glisser un peu le slip léger [ . . . ], cinq cents slips de cette taille n'auraient pas épongé le sang issu de la plus superficielle des piqûres d'épingle, cinq mille peut-être [...]** » (62), et il va commettre un crime, se retrouvant avec « [...] **un cadavre dont chaque repli de peau ou d'étoffe au milieu du corps faisait une cuvette pleine de sang débordant, coulant, fuyant à la moindre manoeuvre !** » (342). Ce détective acharné à nettoyer un sang envahissant et indélébile, comme dans *Barbe-Bleue*, évoque irrésistiblement les films noirs remplis d'hémoglobine.

Oeil lié à sang, à mort, à chaleur : voilà réuni le réseau d'indices du roman. Revenons à la « **chaleur à mourir** » (11) qui règne tout au long du livre : ceux qui sont restés à Lyon, « **territoire maudit** » (23), en ces jours de « morne apocalypse » (27), semblent des damnés, condamnés à errer : « **On s'étonnait de ne pas patauger et enfoncer dans le bitume brûlant et tremblant** » (70). La ville semble « **infinie quand la chaleur vous y clouait** » (312) ; l'image récurrente des clous rappelle la Passion. Le champ lexical de l'enfer (titre du roman) est omniprésent, dans des expressions toutes faites (« vade retro ! » (244), « au diable » (184), etc.) à travers les mots « mal », « mauveté », « maléfice », « maléfique », « maudit », « infernal », « malice », « malin », les deux derniers étant utilisés de façon ambiguë, apparemment innocente, pour qualifier Simon, pourtant manifestement « habité par des forces maléfiques » (118). Lyon, au centre duquel est dessiné un bouc à trois cornes (« Ordinairement, les dessinateurs des rues représentent l'Enfant Jésus, ou la Vierge Marie » (242)), est un enfer peuplé de fantômes, de « misérables » (200) souffrant de peines éternelles : « vilain démon péteur » (143) du bar des Archers, supplicié du rire à la « torturante hilarité [...] enfermée dans sa cabine pour l'éternité » (279), « âmes damnées galopant en silence » (169) du cimetière de Cusset.

Les chansons qui passent à la radio évoquent le diable (23) ; les amoureux, condamnés aux « **liens mordants de l'amour** » (366), broyés par sa « flamme » (267), passent leur temps à se condamner (388), à se « tortur[er] » (340), à se demander pardon (311) ou à sentir la passion les embraser (« **et nous fûmes consumés par elle, jusqu'au dernier atome de notre chair** » (236)), provoquant le Déluge (321). Les « **turpitudes de la chair** », responsables de « stigmates » sur le corps de Rainer, ont déformé son « **visage angélique** » (270) : la « **torturante bien-aimée** » (258) de Michel, elle aussi « **harcelée par ses démons** » (304), l'entraîne dans son angoisse : il lui échappe pour tomber dans les bras d'Isabel au « **corps brûlant, convulsif et torturé d'Aphrodite** » (330), qui lui transmet elle aussi sa culpabilité malgré ses efforts contraires (« **Vous êtes un ange** » (259), lui dit-elle). Il l'abandonne donc pour les bras d'Anne, « ressuscitée », « pure et innocente » (357), rassurante, Sainte Véronique qui essuie

tendrement son dos ruisselant

En fait, Michel souffre de plus en plus de sa culpabilité, il s'empêtré dans un « buisson ardent » (348), erre « comme une âme en peine » (356) dans les « **dédales** » de l'Hôtel-Dieu, ne peut effacer le sang de son meurtre (« **Je frottaï et frottaï comme un damné** » (342)), les « entrailles » souffrantes (« **Dieu ! Quelle torture !** » (313)). Il craint sans cesse le Déluge ou les Ténèbres (295), la Chute (36, 47, 97, 228), se **croit** « **traqué par mille démons acharnés à sa perte** » (132), écrit à un « rythme endiablé » (298) et sent qu'il doit vider jusqu'à la lie « le calice lyonnais » (197), épaulé tout de même par la douce présence d'Anne, de Patrice Pierre (« quelle personne compatissante » (263)) et du « **quasi-saint personnage** » (101) qu'est son voisin pompier.

Devenu criminel, puis enquêteur, il se sent alternativement « **Maître malin du monde et des événements** » (134) au « sourire mauvais » (297), et victime (« **L'enfer allait se déchaîner et nous emporter dans ses tourbillons** » (255)). Il se sent alors totalement désarmé : « **Attendons et espérons** » (277), conseille-t-il à Michèle, rempli d'une abnégation toute chrétienne. Il franchit les cercles de l'enfer un par un (« **Michèle m'entraîna dans son cercle d'angoisse** » (280)) et dans le dernier, il va trouver le froid « glacial » (375) du lieu de l'énucléation, de l'horreur absolue, mise en scène par les Dioblaníz, nom où on entend Díos (Dieu) et diablo (diable) en même temps, nom qui fait régner la confusion. Belletto semble avoir choisi cette thématique de l'enfer et l'avoir accouplée avec le roman noir pour exprimer le plus de douleur possible<sup>100</sup>.

La signification infernale de la chaleur, « torture des diabolins » (295), « manteau de métal en fusion » (295), culmine lors du concert : « **La chaleur était une véritable punition. On mourait** » (307), « **la chaleur menaçait de nous décomposer vifs** » (310) ; on entend des bruits étranges, tel ce « **claquement, dû à la sécheresse des muqueuses, d'une langue se décollant d'un palais** » (308). Le narrateur répète plusieurs fois : « On avait peur » (307) ; la musique semble une prière désespérée adressée au Ciel et le Temple du Change, « **Tour de Babel** » (306), finit par s'élever vers le ciel « **comme une grosse baudruche** » (307) en ce jour de l'Assomption. Soler, « **beau comme un dieu** » (298), voit alors son « père », Rainer Von Gottardt, mourir alors que Simon, « l' élu » (383), subit son « martyre » (291). Cet « enfant sur qui la grâce s'était cruellement appesantie » (392) retrouvera, après ces événements, ce sourire qui est pour Soler la marque des anges, tels Patrice Pierre et Anne.

Les champs lexicaux sont donc des marques disposées dans le récit, des fils d'Ariane qui nous amènent à l'issue fatidique, en imprimant notre esprit de cette fatalité sans que nous en ayons conscience. C'est là une des grandes trouvailles de René Belletto : au lecteur tentant de bâtir un raisonnement, il substitue un lecteur comprenant par sa sensibilité, malgré lui. Il cherche à égarer notre raison, à corroder la dimension référentielle traditionnelle du récit, dont ici « **l'unité est contestée par scissiparité** »<sup>101</sup> ; mais en même temps il nous désigne la vérité, nous la met sans cesse *sous les yeux*, comme dans le policier classique, qui cumule, pour Pierre Bayard, « **empêchement** » et « **exhibition** »<sup>102</sup>. Le polar ne serait plus alors seulement un genre intellectuel, mais un

<sup>100</sup> Cf. Th. Adorno, *Minima Moralia*, Paris, Payot, Collection Critique de la politique, 1980, p. 218 : « Ce qui perdure, ce n'est pas une quantité invariable de souffrance, mais la progression de celle-ci vers l'Enfer. »

genre intuitif et même poétique : comme dans un poème, en effet, l'agencement des mots et des champs lexicaux et les répétitions touchent notre sensibilité, et c'est ainsi que nous comprenons ce qui est dit entre les lignes. Le lecteur est ainsi totalement impliqué, « enrôlé<sup>103</sup> », comme le dit Belletto à propos du lecteur de Dickens :

**« Le livre, par l'envoûtement de ses répétitions obsédantes, de ses ondes de sonorités et de sens sans cesse prolongées, des visions suscitées de diverses manières, et parfois par l'aspect même des mots et des lettres, nous « embobine » littéralement, nous ligote et nous endort, et fait surgir en nous l'idée et les mots du meurtre, un meurtre dont Dickens nous fait les complices et même se décharge sur nous .<sup>104</sup> »**

En nous séduisant de toutes les façons (rire ou larmes), le narrateur s'assure de notre complicité, fait de nous ses doubles, les doubles de l'enquêteur. De plus, si les indices sont si nombreux, tissant une toile d'araignée obsédante, c'est que nous devons absolument accéder à la vérité avant même que le narrateur ne nous la dévoile, pour le soulager d'une part de sa culpabilité à avoir imaginé un tel crime, si odieux<sup>105</sup>.

Ainsi, Belletto, s'il se plaît apparemment à nous égarer dans le piège miroitant des coïncidences et des répétitions, nous fait en réalité pressentir sans cesse la vérité, accéder progressivement et de façon magique au sens, donnant ainsi pleinement raison à S.A. Steeman, qui plaça ce curieux conseil en exergue de son roman *Zéro*, en 1929 :

**« Les fées ont trouvé refuge dans ces endroits communément appelés par le profane lieux du crime. Ouvrez le roman policier avec un coeur d'enfant, car il est plus près du poème que de la vérité. »**

On connaît la cruauté à l'oeuvre dans les contes pour enfants et la jubilation qu'ils procurent : l'art de Belletto se rapproche considérablement de cette manipulation du lecteur, qui partage avec l'auteur une satisfaction imagée de ses pulsions sadiques ; mais ce qui change ici, c'est que l'innocence nous est retirée, parce que l'auteur s'arrange, par cet hybride de roman policier et de conte de fées, pour nous faire partager sa culpabilité.

<sup>101</sup> J. Ricardou, *le Nouveau Roman*, p. 75. Cf. pp. 75-76 : « Que des lieux, des personnages, cessent chacun d'afficher une singularité comparable à celle qu'offre « la vie même », pour se mettre à respectivement se ressembler, et l'attention du lecteur, loin de rester soumise à l'illusion de représentation, est attirée sur la manière selon laquelle ces lieux, ces événements, ces personnages sont engendrés, respectivement, les uns à partir des autres. »

<sup>102</sup> P. Bayard, *op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>103</sup> R. Belletto, *op. cit.*, p. 42.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>105</sup> Le crime est présenté ainsi dans les trois romans lyonnais. Par exemple, dans *le Revenant*, nous sommes peu à peu intimement convaincus (c'est-à-dire que l'auteur met tout en oeuvre pour nous convaincre) que le fils du narrateur va mourir ; il meurt effectivement, brutalement, quelques jours après une chute, son père l'ayant curieusement exposé au danger. Même si une autorité médicale est déléguée dans le récit afin de convaincre le lecteur que ce décès est sans lien avec sa chute accidentelle, lorsque le narrateur finit par avouer qu'il se sent coupable, ayant au fond désiré cette mort, il communique cette culpabilité au lecteur, par la prescience qu'il lui a fait avoir de cette mort, pur meurtre textuel.

Dans le cadre de ce que nous avons appelé « polarisme », nous avons donc montré les effets du dédoublement, du grossissement, de l'amplification des traits caractéristiques du roman d'enquête, nos deux auteurs parvenant à faire éclater les carcans et à imposer leur création originale, en utilisant parodiquement le modèle :

**« Le détournement est en général obtenu en allant jusqu'au bout des principes et des règles du genre. C'est au moment où elle atteint à son comble que l'application de ces règles conduit à leur négation et à leur détraquement<sup>106</sup>. »**

Pour Jacques Dubois, c'est cette forme de déviance et de perversion de la structure policière qui fonde la modernité des oeuvres et les fait entrer dans la « grande littérature ».

## 2. La dévaluation

Pour atteindre ce but, nos deux auteurs opèrent aussi, chacun à leur façon, une dégradation de la figure de l'enquêteur et de son pouvoir, ce qui tend à remettre en cause le pacte de lecture propre à ce type de roman initialement dédié à la remise en ordre et, dans sa structure, contraint au bouclage narratif. La dévaluation est, sans doute, le pôle le plus négatif de la parodie, en ce sens que la figure hypotextuelle est bafouée, dénoncée comme fictive, le texte se chargeant de significations réalistes.

### 2.1. Un enquêteur dans tous ses états

---

#### 2.1.1. Puérilité du héros

Michel Soler a un aspect caméléon : il passe d'un rôle à l'autre. Pour plaire, comme un enfant ou un écrivain qui écrirait son premier roman, il copie les manies de langage d'autrui ; il répète sans chercher à comprendre certains propos de son maître Rainer Von Gottardt, dont il écrit d'ailleurs l'autobiographie en utilisant la première personne à sa place, et reproduit la façon de parler de celle qu'il aime : **« Ses tics de langage allaient me contaminer, elle répétait volontiers volontiers les adverbes et les adjectifs deux fois et plus »** (141).

Par ailleurs, l'humour de Soler, sa façon de jouer constamment avec les mots, ses inversions sans queue ni tête (**« Inutile, me dis-je à haute voix, de mettre tous les paniers dans le même oeuf »** (225)), tout cela a quelque chose d'enfantin. On a vu précédemment les réflexes puérils de Soler dans sa rivalité avec Lossaire, mais dès le début de l'oeuvre, les aspects enfantins du héros sont soulignés : il s'applique pour avoir une belle écriture (**« je formais mieux mes lettres »** (193)), pleure très souvent, avec de **« gros sanglots »** (7), **« comme un nouveau-né »** (65) et se qualifie de nourrisson lors de son séjour à l'hôpital. Il est obéissant et dit toujours oui, **« un petit oui d'enfant malade et docile qui accepte d'avalier du bouillon de poireaux à l'heure où**

---

<sup>106</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 56.

**d'habitude il se gave de chocolat au lait** » (58) ; il rêve d'un paysage identique à celui des boîtes de camembert (114) ; il a gardé ses jeux d'enfant, par exemple son lance-pierres, est capable de « fou-rire impoli » (94), et se réfugie régulièrement dans sa « maison presque natale », où, dans un « **intérieur de maisonnette** » (24), sa mère adoptive lui sert des repas « d'une abondance de fable » (317) bien qu'il ait un appétit d'oiseau.

La maison de Liliane Tormes, lieu de « **halte plaisante** » (135), le replonge dans ses souvenirs: « Je me vis enfant » (158). Sa chambre d'enfant est un « bijou » (24), conservé avec amour par Liliane. Maison laide à l'extérieur mais belle à l'intérieur : toute en intériorité, en bois, dans les tons de bleu, avec une sonnette de contes de fées. On a d'ailleurs vraiment l'impression d'une maison irréaliste, souvenir mythique, lorsqu'elle brûle « **comme si elle avait été de papier fin** » (180), fragile comme le rêve, ne laissant que le « **grelot, deux boutons de porte et trois lames de couteau** » (180).

Soler s'intéresse aussi aux jeux scatologiques des petits (278), s'entend merveilleusement bien avec le jeune Simon, à qui il propose ce qu'il lui présente comme une bonne farce : l'enlever ; et il perçoit souvent quelque chose d'enfantin chez les adultes qu'il apprécie ; Michèle est plusieurs fois comparée à un garçonnet, Patrice **Pierre** « **ressembl[e] à un enfant étonné** » (104).

Dans l'action, cet étrange héros aura donc du mal à être crédible et efficace : quand il ne sait plus que faire, à deux reprises (178, 200), par exemple devant sa maison de famille en proie aux flammes, il claque dans ses mains « **comme pour faire apparaître un médecin** » (178) et cela marche ! Certes, ce médecin est un incapable. Mais Belletto se moque par là de l'aspect magique et irréaliste de certaines actions du héros classique, suicidaires dans la réalité, mais qui aboutissent heureusement dans la fiction, sans provoquer la moindre réaction chez le lecteur, prêt à avaler toutes les couleuvres qu'on voudra, tant est grande sa frustration devant ses propres limites et son impuissance dans la vie quotidienne.

Soler se montre également capable d'utiliser des « ruses de sioux » (188) pour échapper à Lichem : finalement, il dévalue l'action inhérente au roman noir en ne semblant pas la prendre au sérieux : « **Je guettais Fiat Uno et Ford Scorpio, la Ford que j'avais semée par jeu avec Simon mais peut-être me suivait-elle et l'avais-je semée ce jour-là pour de vrai** <sup>\*107</sup> [...] » (196). Il utilise l'arme de Lichem, un « **jeu d'enfant** » (194), sans discernement, et récolte, naturellement, une blessure d'enfant : « **Mon pauvre garçon ! Encore une fois, vous avez une sacrée chance... Vous échappez à l'Alymil 1000 et les balles vous font des blessures pour rire !** » (264), lui dit le docteur Pierre qui se contente de lui mettre un morceau de sparadrap et du mercurochrome ! Comme l'enfant abandonne le jouet qui le déçoit, il finira par laisser tomber ce « **métier d'abruti** » (349).

Le héros de roman noir est donc bien dévalué dans *l'Enfer*, et son action, parodiée, met à mal la crédibilité du lecteur, surtout si ce dernier s'engage en toute confiance dans la lecture de ce roman aux sentiers méandres. Certes, la parenté entre Soler et son créateur est nette à cet égard. Belletto, qui avoue sa « **fierté farouche de petit merdeux** »

<sup>107</sup> souligné par nous.

lors de son enfance solitaire, vit l'écriture comme un prolongement de l'enfance :

**« La différence, ou la ressemblance, c'est qu'écrire c'est rester longtemps un enfant, justement. Et continuer de montrer des devoirs, ne pas devenir prof - ce que je ne suis pas devenu - ne pas franchir la porte, c'est ne pas aller du côté des adultes<sup>108</sup>. »**

L'auteur de roman noir a ainsi la latitude de rester en enfance, et son lecteur aussi, ce genre n'est donc pas sérieux, et nous a habitués à une ingénuité dont nous n'avons même plus conscience et que met en exergue ce roman, par bien des aspects, par exemple par les multiples coïncidences qui ponctuent et structurent le texte d'une manière totalement invraisemblable : avec Belletto, la littérature se proclame pure création de l'esprit, jubilatoire et compensatrice, loin des prétentions austères et réalistes du roman noir traditionnel.

Quant à Carvalho, sauf exceptions (« Ne faites pas le clown » (215)), lui dit sa cliente), ses réactions et son langage sont bien ceux d'un adulte ; ce qui ne l'empêche pas de réfléchir en dessinant des « monstres fleuris » (202) et de sacrifier du temps de l'enquête à l'observation des petits, « pauvres et beaux » (160), présentés très positivement : ils sont lucides politiquement (168), sereins (19), doués d'une vraie affectivité (« **Ah ! Quelqu'un qui vous pleure sérieusement ! Comme pleurent les enfants quand ils ont perdu leurs parents dans la foule !** » (85)) et capables d'atteindre par leurs jeux cette autre « face de la lune » (129) dont la recherche a coûté la vie à Stuart Pedrell.

Notre détective, ancien instituteur, se livre aussi à un exercice révélateur : « **Depuis un certain temps, Carvalho essayait de découvrir chez les adultes les traits et les gestes qu'ils avaient eus adolescents ou enfants. ça le rendait indulgent** » (312-313). Cette sorte d'infantilisation s'étend au couple responsable de la disparition du cadavre et cependant plein d'une « fascination enfantine » (297) devant des tartines de confiture ! Même le policier terrifiant qui sert d'indicateur à Pepe finit par lui confier : « **Depuis tout petit, je me raconte toujours des aventures, et je suis toujours Boris le Noir** » (262) !

Tout cela est bien inhabituel dans un roman noir ; d'abord parce qu'au regard de l'enquête, cela n'apporte rien et constitue une perte de temps, ensuite parce que cela tend à disqualifier le responsable du crime en tant que source du Mal, incarnation du mauvais ; d'autant plus que Pedro Briongos, le meurtrier lui-même, est traité par son père et par Carvalho comme un enfant malheureux et mal élevé qui n'aurait fait, après tout, qu'une grosse bêtise : « Il est comme un enfant » (280). « **Au fond, il nous aime. La dernière fois que je l'ai mis dehors, il était venu en cachette apporter des bonbons aux petits** » (246). Parodie du bandit au grand coeur de l'ancêtre du roman policier ?

De plus, le privé a besoin de se sentir dans le giron de Barcelone, où son activité même ravive la relation ludique de l'enfant Pepe à sa ville-mère :

**« Hors de son repaire, Carvalho affronte des obstacles aux profondes résonances de peurs enfantines, comme la menace d'être noyé, d'être castré, les rats, les montagnes d'excréments ou d'ordures<sup>109</sup>. »**

---

<sup>108</sup> R. Belletto, interview à *Ecrivain Magazine*, p. 42.

Pepe a reproduit son lieu d'enfance à Vallvidrera, dans cette demeure qui n'existe que sur le mode du loisir et de l'agréable (une femme de ménage fantôme se chargeant du reste !) ; maison qui attire une autre orpheline : Yes-Bouton d'Or. Comme Michel, Pepe tente de retrouver cette qualité d'intériorité qui n'existe plus dans la ville moderne, à San Magin comme à Villeurbanne. La « maison merveilleuse » (220) de Pepe est un défi au temps.

« **Je n'ai plus d'enfants [...] ça ôte l'agressivité** » (94), avoue le Marquis de Munt : les enfants sont absents du roman noir traditionnel, si ce n'est en position de victimes ; Montalbán les épargne mais leur fait envahir le terrain de jeu du cycle carvalhien, parce qu'ils permettent à Pepe de se plonger dans son passé.

### 2.1.2. Un héros éprouvé

En effet, à l'image des vieillards, Pepe est totalement livré à la nostalgie. Il dérape très souvent de la prospection logique pour se souvenir de son enfance choyée et erre dans des rues, sans que ce soit utile à l'enquête, « à la recherche des paysages perdus de son enfance » (76) et des bars d'antan (165). Sa mère surgit souvent dans ses pensées, sans être nommée : « [...] souvenir nostalgique de draps et de couvertures, de douces gripes et de train-train domestique discret. Pepe, Pepe. Je te prépare un jus de citron ? Entre les mains *L'île Mystérieuse*, et à la radio *Les Aventures de l'inspecteur Nichols* avec la voix de Fernando Forga » (130-131). Elle revient alors qu'il est plongé dans le plan de Barcelone à la recherche de la solution de l'énigme : « **Il gardait des souvenirs fumeux de maisons à la campagne, et de citernes en ciment. Sa mère marchait devant lui [...]** »

**D'accord, si tu as des vers, je te donnerai une cuillerée de sirop du docteur Sastre y Marquès** » (158-159).

Et c'est pourtant cette dérive qui va lui donner la clé de l'énigme ! L'enquête, plongeant le détective dans la solitude réflexive, est propice à la divagation, comme le souligne Franck Evrard :

**« Les rêveries éveillées favorisant les moments de distraction absolue et d'égarement où le « je » devient « autre » laissent surgir de façon lyrique les images enfouies du passé<sup>109</sup>. »**

A tout propos, Pepe replonge dans les souvenirs : « **Il pensa à la vie de Stuart [la victime] et se masturba furtivement comme il le faisait dans les cabinets de l'école ou derrière un arbre** » (194). Il se rappelle aussi ses amours adolescentes (82, 297), se revoit jeune homme dans le métro (159), pense à son père après avoir quitté Planas (75) et Ana (198). Il raconte son passé d'instituteur (283), revoit son séjour dans les prisons franquistes (47, 166). Son passé plus récent : engagement politique (163), séjour aux U.S.A. (68), l'intéresse moins : « **Celui-ci résuma vingt ans en une seule phrase : il était allé aux Etats-Unis et travaillait comme détective privé** » (50).

<sup>109</sup> L. Sigal, « Un fil(s) à retordre », in *Hard-Boiled-Dick*, p. 72. C'est dans les Oiseaux de Bangkok que Pepe est précipité dans une décharge et dans *Tatouage* qu'on le jette dans un canal d'Amsterdam.

<sup>110</sup> F. Evrard, *op. cit.*, p. 124.

Pepe se sent vieux (194) ; quand il revoit un ancien camarade, Artimbau, il lui semble qu'il « sor[t] du tunnel du temps » (48) et Artimbau « **m[et] un certain temps à lire le passé sur le visage de Carvalho** » (48). Ce détective marqué par les années ne pense qu'à travailler suffisamment pour s'assurer une retraite (18) et paraît dépassé par les événements : « **Tu retardes Pepiño [...] ça n'est plus comme avant [...] S'il s'agissait de vauriens ou de filous classiques, à l'ancienne, comme de mon temps ou du tien, alors oui, je pourrais me tuyauter un peu** » (248). Le mythe du détective énergique et allant de l'avant en prend un coup : Pepe se dit perpétuellement fatigué, usé : « **Quand j'ai eu quarante ans, je me suis fait un résumé de ce qui m'attendait : payer mes dettes et enterrer mes morts [...] Le dernier mort qu'il me reste à enterrer, c'est moi** » (257).

Le héros éternellement jeune du roman populaire et des premiers policiers (Lupin, Rouletabille) en prend un coup. S'il est figé dans un âge, c'est celui de la maturité avancée. Comme dit à Carvalho son ami Fuster : « **A dix-huit ans, on en avait déjà quarante, et il nous a fallu attendre quarante ans pour en avoir quarante et un. C'est une conséquence de la maturité de l'après-guerre [...]** »<sup>111</sup>. Montalbán radicalise l'image du anti-héros du roman noir comme si ce personnage-type avait déjà trop vécu et que ce genre littéraire était dépassé : « **Tu ressembles à un détective en retraite qui aurait des hémorroïdes** » (153), reproche Pepe à son propre reflet.

Le vieillissement de l'enquêteur (observable chez de nombreux auteurs espagnols, de Ledesma à Mendoza) s'explique sans doute d'abord par l'usure du genre classique, genre puéril dans sa façon de présenter et de résoudre les mystères du monde, mais aussi type littéraire usé, ne correspondant pas à la réalité obscure des êtres : Carvalho est « **tombé bien bas** » (250), d'après son indicateur, et il avoue de lui-même ne plus pouvoir « **réciter par coeur une conclusion** » (309) à sa cliente, comme au bon vieux temps. Montalbán intègre cette usure, l'incarne même, en un personnage qui pense sans cesse à sa mort : « **Il s'endormit après avoir noté avec surprise que l'odeur de sperme et celle des tombes vides se ressemblent beaucoup** » (194). Cette usure, qui s'étend même aux objets (par exemple la carte « usée » (154)) est à relier à la fatigue de Carvalho, signalée très souvent et dès le début de l'enquête (33) !

Le détective ne se remet pas à neuf entre deux romans, il semble cumuler ses aventures successives et souffrir de leur poids : « **Ne m'use pas tout de suite** » (126), demande-t-il à Yes après l'avoir séduite, « **tu ne peux pas savoir à quel point je suis fatigué** » (257). Cet épuisement est à imputer à la « routine » (230, 274) des interrogatoires (« il avait l'impression de voir toujours la même loge, le même concierge » (169)) ; d'après Jacques Dubois, le détective est malheureusement soumis au quotidien pesant, il « **prend les choses par leur plus petit côté** » et « **se complaît dans un univers familial et domestique** »<sup>112</sup>. Normalement, l'auteur devrait mythifier ce quotidien médiocre, mais dans *les Mers du Sud*, Montalbán le rend encore plus perceptible, mettant à plat le rôle du détective.

<sup>111</sup> M.V. Montalbán, *le Labyrinthe grec*, 10/18, coll. Grands Détectives, 1991, p. 121.

<sup>112</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 205.

Cette fatigue du héros, qui touche également l'anémique Soler dans *l'Enfer* (69, 80, 84, 162) illustre l'érosion du personnage. Mais elle sert aussi à représenter l'usure de notre monde (que Montalbán qualifie souvent de « *postmoderne* »), monde plus en proie aux instincts de mort (entretenus par le roman noir) qu'enclin aux instincts de vie. Cette immersion dans le passé correspond bien à la réalité actuelle d'une civilisation qui se repaît de morts : « Le souvenir n'est-il pas l'impuissance du désir ? » (193), a écrit le poète de chevet de Stuart Pedrell. Dans une autre oeuvre, Montalbán écrit :

**« Avec le temps, on découvre qu'il n'est d'autre victoire que celle de la mémoire, mélancolique compensation à l'inévitable échec du désir<sup>113</sup>. »**

Cette propension à se replonger dans le passé à tout propos met en échec deux principes du policier traditionnel : premièrement, la tension et le principe d'économie qui resserrent la structure, chaque pièce étant utile et strictement nécessaire à un récit totalement maîtrisé ; deuxièmement, pour le roman anglais, la cohérence logique de l'enquêteur, dont le discours est en principe un modèle de rationalité :

**« Celui-ci représente le principe absolu de la raison, l'image de l'esprit positif et de la connaissance, qui s'est émancipée<sup>114</sup>. »**

Même dans le roman noir, le héros est souvent présenté dans son immédiateté, c'est un personnage sans racines. Au contraire, Carvalho n'est en rien libéré de son passé et il s'égaré dans les méandres de ses obsessions et de ses blessures, sans rapport avec la recherche des indices, des traces, de tout ce qui fait le quotidien d'un enquêteur ; et pourtant, cette façon de mener l'enquête lui donne souvent des intuitions justes sur la victime, dont, grâce à sa fragilité et son incohérence, il se rapproche finalement bien mieux que par une démarche rationnelle : en effet, un crime ou une fugue ne sont pas des actes conformes à la raison ; pour les comprendre, il faut autre chose que la logique froide.

## 2.2. Un héroïsme laborieux

### 2.2.1. Un costume trop grand

Le surhomme providentiel, personnage type du roman policier, est ainsi déconstruit par son créateur : le personnage semble, particulièrement chez Belletto, endosser avec peine le costume du privé et ses exigences de courage et d'organisation.

Le puéril Michel Soler, avec son déguisement d'enquêteur, a bien du mal à s'en sortir lorsqu'il est confronté à la sanglante réalité et ne sait pas quoi faire de son revolver (254) : il manque de mourir de peur à cause du bruit entendu derrière lui pendant qu'il guette (254) ; il est terrifié par l'hémoglobine (« *Tout ce sang, mon Dieu !* » (350)) ; il oublie sa mission (324) comme le fait souvent Pepe Carvalho. Soler préfère la fuite à l'action (378), se contentant d'« attendre » (190, 261) et de guetter un « *miracle* » (241), « *incapable*

<sup>113</sup> M.V. Montalbán, *Crónica sentimental de España*, cité en épigraphe par Michèle Gazier, « Pepe Carvalho, un détective au service de la mémoire », in *Hard-Boiled-Dick*, p. 55.

<sup>114</sup> A.M. Boyer, « Caïn, Sherlock Holmes et Sigmund Freud, vers une logique du secret », in *Modernités*, p. 15.

**de toute décision** » (185) ; il est inapte à veiller alors qu'il se sait en danger (331).

Malgré le rythme trépidant de *l'Enfer*, on ne peut ainsi pas dire que Soler soit un homme d'action, pas plus que Pepe Carvalho qui ne court qu'une seule fois dans le roman : derrière une femme (127) ! et il abandonne rapidement ! Il se contente le plus souvent, si on le regarde, de « **grandes enjambées qui se donnaient l'air efficaces** » (68). Lorsqu'il n'est pas observé, Pepe est un adepte de la lenteur, fatigué avant même de commencer : « Carvalho s'assit afin de rassembler ses forces pour l'après-midi » (85). Il s'acquitte de sa fonction d'enquêteur comme une marionnette, poussé par « **l'élan des efforts déployés en mots et en démarches** » (168), forme vide réduite à sa pure fonctionnalité.

Au demeurant, dans *l'Enfer*, l'action semble être simplifiée lors de l'approche des lieux de détention de Simon : « **Escalade facile, en effet** » (253) ; « **tout se passa avec une atroce facilité** » (374), « **j'ouvris sans difficulté la porte de cette cave** (375) ». D'ailleurs l'engagement, contourné le plus souvent possible (« **je m'étonnai moi-même de mon assurance et de mon habileté à tenter d'éviter que le feu mortel de nos armes jaillît** » (333)), n'apparaît que le substitut d'une pensée insupportable, le moyen de l'évacuer : « **J'ai envie de faire quelque chose plutôt que rien** » (241, *id.* 363), avoue Michel ; « **il y a peut-être quelque chose à faire. Je ne sais pas quoi, mais j'en suis sûr** » (191).

La passivité du personnage principal est soulignée fréquemment. C'est d'ailleurs elle qui va l'embarquer dans cette histoire puisque c'est par faiblesse qu'il a répondu « oui » à celui qui le prenait pour Lichem : « **Et telle était la nature de ma passivité en ces jours de morne apocalypse que je m'arrêtais si on me faisait signe [...]** » (27) ; « **passivité paradoxale** » (39), car c'est grâce à ce défaut qu'il devient détective : Belletto met à mal le mythe de l'homme d'action du *thriller*, prêt à surgir du placard en pleine forme au moindre appel. Ici, c'est justement l'absence d'énergie qui fera de Soler un héros, malgré lui, parce qu'il a « **suiv[i] passivement** » (90) le criminel. Soler est tenté d'appeler Police-Secours (296), et requiert l'intervention de Michèle quand il est dépassé par les événements, après avoir été si sûr de lui : « **Comment on va s'y prendre ? dis-je, hébété. - 'y prendre pour quoi ? - Pour retrouver Simon. Qu'est-ce qu'on va faire ?** » (180-181).

Carvalho délègue aussi : il laisse Beser nous « communiquer le dénouement » (147) puisque c'est ce dernier qui effectue les recherches bibliographiques pendant que le détective en titre se saoule ; et plus loin, il confie, déçu, à son indicateur attiré, Bromure : « **Je pensais que tu allais me résoudre le problème des as du cran d'arrêt** » (250). Même son indicateur occasionnel le rabroue ! « **Vous ne voulez tout de même pas que je vous résolve cette énigme ?** » (260).

Autre aspect peu héroïque : le détective est souvent trahi par son corps qui n'est pas celui d'un Superman : Michel a eu une « **néphrite aiguë** » (103) étant jeune qui le poursuit encore pendant le roman ; sa « **chair sensible** » (70) souffre dès qu'il claque des mains (178) ou qu'il tombe à genoux (179) ; il a du mal à prendre en filature Isabel : « **Pour descendre une telle rue, une échelle de corde était plus indiquée que des jambes. Je parvins de justesse à ne pas débouler sur la place sous forme d'avalanche humaine, parmi les cris de la foule, un bras, une oreille et un oeil** »

**arrivant après le reste, nouveau petit cri de la foule »** (321). Soler est comparé à une « toupie » (228) ; le corps en action du détective, loin d'être valorisé, est traité sur le mode du grand-guignol, rendant en fait de façon plus réaliste le grotesque des contorsions nécessaires : **« Je me dirigeai vers la maison en rasant le mur, tantôt plié en deux le cou à angle droit avec le torse, tantôt, quand le torticolis menaçait, jambes fléchies et genoux écartés à la manière des clowns et des anormaux »** (374-375). Après avoir abattu Lichem sans rencontrer de difficulté, il est bien mal en point : **« Mon état relevait du masque à oxygène, du massage cardiaque et des perfusions de stimulants »** (342-343). Pas étonnant que ce pauvre hère à bout de souffle soit incapable de pratiquer la respiration artificielle pour sauver sa mère (178) ! Il s'en sort mieux quand on le prend en charge, comme à l'hôpital où il est confronté à une arme bien inoffensive : le « pistolet » (99) à uriner ! Cette inaptitude à l'action culmine dans la scène où Michel, fou de jalousie, se bat contre lui-même, en proie au délire : **« en de furieuses gesticulations au terme desquelles il n'était pas rare que je ne parvinsse qu'à me blesser moi-même, mes mains n'ayant lacéré que ma chair et la brume épaisse ! »** (229). Son propre corps le trahit donc fréquemment, et, inconvenient supplémentaire pour un détective qui ne doit pas avoir peur de se salir, Soler est obsédé par la propreté (233, 247, 342, 360), comme lors de son retour de l'hôpital : **« Je me dévêtis, lavai mes habits, me consacrai trois quarts d'heure durant à une toilette méticuleuse au terme de laquelle je fus propre comme un sou neuf, j'avais du sang neuf dans les veines, et on m'avait récuré l'intérieur de l'être à grande eau [...] »** (109).

En fait, il passe beaucoup de temps à se soigner (par exemple, page 346) et souffre d'un mal anti-héroïque au possible : **« Une colite. Sans gravité. D'origine nerveuse »** (266). Pour comble, les plaies nobles lui sont refusées : il se fait **« un peu mal au derrière »** (374) en sautant le mur des Dioblaníz, s'entaille l'index (378), tombe dans l'escalier et s'évanouit, alors qu'il voulait imiter le courage de Lossaire ; et sa blessure n'est qu'« un petit trou » (258) pour enfant qui s'amuse.

L'ensemble des caractéristiques de Soler (passivité, fragilité, coquetterie, émotivité), ne cadre pas avec l'image du héros viril du polar et incline plutôt à se référer à sa compagne occasionnelle, la jeune fille en détresse qui se laisse secourir. Cette féminisation du héros peut sembler parodique ; malgré tout, il s'agit manifestement d'un fantasme clairement exprimé au fil du texte, par exemple dans ce propos sur sa propre blessure à l'aine : **« C'était de naissance, j'étais né en l'état, avec cette petite fente non loin du membre, j'avais failli être femme ? »** (330). Cette question se pose parmi d'autres alors que Michel, dévêtu devant Isabel, se demande ce qu'elle pense de sa cicatrice ; or, quand il rapporte sa nuit d'amour avec elle, le champ lexical de la soumission et de l'obéissance est omniprésent : **« [...] elle m'attira sur elle et je compris qu'elle souhaitait que je l'inondasse sur le champ, je le compris et cédai à ce souhait [...] Et je lui obéis <sup>\*115</sup> encore lorsqu'elle souhaita que je la quittasse »** (330-331). Cette hypothèse est encore confirmée par les rapports que Michel entretient avec Rainer, dès qu'il le rencontre : **« il me séduisait, quelque chose en lui (ses yeux) séduisait physiquement, amoureusement [...] »** (49) ; la déclaration d'amour « partagé » (50) intervient à la page suivante, et dans sa biographie de Rainer, Soler

<sup>115</sup> souligné par nous.

transfigure le concert en une sorte de mariage : « Enfin Michel Soler et moi nous trouvions réunis dans ce temple, mais côte à côte, et nous donnant la main » (368). Après la mort de son ami, Soler se précipite à la recherche de l'ancienne maîtresse de ce dernier et il arrive avec **délectation « dans le lit sans doute où Rainer Von Gottardt avait aimé Ana »** (329). A la fin du roman, il se retrouve seul, sans femme, « vivant reclus dans [s]on intimité dactylographique avec Rainer Von Gottardt » (393).

Quant à Carvalho, s'il est présenté comme éminemment viril, « macho » entreprenant (« Mets un Gary Cooper dans ton lit, ma fille » (64) ), il ne manifeste pas la puissance physique attendue, car il ne cultive pas plus que Soler une forme olympique, se saoulant le plus souvent possible. Il doit souvent s'aérer pour secourir « son cerveau embrumé » et « son foie intoxiqué » (18) ; l'alcool lui coupe les jambes même s'il lui donne un « aplomb d'alcoolique » (77) qui lui fait tout oser : il s'en sert comme technique de séduction (« **Tu restes ici ou tu viens boire six bouteilles de vin blanc tout à fait sensationnelles ?** » (82)). Plus sérieusement, boire lui est indispensable pour supporter l'existence, « **se réveiller jour après jour** » (83), « **effort interne surhumain** » (83). L'image de la « **transfusion nécessaire** » (76) est récurrente (cf. 35), d'où les beuveries qui ponctuent le roman, dès qu'un événement (repas entre amis, rencontre avec le criminel, mort de Blette) ou un « dégoût de lui-même » (154) (ennui du début, identification avec le mort, incapacité à avancer, culpabilité envers les femmes, fin de l'enquête) le force à chercher refuge dans la boisson : « **Les fringales qu'il combattait avant en allant dans des troquets ou des restaurants et en laissant libre cours à sa gourmandise non dénuée de bon goût, à présent il les calmait en consommant les réserves de vin blanc du pays** » (76). *Los estados de ansiedad* est traduit faiblement par « fringales » ; Pepe est rongé par une anxiété que l'alcool endort plus sûrement encore que la nourriture.

Ses excès le paralysent totalement (« **L'alcool se transforma en une ramure de plomb dans ses veines** » (156)), l'empêchant d'agir et le dégradant à ses propres yeux : « **Il imagina son foie comme un animal rongé par le vitriol : une purée de merde et de sang qui dans son agonie lui enfoncerait toute sa douleur dans le côté** » (153). L'alcool, sorte de sablier liquide, fonctionne aussi dans le cycle comme un signal temporel, signifiant la décrépitude progressive du détective et son cheminement inéluctable vers la mort : « **Il [...] descendit aux urinoirs pour pisser longuement les premiers alcools purifiés par son corps lourd comme s'il était rempli de sable** » (308). Cet alcoolisme invétéré ne déconstruit pas seulement par outrance l'image du privé amateur de whisky, mais toujours en pleine forme, il contribue aussi à entretenir la misanthropie du privé qui a normalement, au contraire, un rôle social important de médiateur : « **Le détective se fermait au monde, tout en remplissant des verres qu'il buvait avec soif et ennui** » (33).

« **J'ai mes propres drogues** » (108), confie Pepe à Yes. Ses efforts d'autodestruction ne se bornent pas à l'alcool puisqu'il abuse également de nourriture, ce qui lui permet de retrouver son passé, de combler une frustration (il a eu faim pendant la guerre) et de se marginaliser dans un monde obsédé de diététique (« **Qu'ils aillent se faire foutre** » (50)), en même temps que manger est un moyen de s'isoler, notamment des femmes : « **Maintenant je vais déjeuner ici tranquillement, et je n'ai pas l'intention de t'inviter** » (126). Il préfère les petits plats de Biscuter aux appétits sexuels

de Charo (130) ! Certes, c'est un fin connaisseur et nous y reviendrons, mais c'est aussi un boulimique qui dévore « **des kilomètres de pain à la tomate** » (102) et s'avère capable d'avaler n'importe quoi, même repu, si l'angoisse l'étreint : « **Tandis qu'elle téléphonait, Carvalho termina le demi-sandwich que le Basque avait laissé. C'était un hot-dog. Pas même du chien. Mais plutôt du rat ou du lézard, avec du minium en guise de cayenne, pour qu'il ne s'oxyde pas** » (308). Pendant le repas avec Fuster et Beser, couvrant deux chapitres, Carvalho semble totalement oublier la raison d'être de cette réunion et c'est Fuster qui l'évoque. Le chapitre XLIII, qui clôt l'enquête, est le moment de tous les excès car manger, comme boire, constitue une réponse à l'angoisse née de la résolution de l'énigme.

L'intempérance du détective espagnol affecte son apparence stéréotypée de séducteur, comme l'atteste ce jugement d'un des protagonistes : « **Ces poches sous les yeux, enflées. Vous avez le foie fatigué.[...] Vous êtes bien mal conservé.[...] Vous avez une silhouette superbe, mais on voit les fonds de graisse que vous devriez éliminer sur les reins, l'estomac** » (72-73). Le personnage du détective a donc fait du gras au fil des années, depuis sa création par C.J. Daly ; Montalbán joue sur l'hypotexte et fait payer à Carvalho les excès de ses prédécesseurs, quant à eux invraisemblablement toujours alertes et athlétiques d'une aventure à l'autre. Carvalho est l'envers réaliste du mythe, la facture à payer. Peut-être cette corpulence inaccoutumée est-elle aussi le signe d'une épaisseur psychologique, inusitée dans le roman policier, que Montalbán assume ici de manière plaisante, comme Carvalho, qui, après tous ces bons conseils, se rue au restaurant ! Même sa tentative de remise à neuf, lors d'une cure très sévère (dans *les Thermes*), se soldera par un retour à la case départ.

A cause de tous ses excès, il a néanmoins des difficultés à remplir son rôle de surhomme ; en l'occurrence pendant le combat final avec les trois voyous, il triomphe mais difficilement : « **Derrière lui, Carvalho reprit sa respiration d'animal, à bout de souffle, l'air semblait crier de douleur en sortant de ses poumons. Pedro l'entendit tousser, puis vomir** » (289). Pendant cette scène, le point de vue narratif normalement interne et axé sur le détective se déplace provisoirement sur le criminel, comme si en perdant sa stature mythique, déchu, Pepe, qui ne peut d'ailleurs plus parler tant le souffle lui manque, n'avait plus même droit à la voix narrative qui consacre la valorisation du personnage du privé.

Si l'enquêteur est ainsi privé de son aisance coutumière à dire et à faire, il voit également se rompre la relation privilégiée - et souvent miraculeuse - qui le liait au monde de l'objet, perçu comme adjuvant (indice, accessoire, gadget) dans le roman classique comme dans le roman d'espionnage.

### 2.2.2. Objets déviants

Le moindre des prérequis du lecteur concernant le héros de roman policier est sa domination du monde des objets, marquant son adéquation rassurante au monde, où tout ce qui nous semble complexe se révèle simple pour lui : de James Bond, toujours en possession du gadget nécessaire ou de l'objet convenant merveilleusement à l'action, et sachant naturellement s'en servir de façon miraculeuse, à Poirot qui, sereinement, lit dans les objets-indices la réponse à l'énigme.

Or, Michel Soler a, dès le début du roman, des problèmes avec les objets qu'une simple ménagère maîtrise sans pour autant s'en vanter ! Son frigo, comme sa trousse, ne peut ni s'ouvrir ni se fermer, le scotch et les timbres ne collent plus, la chasse d'eau occasionne un « **lent déluge de liquide couleur rouille strié de noir** » (153), le fil du téléphone le fait tomber, sa machine à écrire lui écorche les doigts, ses deux aspirateurs inefficaces l'épuisent. Les objets produisent de concert un vacarme terrifiant, preuve de leur agressivité à l'encontre de Soler.

La première lutte de ce détective se fait donc contre les objets, envers lesquels il témoigne d'une incapacité inquiétante pour la suite des événements. Pour Soler, rien n'est simple, se lever est une épreuve : « [...] **j'allai uriner dans la cuisine en croyant que c'était les toilettes, bruit inhabituel, la chasse maintenant, j'empoignai l'ampoule du plafond et tirai un grand coup, rien, marche pas [...]** » (77). La preuve de cette inadéquation étonnante au monde se trouve par exemple dans ces cabines téléphoniques qu'il semble incapable d'utiliser, alors que d'autres y parviennent (278).

Les objets animés de « **colère** » (159) qui environnent Soler sous-fonctionnent ou sur-fonctionnent, à l'instar de sa voiture, « **dont les phares dissipaient l'obscurité de la nuit des temps les plus reculés et dont les essuie-glaces auraient eu raison du déluge** » (295). L'outrance du fonctionnement ne dérange pas Michel dans ce seul cas, sans doute parce qu'elle touche un objet qui se rattache au mythe du privé, ce dernier devant avoir un véhicule hors normes (c'est pourquoi Soler louera aussi une Lancia Thema) : l'héroïsme autorise et cautionne l'anormalité quand elle est de l'ordre du sur-régime, puisqu'elle constitue le héros du policier, sur-homme par définition.

A cette seule exception, on assiste ici, de la part de Belletto à une amplification inverse de ce qui devrait se passer dans ce genre de roman :

**« Les objets eux-mêmes sont investis d'un pouvoir mythique. Les armes utilisées dans le roman noir (colt, fusil, poignard, couteau) n'ont pas d'action différée mais parlent un langage direct et immédiat. Ils deviennent les instruments mythiques de la fatalité qui frappe les mortels <sup>116</sup>. »**

Ce que dit Franck Evrard du rôle des armes s'applique ici de manière étendue à tous les objets qui environnent Soler ; mais c'est contre le personnage de l'enquêteur lui-même que s'exerce la malédiction. Le héros ne peut donc s'appuyer sur les objets mais doit au contraire d'abord les combattre, car ils se sont retournés contre lui. L'auteur symbolise par l'outrance la condition de l'homme moderne soumis au règne de l'objet, brisant ainsi l'illusion romanesque d'une toute-puissance humaine. De plus, le peu d'indices matériels réellement observables dans les deux romans traduit l'opacité moderne du monde, puisqu'il n'est plus possible de le lire et de le pénétrer par ces fils conducteurs que constituent les indices, langage secret de l'univers accessible au détective classique. Le monde reste un labyrinthe obscur.

En ce qui concerne les armes, la façon de Soler de s'en servir est plus qu'aléatoire ; d'ailleurs, dans les deux romans, les enquêteurs braquent des gens désarmés : c'est ainsi que Carvalho conclut sa lutte avec la bande de voyous. L'arme dans ces conditions ne peut conférer une quelconque gloire au héros. Pepe, lui, ironise sur « **l'Invincible**

<sup>116</sup> F. Evrard, *op. cit.*, p. 121.

**Armada** » (276) dont il doit s'affubler pour jouer son rôle, car au contraire de Soler, il ne porte pas toujours son arme ; elle semble d'ailleurs l'effrayer : « **Carvalho et le couteau échangèrent un regard. Il semblait attendre un ordre d'attaque. Lui, il avait l'air d'en avoir peur** » (276). Ce qui confère pour beaucoup une certaine gloire au héros du roman noir (beaucoup plus que son intelligence, au contraire du détective de roman policier) n'est pas assumé comme tel par Carvalho qui traîne ces instruments de violence, porteurs d'instincts de mort, comme un boulet. Quant à Belletto, il ironise sur la signification phallique des armes, substituts d'une virilité agressive, lieu commun du genre noir comme du western :

**« Descendant de voiture, j'exhibai malgré moi, ma veste béant, l'arme de Lichem. - Qu'est-ce que c'est ? dit Michèle. - L'arme de Lichem. Elle avait glissé sous le lit. Sous notre lit, vous savez ? J'ai décidé de ne pas m'en séparer davantage que de mon bras droit » (204).**

L'allusion au lit où Soler aurait souhaité pouvoir violer Michèle est révélatrice de la signification sexuelle de l'arme, également mise en valeur ironiquement par le fait que Soler, héros féminin, dorme avec délectation avec le pistolet de Lichem, qui lui heurte **« les organes génitaux, même, aïou ! »** (193).

Une seconde déviance touche un accessoire essentiel à l'enquête : les jumelles, dont nos deux détectives se servent de façon peu conforme, en exagérant leur fonction classique de voyeur et en la confinant à des fins libidineuses. Soler, après des heures passées à observer Isabel nue avoue par dénégation : **« Sans que j'y misse la moindre complaisance, j'acquis une connaissance intime de son corps, qui me fut donné en spectacle des heures durant et comme à quelques centimètres de mes yeux - rougis, brûlés, attaqués par le soleil et par la pression des jumelles [...] »** (320). Quant à Pepe, Fuster le trouve en pleine observation alors qu'il guette une jeune fille de l'école (qu'il a repérée en allant interroger Nisa) et le croyant en plein travail, il lui demande : **« Cherchez la femme . Qui a-t-on tué ? »** Mais Pepe ne dissimule même pas ses motifs réels : **« Elle était très chouette »** (138), répond-il abruptement. Il envisage de l'épier ainsi jusqu'à la fin de sa scolarité ! Quelle décadence dans la fonction de l'enquêteur !

Les deux romans parviennent donc à se moquer du héros du polar, en montrant son manque de réalité. Nos auteurs plongent leurs créatures dans le monde réel où l'homme ne domine plus rien et dans un monde romanesque où le personnage n'est plus que l'écho déformé de cent mille autres. L'enquêteur s'avère dès lors incapable d'assurer une réussite et de remplir ses fonctions prédictives d'une manière infaillible et rassérénante, comme lorsque Soler veut apaiser Michèle : **« Tout va aller bien. Je suis sûr que tout va aller bien.**

**Mais tout n'alla pas bien »** (280).

### 2.2.3. Le rôle en question

Montalbán semble prendre acte de cette déchéance du personnage de l'enquêteur, assumée d'entrée par Pepe : **« Nous les privés, nous sommes aussi utiles que les fripiers. Nous sauvons de la poubelle ce qui n'est pas tout à fait à mettre à la**

**poubelle** » (18). Il considère lui-même son activité comme « **un métier comme un autre** » (228), en assume la « **routine** » (236), et présente sa « **facture détaillée** » (310) à la fin de son travail ; il se borne à ce qu'on lui a demandé, sachant également que ses capacités à y voir clair sont limitées, au contraire de ce qui se passe dans le roman classique : « **Je m'engage à fournir à ma cliente toute la vérité à laquelle je suis arrivé et qu'elle réclame. Tout le reste ne me regarde pas** » (270). A Munt qui lui propose de jouer un « **double jeu** » (271) digne de ses prédécesseurs livresques, il répond que cela ne l'intéresse pas. Il limite étroitement son action et circonscrit sa fonction symbolique, l'amputant de sa mission traditionnelle de médiateur : « **Je ne veux pas être la conscience de tout ça. C'est un rôle excessif** » (282).

Il faut donc beaucoup d'héroïne à Yes pour voir un héros en Pepe ! Face à elle, qui aimerait tant voir en lui le surhomme mythique et qui entretient elle-même son propre aveuglement (image du lecteur de polar déstabilisé par ce héros inhabituel), il restreint la portée légendaire de sa fonction, minimise son influence, efface son aura (comme Soler, dans *l'Enfer*, qui avoue n'être qu'« **un petit détective de province** » (336)) : « **Je suis un employé de ta mère, un employé conjoncturel, mais un employé** » (105). Ce disant, il porte aussi atteinte à la qualité essentielle du privé : l'indépendance, mettant fin à une scorie de l'illusion romanesque qui, curieusement, avait subsisté dans le roman noir malgré ses prétentions réalistes : « **Je suis le valet de mes patrons comme vous des vôtres** » (281). L'idée que le détective aurait droit à un statut économique spécial qui lui permettrait de s'isoler de ce monde corrompu s'effondre dans la figure d'un Carvalho qui voudrait ne pas s'impliquer, mais qui constate régulièrement sa compromission.

Finalement, Carvalho utilise la définition de l'enquêteur, retournée parodiquement, pour révéler l'impuissance du personnage du détective : « **Je n'empêche pas les suicides. J'enquête seulement dessus** » (126) : l'enquêteur est, par la structure même du genre, celui qui arrive toujours en retard, perpétuellement trop tard pour empêcher la catastrophe. Pepe se réfugie dans l'égoïsme traditionnel de l'enquêteur pour justifier son attitude avec Yes : « **Mon métier ne consiste pas à tenir compagnie à des jeunes filles trop sensibles** » (216).

Entre le début et la fin du roman, Carvalho semble encore avoir perdu de l'estime pour son métier. Ainsi, s'il s'enorgueillit, page 17, d'être **parmi « les thermomètres de la morale établie »**, et s'il répond par l'affirmative à Nisa Pascual qui lui demande s'il est moraliste (136), lors du dénouement, il se renie face à Viladecans et Lita Vilardell : « **Je ne suis pas moraliste et je ne vous discuterai pas le droit de vous débarrasser d'un cadavre** » (300). En fait, le privé selon Montalbán n'est bien qu'un « thermomètre », c'est-à-dire un simple accessoire dévolu à mesurer les degrés de la plongée de la société dans l'amoralité, par la nature des commandes qu'on lui adresse : il n'intervient pas, et ne juge pas, puisqu'il n'est qu'un rôle figé.

Impuissant, muselé par les nantis, ses clients attirés, il doit se taire pour protéger « **le prestige familial** » (31) et le capital. La famille Pedrell n'a fait appel à Carvalho que pour éviter la propagation de rumeurs néfastes à sa fortune : c'est donc l'aspect « privé » qui les a séduits, plus que l'étiquette « détective ». Autre aspect crucial pour eux : la garantie, attachée à la définition mythique de l'enquêteur, d'un résultat conforme à la raison : « **Terminez au plus vite votre enquête et rendez des résultats**

**vraisemblables à la veuve** » (270), lui conseille l'associé de Pedrell. La vraisemblance se confond ici avec le raisonnable : on attend du détective qu'il s'assure de la restitution et de la protection d'une sécurité réactionnaire propice aux nantis. Le détective privé n'est plus perçu comme l'unique garant d'une certaine idée de la justice, pure et entière, par opposition à une police officielle compromise : au contraire, c'est l'intervention de Carvalho qui garantit l'impunité du tueur, selon le choix de sa cliente, épouse de la victime. Il propose même aux deux complices d'autres façons plus efficaces de se débarrasser d'un cadavre, utilisant ainsi sa culture.

Cette dévaluation est attestée par l'opinion générale : ainsi, pour Planas, est un bon détective celui qui arrive à l'heure (70). Il ne s'agit surtout pas de **« semer la révolution »** (252), sans quoi l'enquêteur, immédiatement perçu comme dangereux, serait disqualifié : le rôle normal du privé (pour le lecteur) lui est donc retiré ; il ne remet plus rien en question et ne refera pas le monde, ne le violentera même pas. Son action s'arrêtera à la surface des choses. Carvalho subit un **« regard d'une certaine dureté critique »** (209) de Munt, comme s'il le décevait. Munt alors serait le lecteur de roman noir dépité de rencontrer un privé si peu conforme à ses attentes, comme Viladecans qui ironise sur ce que Pepe lui narre de ses expériences amoureuses passées : **« Voyez-moi ça. Quelle vie passionnante a cet homme ! »** (297). Leur réaction émane aussi d'un mépris de classe touchant celui qu'ils ne considèrent au fond que comme un larbin, depuis qu'ils l'ont castré, par leur puissance économique, de ses velléités révolutionnaires.

Par ailleurs, les femmes accusent Carvalho d'insensibilité, simplement parce que sa fonction le met en contact avec l'ignoble. Dans un monde où règne une confusion que n'organise même plus le manichéisme du roman noir primitif, elles assimilent l'enquêteur à son objet d'étude, au lieu que le prestige du détective classique venait justement de la distance pressentie entre son intégrité, son innocence, et la noirceur du criminel : **« Les détails vous font jouir »** (232), lui assène Ana, et la veuve lui reproche la même chose : **« Vous voyez tout par le côté sordide : soit pédéraste, soit gigolo.**

**- Déformation professionnelle** » (313), allègue Pepe pour sa défense, entérinant par là l'idée du brassage général des rôles dans le roman noir version Montalbán, où les écarts éthiques se sont résorbés, absorbés par le pourrissement social. Le détective n'est plus celui qui rétablit l'ordre dans la confusion : quand il arrive, les gens s'écartent, parce qu'il apporte avec lui l'odeur de la pourriture et du cadavre, et n'est plus perçu comme un rédempteur.

Certes, le détective classique a toujours eu mauvaise presse chez les policiers : **« un fouilleur de merde »** (259), voilà ce qu'il représente à leurs yeux ; mais Montalbán va au-delà et restitue, à l'encontre du mythe qui fait de l'enquêteur le Robin des Bois des petites gens, la méfiance populaire envers celui qui, dans la réalité, collaborait avec les bourgeois contre les ouvriers : **« Leurs narines se protégeaient contre l'odeur des flics »** (162). A San Magin, les gens assimilent Carvalho à un policier, parce qu'il les interroge et qu'il est un intrus. **« Moi, je n'attends rien de vous »** (294), dit Ana Briongos, la soeur du criminel. Contrairement à l'illusoire complicité entre le détective privé et le peuple, ce qui est souligné ici est l'inévitable distance séparant un Carvalho certes d'origine populaire mais ayant gravi l'échelle sociale, et le monde ouvrier : **« Vous êtes de ceux qui croient que ce genre de liberté est réservée aux seuls bourgeois »** (231), lui

reproche Ana et lorsque Pepe reconnaît ses lacunes, elle lui rétorque : « **Vous êtes bien comme tous les flics, vous ignorez beaucoup de choses de la classe ouvrière** » (227). Quant à son père, il porte le coup de grâce à la conception traditionnelle du privé comme sauveur en suppliant Pepe de partir : « **Monsieur, s'il vous plaît. Ne portez plus malheur à cette famille** » (294). La perception de l'enquêteur comme être magique, exceptionnel, doué de facultés occultes, se renverse ici, et Pepe devient au contraire un mauvais génie dangereux.

Cependant l'image la plus blessante est un souvenir, elle vient d'un autre membre de la classe populaire, qui n'est autre que le propre père de Carvalho, mort à présent, irrémédiablement déçu par son fils : « **Tu aurais dû rentrer dans la banque quand tu étais jeune. Maintenant tu aurais déjà près de vingt-cinq ans d'ancienneté** » (198). Pour lui, mieux aurait valu une existence médiocre et routinière, mais une existence, plutôt qu'un destin de fantôme, de créature livresque.

## 2.3. Raisonnement et cheminement

---

Ainsi, la perte de crédit du personnage vient, pour beaucoup, de ce qu'il est tiré vers la réalité : puérité, orgueil, usure, absence de dons spécifiques. Parmi ceux-ci, l'aptitude au raisonnement, dont nos auteurs vont s'employer à montrer l'irréalité : ce soi-disant esprit analytique hors du commun n'est qu'une façon d'exercer une domination sur le lecteur, pris dans la construction habile d'un texte.

### 2.3.1. Hasard ou folie ?

Parmi les composantes du rôle d'enquêteur, la lucidité prédomine. Le privé discerne les rouages sociaux ; sa clairvoyance le rend amer. Dans le roman classique, le détective se distingue des autres hommes par sa capacité à y voir clair et à réordonner le chaos des événements grâce à un raisonnement qui le met sur la trace du criminel lors d'une chasse à l'homme méthodique :

**« L'enquête emporte notre adhésion de lecteurs parce qu'elle sait se présenter comme rationnelle, parce qu'elle s'efforce de paraître rigoureuse, parce qu'elle va jusqu'à se prétendre scientifique. [...] Elle est revendication affichée de modernité 117. »**

Le Pepe Carvalho des *Mers du Sud* caricature cette certitude de trouver la solution, dévoilant la duperie romanesque. Il semble étonnamment sûr de lui comme s'il avait déjà lu tous les scénarios de cette histoire écrite à rebours qu'est le roman policier : il planifie ses enquêtes, semble confiant en leur issue : « **Dans une semaine, plus ou moins, mon travail sera terminé** » (216), affirme-t-il à Yes, à cent pages du dénouement, alors qu'il est loin d'avoir résolu l'affaire. Et on a vu comment il expédie la deuxième ! Il y a là une prise de distance par rapport au fameux suspense de mise dans le policier classique (anglais ou américain) : l'enquête n'est plus présentée comme une aventure à haut risque. Le caractère prévisible de l'investigation elle-même lasse d'ailleurs Carvalho. Il rêve d'un grand changement qui lui ferait « aimer à nouveau

<sup>117</sup> A. Peyronie, « la double Enquête du récit policier à énigme », in *Modernités*, p. 130.

**la routine des enquêtes » (274).**

Cette absence de difficultés, source d'ennui, dicte une stratégie réglée et sans surprise : dans la plupart des chapitres, Pepe rencontre l'entourage de Pedrell, d'abord professionnel (II, III, XIII) et familial (IX), puis il s'intéresse à sa vie privée (XVI, XVII, XIX), et enfin à sa double vie à partir du chapitre XXIII ; cette organisation routinière lui laisse le temps de rentrer chez lui à Vallvidrera (V, XV, XIX, XXII, XXXV, XLI, XLV) ou à son bureau (II, IV, XVIII, XXXVI, XXXVIII, XLIII), et de ponctuer son itinéraire par des repas au restaurant ou entre amis (V, X, XI, XX, XXI, XXX, XXXVII) ou des visites à sa maîtresse Charo. Il n'apprécie pas vraiment ce qui trouble cette vie de fonctionnaire de la justice, par exemple l'irruption de Yes, fille de la victime, dans son repaire ; le pire étant pour lui de ne pas rentrer à la maison.

Mais le plus étonnant, le plus parodique par rapport au roman à suspense qu'est le policier, c'est que Pepe rencontre le criminel sur rendez-vous organisé, planifié, pour lequel il peut tranquillement se préparer. On est là aux antipodes du roman noir ou du *thriller* haletant. La stratégie narrative choisie par Belletto va dans le même sens, récit à la première personne en analepse, ce qui nous assure dès le début que le héros survit à l'histoire. Dans les deux romans est ainsi radicalisée la conviction du détective ou l'absence d'aléa dans la finalisation de l'enquête : **« Ma rencontre avec votre frère est dans l'ordre logique »** (281), dit Carvalho à la soeur du criminel.

On pense alors au sang-froid et à la maîtrise avec lesquels le détective classique, tel Sherlock Holmes, menait son enquête, pouvant ainsi restaurer la chaîne signifiante, rétablir des liens et des causalités entre des effets incohérents : **« Ainsi, toute la vie est une longue chaîne dont chaque anneau donne le sens<sup>118</sup> »**. Déjà Balzac, qu'on place parmi les ancêtres des auteurs de romans policiers, avait affirmé :

**« Tout s'enchaîne dans le monde réel. Tout mouvement y correspond à une cause, toute cause se rattache à l'ensemble, et conséquemment, l'ensemble se représente dans le moindre mouvement<sup>119</sup>. »**

Belletto emploie également souvent le mot chaîne (**« sans doute s'acharnait-il à remonter les maillons de la chaîne. Tâche malaisée »** (187)). Michel Soler sent la puissance de son esprit qui, **« cet été-là, se plaisait parfois à fouiller les apparences et à s'y perdre en même temps qu'à les relier entre elles »** (51). Il dit, à propos des apparences, qu'il les **« relie[ ] entre elles et les constitue[ ] en réseau et comme en toile d'araignée »** (51), ce qui le pousse à observer des choses infimes (**« je me perdis dans l'observation d'un détail »** (51)) apparemment hasardeuses, comme la façon de fumer de Rainer (**« cette façon de faire avait une signification qui m'échappait »** (51)). Cet attachement au détail, dont le choix arbitraire est ici parodié, est celui d'un Sherlock Holmes :

**« Les paranoïaques attribuent la plus grande signification aux petits détails que nous négligeons d'ordinaire dans le comportement d'autrui, ils les interprètent à fond et ils en tirent des conclusions de très grande portée<sup>120</sup>. »**

<sup>118</sup> C. Doyle, *Etude en Rouge*, le Livre de Poche, 1956, p. 34.

<sup>119</sup> Balzac, cité par F. Fosca, *op. cit.*, p. 53.

Observation (des détails), interprétation (des indices), conclusion (déduction finale), tout, dans ce propos de Freud sur les paranoïaques, évoque le personnage du détective classique, dans l'écart formidable qu'on peut remarquer entre la modicité des indices et le diagnostic lourd de conséquences (en l'occurrence l'affirmation d'une culpabilité) qu'ils entraînent. Ailleurs on parlerait d'irresponsabilité ; du reste, l'auteur de roman à énigme s'appuie probablement sur une tendance paranoïaque de chacun de ses lecteurs, puisque ceux-ci n'ont aucun mal à se glisser dans la peau de l'enquêteur.

« **La toile d'araignée ne céda pas, pas ce soir** » (65). Soler construit ainsi en reliant ce qu'il remarque : « **Cette idée d'un lien entre Rainer Von Gottardt et les Simon de Klef m'avait certes déjà effleuré l'esprit, mais je l'avais rangée dans le sac des invincibles idées folles et mystérieuses qui m'assaillaient volontiers depuis le début de cet août tropical, apparences fouillées en même temps que reliées entre elles par d'impalpables réseaux de brume, ponts, chemins, spirales de brume [...]** » (222). Les liens établis le sont apparemment sous le coup d'une intuition, de quelque chose qui vient de l'inconscient et qui, à ce titre, paraît peu fiable ; c'est pourquoi Michel doute de sa possibilité à analyser : « **Je ne voulais pas non plus relier les apparences aux apparences, et construire ainsi des cathédrales de brume qui se mêlaient facilement aux cages de l'oubli hautes comme des cathédrales, vite on n'y voyait goutte, ou si peu, et seulement quand on regardait à côté de ces monuments de l'illusion, ainsi certaines combinaisons d'étoiles dans les nuits claires de l'été se défont si on les fixe [...]** » (133). L'« oubli » (mot récurrent) guette l'enquêteur et l'empêche de progresser, renvoyant ce qui avait effleuré à la conscience tout au fond de la mémoire ; Michel reconnaît ici la vacuité de la construction logique, puisque c'est lorsque l'on regarde ailleurs que la solution surgit, et non lorsque l'on se concentre sur sa recherche.

Belletto se moque de cette logique attachée au genre policier, par exemple lorsque Soler laisse croire à Lichem qu'il l'a retrouvé par un raisonnement qui l'aurait mené en Espagne. En réalité, il était envoyé par Rainer vers Ana avec un message pour elle, et il soupçonnait seulement Ana d'être dans le complot. Après avoir avoué à Isabel qu'il s'est trompé (« **Mauvaise enquête. Renseignements insuffisants** » (338)), il se reprend et ne reconnaît pas que c'est le hasard seul qui l'a mis en face du bandit ; Pepe, lui, se réclame volontiers de ce hasard qui lui permet de résoudre les enquêtes. Nos deux auteurs se refusent ainsi à donner l'illusion de cette herméneutique policière, de cette possibilité de scientificité.

Soler se sent souvent pris au dépourvu et débordé par la « **confusion des circonstances** » (334) : « **Tout devint confus dans mon esprit** » (326). On a l'impression d'un détective anglais égaré dans le roman à suspense : Soler tente de raisonner comme Holmes, dans un certain isolement, mais il est sans cesse confronté au désordre urbain où l'irruption d'événements violents sème la panique dans son esprit : « **Tout allait vite, le sort continuait de me jeter des événements en pâture comme un grand nerveux distribue des cartes une nuit qu'il gagne gros, j'avais à peine le temps de ramasser et d'organiser mon jeu** » (248). Il lui est alors bien difficile de

<sup>120</sup> S. Freud, *l'Interprétation des Rêves*, Paris, P.U.F., 1967, p. 123.

reformer une chaîne signifiante : « **Je tentai de rassembler les lambeaux de réflexion** » (190) : voilà ce qui reste du superbe homo sapiens !

Quant à Pepe, même s'il est le type même du séducteur fatigué à la Bogart, fonctionne avec l'arsenal classique, la panoplie du bon petit privé (fiches, secrétaire, indic), et selon des processus inquisitoriaux (fouille méticuleuse, prospection, démarches, interrogatoires auxquels il se prépare « **comme un joueur de tennis** » (69)), enquête dans la rue, piste), tout cela fait partie du rôle qu'il mime avec une certaine dérision. Ainsi, il ne se fait pas d'illusions sur la toute-puissance de la raison : « **Vous savez réfléchir ?** », lui demande Nisa : « **Personne ne m'a jamais appris** » (135) répond-il. D'ailleurs, Montalbán semble décrier dépassée cette satisfaction du lecteur à trouver dans un roman la célébration de l'esprit scientifique par le biais du détective, puisque la jeune fille propose un autre rôle à Pepe que celui de Monsieur Je Sais Tout, en lui demandant, au contraire, d'« **introduire un peu de mystère dans la maison** » (137) : le lecteur actuel chercherait alors davantage une évasion que la reproduction de la volonté d'organisation du monde.

Le détective n'est donc plus celui qui seul sait voir au-delà des illusions du monde sensible « **la otra cara de la luna** », ce qui veut dire à la fois « la face cachée de la lune » (MDS 154) et « l'envers du miroir » (MDS 154). Soler en est d'ailleurs douloureusement conscient, lui, le « libre prisonnier » (187) du destin, « prisonnier de la sphère des apparences » (159), perdu dans des « **réseaux de brume** ». Ernst Mandel donne une explication idéologique à cette perte de pouvoirs intellectuels :

**« Le déclin relatif de l'intelligence pure, de la pure Raison dans le roman policier est une expression saisissante du relatif déclin du rationalisme dans l'idéologie bourgeoise, tout comme l'est l'affaiblissement du comportement rationnel (ou supposé rationnel) de l'homo oeconomicus dans les conditions du capitalisme développé et tardif <sup>121</sup>. »**

Par ailleurs, on sait toute l'importance du motif de la piste (formée de traces) dans le roman policier : elle fonde tout le travail de l'enquêteur, faisant quitter l'inconnu pour le connu. Le mot « piste » revient fréquemment dans *les Mers du Sud*, car le privé semble attaché à filer le criminel de façon classique, et les jalons sont explicites, par exemple lorsque Pepe se documente de façon précise sur les activités du disparu et de l'entourage de ce dernier (122). Mais Pepe, bien souvent, se laisse détourner de l'itinéraire rationnel d'une enquête, à cause de ses « fringales » (76) (« **Il suivit la piste ouverte par quelques maçons casqués cherchant à déjeuner quelque part** » (162-163)) et plus souvent par excès d'alcool, comme lorsqu'il sort de chez Leopoldo et qu'il rentre par hasard dans une conférence sur le roman noir qui semble lui renvoyer au visage ses références personnelles et obligatoires (Chester Himes, Dashiell Hammet) et lui rappeler l'écart entre elles et lui. Ses pérégrinations dans Barcelone sont plus une errance qu'un jeu de piste.

Quand il tente de voir cela de plus près avec un plan de la ville, pour rétablir le cheminement de Pedrell, il déchire la carte en s'écroulant dessus, tant il a bu. Ses réflexions sont confuses et mêlent certains éléments de l'enquête à sa propre vie. Le

<sup>121</sup> E. Mandel, *op. cit.*, p. 112.

« **voyage logique** » (157) bifurque ainsi vers ses souvenirs d'enfance à la campagne et à la ville avec sa mère. Dérive d'idées personnelles, sociales, politiques, philosophiques, sentimentales qui se greffent sur la réflexion, privée de sa pureté rationnelle :

**« Le jour voulait pointer. Les arbres étaient déjà des masses qui s'imprimaient sur la toile de fond de l'horizon. - La face cachée de la lune. Il se disait quelque chose à lui-même [délire]. Il se surprit cherchant un plan de la ville qu'il conservait pour les poursuites sordides [enquête]. La femme entra dans le meublé de l'avenue de l'Hospital Militar à 16h30 [souvenir d'une enquête]. Une heure surprenante car en général les femmes adultères préfèrent fréquenter les meublés à la nuit tombée [généralisation]. En effet, c'est une sottise de me demander si j'étais avec quelqu'un [résurgence du dialogue]. La carte mitée était dépliée devant lui comme la peau d'un animal trop usé, avec des jointures fatiguées, presque déchirées [enquête, image de lassitude] » (154).**

Comparons ce passage avec un paragraphe de *l'Enfer*, et nous aurons la preuve que cette confusion d'esprit n'est pas le seul fait de l'alcool (Soler est sobre) ; ce qui est traduit ici, c'est le désordre de la pensée humaine : **« Les amis disparus, Salvador Bacarisse, biscuits et bonbons, le conducteur de la Ford, la dame aux pots de sauce tomate, arriver vite à la caisse »** (125) : un seul élément dans cette accumulation, compilée dans le cerveau de Michel au moment où il fait ses courses, appartient au domaine de l'enquête : l'Allemand.

Tout cela semble un démenti à l'adage rationnel : **« la ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre »** (MDS 150), qui fonde la plupart des récits policiers : Poe voulait qu'ils soient vifs, efficaces, pour cela, le détective ne devait ni hésiter, ni se tromper, le génie se révélant manifestement. Au contraire, Montalbán note fréquemment l'indécision de son héros, comme lorsqu'il est tenté de se dévoyer pour retrouver sa chienne à la maison plutôt que d'aller droit au dénouement : **« sa faiblesse l'énerva, et il fit demi-tour »** (226).

Finalement, c'est souvent l'alcool qui fait avancer Carvalho, ainsi que certaines banalités du type : **« le criminel revient toujours sur les lieux de son crime »** (156). Il se met à interroger Stuart Pedrell, le mort : **« Tu es allé aux mers du Sud en métro ? »** (155). L'alcoolisme du détective constitue un moyen efficace d'arriver à la vérité en privilégiant la sensation, véritable **« essence mentale »** (144), qui permet de découvrir l'assassin plus que l'investigation : le détective boirait donc pour mieux sentir, comme les grands-prêtres pour entrer en contact avec l'au-delà ! La solution parvient bien à Carvalho alors qu'il est en état d'ivresse, mais, alternant coma éthylique et **« voyage logique »** (155), la scène caricature la déchéance de l'enquêteur. Pepe prétend avoir trouvé la vérité grâce à une bévue, due à son ébriété : **« c'était là un acte providentiel parce que, grâce à une de mes erreurs fondée sur la situation du terrain, je suis arrivé à tout découvrir »** (310). En définitive, c'est le hasard qui a déterminé la réussite de l'enquête. Or, d'après Ernst Mandel, dans le policier,

**« afin de déguiser en fair-play la « survie du plus fort », c'est-à-dire du plus riche, le détective de roman policier doit être un super-cerveau et le gagnant choisi doit apparaître le meilleur<sup>122</sup>. »**

<sup>122</sup> E. Mandel, *op. cit.*, p. 67.

Montalbán montre donc dans toute sa vérité cette « *survie du plus fort* » en nous présentant au contraire un détective humain, faillible et approximatif.

Pepe appelle erreur ou « révélation imaginaire<sup>123</sup> » ce que le policier classique appelait intuition géniale, ce que René Belletto nomme « idée folle », mots significativement récurrents dans *l'Enfer*. C'est dire si on est loin de la raison, d'autant plus que ces pensées ne sont pas circonstanciées, mais « innée[s] » : « ***J'étais, comment dire, né avec, elles vivaient dans l'ombre, se fortifiant en secret, à l'affût du moment où elles pourraient s'accrocher à trois fois rien pour tenter de prendre corps, d'être caressées, flattées, et, victoire, reconnues victorieuses !*** » (22). Il manifeste sa folie en toute occasion, que ce soit à Carrefour ou par déception amoureuse (228) et elle va l'aider à enquêter, comme le détective de Mendoza<sup>124</sup>, sorti tout exprès de l'asile. La première intuition de Michel Soler précède même l'enlèvement ! En regardant sa mère adoptive, il lui trouve une ressemblance étrange avec Isabel Dioblaníz qu'il n'a vue qu'une fois, comme s'il devinait déjà que cette même Isabel causerait indirectement la mort de Liliane. L'évolution des délires de Michel est notée, à défaut de leur contenu : « ***Mon idée folle prenait corps, corps complet et robuste*** » (255). Après la disparition de Simon, Michel se laisse mener par ses intuitions irréfléchies et va « ***rechercher follement*** » (248) la solution, de « soupçons fous » (319, 332, 336) en « ***pensées mille fois ressassées*** » (321). Parfois, il combat son intuition : « ***Je me ruai sur mon idée folle qui partit en flèche*** » (338). Il se reproche ses raisonnements erronés et sa propre folie qui l'ont poussé, parce qu'il avait pris Isabel pour Ana de Tuermas, à tuer le seul homme qui pouvait tout lui révéler, Lichem : « ***Et mon idée folle commença à se trémousser de gêne piteuse, regard torve de faux témoin, pieds en dehors, pieds en dedans, doigts croisés et retournés au bout des bras tendus à s'en faire péter les jointures*** » (337).

Or ces intuitions jouent un rôle déterminant dans la construction logique du détective-type :

**« [...] le raisonnement ne s'appuie plus désormais sur les faits, il les détruit. Faire usage du « bon bout de la raison », pour employer une autre expression de Rouletabille, c'est plier l'observation à la déduction. Car les faits sont menteurs, ils disent ce qu'on a voulu leur faire dire. L'intelligence doit les redresser<sup>125</sup>. »**

Ce mensonge de la réalité, noté par Roger Caillois, légitime les inspirations de nos deux détectives, qui leur donnent simplement leur vrai nom (« idées folles », hasard). Mais ils ne sont pas forcément toujours aidés par le coup de pouce de l'auteur afin de rectifier ce monde ; dans tous les cas, l'aspect subjectif de l'observation, les errements du raisonnement et l'instabilité du monde amènent erreurs et tourments.

<sup>123</sup> M.V. Montalbán, *Tatouage*, Christian Bourgois, 1990 (éd. orig. 1976), p. 206.

<sup>124</sup> Il s'agit du héros du diptyque barcelonais d'Eduardo Mendoza : *le Mystère de la crypte ensorcelée* (1975), *le Labyrinthe aux olives* (1982).

<sup>125</sup> R. Caillois, « *Puissances du roman* », in *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1974, p. 184.

Chaque fois qu'il se trompe, Soler se sent désarmé devant ce réel qui ne se laisse pas déterminer, il culpabilise (« **Sans mes idées folles, je n'aurais pas été amené à tuer Lichem** » (338)). La plupart des personnages sont qualifiés de fous comme Michel, « **espèce de fou dangereux** » (172). La réalité est multiple et insaisissable : « **Nulle certitude, nulle voie où exercer sa réflexion ou déployer son activité** » (261). Sa confusion est alors identique à celle de Carvalho ; il mêle les visages de sa vie passée (Liliane, son père, son ancienne amie) à ceux que touche l'enquête, les événements intérieurs et extérieurs : « **Mon esprit refusait de fonctionner avec cohérence** » (182). Son cerveau ne retient pas les informations ; il se révèle incapable de faire le récit de tout cela à Patrice Pierre (262-263), et ce dernier représentant ici le lecteur de roman réaliste, cette incapacité est révélatrice : il n'y a pas d'acte cognitif, il ne peut donc plus y avoir d'acte narratif cohérent. Mieux vaut se taire ou se contenter d'une « version mensongère et très abrégée, trouée d'énormes omissions » (263) .

Bref, comme Pepe, Soler se rend compte qu'il doit compter avec le hasard : « **Dieu, comme les événements se précipitaient, le sort me jetait à la hâte des événements en pâture, faisant de moi son libre prisonnier !** » (187-188). Il ne lui reste plus qu'à « **roul(er) au hasard** » (246) en attendant qu'une de ses « **idées folles** » coïncide avec la réalité.

Et c'est ce qui arrive avec ce rapprochement entre les hôtels de Lyon et de Berlin ; dès lors, il surveille la croissance de la force de son idée folle, qui s'avérera juste, lors de sa rencontre avec Isabel de Tuermas : « **Je devinai la suite. Mon idée folle, aussitôt frétilante et charnue, dodue même, était accourue sur le devant de la scène, lissant ses plumes, et claquant du bec avec arrogance** » (36).

Son intuition était juste, car la réalité elle-même est folle ; c'est pourquoi, il aurait préféré se tromper pour garder ses illusions sur la rationalité du monde : « **Mon esprit avait battu la campagne. Tant mieux** » (338). Il ne croira pas longtemps que tout cela est dû à sa folie personnelle, d'autant plus qu'au fond, il le répète, il lui fait confiance : « **Mais, comment dire, ma foi en mon idée folle était en secret si forte que la réalité ne pouvait que s'y conformer et grimacer à l'image de cette folie - et elle s'y conforma et grimaça** » (252). On retrouve ici « **le mécanisme de la conjecture dans un univers spinozien malade**<sup>126</sup> » dont parle Umberto Eco à propos du détective de Borges et de Bioy Casarès : malade, parce que c'est au désordre de nos pensées que s'avère conforme le monde, à l'inverse du principe de Spinoza : « **Ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum** ». La plus démente intuition de Soler le conduira à constater « **la Folie, l'Horreur et l'Aberration** » (376) générales: « **Le monde s'apprêtait à sa grimace la plus hideuse à l'image de ma dernière et plus folle idée folle, née en moi avec moi, à l'heure même de ma venue au monde** » (372). Ce que l'enquêteur découvre était donc déjà en lui, et les événements ne sont là que pour l'éclairer. « **[...] et ainsi je voyais mieux les mystères de ma vie, même si la clé de ces mystères me demeurait encore cachée, invisible dans le dessin, mais peut-être me serait-elle donnée si je m'entêtais dans ces jeux de perception** » (225), espère Michel. Ce qu'il recherche est sans doute traduit par cette image de palimpseste vivant:

<sup>126</sup> U. Eco, « *l'Abduction en Uqbar* », in *Poétique* n° 67, p. 269.

« [...] je venais de m'astiquer l'extérieur du même être comme si des inscriptions importantes avaient des chances d'apparaître si j'y mettais le soin voulu ! » (109-110).

Ainsi, *l'Enfer* a aussi à voir avec le fantastique : c'est l'horrible qui est présenté comme une énigme, celle du psychisme humain partagé entre le génie et la folie :

**« Car le cours du monde est perturbé. Celui qui s'y adapte prudemment participe du même coup à la folie ; alors que celui qui reste en dehors saurait seul résister et mettre fin à cette absurdité<sup>127</sup> .»**

Peut-être est-ce pour cela que nos deux héros tentent de retrouver la solitude, de s'isoler chez eux en refusant de s'impliquer et de vivre comme les autres, d'autant qu'ils connaissent leur propre folie, qui leur est nécessaire pour mener l'enquête. C'est pourquoi Pepe passe pour un « dingue » (37) comme Michel. L'enquête les renvoie à eux-mêmes, d'où la conviction qu'a Carvalho de mener une « enquête suicidaire » (168).

Cependant, ce qui apparaît clairement dans les deux romans, c'est que l'enquête sort le héros d'une immobilité dangereuse, parce qu'elle oblige au cheminement : chaque client semble arriver à temps pour sortir Carvalho de ses refuges habituels, comme au début du *Meurtre au Comité Central*, où le détective peine à entrer en scène : **« C'est la volonté de se réveiller qui le réveilla »** (25). Le crime le fera seul sortir de sa morosité : **« Descendre vers le port dans l'espoir de se détendre entre d'ennuyeuses attentes et d'ennuyeuses enquêtes paracriminelles, ou monter au Tibidabo pour regagner sa tanière de Vallvidrera d'où il contemplait une ville plus vieille, plus sage, plus cynique, n'ayant rien à offrir à la jeunesse, pas plus aujourd'hui que demain »** (28).

Pire encore dans *l'Enfer*, puisque le futur enquêteur est en pleine dépression, sous le joug de l'indifférenciation, totalement privé des facultés physiques et mentales les plus essentielles : **« Parfois je me sentais infirme, sourd, muet, aveugle. J'oubliais tout, tout se confondait, les pensées, les mots, le sens des mots, ce devait être une maladie [...] »** (33). Soler va certes continuer à délirer pendant cette curieuse enquête, mais d'une manière (re)constructive : Pierre Bayard rappelle que chez Freud, le délire a une fonction thérapeutique, étant une **« tentative pour mettre de l'ordre dans la folie [...] une activité de mise en sens et non une perte du sens<sup>128</sup> »**. Soler se prétend incapable de **« recherches épuisantes »** (39) et insensible aux interrogations que soulève l'existence (**« Je ne m'étais pas vraiment posé les questions »** (45)), jusqu'à l'irruption du mystère qui réveille en lui des capacités extraordinaires, de son propre aveu : **« Il faut avoir la soif de recherche chevillée aux intestins pour faire des recherches cet août-ci »** (203). L'enquête est salvatrice puisqu'elle le détourne de la **« pente mortelle »** (52) qui l'entraîne au suicide. Le chapitre 4 est le premier à ne pas se terminer avec un Soler endormi : il retrouve sa force vitale pour se mettre en recherche. Pour Belletto, savoir, c'est vivre, et si son héros est un eye, c'est que savoir passe par voir. Parfois, cette quête est trop difficile et Soler semble près d'abandonner :

**« Ce sont, hélas, des moments où on se laisse aller sans plus chercher à savoir,**

<sup>127</sup> Th. Adorno, *op. cit.*, p. 187.

<sup>128</sup> P. Bayard, *op. cit.*, p. 120 (souligné par l'auteur).

***c'est-à-dire sans plus chercher à vivre, c'est-à-dire sans plus ressentir de douleur<sup>129</sup>. »***

Le besoin de savoir renaît sans cesse et le dénouement de l'énigme, même partiel, semble réconcilier le héros avec l'univers familier, le remettre en concordance, sinon en harmonie, avec lui, lui donnant d'autres réponses : « ***quelque noeud mystérieux se défit en moi*** » (386) ; ainsi la lutte contre les objets se résout-elle, par exemple pour ce frigo, récalcitrant tout au long du roman : « ***Un jour, je découvris qu'une simple feuille de papier glissée dans la porte du réfrigérateur en rendait aisées l'ouverture et la fermeture*** » (392). Devenir *an eye* permet de secourir *an I*<sup>130</sup>. Trouver la solution de l'enquête donne des solutions dans la vie individuelle, mieux que l'alcool, qui déçoit Pepe Carvalho : « ***On boit en attendant le dé clic qui vous ouvre une porte toujours fermée*** » (153).

D'une manière générale, la pensée constitue une bouée de sauvetage ; elle répond au problème existentiel par sa présence même, y compris quand elle s'avoue troublée ou peu efficace, comme le suggère Michel Schneider, retrouvant dans une belle image l'idée du cheminement :

***« Penser, ce chemin où l'on blesse les autres dans l'impossible tâche de cicatriser la plaie que notre existence a faite au monde. La pensée est ce qui répond. Ce qui répond à l'être et qui répond de l'être. Penser, c'est faire face au verbe le plus terrible, le verbe être<sup>131</sup>. »***

Par l'enquête, notre antihéros tend à échapper à la dispersion de son être, au suicide, à l'inexistence qu'il redoute ; il peut ainsi retrouver ses moyens, ses instincts de vie et même se surpasser.

### 2.3.2. Quel lecteur ?

De fait, la valorisation ou la dévalorisation du détective tient purement et simplement à la stratégie de l'auteur : mais que devient le lecteur, confronté aux indices et aux démarches cognitives des enquêteurs ? Si on a longtemps assimilé le genre policier à un jeu cérébral sans envergure littéraire, où le lecteur cherchait à cheminer en même temps que l'enquêteur (Van Dine prétendait qu'auteur et lecteur se livraient à une épreuve sportive), il est bien établi aujourd'hui qu'il s'agissait d'un leurre et qu'au contraire, le romancier mettait tout en oeuvre pour éviter cela : le « *do it yourself* » est une duperie, puisque le narrateur ne dit jamais tout ; de plus, la solution finale n'est qu'un choix arbitraire opéré par lui, mais présenté comme unique, nécessaire, fatal, voire évident, ce qui met le lecteur en position d'infériorité :

***« L'art du romancier consiste à empêcher que le lecteur ne résolve X, qui représente la révélation finale, avant d'avoir passé les révélations fragmentaires***

<sup>129</sup> R. Belletto, *op. cit.*, p. 245. L'équation VOIR=SAVOIR=VIVRE se trouve page 314.

<sup>130</sup> Cf. *ibid.*, p. 38, où Belletto établit ce rapport *eye/I*, en commençant par constater : « *La vue est le sens par excellence pour qui veut vivre, en dépit de son inexistence, par observation et imitation.* »

<sup>131</sup> M. Schneider, *op. cit.*, p. 235.

**que représente la série des X<sup>132</sup> . »**

Le détective a alors le beau rôle : dans *les Mers du Sud*, nous avons bien du mal à repérer le criminel, l'enquête de Carvalho nous entraînant dans des commentaires métaphysiques sur les goûts littéraires et artistiques de Pedrell pour nous pousser ensuite à soupçonner l'entourage direct du disparu. Finalement, c'était un crime banal, un fait divers, une « bêtise », commise par un second couteau. Dans *l'Enfer*, comment s'imaginer qu'un enfant a été kidnappé pour être privé de ses yeux ! Dans les deux romans, les enquêteurs sont donc les seuls à pouvoir démêler ce qui nous semble inextricable, grâce à la complicité de l'auteur.

Dans le roman classique, le lecteur se laisse abuser par toutes les fausses causalités et autres démonstrations pseudo-rationnelles (qu'on pense aux invraisemblances du *Crime de la Rue Morgue*) avec complaisance, car l'aspect scientifique de l'enquête le rassure, par rapport au désordre du monde réel : « **Pas de hasard avec Arsène Lupin** », écrivait Leblanc<sup>133</sup>. En fait, Holmes, Lupin, Poirot élisent par miracle la bonne solution parmi d'autres combinaisons possibles ; ce que parodie Montalbán avec son détective éthylique qui délire et trouve ainsi la solution, et ce que semble illustrer cette exclamation extravagante de Soler, qui s'attribue le rôle du romancier dans le choix de la solution et la responsabilité du dénouement : « **Je continuais seul, sans l'aide ni l'entrave du maître, ma vie tout entière devenait figure mais j'y pénétrais tout entier et m'y mouvais en maître, et la clé du mystère, je la traçais moi-même ! Moi seul savais tout !** » (372).

Dans *la Solitude du Manager*, un personnage se plaint auprès de Carvalho : « **Nous avons tous l'imagination modelée par les films, on en a assez de voir des films dans lesquels on donne de fausses pistes pour faire perdre de vue les causes et les objectifs d'un crime** » (28). Il n'empêche d'ailleurs que le lecteur cherche une solution, car l'investigation est sa seconde nature ; c'est pourquoi les personnages usent souvent du langage de la détection entre eux, et avec le détective, avec lequel ils semblent parfois entrer en concurrence. Utilisant ainsi le même adage éculé que Carvalho (157), Planas prétend prévoir la stratégie de l'enquêteur : « **L'assassin revient toujours sur les lieux de son crime [...] M. Carvalho espère trouver parmi nous celui qu'il cherche ?** » (208).

Il est évident que Belletto contrarie précisément la démarche herméneutique de son lecteur, à travers la déroute de son détective : ainsi, tout le champ lexical du réseau, de la toile d'araignée, du lien, est mis en échec, puisque Soler ne parviendra pas à confirmer ses intuitions et à relier de façon avérée les deux raptés de Simon ; le premier ayant eu pour protagoniste la grande amie de la responsable du second, le lecteur se sentait cordialement invité à les relier comme s'y efforce Soler et comme il est de coutume de le faire dans un roman policier normal où tout finit par se recouper. Roger Caillois évoque ce désir :

**« La tendance de l'esprit à unir est si forte que le lecteur se trouve déçu chaque**

<sup>132</sup> F. Fosca, *op. cit.*, p. 124. Cf. P. Bayard, *op. cit.*, (notamment p. 75).

<sup>133</sup> M. Leblanc, *Arsène Lupin, Gentleman cambrioleur*, Hachette Jeunesse, Le Livre de Poche, p. 47.

**fois que des culpabilités autonomes expliquent séparément des faits qu'il imaginait déjà reliés et qu'au contraire il goûte un plaisir supplémentaire quand au cours du récit apparaissent soudain dans un étroit rapport des événements que tout conduisait à supposer indépendants<sup>134</sup>. »**

Dans *l'Enfer*, cette satisfaction nous est retirée après nous avoir été offerte, puisqu'on ne pourra pas aller jusqu'au bout du lien entre l'affaire de Berlin et celle de Lyon (après l'épisode jubilatoire de la découverte « miraculeuse » des lieux jumeaux) et entre les différents personnages, dont la chaîne était pourtant complaisamment égrenée : Isabel de Tuermas maîtresse de Lichem - responsable du troisième rapt -, soeur d'Ana de Tuermas, elle-même amie d'Isabel Dioblaníz - commanditaire du troisième rapt - et maîtresse de Rainer, avec lequel elle se trouve lors du premier rapt où intervient l'Allemand, qu'on retrouve rue du Soleil pour le second rapt, avorté. Sans parler des histoires sanglantes en Amérique Latine, que le lecteur aurait aimé voir reliées aux précédentes, par l'intermédiaire de tous les personnages à patronyme espagnol...

Cependant, comme l'a expliqué Jacques Dubois, le lecteur de roman de détection moderne cherche moins à deviner la solution en utilisant les indices de l'enquête, dont il a compris la vraie raison d'être qui joue contre lui, qu'en démontant la stratégie narrative de l'auteur, qui finit par lui être familière : par exemple, lorsqu'un personnage apparemment superflu et dégagé de toute implication est présenté au début du livre, il est probablement responsable du crime. Belletto, au lieu d'essayer de faire autrement, exagère encore le procédé de façon parodique ; où que l'on regarde, le nom des Dioblaníz surgit : billet et affiches concernant le concert du 15 août (dont Soler signale l'inutilité puisque le concert ne concerne que des invités), médicaments, relations, tout renvoie à eux !

Quant à Montalbán, il entre en effraction avec une des principales règles du genre depuis Van Dine, qui exige que le criminel figure parmi les personnages importants présentés au début du roman (règle à laquelle Belletto se plie avec outrage) : Pedro Larios n'est qu'un « **sale môme** » (288), un voyou, et il n'apparaît qu'à la page 236, réduisant à néant nos chances d'y voir clair précédemment. De cette façon, Montalbán outre le procédé classique du « **déguisement** » pour manifester toute l'hypocrisie narrative et montrer à quel point le lecteur n'a pas les mêmes chances de gagner que le détective/auteur : d'une part, il exhibe une vérité à peine fardée dans le premier chapitre, la culpabilité de Pedro pouvant transparaître derrière celle du minable Gueulenoire, à qui est d'ailleurs confiée l'importante fonction de découvrir le cadavre. Et d'autre part surtout, il exagère ce « **déguisement en absent qu'est l'alibi**<sup>135</sup> » (P. Bayard) puisque son coupable est très longtemps dissimulé par le texte, ce qui fait oublier l'indice constitué par le premier chapitre. Le « **mensonge par omission**<sup>136</sup> » dont Pierre Bayard fait une autre arme de la narration policière est ici scandaleux, puisqu'il ne s'agit plus de cacher du discours, mais tout un personnage. Pedro n'a nul besoin de se cacher, le texte le dérobe au lecteur bien plus efficacement.

<sup>134</sup> R. Caillois, « Puissances du roman », in *Approches de l'imaginaire*, p. 184.

<sup>135</sup> Cf. P. Bayard, *op. cit.*, p. 40.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 57.

De plus, chez Belletto, les coïncidences se révélant très vite un piège pour le lecteur (« *J'ai dit à quel invraisemblable point je mélangeais tout* » (85)), ce qui faisait office d'indices réels (utiles au lecteur) se trouve ici dans les champs lexicaux : par exemple, dans la liste d'objets épars, apparemment purs effets de réels, présentés volontairement de façon platement accumulative, page 10, se glisse ce qui va constituer un indice pour le lecteur, dans la mesure où il va être empilé, dupliqué, cumulé, répété jusqu'à l'obsession, finissant donc par éveiller l'attention : il s'agit des Dioblaníz, Michel possédant un billet pour leur concert du 15 août. Il n'y a donc pas de « *mensonge par omission* » chez Belletto ; c'est parce qu'il croule au contraire sous les informations que le lecteur a du mal à y voir clair.

Aucun indice matériel chez Montalbán, si ce n'est un poème forcément sibyllin pour le lecteur, qui rejoint plutôt les indices psychologiques et déchaîne le délire interprétatif. L'indice principal dit clairement son invraisemblance. A aucun moment du dénouement n'est expliqué rationnellement la présence de ce papier dans la poche du mort, l'utilité qu'il y avait de la part des deux amants coupables à abandonner le corps avec cet indice sur lui, alors même que sont soulignés l'affolement qui s'était emparé d'eux et leur urgence à se débarrasser de ce cadavre compromettant. L'indice est de plus illisible, le vers de Quasimodo : « désormais personne ne m'emmènera vers le Sud », ne donnant aucune piste au lecteur, condamné à emboîter passivement le pas à un détective en errance.

Pouvons-nous suivre le raisonnement du détective ? Dans *l'Enfer*, le crime étant retardé, il n'y a pas de traces, et Michel ne cherche pas d'empreintes ; il va se fier à ses « idées folles » dont il nous prive totalement (« Rien de dicible » (251)), n'expliquant jamais en quoi elles consistent avant que celles-ci soient validées ou mises en échec. Le lecteur ne peut donc pas avoir de démarche cognitive ; il renonce à suivre les idées de celui qui réclame de lui-même une « camisole » (166) et doit se fier, comme Soler, à ses intuitions propres, purs « jeux de perception » (225). Quant à Carvalho, il nous cache certaines informations (par exemple, on apprend seulement page 122 qu'il s'était informé sur Adela et il oblitère ce que Teresa Marsé lui a appris de Nisa Pascual) ; ses délires éthyliques occasionnent des erreurs ou des rapprochements d'idées qui le font arriver à San Magin, sans que notre raisonnement ne puisse l'y suivre, son unique conviction subite étant qu'il faut chercher le criminel le plus loin possible du cadavre.

Dans *l'Enfer*, Michel va simplement s'aider de sa culture personnelle (dont le lecteur est par principe exclu) pour faire le rapprochement entre deux hôtels particuliers. Même démarche dans *les Mers du Sud*, où Carvalho, à l'aide de ses amis Beser et Fuster, trouve dans la littérature les clés de l'énigme ; il ne cesse d'ailleurs d'être assailli par sa culture personnelle, en nous privant de ce qu'elle lui apporte ; par exemple, en pleine réflexion autour de l'énigme : « *Il se rappela un poème de Gabriela Mistral* » (85).

On ne saura pas lequel, on ne saura pas pourquoi ; dans ces oeuvres l'altérité et l'étrangeté fondamentales et irréductibles d'autrui ne sont pas recouvertes par l'écriture romanesque. En même temps est rejetée la conception utopique d'une symbiose intellectuelle entre enquêteur et lecteur : ce n'est pas, pour nos deux auteurs, ou pas seulement, afin d'exclure le lecteur d'une démarche rationnelle triomphale du détective, mais pour montrer la vérité de la réflexion humaine, réflexion qui procède surtout,

rappelons-le, du « flair ». Ce mot trahit l'aspect irrationnel de l'enquête, dont le modèle archaïque est la chasse, comme l'explique Carlo Ginzburg, le récit du chasseur, issu de sa quête de la signification des empreintes, étant considéré comme l'acte fondateur de la littérature<sup>137</sup>.

En définitive, l'enquête chez Belletto est loin d'avoir l'approche rationnelle, strictement analytique, dégagée de l'intervention divine conformément à l'évolution qu'il y a eu, d'après Ginzburg, entre la chasse et l'énigme policière. Ici au contraire, l'enquêteur revient à une approche primitive en abordant le crime de façon divinatoire : Soler se donne le rôle du voyant (d'où sa mégalomanie) interprétant, déchiffrant des signes qui lui sont offerts par Dieu, ce Dieu si présent dans *l'Enfer*, d'où le climat lourdement chargé en prémonition dès le début du roman (même le frigo émet un bruit « **de mauvais augure** » (14)) : « **Silence terrifiant. Quelque chose vous tombait sur les épaules comme des hauteurs du ciel** » (45) ; de façon symptomatique, il compare la difficulté de la sélection des indices à l'observation du ciel, « **ainsi certaines combinaisons d'étoiles dans les nuits claires de l'été se défont si on les fixe [...]** » (133). Or, un détective classique ne doit jamais deviner ! Déduire, induire, oui ! subodorer, non !

Pepe quant à lui mêle déchiffrement moderne et divination, nature (empreintes) et culture (écritures), et procède parfois d'une manière troublante : par exemple, il retrouve la trace de Pedrell par recoupements plus ou moins logiques, pénètre dans son appartement, le fouille de façon rationnelle ; mais en couchant dans le lit du promoteur, en utilisant son savon (193), il cherche obscurément à « se pénétrer » (193), s'imprégner de la vie de la victime, c'est-à-dire à devenir lui-même son empreinte, ce qui rappelle les techniques de chasse où l'on se couvre des odeurs de la bête chassée. Montalbán insiste sur le « flair » de Pepe, à travers tout un champ lexical du nez, mal rendu parfois par la traduction : *huelebraguetas* (renifleur de braguettes, traduit par « **fouilleur de merde** » (259)), le détective espagnol « fourr[e] son nez » (281) dans les endroits suspects, va renifler (*husmear*, traduit par fureter, 268) du côté de San Magin, pour « faire le tour de toutes les niches sur la **trace de l'arôme**<sup>138</sup> Paco Rabanne de son cadavre » (162).

Le lecteur, privé de cette expérience immédiate, dépourvu des références culturelles nécessaires, dénué de toute prétention à la divination, est donc chez nos auteurs encore plus démuné que dans le policier classique, où il endure seulement la rétention d'information, et que dans le polar, où il est atteint, souvent à cause de la focalisation interne, par les errements du détective : en cumulant les deux procédés, Montalbán et Belletto créent leur lecteur.

Autrefois le roman policier plongeait le lecteur dans la peur de ce qu'il ne connaissait pas, et c'était l'arrivée de l'enquêteur qui lui faisait reprendre confiance. Avec *l'Enfer*, c'est avec son arrivée que nous perdons notre assise : Soler avoue, à propos de Michèle : « **Et je ne faisais qu'ajouter à son angoisse et à sa confusion, rien de plus, mais je ne pouvais lui taire...** » (191). Le détective n'est plus une machine à rassurer, mais à

<sup>137</sup> C. Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1989, p.149.

<sup>138</sup> souligné par nous.

douter, à faire douter. Le policier classique nous faisait aller du mystère à la vérité en passant par l'angoisse : avec nos deux auteurs, le malaise ne finit pas où s'arrête l'enquête. En cela, ils suivent les préceptes du roman noir ; mais si ce dernier disperse la culpabilité, et brouille les frontières entre le bien et le mal, Montalbán et Belletto, de surcroît, révèlent l'arbitraire de la fin.

## 2.4. Hors-jeu

### 2.4.1. Une clôture défailante

D'après Guy Larroux<sup>139</sup>, c'est dans la clôture d'un roman en général que l'on repère au mieux la contestation du genre et des modèles. La plupart des gens lisent des romans policiers pour connaître le dénouement ; le bouclage final comble le lecteur, fortement attiré par ce type de récit pour cela même qu'il clôt le mystère et répond à toutes les questions qu'il pose : « **Nous ne sommes pas allés jusqu'au bout pour rien**<sup>140</sup>. »

Or, Montalbán et Belletto n'utilisent plus cette fin plaquée, trop bien ficelée, où le questionnement, touffu au départ, apparemment inextricable, se simplifie par miracle, comme dans le *Double Assassinat dans la rue Morgue*, de Poe ; cette réduction du problème est parodiée dans la deuxième enquête de Carvalho, puisque l'intervention du détective semble ici tout arranger, comme s'il avait effacé l'adultère en parvenant à ramener l'épouse chez elle. Elle est ravie de rentrer, et son mari, qui voulait la tuer, l'accueille à bras ouverts ! Au contraire, dans l'enquête au centre des deux romans, bien des questions restent posées. On prend alors conscience que la quête elle-même est plus importante que le dénouement, et c'est ce que recherche le lecteur de policiers, collectionneur dont la compulsion répétitive est bien connue.

Dans *les Mers du Sud*, la recherche de Carvalho s'avère vaine, puisqu'elle ne mène pas à l'arrestation et à la punition du coupable : la raison abdique devant ce qui est « raisonnable » socialement. Pepe conseille à Mima de laisser le meurtrier de son mari où il est, dans son propre intérêt : « **C'est-à-dire que si vous voulez la fête, l'honneur et la fortune en toute quiétude, vous devez laisser ce crime impuni** » (311). De la part du détective, se manifeste là une mansuétude certaine à l'égard de la famille Briongos, de la soeur du criminel, et sûrement du criminel lui-même, Pedro Larios, fils adultérin prédisposé à devenir un voyou, dont l'histoire ne peut que toucher Pepe, ne fût-ce que par « **complicité onomastique** » (78). Mais sa cliente elle-même lui répond, outrepassant encore l'idée que Carvalho se fait du pourrissement de la justice et le scandalisant : « **En dehors de toute l'histoire de la fille, je n'aurais pas bougé le petit doigt pour que la police retrouve l'assassin** » (311).

La question posée par Lita Villardell, page 301 (« Pouvons-nous attendre une happy-end ? »), est alors un clin d'oeil au lecteur : Montalbán sait bien que ce dernier s'interroge de la même manière, et malgré toutes ses déconvenues, façonné qu'il est par

<sup>139</sup> G. Larroux, *op. cit.*: notre analyse ci-après doit beaucoup à cette étude.

<sup>140</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 26.

ses lectures. Ici, la question est doublement ironique, puisque c'est un coupable qui la pose, d'une part, et que d'autre part, il a été démontré que l'enquêteur est loin d'avoir la mainmise sur les événements, lui qui avoue de lui-même : « **Je lui dis ce que je sais [au client] et c'est lui qui décide** » (281) ; au contraire, avec le meurtre de son chien, c'est particulièrement lui (et sans doute même seulement lui), qui paie les pots cassés de cette histoire et subit une « unhappy end ».

Il y avait dans le roman classique deux personnes éliminées, dans un rituel satisfaisant qui faisait correspondre une mort à une autre, souvent symbolique : la victime, question initiale, et le criminel, réponse finale. Dans *les Mers du Sud*, il n'y en a plus qu'une, que l'enquête s'avère incapable de ressusciter. Le lecteur ne peut dès lors plus croire aux élucubrations de l'enquêteur, puisqu'elles ne pourront jamais restaurer ce qui a été abîmé, ressusciter ce qui a été tué, et partant, nous faire retourner en arrière. Le temps reste le maître, rendant irréparables certaines actions humaines : « **Je suis embêté d'avoir tué un homme, dis-je d'une petite voix. Ce n'était pas vraiment mon travail... Et embêté d'avoir tué quelqu'un qui vous était cher...** » (339) : les scrupules, le remords et la confession enfantine de Soler succèdent à une scène où il a joué les gros bras, les héros de romans ou de films qui tuent sans y prendre garde, comme s'ils savaient que ce n'est que du cinéma... Une fin heureuse ne saurait être de mise dans *l'Enfer*, puisqu'il ne peut y avoir de réparation : « **Jésus Dioblaníz voyait** » (392). Nul ne peut réparer le dommage subi par Simon et revenir en arrière, l'acte des Dioblaníz est parfaitement accompli et c'est la raison de leur joie, si grande qu'elle survit à leur arrestation.

*L'Enfer* établit clairement le lien qu'il y a entre l'aspect irrémédiable du crime et la condamnation à l'ignorance, si pesante : « **L'enquête n'aboutirait sans doute jamais. Mais peu importait maintenant** » (392), constate Soler. En cela, le roman de Belletto porte bien davantage atteinte au modèle que celui de Montalbán, qui, superficiellement au moins, remplit son programme.

En effet, dans *l'Enfer*, on ne peut plus faire parler la victime, et son mystère reste entier. Cette incapacité se traduit non par la mort, mais par l'amnésie et l'aphasie de Simon, et elle touche aussi les témoins : le vieux de Klef, également privé de mémoire (ou uniquement de parole) et l'homme de main (l'Allemand), dont la mort est pesante, parce qu'avec lui seront enfouis tous les secrets de l'histoire, rendant impossible tout dénouement au sens strict du terme, c'est-à-dire tout accès à la connaissance : « **Nous ne saurions jamais. De toutes façons, il était mort, fantôme lui-même. Telle était la seule réalité** » (261).

Le secret ne sera pas levé, tant en ce qui touche au premier enlèvement, mise en abyme du second (« A Berlin, ils disparurent trois jours. Mystère » (183)), et qui prête à toutes les interprétations, qu'en ce qui concerne le second (et double) rapt, en particulier celui perpétré par l'Allemand et qui semble directement relié aux événements de Berlin. Savoir que ce sont les Dioblaníz qui ont fait le coup ne clôt pas la recherche des complicités.

L'enquêteur finit ici par accepter de renoncer à la progression vers la vérité : « **Nul ne saura jamais** » (166). Une certaine obstination à ne pas savoir entre en concurrence

avec l'apparente volonté forcenée de tout savoir. Cette ignorance acceptée est confirmée dans la phrase clausulaire, « **je ne savais pas** », phrase détachée par un alinéa. Elle manifeste immédiatement et massivement, par sa construction absolue, l'immensité de l'ignorance de l'enquêteur : celui-ci termine donc son parcours, toujours seul, sans avoir acquis une quelconque connaissance. Quand on prend conscience de l'importance attribuée par un écrivain à sa phrase ultime, son statut conclusif, le déni de la puissance du détective est asséné sans nuance.

De plus, la structure a un caractère cyclique, jouant sur la forme traditionnelle. Citons la première phrase du roman, qui couvre un paragraphe, en soulignant la récurrence : « **J'entrepris d'écrire, à l'intention de ma mère adoptive, une lettre de suicide, que j'enverrais peu avant de me donner la mort, dans trois jours, une semaine, un mois, je ne savais** <sup>\*141</sup>, **mais enfin ce serait chose faite, je veux dire écrire cette lettre.** » La phrase est plus longue, alors que la brièveté de la dernière a quelque chose de désespéré et lui confère un retentissement important ; on retrouve le même manifeste d'ignorance, circonscrit dans cette première phrase à la date d'envoi d'une lettre (et partant, du moment du suicide) : la conclusion étend cette absence de savoir à l'infini. Il n'y a donc pas d'évolution dans le cours du roman et cette confession, faite dès le début, paraît prémonitoire, elle est presque un prérequis de l'enquête, qui connaîtrait ses limites avant même de commencer.

Cette lettre est d'ailleurs mentionnée implicitement, à titre de comparaison, dans la troisième phrase avant la fin : « **Et ce mois d'août passé, ce que j'avais vécu, [allait] sombrer alors dans l'oubli, quelque part, nulle part, comme une lettre écrite et jamais envoyée** <sup>\*142</sup> ». Echo de l'angoisse de l'écrivain devant le destin de sa création, oubliée sitôt que lue, le plus souvent ? Autre élément récurrent donc, l'écriture ; l'épilogue décrit les dernières phases de la rédaction de la biographie de Rainer Von Gottardt, « livre achevé » qui devrait assurer la fortune à Soler : on constate d'un côté, l'amplification de l'ignorance, de l'autre, l'achèvement d'un écrit. Là où il y avait un projet d'écriture sur sa propre mort, à destinataire unique, la fin substitue un livre sur la mort d'un autre, à destinataire multiple. Belletto joue donc sur la structure habituelle, mort/mort, ici mort projetée/mort racontée.

En définitive, *l'Enfer* est l'histoire de ce déplacement, et ce qui se clôt n'est pas ce que l'on attendait (la solution de l'énigme) mais un certain programme, un certain cheminement qui a conduit Soler à s'ouvrir aux instincts de vie : « Mes multiples projets » (393). Cette phrase de l'épilogue, développée par la suite, est le signe de cette ouverture, sur fond de renonciation : « **Je ne mourrais pas.** » S'il sent encore une « menace », elle est tout extérieure, « **désormais sans contenu** ». Avoir peur, quoi qu'il en soit, c'est avoir en soi l'envie de vivre, tandis qu'au début, en proie aux instincts de mort, Michel se moquait de tout. Il s'agit ici, d'une certaine façon, d'aller de l'obscurité vers la clarté, comme dans le genre classique, mais cette progression est psychologique - et cette clarté est, du coup, toute relative.

<sup>141</sup> souligné par nous.

<sup>142</sup> souligné par nous.

Ainsi, la clôture est ouverte, elle l'est même doublement, puisque d'une part l'énigme n'est pas totalement close, et que d'autre part, en ce qui concerne le détective lui-même, l'ouverture finale, à interpréter positivement, tient dans l'évocation de « projets », faisant appel à un au-delà de la dernière page, malgré la peur d'une clôture temporelle définitive : **« Oui, la vie allait peut-être se dérober, et demain ne jamais venir. »** Cette appréhension semble être confirmée en bas de page, par le blanc habituel qui suit la dernière phrase. En définitive, Belletto témoigne ici pleinement de son goût pour les coïncidences, puisqu'à l'envie de mourir du début correspond précisément cet élan vital de la fin.

Cette coïncidence entre début et fin est réalisée parfaitement dans *les Mers du Sud*, où l'on repère aisément une structure intégralement cyclique, traitée parodiquement. Carvalho est (se met) dans le même état lors de son apparition et en l'honneur de la phrase clausulaire, également détachée par un alinéa : **« Il but une bouteille de gnôle glacée et à cinq heures du matin la faim et la soif le réveillèrent »**. De façon plus concentrée que dans le roman français, une fin ouverte est suggérée, puisque cette dernière phrase appelle une suite, faisant l'ellipse du repos éthylique du détective, qui est immédiatement replacé en position de combat, si l'on peut dire. Ce qui est mis en valeur ici aussi, c'est la résurgence des instincts de vie, sous la forme la plus instinctive de l'appétit, en dépit du désespoir manifesté précédemment et à mettre sur le compte de la béance laissée par l'enquête, fin ouverte subie ; on pourrait très exactement reprendre le début du livre, et assister, comme au chapitre deux, au délire de Pepe, consécutif à cette beuverie. Ici, la structure cyclique est donc totalement réalisée, et la fin est ouverte, à l'encontre de la clôture apparente du dénouement, ce qui est naturel dans une série, où chaque roman appelle le suivant par la permanence des traits psychologiques du détective, et où chaque texte paraît prélevé dans une continuité<sup>143</sup>.

Selon Milan Kundera, cette répétition n'est pas seulement romanesque et fonctionnelle :

**« Cette composition symétrique, où le même motif apparaît au commencement et à la fin, peut sembler très « romanesque ». Oui, je l'admets, mais à condition que romanesque ne signifie pas une chose « inventée », « artificielle », « sans ressemblance avec la vie ». Car c'est bien ainsi qu'est composée la vie humaine<sup>144</sup>. »**

D'où l'inaccentuation de cette fin, en mineur, conforme à l'esthétique du roman noir, qui refuse toute accentuation rhétorique, stylistique, sémantique, ou même pathétique, contribuant à dévaloriser ce qui a été acquis par l'enquête. La fin redouble le début et également les différentes « cuites » qui ponctuent le roman en échos successifs ; mais celle de la fin est amputée de toute méditation (ou délire éthylique !), qui accentuerait la clausule et délivrerait un message, tentation habituelle des auteurs de romans noirs : ici, il n'y a rien à dire, la vie reprend simplement son cours, banalement. C'est ainsi sans doute

<sup>143</sup> Cf. M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, pp. 117-118. Montalbán s'explique mal la signification à donner à la circularité récurrente de ses romans : affirmation d'un temps rassurant, éternel recommencement, ou traduction de l'idée pessimiste d'un temps stagnant, qui ne modifie jamais rien ?

<sup>144</sup> M. Kundera, cité par G. Larroux, *op. cit.*, p. 39.

dans le traitement de la fin que Montalbán ajoute des significations au roman noir et s'en distingue.

Si on considère dans leur ensemble dénouement et épilogue, ils ne représentent guère plus de 5% de la totalité du roman, alors que, selon Guy Larroux, dans le policier classique, 40% des pages sont consacrées à dénouer l'intrigue, lors du discours du détective qui présente glorieusement les faits. Ici, point de gloire : « **Je vous ai mis tout par écrit. Je me fais vieux** » (309), avoue Pepe à sa cliente, en début de clôture. Pressé par elle, il délivre un « résumé » oral, représenté par vingt-quatre lignes dans le roman, alors que le rapport écrit est qualifié de « trop long » (309) par Mima (image du lecteur actuel qui s'ennuie à lire les longs développements d'un Poirot ?) : cette déperdition signale le recul des prétentions logiques et rhétoriques du détective moderne. Il y avait peu à dénouer, finalement, au regard de l'attente de sa cliente, puisqu'on est passé à côté de l'essentiel, sauvé par le développement (où s'étend l'enquête), seule véritable source d'intérêt pour Pepe et son créateur. Montalbán, par une fin qui dénonce la prétention déplacée des clôtures policières, montre qu'on en termine seulement par obligation, il se contente d'en finir, comme Carvalho qui sort « **sans se retourner** » (312).

En outre, l'épilogue remet en cause son rôle traditionnellement conclusif, en ce sens qu'il referme le roman sur un personnage devenu « **pantouflard** » au lieu d'ouvrir le domaine informatif aux autres protagonistes. De plus, il met en scène un Pepe Carvalho qui a pris de la distance géographique (en se retirant chez lui, sur les hauteurs de la ville), mais en aucun cas affective avec l'enquête, puisqu'il continue d'en souffrir.

De surcroît, cet épilogue affiche une structure cyclique attendue dans un roman policier, mais où s'est effectué un déplacement : normalement, à la mort de la victime, au début, doit correspondre celle (au moins symbolique) du criminel. Ici, c'est Blette, la chienne de Pepe, qui est tuée, et à travers elle le détective, qui paye la facture de son enquête : il n'a trouvé personne à « sauv[er] de la poubelle » (19). Au contraire, le roman affirme d'une manière sinistrement lucide qu'il n'y a pas d'amélioration à attendre, aucune gratitude. La fin est affligeante non pas parce que le criminel ne va pas en prison, mais parce que, gracié par le détective, il se venge de lui, absurdement : la conséquence n'est pas celle qu'on attendait (« **les victimes sont des conséquences** » (281), disait Pepe). La mort de Blette, seul événement (au sens de surprise) du texte, est un moindre mal, puisque c'est métonymiquement Carvalho qui est visé, lui qui se sait objet d'une « haine à mort » (294) de la part du criminel en liberté. Mais ç'aurait été la fin de la série, insupportable : Montalbán sait bien que Doyle a dû ressusciter Holmes à la demande (impérative) des lecteurs ! La mort de Blette ne contribue pas à clore le roman, bien au contraire, puisqu'elle résonne ailleurs dans le cycle, dans *Hors-Jeu*, où Carvalho rêve encore d'elle et prend, à son réveil, à nouveau conscience de sa disparition : « **Il se résigna à la seconde mort de Blette et constata que des situations et des visages de ces années-là avaient envahi le décor de son imagination** <sup>145</sup> . »

La répétition, le jeu sur la structure cyclique, seraient alors la marque d'une remise en question de la fin d'un récit policier, machine conçue pour étouffer le pour quoi, afin de rétablir une continuité, une linéarité accessible par la concaténation logique des liens de

<sup>145</sup> M.V. Montalbán, *Hors-Jeu*, 10/18, coll. Grands Détectives, 1991, p. 249.

causalité :

**« Celle-ci [la répétition] se manifeste dans des récits qui ne cherchent pas à faire oublier le pour quoi à l'aide du parce que. Prenant pour objet l'être dans le temps, l'être-pour-la-mort, ces récits mettent en question la clôture même de l'oeuvre. La terminaison textuelle s'y présente comme une répétition de l'origine ou comme une ouverture sur un possible narratif indéfiniment poursuivi<sup>146</sup>. »**

Marie-Laure Bardèche pose ici la différence majeure qui oppose nos auteurs au genre classique, genre marqué par sa finalisation maximale et **par « la peur panique du manque, du trou<sup>147</sup> »**. Cette modification entraîne une vision totalement différente de la finition du récit policier.

Cette altération des structures caractérise également *l'Enfer*, où il est plus malaisé de dessiner les zones conclusives. En effet, ce qui sort de l'ordinaire ici, c'est qu'il est ardu d'établir les limites internes donnant un bord à la clôture du roman. On pourrait considérer que le dénouement commence page 381, soit treize pages avant la fin, avec le compte-rendu du commissaire (en deux pages) qui tient lieu d'explication finale à la Sherlock Holmes, d'autant que ce commissaire est une caricature grandguignolesque de l'enquêteur classique, si théâtral. Notons que ce n'est même pas l'enquêteur en titre qui est chargé par l'auteur de cette explication finale. Cette modification, qui renforce notre sentiment de déception à son égard (en tant qu'enquêteur), contribue à ce que Philippe Hamon appelle une *deshiérarchisation* : un événement verbalisé crucial, le discours éclairant, est confié à un personnage plus que secondaire et surgi du néant !

Si on retient ce moment parodique comme bord de la clôture, cela constituerait à peine 3% du récit total, encore moins que chez Montalbán. Mais ce qui est encore plus remarquable ici se trouve dans la dispersion des clôtures, plusieurs événements fermant progressivement le récit : mort de Rainer au chapitre XI (310), mort de Lichem (336), départ d'Isabel (372), retour de Simon (380), départ de Michèle et de son frère (390), mort de leur père (390). A une logique progressive, conforme, Belletto substitue une logique concaténatoire, les morts se succédant comme de cause à effet.

La limite interne la plus envisageable se situe en fait page 390, décelable par un espace blanc plus important avant l'alinéa, et surtout par un décrochage temporel, la narration chronologique étant menée toujours de façon analeptique, mais rétrospectivement, au lieu de l'être au fur et à mesure, comme vécue sur le vif : **« Le lendemain 20 août, et jusqu'au 31, je dactylographiai le manuscrit entier, douze chapitres, à raison d'un chapitre par jour. Le 20 au soir [...] Le 22 [...] Le 24 [...] [etc.] »** (390-391)

Soler rapporte ainsi méthodiquement les coups de téléphone et les lettres qui alimentent sa solitude volontaire ; cette structure trouve un écho page 284, où le narrateur remonte le temps de la même façon, pour exposer ses activités durant les sept jours qui précèdent le concert : si on considère la mort de Rainer comme une clôture majeure du récit (en ce sens qu'elle constituera vraiment celle de la biographie que Soler compose

<sup>146</sup> M.L. Bardèche, « Répétition, récit, modernité », in *Poétique* n°111, Seuil, sept. 1997, p. 284.

<sup>147</sup> J.C. Vareille, *Filatures*, p. 42.

pendant *l'Enfer*), cette ressemblance, cette structure en écho est somme toute très logique.

Cette difficulté à savoir quand finit l'oeuvre est sans doute à relier au fait que l'on a peine à savoir quand elle commence ; Soler a du mal à rentrer dans le domaine de l'action et du polar, et n'arrive pas non plus à en sortir. Le roman noir est comme enchâssé dans un roman psychologique qui le borne à un rôle initiatique et l'encadre. Le malaise dans *l'Enfer* tient à l'indécision quant à ce qui régit le rapport *fin/finition/finalité*, selon les termes de Philippe Hamon, pour qui la sensation de finir une lecture de roman est liée à la prise de conscience de la corrélation et de la complicité entre ces trois paramètres<sup>148</sup>. Prise de conscience troublée dans le roman de Belletto par la double fonction générique, la structure à la fois cyclique et progressive, et l'absurde triomphant dans les deux derniers paragraphes, constituant la clause externe du roman :

**« Maître absolu, je me trouvais seul dans ma ville déserte. Je ne savais pas. »**

La contradiction patente entre l'héritage de l'hypotexte policier (le sentiment de puissance) et la réalité désorientante (l'incertitude absolue) est un phénomène rhétorique destiné à frapper le lecteur ; la clause est ici accentuée et se rattache à plusieurs points de l'oeuvre qu'elle éclaire rétroactivement : elle disperse l'inquiétude, qui était orientée vers le passé, vers l'avenir, accentuant les « peut-être » qui ponctuent le roman. La fin de l'oeuvre est en forme de méditation finale, où l'angoisse existentielle et narcissique se proclame comme message ultime : Belletto incarne l'autotélisme du roman policier en Michel Soler, personnage tout occupé de lui-même. Ainsi dans le roman, tout converge vers lui, en échos multiples, vers son écriture, son mystère, sa duplicité.

Belletto cite Chandler, mettant en évidence ce qu'il préfère dans le roman policier :

**« Le roman policier idéal serait celui qu'on lirait même en sachant qu'il manque le dernier chapitre<sup>149</sup>. »**

Dans *les Oiseaux de Bangkok*, Carvalho s'enfuit à l'autre bout du monde pour fuir une vérité qui s'est trop rapidement révélée, une énigme trop vite éclaircie ; dans *la Rose d'Alexandrie*, il avoue ne pas avoir envie de trouver la solution (285). **« Tu aimes les mystères que tu ne peux dévoiler »** (188), déclare Charo à Pepe dans *le Labyrinthe grec*. Barthes disait, dans ses *Essais critiques*, que **« la « bonne » littérature »** est toujours déceptive, car **elle « lutte ouvertement avec la tentation du sens »**, alors **que « la « mauvaise » littérature pratique une bonne conscience des sens pleins<sup>150</sup> »** : cette lutte nous semble d'autant plus méritoire pour le genre policier, même dans le cadre du roman noir, souvent rempli d'intentions et de grandes vérités.

**« Le non-dit final ne s'assimile pas à un défaut de dénouement [...] mais plutôt à un défaut de conclusion<sup>151</sup>. »**

Comme le dit Guy Larroux, comment conclure si l'oeuvre entière renvoie à l'impossibilité

<sup>148</sup> Ph. Hamon, « Clausules », in *Poétique*, n° 24, Narratologie, Seuil, 1975, p. 495 sq.

<sup>149</sup> R. Chandler, cité par R. Belletto, *les grandes Espérances de Charles Dickens*, p. 164. R. Chandler énonce cette idée dans « *l'Art simple d'assassiner* », in *Autopsies du roman policier*, p. 77.

<sup>150</sup> R. Barthes, « *Littérature et signification* », in *Essais critiques*, p. 267.

de synthétiser, de tirer une conclusion ? Il ne faut, dès lors, que suspendre...

#### 2.4.2. Dévaluation de l'enjeu classique

Cette fascination pour le mystère peut expliquer le choix du roman policier, chez un écrivain comme Eduardo Mendoza : on manifeste bien plus son désarroi face à l'inconnu et on frappe davantage l'imagination du lecteur en maintenant quelque chose d'irrésolu dans cette structure faite pour mettre à jour les secrets :

**« Je crois que celui qui écrit des romans essaye de reproduire la réalité avec la volonté non pas de l'expliquer, mais de l'interroger, avec tout ce qui l'habite de perplexité et de confusion, de doute et de crainte ; expliquer comment on voit les choses, mais surtout comment on ne les comprend pas<sup>152</sup>. »**

Cette interrogation proliférante s'impose parfois à un auteur comme Belletto<sup>153</sup> : **« Je me tortillais d'interrogations torturantes »** (189), se lamente Soler, *Le roman policier*, à l'origine, se fonde sur un problème : Whodunit ? qui a tué ? Dans *l'Enfer*, la question principale est : comment retrouver Simon ? Elle soulève d'autres interrogations : qui l'a enlevé ? pourquoi ? la question de l'identité du ravisseur et de ses mobiles étant à résoudre nécessairement pour pouvoir retrouver l'enfant. Cette contamination du registre de la question est une particularité du roman noir, qui touche à la profondeur. Mais nos deux romans en rajoutent là encore : Belletto avec une sorte de maladie interrogative, Montalbán en superposant à la quête attendue un autre type de questionnement.

Cette accumulation de questions entraîne une confusion extrême, parce que l'enquêteur met tout au même niveau, sans subordination aucune : **« Liliane morte, Simon enlevé, l'amour de Michèle, Rainer Von Gottardt et son hôtel Renaissance [...] »** (248). Cette prolifération tient à ce que Michel ne veut pas s'arrêter aux questions essentielles, comme la police officielle : **« [...] surnaturel et essentiel étaient demeurés cachés aux yeux des autorités médicales, municipales et policières »** (194).

Soler exagère aussi l'attitude inquisitrice du détective et s'égaré aux confins des interrogations principales, jusqu'à, par exemple, se poser des questions au sujet de la façon de fumer de Rainer Von Gottardt. Tout se passe comme si le héros représentait une sorte de maladie du questionnement, mécanisme sans fondement, pur réflexe de Pavlov aux rencontres extérieures : **« - Où ? J'émis ce « où » avec brutalité, maladresse, sans nuance interrogative spéciale, un peu comme si j'avais trouvé une chauve-souris dans la boîte à gants et que je me fusse exclamé : « hou ! » [...] »** (30).

On perd ainsi de plus en plus de vue la finalité propre que devrait avoir Soler, à savoir

<sup>151</sup> G. Larroux, *op. cit.*, p. 207.

<sup>152</sup> E. Mendoza, cité par J. Carcelen et G. Tyras, « Panorama du roman noir espagnol », in *Hard-Boiled-Dick*, pp. 23-24.

<sup>153</sup> Belletto, dans l'interview à *Ecrivain Magazine*, p. 45, précise que le mystère est la matrice de son oeuvre : **« [...] c'est cet aspect des choses qui m'a en partie poussé à écrire un premier livre, disons obscur, compliqué. Comme si j'avais mis à l'intérieur un secret destiné à être découvert, ou non découvert, par le lecteur comme un jeu de pistes. Et un secret qui était caché aussi à mes propres yeux. »**

retrouver Simon : il n'a pas su éviter l'enlèvement, qui se produit au chapitre VII, et son itinéraire par la suite est plutôt réglé par le désir de fuir, de se consacrer à ses amours et à son travail ; le seul moment où le but apparaît clairement se situe au chapitre IX, lors de la scène violente de la rue du Soleil, où il échoue à récupérer l'enfant. Par la suite, il est davantage occupé par les femmes (Michèle, Isabel, Anne) et par Rainer que par la recherche qui le décourage : **« L'enfant selon moi était perdu. On retrouverait son corps un jour, ou peut-être jamais »** (296). Il ne reprend le fil conducteur de l'enquête qu'à la suite des révélations d'Isabel (qui avoue d'elle-même, sans qu'il l'interroge), page 369 ; il retrouve dès lors aisément l'enfant.

Cette question qui essaime sans cesse, cette quête désespérée de **« Qui est à l'origine ? »** (333), s'inscrit dans une dimension métaphysique, mise en évidence par le titre du roman. Le verbe **« j'oubliai »**, qui affecte l'objet principal de la quête et qui ponctue le texte, marque la divagation de Soler qui dévalue ce qui devrait être sa finalité directive ; d'où l'image récurrente des chemins de traverse, comme lors de l'escapade en Espagne, où le paysage tout entier traduit le cheminement ardu, les obstacles et la déroute de l'enquêteur hors de la voie principale de la recherche et du Bien, en quête d'une réponse absolue et définitive : **« Je débouchai sur une route plus importante, Rosas et Cadaquès indiqués à gauche, je pris donc à gauche (encore que j'eusse volontiers pris à droite et foncé, par humeur rageuse et désir mauvais de souiller mes propres bottes), quelques kilomètres avant Rosas encore à gauche, Cadaquès, une petite route qui tortillonnait dans un paysage désert et montagneux à nouveau, je n'y comprenais rien. La mer, invisible, mais qu'on devinait, s'enfonçait à l'intérieur de ce paysage montagneux et Cadaquès était tout au bout, à la pointe d'un V étroit, on avait l'impression d'arriver à la fin de quelque chose, qu'on ne pouvait pas aller plus loin, d'une extrémité possible du monde »** (316). En définitive, perdu dans les errements de Soler, le lecteur en vient à oublier ce qu'il recherche.

Dès lors, la structure policière devient le support d'un système inextricable, compliqué et incertain, opposé à la démarche rationnelle et rassurante qui l'avait engendré depuis Poe, notamment parce que, comme le dit Montalbán, **« on ne peut pas classer les gens dans une seule boîte »** (53). A l'opposé du roman réaliste, où le paraître tend à coïncider avec l'être (par exemple dans la physiognomonie balzacienne), le roman policier introduit une faille, auquel le déchiffrement se propose de remédier ; Jean-Claude Vareille dit à propos des signes extérieurs :

**« Leur lecture étant devenue incertaine, c'est sur une correction de leur déchiffrement qu'est bâtie l'intrigue, un rapprochement lent et progressif des deux bords de la béance<sup>154</sup>. »**

Ce rapprochement restera cependant toujours incomplet dans les romans novateurs comme ceux de Belletto. Le mystère prolifère et habite ainsi tous les personnages duels de *l'Enfer*, comme Rainer, l'homme à **« l'étrange destinée »** (351), dont même la biographie ne lèvera pas les « zones obscures » (221), **« le voile de mystère dont [s]a vie fut couverte »** (221). D'aucun on ne saura le dernier mot : qui était vraiment Liliane, **« la femme dont j'étais le fils sans qu'elle eût enduré souillure »** (202) et pourquoi

<sup>154</sup> J.C. Vareille, *l'Homme masqué*, p. 44.

son étrange langage ? On ne connaîtra pas le rôle exact des Dioblaníz (« **Une rumeur secrète. Nul ne saura jamais** » (166)). Isabel Dioblaníz, instigatrice d'un crime odieux et de meurtres en série dans son pays, gardera jusqu'au bout son air charmant. Michèle emporte, avec **les « ondes indéfinissables »** (155) de ses yeux, le secret de sa dualité, de cette haine qu'elle semble, d'après Soler, porter à son frère, de sa complicité éventuelle avec Isabel Dioblaníz (304), de sa culpabilité apparente : « Mystère » (363). On ne saura rien d'Ana de Tuermas, « très secrète » (218), morte, absente au récit, dont la rupture avec Rainer est un « mystère » (271), ombre portée sur sa soeur Isabel, qui a pris sa place « **parce que la vie de [s]a soeur a toujours été un mystère pour [elle]** » (370), et dont la beauté est incompréhensible (« **La sieste est le secret de votre éternelle jeunesse ?** » (354)). Simon, que son amnésie a sauvé de la mort devient, comme son père, un « **mort-vivant auquel nul secret jamais ne serait arraché** » (377). La figure du père, d'ailleurs, représente la quintessence du mystère, « **la tête farcie des secrets de l'histoire, mais qu'il était incapable d'exprimer** » (239), et c'est sans doute pourquoi, Soler, qui s'est investi de la mission d'enquêter, ne peut supporter le « **vieux et mystérieux colonel** » (240), et va jusqu'à imaginer de lui lancer une grenade sur les genoux pour voir s'il parlerait !

Le narrateur lui-même, dont le tiroir à secrets a été « violé » (171) par l'« indiscrète » (171) Michèle (acte dont on peut se demander s'il ne constitue pas la vraie raison de l'éloignement de Soler à son égard), confesse ses zones obscures, comme l'échec de sa carrière de pianiste : « **Mystère. Un élan brisé** » (52). Il s'inquiète souvent de cette opacité et l'enquête va l'aider dans cette recherche de lui-même : « **[...] et ainsi je voyais mieux les mystères de ma vie [...]** » (225). Au moment où il va retrouver Simon, il croit avoir tout dominé : « **Nul besoin de fond pour voir mieux les mystères de ma vie, nul besoin, comme je l'avais cru innocemment, de me crever les yeux à tenter de distinguer la clé du mystère invisible dans le coin du dessin : je continuais seul, sans l'aide ni l'entrave du Maître, ma vie tout entière devenait figure mais j'y pénétrais tout entier et m'y mouvais en maître, et la clé du mystère, je la traçais moi-même !** » (372). Soler refuse alors le destin oedipien dévolu au détective, il croit tenir les rênes de son destin et se substitue à son dieu (Rainer Von Gottardt) et même à Dieu. A la fin, devant Simon dans son lit d'hôpital, il constate avec apaisement : « **Enfin quelque noeud mystérieux se défit en moi** » (386). Cependant le roman se termine sur l'affirmation de l'incertitude absolue : les deux De Klef, *clefs* de l'énigme, ne permettent pas d'ouvrir la porte éternellement close du mystère passé.

Les arcanes des êtres influent sur leurs rapports, **ces « raisons mystérieuses d'accord d'être à être, de folie à folie »** (133), qui les poussent à de « **secrète[s] invite[s]** » (141) : Soler observe, après y avoir cédé, qu'il s'est « **épris un jour subitement, mystérieusement** » (388) de Michèle. Avec Isabel, c'est encore la même histoire : « **les mystères de l'existence, de la chaleur et de la nuit [...] nous jetèrent dans les liens mordants d'un amour et d'une tendresse bien réels** » (366). Par ailleurs, Michel et Simon se régalaient à l'idée d'entretenir une complicité dont est exclue Michèle : « **Moins il y a de personnes dans un secret, mieux c'est** » (130). Le sens enfantin du mot « secret » est tout à coup retourné et rendu à sa vraie dimension terrifiante par l'enlèvement réel de l'enfant.

Le climat mystérieux atteint même des personnages clairs comme Anne, dont la musique contient un « **secret enfoui** » (361), et dont la guérison est étrange, « complication soudain simplifiée, pourquoi, mystère » (362). En fait, Soler est celui par qui tout devient déroutant, tout ce qu'il voit l'interroge, depuis le canal de Jonage, où il imagine les « **mystérieux traitements** » (169) qu'on fait subir aux noyés, en passant par la télévision qui « délivr[e] quelque secret » (24), jusqu'aux concerts du 15 août, tenus « **presque secrets malgré les affiches** » (28), et dont le dernier lui paraîtra un « sommet d'étrangeté » (301) ; même un mot français peut lui paraître d'une sonorité « mystérieuse » (146) ! Tous ces mystères s'entremêlent et constituent des mises en abyme du secret principal, en creusant encore davantage le gouffre. Et ce n'est pas de retrouver Simon qui parviendra à suturer toutes ces béances !

Cette dissémination va à rebours du principe de restriction finale du soupçon : le policier, habituellement, après avoir laissé planer l'ombre d'une suspicion générale, chaque témoin étant un suspect, concentre la culpabilité sur un seul ; ici, chaque protagoniste garde sa part obscure et le secret semble une contagion. Comme le dit Alain-Michel Boyer à propos d'Henry James :

**« [...] alors que la précellence de la ratio épuise toutes les inconnues, alors qu'un discours organisé, clos, logique, se substitue pour finir à l'empire de l'énigme, il arrive que celle-ci, dans certains romans, ne soit en fait qu'un masque ou un postiche qui cache d'insondables mystères - des mystères dont le contenu importe moins que le principe de leur détention<sup>155</sup> . »**

Dans *les Mers du Sud*, c'est le secret qui a tué Pedrell ; c'est ce que découvre Pepe, après avoir vainement tenté de coller à cette histoire une solution conforme à l'hypotexte, c'est-à-dire un crime. Nul n'a tué le promoteur, Pedro l'a seulement blessé, et Lita n'a pas pu le sauver, pour que soient préservés tous les secrets : « **Il ne voulait aucun hôpital [...] Il demandait un médecin ami** » (300). La famille Briongos a protégé les siens en ne disant rien, les siens, c'est-à-dire les deux fils naturels, les deux fils du secret, Pedro, au double patronyme mystérieux, et l'autre, fils d'Ana et de Pedrell, qui n'a pas de nom.

Dans ce roman, l'éviction de la quête principale est posée encore plus clairement. On s'attend à ce que les employeurs de Pepe lui demandent de retrouver ceux qui ont tué Stuart Pedrell (« **Vous voulez aussi l'assassin ?** » (25), s'enquiert le privé), mais on ne lui donne, comme mission, que d'établir l'emploi du temps du promoteur pendant un an. L'enquêteur ne semble pas convoqué pour assurer une quelconque vengeance, une remise en ordre, il n'intervient pas dans un monde d'ignorants où il se valoriserait : « **Aujourd'hui nous savons avec certitude qu'il n'est jamais arrivé en Polynésie. Nous ne savons pas où il est allé, ni ce qu'il a fait pendant tout ce temps, et nous devons le savoir** » (25). Cette connaissance, accessoire pour un lecteur de roman noir, se présente pourtant comme essentielle : « **Comprenez-moi, il y a beaucoup d'intérêts en jeu** » (25) lui dit Viladecans. Savoir ce qu'un agent du capital comme Pedrell a fait d'un an de son existence, c'est s'assurer qu'il n'y a pas danger de dispersion du capital ; et peu importe ce que l'individu a connu pendant cette année, s'il a été heureux, pourquoi il est mort, qui l'a tué. En ce sens, Carvalho donne satisfaction à sa cliente en lui affirmant

<sup>155</sup> A.M. Boyer, « *Caïn, Sherlock Holmes et Sigmund Freud, vers une logique du secret* », in *Modernités*, p. 32.

qu'Ana ne réclamera rien pour élever l'enfant que Pedrell lui a laissé : pour Mima, l'enquête aurait pu s'arrêter là.

Tel qu'il est présenté, l'enjeu semble absurde à Carvalho : **« Avec tout ça je dois reconstituer un an de la vie d'un mort, ça semble grotesque. Qu'est-ce que ça peut lui faire au mort cette année-là ? Mais du mort tout le monde s'en moque. Chaque mort révèle l'inexistence de l'humanisme »** (85). Le cadavre, élément fondateur et structurel du roman noir, *incipit* obligé, devient totalement accessoire, selon le constat de Theodor Adorno :

**« Depuis la décadence du roman policier telle qu'elle se manifeste dans les livres d'Edgar Wallace, qui semblaient se moquer des lecteurs par le peu de rationalité, de construction, les énigmes non résolues et les exagérations grossières, et qui en cela anticipaient de façon grandiose la représentation collective de la terreur totalitaire, le genre de la comédie macabre s'est développé. Alors qu'elle continue à prétendre se moquer de la fausse horreur, elle détruit les images de la mort. Elle présente le cadavre en ce qu'il est devenu, un accessoire<sup>156</sup>. »**

Le corps de Pedrell est un pur prétexte aux spéculations de sa famille et au trajet du détective. La mort est niée, gommée par la société actuelle : nul ne s'intéresse à la mort de Pedrell dans le roman espagnol, il est traité comme un **« chien crevé »** (295). Dans *l'Enfer*, Marc Philippon est l'**« impeccable »** (198) incinérateur de Liliane, faisant preuve d'une **« sobre sympathie »** (198) à l'égard de Michel, tandis qu' **« on entend brûler les corps »** (199), malgré la musique d'ambiance destinée à étouffer le bruit.

**« Le mort n'intéresse la société que dans la mesure où elle peut trouver l'assassin et lui administrer un châtiment « exemplaire ». Mais s'il n'y a pas la possibilité de trouver un coupable, la victime cesse d'être un sujet d'intérêt, au même titre que l'assassin »** (85), poursuit Carvalho. L'affaiblissement idéologique des rôles fortement représentés et distribués dans le roman policier (le criminel, le détective, la victime) semble rendre le genre caduc et suranné, en portant atteinte à la représentation qui le structure ; d'où le sentiment de vacuité éprouvé par le privé espagnol.

Et pourtant, dans ses propos, il est encore en deçà de la dégradation observable dans la société, puisque le roman montre que, même en connaissant le coupable, on ne le poursuit plus. Le cadavre ne compte pas plus que le criminel : savoir que Larios est le tueur ne règle rien, puisque derrière lui se profilent toutes les conditions socio-économiques qui l'ont poussé à ce geste et l'ont fait tel qu'il est : **« Quoi qu'il ait fait, tout son passé l'explique »** (281). On est donc bien loin du roman classique dont Jacques Dubois dénonce le stratagème réducteur : restreindre le problème à un nom pour clore l'enquête.

**« Par la magie du nom, elle suture la béance identitaire et le livre peut se refermer [...] [cependant] jamais le nom d'un coupable n'abolira la crise générale, sauf en termes de répit psychologique ou idéologique<sup>157</sup>. »**

<sup>156</sup> Th. Adorno, *op. cit.*, pp. 216-217.

<sup>157</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 214.

Montalbán choisit un tueur de petite envergure, périphérique, dont on ne connaît l'existence que tardivement ; cet assassin est terriblement fatal, sociologiquement et intertextuellement, car choisi dans un milieu, où, comme disait Hammet, le crime est logique, et dans le personnel coupable traditionnellement dans le roman noir : l'auteur n'entretient donc pas de suspense par rapport au Whodunit, alors que dans le roman noir, d'après Todorov, il doit y avoir suspense. Au contraire, dénonçant la mauvaise foi du narrateur classique, l'auteur espagnol laisse tourner à l'infini des potentialités le tourniquet des rôles, fixé par hasard sur Pedro, et sans que cela ne revête une quelconque signification, on le sent bien, puisque chacun eût pu être le coupable. Le peu de cas que l'on fait du responsable, l'euphémisation de son crime en simple bêtise de gosse, la dispersion de la responsabilité, tout cela focalise notre attention sur le mystère que constitue la victime.

Cette finalité nous autorise à voir dans la minimisation de la figure du criminel autre chose que le mépris conspué par Siegfried Kracauer<sup>158</sup> : il s'agit pour Montalbán de montrer ce qui est important. La figure du criminel n'est qu'un lieu commun du roman policier, un détour explicatif obligé ; mais l'essentiel est ailleurs, dans la tentative de description du disparu, centre du texte, à l'encontre des pratiques génériques, qui l'évacuent au profit de la *ratio*. De surcroît, l'inanité du personnage du criminel dans *Les Mers du Sud* signifie bien que toute mise à mort serait superflue : Pedro Larios a déjà été tué socialement. C'est ce que les propos de ses proches, réclamant pour lui l'indulgence, traduisent ; en minimisant son geste, ils le privent de toute dimension. Le sort de Pedro ne compte pas parce qu'il est déjà mort, nié par la société entière. Lui donner un nom de sa propre famille montre assez la sympathie que Montalbán témoigne à ce personnage victime de la société.

Ainsi, le choix du criminel s'explique par l'intention de l'auteur espagnol : concentrer l'intérêt sur Pedrell. Pour l'auteur catalan, on ne peut plus abuser le lecteur sur l'issue du roman policier, tout le monde à présent sachant que, de quelque façon que ce soit, ce mystère sera dévoilé : il faut donner un autre enjeu à ce genre narratif.

Montalbán va alors l'utiliser pour ses composantes mêmes : l'interrogatoire des témoins multiples permet d'intégrer de multiples voix narratives et de montrer les diverses facettes d'un même individu ; il y a là un recours intéressant pour renouveler par le policier le roman psychologique. Pepe se perd dans cette vision kaléidoscopique qu'on lui donne du même homme. Dans le roman espagnol, le mystère ne se clôt pas non plus parce qu'il n'est plus (n'a jamais été ?) celui d'une mort, mais d'une vie, dont toutes les facettes dispersent la compréhension, rendent impossible une approche globale. Montalbán a conçu son détective en pensant à Maigret bien plus qu'aux privés américains, le faisant fonctionner par « *empathie* »,

**« c'est-à-dire par un sentiment de sympathie tellement fort et intériorisé qu'il conduit Carvalho, comme Maigret, à vivre mentalement, affectivement, ce qu'a vécu moins l'assassin que la victime<sup>159</sup> . »**

<sup>158</sup> S. Kracauer, *op. cit.*, p. 169.

<sup>159</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, pp. 158-159. Cf. le dialogue entre G. Tyras et M.V. Montalbán, *ibid.*, p. 209.

La technique inquisitrice n'est pas sans évoquer l'approche livresque : Carvalho reçoit les informations sur Pedrell comme le lecteur face au livre où il glane différents éléments sur un personnage qui **« naît seulement des unités de sens, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui »**, selon la théorie de Welleck et Warren, rappelée par Philippe Hamon, qui ajoute :

**« Un personnage est donc le support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et ce qu'il fait <sup>160</sup>. »**

Dans *les Mers du Sud*, et contrairement à d'autres romans de Montalbán qui répondent parfaitement à cette définition <sup>161</sup>, la victime n'existe que par les conversations et les rumeurs. Ce qui intéresse ici Montalbán, c'est le mystère d'un être qu'on tente d'approcher dans les visages multiples qu'il a exhibés ; ce qui n'est pas sans évoquer l'éparpillement identitaire de Soler, dans *l'Enfer* (cf. 262-263).

Ainsi, dans *les Mers du Sud*, Stuart Pedrell n'est pas perçu pareillement par sa femme (« il était étouffé par l'opulence » (26)), par sa fille Yes (« **Si beau, si intelligent, si sûr de lui, si élégant** » (103)), par son amie Teresa (« **il a été victime du puritanisme franquiste** » (117)), par la société (« **dans tous les milieux, on le considérait comme un oiseau rare** » (54)), par ses associés : Planas (« **Il n'avait pas su dépasser le traumatisme de la cinquantaine** » (70) ; « **il avait trop de temps pour se contempler le nombril et courir après les femmes** » (71) ) et Munt (« **masochiste, il souffrait par définition** » (97)) ; par Artimbau (« **un entrepreneur brechtien** » (56)), par un policier (« un mec riche » (30), sûrement homosexuel et « amnésique »), par les gens de San Magin (« **il avait l'air d'un étranger** » (172)). Si sa maîtresse Adela était gênée par « son goût pour les petites filles du jardin d'enfant » (122), pour Nisa, au contraire, c'était un « **compagnon merveilleux** » (136), « **plein d'inquiétude et de curiosité** » (136), et pour Ana, « **Il savait écouter. Il savait dialoguer** » (230). Carvalho recueille ces différentes identités et ne tente pas d'en faire la synthèse, percevant quant à lui Stuart comme un « martien » (230), un « sacré filou » (156), « **un Gauguin manipulé par un auteur fanatique de réalisme social** » (193) (l'auteur de roman noir ?), finalement un être dont il se sent proche, parce qu'éclaté comme lui :

**« Nous ne sommes pas faits d'une pièce. Nous sommes comme un prisme et chacune des facettes de ce prisme est fonction de la façon dont tu te situes par rapport à autrui <sup>162</sup>. »**

Le roman est alors construit comme le personnage, mêlant les différentes voix qui parlent du mort. Le cadavre, « *fiction de fiction* <sup>163</sup> », compte donc bien peu au regard du vivant,

<sup>160</sup> Ph. Hamon, *le Personnel du roman*, p. 20.

<sup>161</sup> Par exemple dans *la Solitude du Manager*, où la victime (un ancien ami de Carvalho) est rendue vivante, décrite par ses faits et gestes, par une série de retours en arrière.

<sup>162</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 259.

<sup>163</sup> J.P. Colin, *le Roman policier français archaïque*, p. 200. J.P. Colin utilise une belle image : la « *réanimation narrative* » qui permet au texte de faire revivre le disparu.

c'est pourquoi Montalbán adopte sans problème (mais pour des raisons différentes) la vision coutumière au roman policier, où la dépouille mortelle fait figure de simple amorce à l'enquête : « *un cadavre, ça fait parler*<sup>164</sup> », écrit Alain-Michel Boyer : « **Chaque fois que tu viens, c'est pour me parler de cadavre. Tu m'invites à dîner, après quoi tu repars chercher le cadavre** » (113), se plaint une indic de Pepe.

Le travail, ou plutôt la tentation de Pepe, sera donc de « se conformer à son éthique professionnelle » (270), c'est-à-dire, contrairement à ce que lui dit Munt (« **M. Carvalho ne veut ni se compliquer, ni nous compliquer la vie** » (270)), de creuser derrière la première question et de faire affleurer toutes les autres jusqu'au vertige, pour atteindre la vérité contenue dans le cadavre-palimpseste de Pedrell : comme dans *l'Enfer*, une question posée en contient d'autres, et Pepe, en enquêtant sur Stuart, trouvera aussi ses assassins, malgré les pressions qu'il subit de la part des adversaires de la vérité.

Ainsi, d'un roman à l'autre, Carvalho s'attache au disparu, dont chacun parle différemment et de manière inépuisable : « **Après, au fur et à mesure qu'on avance, on finit toujours par leur trouver quelque chose. On tombe amoureux de quelqu'un. Moi, du mort, presque toujours** » (*la Rose d'Alexandrie*, 85-86).

Pendant, ce qui permet l'enquête, ce n'est pas le cadavre à proprement parler, mais ce qu'il a dans les poches : de la poésie. L'enquêteur va grâce à elle réhabiliter la victime, véritable auteur que cherchait Pedrell, faisant en sorte que ce dernier hante le texte de son absence, qui fonde le récit.

### 2.4.3. L'enquête derrière l'enquête

En effet, parallèlement à cette dévaluation de la finalité propre au genre policier, Montalbán effectue un déplacement de cette destination. Le titre du roman l'atteste : on assiste, à l'intérieur du roman noir, basé sur la recherche du criminel, à l'enchâssement d'une deuxième enquête qui semble porter la signification finale du livre. Carvalho s'attache à chercher d'où vient le vers trouvé dans la poche de Pedrell (« *più nessuno mi porterà nel sud*, vers placé en épigraphe du roman) dès le début de sa quête, lors de son investigation dans le bureau de Pedrell : il trouve d'abord des indices semblant corroborer le sens premier du vers retrouvé, une attirance vers le Sud, à travers la carte à « **l'immense Pacifique criblé d'épingles, jalons d'un itinéraire rêvé** » (43) et l'omniprésence de Gauguin.

Il passe en revue les ouvrages de sa bibliothèque, en particulier la poésie, tombe sur un poème intitulé « Gauguin », dont il ne précise pas l'auteur (43), puis retrouve le vers italien dans un document où figurent deux groupes de vers, le premier en anglais, le second également en italien ; mais si le détective est armé pour traduire, il semble avoir du mal à se faire herméneute et ses connaissances sont limitées : « **Il cherche un éventuel sens cabalistique aux trois groupes de vers** » (45). Son manque de moyens est tel qu'il se rabat sur la carte et sur les peintures, dont le sens semble plus tangible ; c'est ainsi qu'il repère le peintre Artimbau, ce qui va lui donner une deuxième direction. On voit ici que ce qui structure l'enquête de Pepe est d'ordre culturel, les arts et la

<sup>164</sup> A.M. Boyer, « Portrait de l'artiste en policier », in *Modernités*, p. 222.

littérature formant une nébuleuse dans laquelle il se perd : chaque rencontre devra combler les cases manquantes - ou volontairement obscurcies - de la culture de Carvalho (tout ce qu'il n'a pas lu dans la bibliothèque de Pedrell et ses lacunes artistiques).

Il reste pendant les deux chapitres suivants avec Artimbau, lequel lui révèle qu'il devait réaliser une fresque sur Gauguin pour Pedrell, « son obsession » (57). L'entrevue se termine sur l'aveu d'Artimbau de son ignorance concernant le vers italien ; mais il reconnaît le vers anglais, sans pouvoir l'attribuer : « **Lire jusqu'à la nuit tombée, et en hiver voyager vers le Sud, je le lui ai entendu dire souvent. C'était son leitmotiv d'éthylique** » (58). A partir de là, d'abord chez Pedrell, à Puxtet, Pepe suit la piste des vers et de Gauguin, dont il retrouve la toile métaphysique : « **La chambre ne présentait rien de bien significatif, mis à part l'excellente reproduction peinte de Qui sommes-nous ? Où allons-nous ? D'où venons-nous ? de Gauguin** » (62). Carvalho rencontre également Yes, fille de Pedrell, poète amateur comme son père et persuadée de son départ vers le Sud.

Cette thématique et ces vers obsèdent Pepe même s'il en parodie parfois le sens : d'autres poèmes lui reviennent (85) par association d'idées ; il se souvient avec nostalgie d'une de ses virées « **sur les routes du sud, à la recherche d'un restaurant murcien** » (83), et se moque en passant d'un chauffeur de taxi, en travestissant le vers anglais : « **ça lit Marx jusqu'au soir et au printemps ça fait le voyage jusqu'à la montagne sacrée** » (86). En fait, l'enquêteur se sent dépassé ; après son entrevue avec Planas, qui le renvoyait à l'enquête traditionnelle (sur l'homme, pas sur la poésie), il se dévoie et entre comme par hasard dans la Conférence sur le roman noir, comme s'il avait besoin de se ressourcer chez les théoriciens pour réapprendre à mener une enquête. En sortant, il reprend le fil directeur poétique en appelant Fuster : « **Toi qui connais des gens à l'Université, en littérature, etc., trouve-moi quelqu'un capable de déchiffrer le sens de vers italiens** » (84).

Cette quête trouve alors un relais important, à l'acmé du roman, lors du repas avec Fuster et Sergio Beser : ce dernier, étant professeur de littérature, tient lieu d'indicateur privilégié. Deux chapitres, au centre de l'oeuvre (XX-XXI), sont consacrés à ce repas, pendant lequel le professeur se substitue au détective en assumant sa fonction et ses attitudes, d'une façon d'ailleurs plus classique que Carvalho, et s'apparentant davantage au rituel du héros d'Agatha Christie à la fin d'une enquête, lorsqu'il rassemble les protagonistes pour mettre en scène ses découvertes, après sa recherche : « **Fuster et Carvalho s'étaient levés, excités par la révélation toute proche. Toute la chaleur du repas et de l'alcool se leva avec eux ; ils voyaient Sergio drapé dans des brumes d'émotion, du haut de son mât, le missel à la main, et le geste grave de celui qui va vous communiquer le dénouement** » (147). La référence parodique à l'enquêteur classique se manifeste à travers plusieurs images, attestant de son poids religieux (le missel), affectif, herméneutique, de sa supériorité héritée du héros des romans populaires (le mât renvoie aux pirates des romans d'aventure) et de son aura mystérieuse fixée depuis les romans gothiques (la brume).

Beser identifie donc les vers, dont les auteurs sont T.S. Eliot, Pavese et Quasimodo ; c'est ce dernier qui a été le plus ardu à retrouver, et il donne la clé de l'énigme : « **La tristesse d'un Méridional qui reconnaît son impuissance à retourner vers le Sud.**

***Son coeur est déjà retenu dans les prés et les eaux sombres de Lombardie*** » (148). Est dévoilée ici la réversibilité du thème du Sud et surtout l'impossibilité du départ. Pedrell n'est donc pas parti ; il a été retenu dans le côté « sombre » de sa vie - impuissance que viendra confirmer un poème de Cernuda découvert chez Pedrell/Porqueres à San Magin (193). Beser relance alors l'autre aspect de la culture de Pedrell, l'attrait du social et de la politique, que Pepe avait négligé et qui pourtant va achever de l'éclairer et de l'orienter vers San Magin : **« C'est presque un poème social. [...] Ce sont des poèmes publiés après-guerre en plein néo-réalisme critique.[...] »** (148).

La poésie ramène ainsi l'enquêteur vers la signification idéologique du passage de Pedrell de sa résidence de Puxtet, « derniers contreforts où la très haute bourgeoisie s'est maintenue dans ses vieux manoirs dignes » (59), vers la banlieue ouvrière, et singulièrement vers le ghetto de San Magin, c'est-à-dire à l'extrême-gauche de la ville : **« Tu y es sûrement allé en métro, pour lier davantage le fond et la forme de ce long voyage dans les Mers du Sud »** (156). Ce métro, ici transformé par l'allusion aux mers du Sud, semble une sorte de Styx, puisque le passage de Stuart d'un pôle à l'autre de la ville lui sera fatal. Et son corps sera ramené par ses anciens amis du camp des nantis tout à fait à l'est de Barcelone, au nord-est précisément, dans une autre banlieue, la Trinidad.

Les cinq poèmes cités concernant l'enquête (Pavese, Quasimodo, Eliot, l'auteur non identifié et Cernuda) sont d'abord pris en tant qu'uniques indices, en particulier les trois fragments principaux, les deux derniers ne servant qu'à amorcer et à confirmer la direction prise par l'enquêteur, puisqu'il les découvre au début de l'enquête pour l'un, et à la fin, à San Magin, pour l'autre. En tant que tels, ils donnent toute sa signification à la nature même de l'indice, qui est toujours trace scripturale, puisque lue par le détective :

**« Le mystère policier, c'est avant tout une inscription qu'il s'agit d'intégrer au syntagme livresque que constitue le récit du crime [...] L'avènement du genre ne se fait véritablement que lorsque l'indice cesse d'être simple trace, lorsqu'il devient, effectivement et littéralement, un signe scriptural<sup>165</sup>. »**

Montalbán semble avoir obéi au pied et à la lettre à cette indication d'Uri Eisenzweig, puisqu'ici, le seul indice, ce sont des vers, une matière à lire ; lisible, mais obscure, ce qui est le propre de l'indice scriptural, incomplet dans le sens ou dans la forme (mot inachevé désignant le meurtrier, message sibyllin comme dans *Hors-Jeu*, etc.). C'est pourquoi un lecteur érudit, un professeur de littérature, se révèle ici nécessaire. En effet, si l'indice traditionnellement est ce qui amorce le jeu entre lecteur et détective, cette démarche ludique est totalement désamorcée ici, puisqu'il s'avère impossible de *déduire* une certitude d'un vers poétique, la démarche déductive ou inductive n'étant pas appropriée. En même temps, l'auteur révèle par là ce qu'il y a de leurre dans tout indice pour le lecteur, les dés étant pipés : ici le détective lui-même est perdu et cet indice lui glisse entre les doigts, il ne sait pas à quoi le relier, quel sens lui donner. Nous sommes donc à égalité ; Carvalho doit en référer à plus herméneute que lui : **« Je ne peux pas tout savoir. La poésie n'était pas mon fort et votre mari était passionné de vers »** (208), dit-il à la veuve qui s'étonne de voir Beser au nombre des témoins. A une lecture ludique, Montalbán substitue une lecture poétique.

<sup>165</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, pp. 139-140.

Les poèmes prennent également en quelque sorte la place des témoins, puisqu'ils apportent des informations sur l'être intime du disparu ; ils portent en eux toute l'ambiguïté de cette position narrative : si la poésie est accusée de produire du mensonge, notamment par Beser (les poèmes sur le Sud, par exemple, ont créé une « **mythologie littéraire du néant** » (148)), elle est par sa nature même équivoque, à l'image du témoin qui se prétend à la fois impliqué (car au courant des événements) et extérieur (car innocent).

A cause de cette ambiguïté, Carvalho comprend qu'il doit quitter le domaine dangereux de la métaphore et tente de se diriger vers une interprétation terre-à-terre du vers de Quasimodo, qu'il finit par découvrir en dépliant sa carte, au terme d'une ultime divagation-digestion du vers anglais (qu'il déclame, comme Pedrell, en état d'ivresse) et des vers de Pavese. Or, cela l'amène, par association d'idées, à reprendre une autre métaphore, obsédante chez lui, puisqu'elle apparaissait dès la page 129, à propos de tout autre chose, qui va lui permettre de résoudre l'énigme : « **Le Sud, c'est la face cachée de la lune.[...] Du doigt, il désigna l'endroit où l'on avait découvert le cadavre de Stuart Pedrell. Son regard voyagea jusqu'à l'autre extrémité de la ville. Le quartier de San Magin. [...]** » (154).

En dernière instance, c'est sa propre intuition poétique qui tire Carvalho de la démarche rationnelle et lui fait trouver la solution, qui fait tout concorder : Gauguin, le réalisme critique et la poésie : « **Tu es allé à San Magin voir ton oeuvre de près, voir comment vivaient tes Canaques dans les cabanes que tu leur avais préparées** » (156). Après la rencontre avec le criminel, la métaphore, qui perdure dans tout le roman, est reprise explicitement : « **Il laissait derrière lui les îles de ciment de cette Polynésie où Stuart Pedrell avait tenté de découvrir l'autre visage de la lune** » (295). La lune de Pedrell étant située dans les quartiers bourgeois du nord de la ville, il est allé chercher l'envers de la lune au sud, dans un de ces quartiers pauvres dont il avait été le promoteur. C'est là que doit se diriger l'enquêteur, qui s'était jusque là fourvoyé dans l'endroit du décor.

Cette intuition de Carvalho, en ce qu'elle est étrangère à la démarche rationnelle d'un enquêteur, non conforme à l'horizon d'attente réaliste du lecteur de roman policier, n'est pas avouable à cette première lectrice qu'est Mima Pedrell : c'est pourquoi Pepe **allègue « une de [s]es erreurs** » (310) pour lui expliquer son initiative d'aller à San Magin : une « erreur » d'un homme rationnel est préférable à une intuition poétique, surtout pour une femme comme Mima, elle qui va reprendre à son compte le projet de son mari, mais en le prenant au pied et à la lettre et en partant vers le sud pour sa « gratification personnelle » (311).

Le corps de Pedrell est ainsi doublement un « *cryptogramme*<sup>166</sup> », origine du crime et du texte, selon Jacques Dubois, puisqu'il contient un poème générant une autre quête : l'enquête se dédouble donc dans le roman de Montalbán, et la quête principale offerte au lecteur avisé est celle d'abord d'une recherche en paternité (trouver les auteurs de plusieurs extraits poétiques), qui se termine au chapitre XXI, puis d'une quête de sens, une lecture poétique qui donne un accès à la métaphore et la dénoue (cf. 5.2.2.). Cette

<sup>166</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 147.

métaphore, prohibée dans le genre policier classique, contamine ici tout le texte ; si elle délivre la clé de l'énigme de la mort de Pedrell, elle ne donne évidemment pas son sens ultime, mais une constellation de sens. En cela, Montalbán tourne encore le dos à la tradition, où le détective, par son discours, appauvrit les significations jusqu'à obtenir un sens unique, faiblesse du genre policier pour Roland Barthes<sup>167</sup>. Ce résultat monosémique est conforme au projet classique d'« *herméneutique feinte* », comme l'explique Alain-Michel Boyer :

**« Certes, le détective, comme le psychanalyste, ne peut découvrir que ce qu'il cherche, mais, en bâtissant une architecture de sens, chacune de ses interventions réduit la multivocité ou la surdétermination des signes pour transférer ceux-ci à l'intérieur d'une grille de lecture spécifique où il ne leur reconnaît qu'une seule valeur<sup>168</sup>. »**

En définitive, le titre du roman (comme fréquemment chez Montalbán, par exemple dans *la Rose d'Alexandrie*) réactivé en de nombreux points du texte, à travers des métaphores isolées (« nue comme si elle émergeait de l'océan de la nuit » (107)) ou filées (l'assimilation de l'enquête à San Magin à une navigation : « **Je n'ai pas pris de boussole pour pouvoir te donner la longitude et la latitude** » (192)), indique la lecture qu'il faut en faire, ce qui compte le plus, ce que confirme Claude Duchet. Pour lui, le titre est

**« l'anticipation métaphorique du dénouement auquel il donne valeur de mythe, la réfraction du texte sur le titre le réactivant poétiquement<sup>169</sup>. »**

Belletto dit également qu'« **un titre est le premier et le plus bref résumé d'un livre<sup>170</sup>** ». *L'Enfer* voit s'opérer un dédoublement et une double lecture s'instaure : ce roman est avant tout la quête d'un récit, l'enfer de la création, l'autobiographie de Rainer Von Gottardt, réécrite par Soler, qui dit « je » à la place du Maître.

Le nom de ce personnage apparaît dès la page 16, où il constitue le bruit de fond (Soler écoute un disque de lui), perdu parmi ces multiples détails qui éveillent la vigilance d'un lecteur de romans policiers en quête d'indices ; il réapparaît page 29, Soler rappelant leur « **rencontre manquée** » de 1969, à travers une périphrase éclairante (et souvent réutilisée) : « **ce pianiste que je vénérâis à l'égal d'un dieu** ». Le « **pianiste mutilé** » (32) a envoyé à Soler une carte postale qui annonce sa venue à Lyon et prie Soler d'en « garder le secret » (49), un « **secret absolu** » (250) ; on ne saura jamais pourquoi. Lorsqu'il fait son apparition, il suscite immédiatement chez Michel (pourtant sur le point de

<sup>167</sup> Cf. R. Barthes, *S/Z*, p. 11 : « *Interpréter le texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait [...] Tout ceci revient à dire que pour le texte pluriel, il ne peut y avoir de structure narrative, de grammaire ou de logique du récit ; si donc les unes et les autres se laissent approcher, c'est dans la mesure (en donnant à cette expression sa pleine mesure quantitative) où l'on a affaire à des textes incomplètement pluriels, des textes dont le pluriel est plus ou moins parcimonieux.* »

<sup>168</sup> A.M. Boyer, « *Portrait de l'artiste en policier* », in *Modernités*, p. 220.

<sup>169</sup> C. Duchet, cité par G. Larroux, *op. cit.*, p. 53.

<sup>170</sup> R. Belletto, *les grandes Espérances de Charles Dickens*, p. 352.

se suicider) une démarche inquisitrice : « **Quels maux, quels impitoyables coups de l'existence, quels tourments du corps et de l'âme avaient réduit Rainer Von Gottardt à cet état de vieillard avant l'âge ?** » (47). Le corps de Rainer est une énigme et on cherche à lire une histoire passée, une « **existence douteuse** » (250) à travers lui : palimpseste vivant, recouvert entièrement des « **stigmates** » (270) des épreuves vécues, ce corps de « **monstre aquatique** » (302) est comme revêtu d'une substance qui cache son être, d'« **une enveloppe charnelle, énorme, craquelée, cartonneuse, tavelée** » (310), et même son regard en est affecté, à cause des « **paupières de terre glaise séchée** » (167). L'imminence de la fin achève encore d'altérer ses traits : « **Son corps, déjà habité par la mort qui y prenait ses aises et le transformait monstrueusement** » (54).

Tout est donc étrange chez cet homme à « **l'accent indéterminé** » (161), que son « **obésité monstrueuse** » (47) et sa laideur rendent extraordinaire, « **phénomène de foire** » (215), loin du « **commun des mortels** » (167). L'énigme qu'il constitue tient d'abord dans cette proximité avec la mort que Soler note à chaque entrevue : il lui semble **immédiatement « plus mort que je ne l'étais moi-même »** (54), « **il se tuait** » (81), « **se mourait en ma présence** » (85). C'est effectivement le cas puisque la quantité de jours qu'il lui reste à vivre est conditionnée par sa biographie : quand Soler aura enregistré la totalité des propos de Rainer, le pianiste devra mourir pour que la biographie puisse s'achever.

Par ailleurs, l'ambiguïté de Rainer est déroutante, puisqu'il possède toujours mystérieusement la séduction de sa jeunesse, grâce à son regard, qui a gardé quelque chose de l'« **expression angélique** » (270) qu'il avait étant enfant, malgré son air terrifiant : « **Coiffé d'une perruque, il aurait semblé une caricature du portrait de Bach par Hausmann, avec plus de chair encore, plus de mollesse, plus de lascivité, presque du vice dans l'expression de la bouche, on aurait dit à cette seconde qu'il assistait à d'ignobles tortures et qu'il s'en délectait. Et pourtant, il me séduisait [...]** » (49) ; cette ambiguïté amplifie celle d'autres personnages : Simon, Michèle, les Dioblaníz, et elle accentue la confusion des rôles, à l'opposé de tout manichéisme. En fait, les rares personnages lumineux (Anne, Patrice Pierre, Torbjörn) ne sont pas concernés par le drame, restant en coulisses, comme si le climat noir entachait irrémédiablement ses protagonistes principaux.

Ainsi, Rainer apparaît comme à la fois victime et criminel : victime, puisqu'il a perdu un doigt dans des circonstances indéterminées, qu'il a souffert à cause d'une femme, que sa maladie confine au martyr ; criminel, puisqu'il appert qu'il a participé, passivement, au premier enlèvement de Simon, « **complice occasionnel et vierge de tout forfait réel** » (251), d'après Soler. Pourtant sa culpabilité apparaît d'une manière flagrante, la première fois où Michel prononce le nom de l'enfant, si flagrante que notre enquêteur croira avoir été victime d'une hallucination, due à un reflet sur le piano : « **Rainer Von Gottardt, déjà immobile, s'immobilisa davantage [...] mais son visage, ah ! son visage ! Peut-être parce qu'il se reflétait alors dans une surface riche sinon en noeuds, du moins en fibres végétales disposées sans régularité parfaite, son visage se déforma inhumainement [...]** » (164). Dès lors, Soler va poursuivre son interrogatoire de façon de plus en plus serrée, pour parvenir à extorquer à Rainer son secret, de façon à connaître son rôle exact durant la séquestration de Berlin : premier échec, après des jours de

circonvolutions avant d'oser poser nettement la question : « ***Cher Michel Soler, mon intention était de vous parler un jour ou l'autre, vous l'aviez compris ? Votre livre, la communion qu'il a établie entre nous m'y avait décidé. Il fallait que je parle à quelqu'un, ce serait vous. Je vous l'ai dit, ma peur était presque égale à mon envie de vous voir paraître le 2 août à midi. Vous êtes apparu. Et je vous ai parlé. Et vous m'avez pressé, mis à la torture... si, si ! Mais nous sommes au bout. Gloire et fortune vous attendent, maintenant il faut vous arrêter*** » (272). Ces propos sont révélateurs des liens très particuliers qui s'établissent entre le coupable et l'enquêteur, cette recherche et cette peur combinées, ce besoin de l'aveu, la violence qui le délivre, le statut ambigu de l'enquêteur-écrivain-tortionnaire. Rainer est un Raskolnikov fasciné par celui qui le met à la question, se plaignant et le recherchant en même temps, se laissant apparemment circonscire ; mais il a placé des barrières infranchissables et n'ira pas au-delà de ce qu'il voulait dire, et parfois, Soler a même l'impression d'un renversement des rôles : « ***Que signifiait ? Lui, lui voulait me faire parler !*** » (166).

Ainsi, cette case de la biographie restera béante, et la fin de cette enquête qui fonde le livre dans le livre sera irrémédiablement déceptive, d'autant que le second secret de Rainer ne sera pas plus éclairci, bien qu'il suscite la première curiosité de Soler à son égard (« ***sur l'absence d'index gauche j'avoue que j'aurais aimé l'interroger*** » (166)). Rainer finit par en parler, pour aussitôt mettre des bornes à la connaissance de Michel : « ***En 1970, j'ai perdu mon doigt.***

***Je le regardai d'un air moins las. Plus interrogateur. Il sourit.***

- ***Dans des circonstances que je préfère tenir secrètes. C'est sans importance. Un des drames de ma vie*** » (218). Ces derniers mots, totalement contradictoires, soulignent au contraire combien il aurait été important de percer à jour cette énigme. Deuxième béance dans le roman de la vie de Rainer, cet événement fondateur de son identité actuelle (puisqu'à cause de cela il a sombré dans l'alcoolisme et la maladie) restera à jamais obscur ; Soler, comme l'enquêteur de *Crime et châtiment*, tente également de percer cette énigme en plaisantant, par exemple quand Rainer lui demande l'origine de ses cicatrices : « ***C'est un secret, je vous le dirai si vous me dites pour votre doigt*** » (221). Le narrateur tentera en vain de minimiser ce mystère en « menus secrets » (298) et de limiter la déception (la sienne et la nôtre) par une certitude finale : « ***Rainer Von Gottardt, lui, ne m'avait pas menti*** » (332).

Cette enquête, centrale dans le roman et bien plus suivie par l'enquêteur que l'enlèvement de Simon, semble être cruciale ; non pas extérieure à la vie de Soler, mais constitutive de celle-ci, quête herméneutique du sens de son existence : « ***Mes visites obstinées au Maître se détachaient sur la toile de fond de ma vie comme une figure revient avec régularité dans une tapisserie, or à volonté je pouvais percevoir ma vie comme figure et mes visites rue de l'Eglise à Francheville comme fond, et ainsi je voyais mieux les mystères de ma vie, même si la clé de ces mystères me demeurait encore invisible dans le dessin, mais peut-être me serait-elle donnée si je m'entêtais à ces jeux de perception*** » (225). C'est cette interdépendance entre les arcanes de Rainer et celles de son biographe qui rend oppressante la quête : « ***Je posai la question fatale [...] Je ne pouvais plus reculer. Reculer eût été mourir, ne plus parler se taire à jamais*** » (222). Cette corrélation, lieu commun de l'étude du roman

policier, provient aussi de l'identification classique entre l'enquêteur et l'objet de sa quête, et qui n'est dans *l'Enfer* qu'une des identifications permutantes de Soler, personnage qui gravite entre plusieurs identités, épousant l'une ou l'autre ; Rainer est ce pianiste brillant qu'il a failli être - et qu'il pense sans doute devenir après sa mort, et grâce à elle -, il est ce pianiste qui a dû renoncer à sa carrière, comme Michel. Soler deviendra le narrateur à la première personne de la vie de Rainer, puisqu'il veut se fondre en lui : « **Une personne merveilleusement belle et désirable, [...], à qui j'aurais voulu transmettre le message de Rainer avec autant de coeur que si j'eusse été Rainer<sup>171</sup> et elle Ana, je vous ai toujours aimée ...** » (326).

Rainer est l'objet de la quête et aussi l'obstacle majeur ; il est fait d'une matière qui résiste à la mise en pages et refuse que toute une partie de lui-même soit couchée sur le papier : « **N'y pensez plus [...] N'y pensez plus, j'ose vous le demander** » (272). Il tente de réduire Michel au silence en passant du registre de l'aveu à celui de la promesse, et Michel ne peut qu'y souscrire, à regret : « **Toutes les questions que j'aurais pu vous poser, votre serment de l'autre soir, vos serments de l'autre soir y répondent ?** » (272). Soler comprend que, pour pouvoir écrire son livre, il devra renoncer à poursuivre ses investigations : « **J'en avais fini avec lui. Il fallait arrêter en effet, ou continuer seul, malgré son avertissement. Nous en étions arrivés aujourd'hui à ce point de nos entretiens où, si nous voulions avancer dans le livre de sa vie et l'achever, plutôt que nous y perdre et parler toujours dans le malentendu, la confusion et la frénésie stériles, il nous suffisait de revenir calmement en arrière, de nous éloigner d'un pas harmonieux de ce point atteint, dont il avait su si bien défaire, mieux, éviter les pièges retors, jusqu'au clair dénouement du récit** » (273). Par ces mots, l'enquêteur confesse la brutalité de ses méthodes, et valorise l'habileté de son adversaire, dont il n'aura tiré, finalement, à force de « pression » et de « **pression contraire** » qu'une vérité qui, « **arrachée aux zones obscures qui la brouillaient et la rendaient insaisissable, s'offrait maintenant à nous dans une netteté certes modeste et restreinte, mais sûre** » (273). Là encore, l'enquêteur tente de minimiser l'ampleur de son échec, d'en atténuer la portée déceptive. Mais ce qui est avoué ici, c'est que le récit premier (le crime) ne doit pas affleurer complètement pour que le récit second (l'enquête) puisse s'écrire : « **Rainer Von Gottardt s'était tu un long moment - s'arrêtant sur le chemin de quelque aveu ?** » (84) ; le palimpseste exige de rester partiellement recouvert si on veut lui faire dire quelque chose, ce qui rend la structure policière à sa signification première :

**« C'est l'absence du récit du crime (c'est-à-dire, au fond, le mystère), qui appelle et permet à la fois le déroulement du récit de l'enquête. Or, cette absence implique que le roman policier tout entier fonde sa propre existence sur une impossibilité de raconter [...] Par ses structures mêmes, par son projet même, la littérature policière met en question ce qui semble aller de soi dans la production romanesque post-balzacienne, et plus spécialement dans ce qu'on appelle, à tort ou à raison, le roman réaliste. Ce qui semble aller de soi - c'est-à-dire la narration [...] Dans le roman policier, c'est par définition que la narration ne va pas de soi. Au contraire, elle n'est là (comme récit de l'enquête) que dans la mesure précise**

<sup>171</sup> souligné par nous.

**où elle est problématique (comme récit du crime)<sup>172</sup> . »**

Le narrateur-écrivain fait dans *l'Enfer* l'expérience de l'irracontable et, en dépit de ses prétentions originelles à tout connaître, à tout savoir, il finit par accepter la part de silence de son oeuvre.

Le rapport dostoïevskien entre enquêteur et suspect débouche donc sur la reconnaissance d'un mystère ; s'il semble acquis à travers toutes ces citations que cette rencontre entre Soler et Rainer a toutes les allures d'une recherche, il est clair que *l'Enfer* porte en lui, à travers cette quête désespérée d'un récit complet, sa propre genèse, et l'issue de l'enlèvement de Simon n'est que la mise en abyme de cette fin déceptive. La dominante occulte que nous avons montrée, portée par le personnage de Rainer, n'est qu'une manifestation de ce qui, au fond, est la volonté la plus profonde de l'auteur, puisque ce qui l'attire dans le genre policier, c'est le mystère :

**« Si on écrit des livres, c'est qu'on cherche quelque chose. C'est une tentative d'élucidation. Si on savait tout, on n'écrirait pas<sup>173</sup> . »**

En définitive, le seul vrai suspens s'attache à ce mystère des êtres, et il reste entier : dans *le Revenant*, celui qui cherche à le violer mourra, déclenchant une explosion en ouvrant le coffre qui recèle le secret.

### 3. Esthétique de la dispersion

Ce désir de faire du roman policier le lieu d'une quête globale, et non plus une interrogation finalement rassurante, parce que centrée sur un problème précis, canalisant et oblitérant toute angoisse existentielle, n'est qu'un aspect parmi d'autres de la tendance actuelle de certains auteurs à brouiller les pistes habituelles du genre, rendant flous ses contours structurels et stylistiques. Cependant cet aspect est prédominant, car cette contamination de la question a des répercussions sur la forme même de l'oeuvre.

#### 3.1. L'enquêteur a perdu sa langue

L'omniprésence de l'énigme, son caractère global, expliquent que le discours inquisiteur ait changé. D'abord, le langage de l'enquêteur s'avère bien différent du parler organisé et dirigé du détective classique ; en premier lieu parce que la focalisation est différente et nous fait entrer dans l'intériorité souffrante du héros, alors qu'on restait à la surface de l'enquêteur de roman policier classique. *Exit* l'homme d'un seul livre, souvent représenté par son discours extérieur, pontifiant et rassurant, valorisé par un narrateur relais (type Watson), prêt à s'ébahir (pour que le lecteur en fasse autant) devant ses propos. En second lieu, parce que Carvalho et Soler réagissent comme la société tout entière ; tout le monde s'interroge sur tout le monde, et le roman policier retrouve pleinement son principe

<sup>172</sup> U. Eisenzweig, introduction au magazine *Littérature* n° 49, p. 10.

<sup>173</sup> R. Belletto, interview à *Ecrivain Magazine*, p. 45.

narratif fondamental, d'après Jacques Dubois : le commérage. Par ailleurs, chez Belletto, le renversement de situation par rapport au roman classique est complet, puisque Soler communique difficilement et que le roman tout entier pose des questions essentielles sur le langage.

### 3.1.1. La déchéance du discours inquisiteur

Dans le roman à énigme classique, le détective est celui qui domine par le langage : il fait parler les autres et détecte toute anomalie signifiante du discours, car il connaît à merveille l'art d'interroger afin d'accoucher les suspects de leurs moindres secrets. Son apogée coïncide avec le moment où il développe le récit caché qu'il a mis à jour : l'histoire du crime. A cet instant, il s'approprie la parole et s'écoute parler, et son prestige social provient de cette maîtrise du langage qui affirme ou tend à affirmer par transparence sa maîtrise du monde :

**« La chaîne verbale parachève l'observation et, de toute façon, qu'il s'appelle Sherlock Holmes, Nero Wolfe, Vance ou Hercule Poirot, le détective est un grand bavard, son éloquence s'impose souvent avec une telle force de conviction qu'il pousse les autres à parler, il fait accéder tout un passé enseveli à la lumière<sup>174</sup>. »**

Cette tendance classique à la tirade est d'ailleurs parodiée dans *les Mers du Sud* : au début du roman, dans un état d'ébriété avancé, Pepe se lance dans un grand monologue moralisant, mais **« personne n'écoutait son discours »** (19). Quant à la conclusion de l'enquête, on a vu quel sort lui faisaient Belletto et Montalbán, confisqué chez l'un au profit d'un commissaire inconnu, et rédigé, puis servi compressé chez l'autre, avec la nostalgie de la grande époque : **« Avant je pouvais réciter par coeur une conclusion à mes clients et en général ils étaient contents »** (309).

Renoncer à ce prestige herméneutique, c'est dire du même coup adieu à la reconnaissance d'autrui. **« Merveilleux ! »**, s'exclame Watson lorsque Sherlock Holmes conclut théâtralement l'affaire ; et nul ne s'avise de le contester, Watson étant un narrateur vigilant et veillant à l'intouchabilité de son détective. Cette situation confortable est parodiée dans la deuxième « enquête » de Carvalho, concernant la femme adultère. Celle-ci s'étonne à plusieurs reprises quand il explique tout : **« Comment le savez-vous ? Comment savez-vous tout cela ? »** (307). Ce personnage est le substitut du lecteur dupé par la stratégie narrative, ébahi par le talent du détective alors que celui-ci n'a eu aucun mal à briller, seul détenteur des indices et se gardant de les communiquer ! Si Carvalho sait tout, c'est qu'il a tout demandé au mari trompé... et le reste, il l'invente pour régler le problème.

Dans le genre policier en général, le détective parle aussi avec adresse pour extorquer, comme sous hypnose, certaines vérités refoulées ; cela n'est pas sans rappeler les premières expériences de psychanalyse que Freud finira par désavouer. Moins sûrs de détenir la vérité, Soler et Carvalho se contentent d'interroger (**« J'avais posé la bonne question »** (E 81)) et de laisser des silences propices se prolonger : Michel amènera ainsi Isabel de Tuermas à dire ce qu'elle sait, et Pepe obtiendra la vérité d'Ana Briongos. Ce dernier n'a d'ailleurs souvent que l'argument de la violence, y compris

<sup>174</sup> A.M. Boyer, « Portrait de l'artiste en policier », in *Modernités*, p. 230.

envers les femmes. Sachant parfois manoeuvrer, Carvalho et Soler interrogent efficacement les témoins (« **Vous m'avez mis à la torture** » (E 272)) mais il est clair que ceux qui avouent ne le font que par besoin de se confier et qu'on est loin des policiers classiques où le suspect « lâche » tout à coup, comme tombant sous les coups de la logique imparable de l'enquêteur qui le confronte à son évidente culpabilité. La fin est dès lors escamotée et le coupable ne résiste jamais à l'accusation finale, il s'écroule en avouant, aussi retors que son crime ait pu le faire paraître.

Ici, Pedro Larios n'avoue pas tant qu'il n'a pas été battu par Carvalho, et il déstabilise le détective en contestant son verdict (il n'a pas tué) ; Lita se défend elle aussi d'être coupable ; elle rectifie elle aussi la vision de Pepe (qui voit tout comme dans un roman noir) et c'est elle qui rétablit la vérité. Elle a ensuite besoin du détective, qui le sait et qui reste après ses « aveux », pour justifier son acte, ou son non-acte (non-assistance à personne en danger) pour lui donner sa vraie signification, pour y voir plus clair en elle-même : « **Peut-être vais-je vous surprendre. Mais une maîtresse peut se sentir plus humiliée qu'une épouse quand elle devient la vieille concubine d'un harem** » (302). C'est elle qui a le dernier mot. Le chapitre se termine, et le suivant s'ouvre sur un détective accablé par les « remords (303) » et qui se saoule « par des voies rapides » (303).

Dans *l'Enfer*, Rainer emporte son secret et ne divulgue que ce qu'il a envie de voir figurer dans sa biographie ; quant aux Dioblaníz, coupables de l'enlèvement de Simon, ils parlent sans pression de l'enquêteur : « **Hector et Isabel avaient tout avoué sans difficulté** » (383). Pris en flagrant délit, ils ne disent que ce qu'ils veulent dire. Isabel se vante, et ils font obstruction à la vérité : « **Les Dioblaníz, me dit-elle, se butaient dans leur silence** » (392). Dans tous les cas, Soler reste extérieur à leurs aveux, il n'intervient pas.

Quant au discours courant de l'enquêteur, lumineux dans le policier classique, il délivre souvent des messages dans le cadre du roman noir : des auteurs comme Jean-François Vilar ou Didier Daeninckx utilisent leur enquêteur pour exposer leur vision de la société. Montalbán semble faire de même, avec une certaine distance ironique cependant, puisque, le plus souvent, Pepe Carvalho assène ses grandes vérités philosophiques ou politiques quand il est saoul, seul, ou avec des gens comme Biscuter, peu aptes à comprendre, ou trop jeunes pour discuter comme Yes.

Par ce diktat de la pensée définitive imposée au lecteur, Carvalho semble incarner ce que dit Carlo Ginzburg quand il constate la « **décadence de la pensée systématique** » et la « **fortune de la pensée aphoristique**<sup>175</sup> », qu'il explique par la volonté d'énoncer des jugements globalisants et expéditifs, à l'image du diagnostic médical, pour établir cette fois, en se servant de symptômes-indices, la certitude de la maladie qui touche l'individu et la société. Quand Pepe déclare : « **Moi, je te dis que la société est pourrie. On ne croit plus en rien** » (17), il a bu et désespère de trouver du travail ; son chômage lui semble alors un indice de la décadence sociale. Les réponses ingénues de Biscuter, reflet parodique et dévalué de Watson, désamorcent l'effet de tels aphorismes, qui au contraire retentissent d'une façon terrible lorsque Carvalho les assène à Yes, droguée,

<sup>175</sup> C. Ginzburg, *op. cit.*, p. 178.

désespérée, pour se débarrasser d'elle en se montrant sous son jour le plus cynique, dissimulant sa sensibilité : **« ça, c'est le piège. On a besoin d'être bienveillant avec ceux qui le sont envers nous. C'est un contrat non écrit, mais c'est un contrat. Ce qui se passe, c'est que nous vivons comme sans savoir que tout et tous sont de la merde »** (218). C'est une étonnante cure de désintoxication qu'il lui propose, et la lettre qu'il lui envoie par la suite, si elle contient encore un aphorisme (rendu ironique, comme c'est souvent le cas, par la phrase finale) vise sans doute à atténuer la dureté de ses propos : **« Tu rentreras toujours assez tôt pour voir qu'ici le monde est devenu ou mesquin, ou fou, ou vieux. Ce sont là les trois seules possibilités de survie qu'a un pays qui n'a pas fait à temps sa révolution industrielle »** (304).

De toute manière, s'il est vrai que Montalbán se moque un peu de l'aspect « vieux râleur pontifiant » de son détective, il épingle là une tendance sociale générale. Tout le monde y va de sa petite vérité : Mima (**« Nous usurpons tous la place que nous occupons »** (27)), Bromure qui dénonce le « bazar démocratique » (251) ; chacun semble avoir ressassé son message à délivrer à la première occasion. Dans le cadre du dialogue, l'auteur peut désamorcer ces grandes vérités par l'humour :

**« Le jour où nous autres intellectuels et artistes nous nous mettrons à aimer quelqu'un, ce sera la fin des artistes et des intellectuels. ça voudra dire qu'on n'a plus d'« ego ». - C'est la même chose pour les bouchers. - Oui, s'ils sont patrons, mais pas s'ils sont employés. Carvalho attribua à la troisième bouteille de vin la démagogie socio-freudienne d'Artimbau »** (54).

Le détective raille, même s'il en est lui-même gravement atteint, cet engouement pour la sentence, et il ridiculise en particulier ceux qui s'affichent « êtres intertextuels », en renonçant à penser par eux-mêmes, cédant au vertige de la citation : Munt (**« Rappelez-vous la phrase de Stendhal [...] »** (89)), ou cette intellectuelle, rencontrée après la Conférence sur le roman noir, qui commence toutes ses phrases par **« je pense comme »** : **« je pense comme Varèse : quand la bourgeoisie ne contrôle plus le roman, elle commence à le colorier »** (81), ce à quoi Pepe, libidineux, répond intérieurement : **« [...] lorsque la bourgeoisie ne contrôle plus le lit, elle commence à le qualifier »** (82). En fait, très souvent le détective rétorque seulement en lui-même, il renonce à discuter, sans doute aussi à convaincre.

En effet, d'une manière générale, Carvalho parle peu, en particulier lorsqu'il est dans son rôle d'enquêteur, et il se contente de questions laconiques, parfois simples groupes nominaux, parfois même privés de toute intonation interrogative, questions usées, mille fois répétées d'une enquête à l'autre ; par exemple lorsqu'il interroge Artimbau, dont nous ne noterons pas les réponses :

**« Et Viladecans ? [...] - Des maîtresses ? [...] - Tu le connaissais bien ? [...] - Les Mers du Sud. [...] »** (56-57)

Certes, il est classique que le lecteur ait affaire à un détective silencieux, parce que, de cette manière, l'auteur nous empêche de suivre les phases du raisonnement de l'enquêteur qui le conduiront au dénouement, nous condamnant au rôle de Watson. Mais ici le discours de l'enquêteur voit son importance, son impact, son aura, bref son rôle institutionnel, fort réduits : il assiste ceux qui veulent se confier, utilise la force pour faire avouer faute d'y arriver par l'éloquence, se voit contesté, et a du mal à briller. Il se confie

lui-même rarement, ne répondant aux questions qu'on lui pose que si on le pousse à bout.

### 3.1.2. Une intériorité envahissante

Cependant, nous avons accès à un discours bien plus révélateur de l'intériorité du héros, puisque Montalbán et Belletto substituent à un détective beau parleur et protégé, « imperméabilisé » par son rôle, puisqu'on ne l'interroge jamais, un enquêteur exposé à notre regard, autopsié par le biais du monologue ou du discours intérieur. L'énigme à éclaircir se trouve donc aussi dans le personnage même de l'enquêteur : l'auteur polarise, c'est-à-dire qu'il concentre la lumière sur ce qui était enfoui en nous faisant accéder à l'intériorité du personnage-narrateur. Le lecteur réunit les éléments dispersés, les relie les uns aux autres pour reconstruire la personnalité du héros, comme Carvalho le fait pour Pedrell ; la lecture fonctionne ainsi comme le redoublement de l'enquête dite principale, non moins difficile, à cause de la focalisation interne qui nous prive de toute objectivité et de toute distance.

Partant, dans nos deux romans - surtout dans *l'Enfer*, bien sûr -, le discours intérieur est envahissant, traduisant l'angoisse, l'interrogation, le désespoir, la confusion de Soler comme de Carvalho : « **Qui appelle ? Dis-moi. On étrangle un innocent dans cette maison ? Ici on étrangle, c'est tout. Où avait-il lu ça ? De qui s'agit-il ? Des morts. Ah ! bon, pourquoi chercher Jessica ? En quoi suis-je responsable d'elle ? Elle s'enverra quinze types en un mois et puis ça ira mieux** » (MDS 128). Le monologue intérieur restitué, dans ce subit décrochage qui met fin à une description, le désordre de la pensée humaine de façon réaliste. Ces questions qui se posent inopinément et d'une manière sibylline pour le lecteur s'opposent au discours toujours uniquement extériorisé d'un Poirot, qui semble exempt de toute intervention de l'inconscient, de toute perturbation logique, de toute irruption d'idées, de résurgence de lectures (« **Où avait-il lu ça ?** »), de retour du passé, sans lien avec l'enquête, et de cette espèce de schizophrénie qui impose un dédoublement à l'intériorité (« Dis-moi »). En définitive, le langage de l'enquêteur classique est amputé de toute la partie corporelle du locuteur, de tout ce qui devrait parler à travers lui.

Montalbán, par ce choix narratif, peut traduire le sentiment de culpabilité de son personnage qui cherche vainement à s'en débarrasser, une culpabilité qui dépasse largement le cadre de l'enquête mais découle de toute relation humaine, amicale, amoureuse, ou familiale, comme dans *l'Enfer* : « **Quand elle me serra fort, je la serrai, moi, plus fort encore, le nez dans ses cheveux blancs, je serrai dans mes bras à la meurtrir Liliane Tormes, ma mère adoptive, il existait une personne au monde, elle, qui pour moi se serait fait hacher menu sans un soupir et j'allais l'abandonner, la laisser seule !** » (89). C'est sans doute pour tenter d'échapper à ce sentiment que nos deux détectives essaient de s'isoler affectivement, refusant toute attache en refoulant leurs sentiments, comme Soler qui clame son amour aux femmes qu'il rencontre et les abandonne, s'engageant toujours à d'improbables retrouvailles : « **Isabel [...] serait plus heureuse encore le jour où elle recevrait ma visite. Est-ce que j'y songeais ? J'y songeais, lui disais-je** » (392).

Chez Carvalho, cet isolement volontaire se manifeste par le biais du refus du dialogue (il ne répond pas à Charo, ne lui communique pas ses sentiments (37), préfère écrire à Yes) et par le monologue, puisque bien souvent le héros barcelonais ne parle pas seul parce qu'il est seul, mais parce qu'il se retire de la conversation, préférant un récepteur supposé à un interlocuteur présent : « [...] **Vous l'avez voulue, la démocratie. - Moi, ça m'était égal, chef.** Mais Carvalho ne parlait pas à Biscuter. Il interrogeait les murs verts de son bureau, ou quelqu'un d'éventuellement assis devant sa table de travail des années 40 » (17).

La fonction impressive du langage se dissout, le discours n'est qu'expressif, égocentrique, et les affirmations - les accusations - proférées masquent en fait des interrogations existentielles incommunicables. Les paroles des autres font au détective souvent l'effet de la « pluie sur les vitres. Il y chercha les éclaboussures des mots » (130). Le premier vrai « dialogue » de Carvalho se fait d'ailleurs avec un chien : « **Il appuya la paume de la main contre le carreau, comme pour transmettre à l'animal sa chaleur, ou communiquer avec lui** » (19).

### 3.1.3. Le discours intérieur descriptif

Cependant, Soler et Carvalho guettent toute manifestation humaine, l'un perché sur son balcon au centre de la ville déserte où « **il y a plus de monde qu'on ne croit** » (108), l'autre dans la cité comble dont il s'est pourtant retranché, en hauteur, pour mieux la voir, avec un bureau en ville en guise de poste avancé. L'activité du détective, le rôle de voyeur qui lui est dévolu, leur convient parfaitement puisqu'elle se conforme à leur tendance naturelle et au rôle narratif fixé par l'auteur. Pour Uri Eisenzweig, la qualité du regard de l'enquêteur est inhérente au genre du roman noir, et elle est permise dans nos deux romans par l'éloignement volontaire des deux héros, leur goût pour la solitude :

**« C'est-à-dire que le narrateur, en tant que personnage, doit être plus ou moins exclu de l'environnement social qu'il décrit. Si le narrateur de ce type de récits voit si bien, c'est précisément parce qu'il n'en est pas, parce qu'il se situe dans les marges du monde qu'il observe<sup>176</sup>. »**

L'humour naît bien sûr souvent de cette présentation distanciée. Le regard donne lieu dans les deux cas à de nombreux portraits, et nul n'échappe à l'oeil acéré des héros et de leurs créateurs : dans *les Mers du Sud*, les « **mains entretenues par la meilleure manucure du groupe capitaliste** » (24) de Viladecans, la secrétaire de Pedrell, « **style ancienne élève des bonnes soeurs en instance de mariage avec un jeune homme qui aurait été son fiancé pendant douze ans** » (41), un douanier dans *l'Enfer*, qui « **avait l'âge de la retraite multiplié par douze** » (313). Même goût pour l'exagération imagée, même acuité pour saisir le détail étonnant : les « **paupières d'animal d'avant l'apparition de l'homme sur la terre** » (E 47) de Rainer Von Gottardt, les mains d'Adela « qui devaient prendre un pénis comme si c'était la flûte enchantée de Mozart » (MDS 120) ; même attention aux mouvements, aux attitudes : « **Hector avait réussi à se coincer le torse, qu'il avait pourtant épais comme celui d'une libellule, entre deux piliers latéraux et il gigotait des bras et des jambes, les yeux sur les joues tellement**

<sup>176</sup> U. Eisenzweig, *le Récit impossible*, pp. 292-293.

**il les roulait. On dut l'aider à se dégager »** (E 305) ; **« Teresa Marsé riait si fort que son fauteuil d'osier en pleurait »** (MDS 117).

Le romancier utilise dès lors le roman noir, qui est pour les théoriciens du genre un roman du regard : la caméra intérieure du détective enregistre des indices sociologiques, croquant des scènes mondaines (**« cinquante femmes, en lutte quotidienne et implacable contre la cellulite, les varices et les agents de ville »** (MDS 207)), dénonçant le règne des médias (**« un présentateur idiot posait des questions bêtes à un candidat stupide »** (E 22-23)) ; on trouve aussi l'univers du petit et du grand commerce, avec ses « employé[s] zélé[s] » (E 41), le milieu intellectuel aux « gueules d'enflés » (MDS 77) - *aspecto de huevos cocidos*. Carvalho a un regard faussement candide qui évoque les *Lettres Persanes* : il reste songeur devant les caprices de la mode (**« de fantomatiques vêtements pour transfuges du prêt-à-porter s'inspirant du tiers-monde »** (113), **« des chaussures qui s'élevaient à une vingtaine de centimètres au-dessus du niveau de la mer »** (129)). Il s'interroge devant les inventions de ses contemporains en matière de nutrition, de régime (**« la taille sabotée par des masseurs partisans de la lutte des classes »** (207)) et d'éducation, par exemple les cours de « méditation artistique » de Nisa : **« Carvalho spectateur doutait de l'orientation que l'on pouvait donner à tant de silence et de méditation »** (134). De la même façon, Soler s'étonne par exemple de la vulgarité d'un couple habitant un HLM, dont l'amour est aussi laid que les disputes.

Autre conséquence de ce regard qui mime l'étonnement, la description est souvent cyclique : souvent incomplète ou plutôt à peine ébauchée, elle est reprise plus loin, comme si l'enquêteur avait du mal à saisir l'être dans sa totalité, ou comme s'il ne se lassait pas de le regarder. Cette fascination est d'ailleurs nette chez Belletto puisque les portraits reviennent presque dans les mêmes termes ; il en est ainsi dans l'évocation des clochards de Satolas (197, 368). Cette curiosité ne concerne pas seulement les femmes, objets de désir, mais aussi, par exemple, dans *l'Enfer*, le couple du HLM devenu familier au héros qui les aperçoit régulièrement lorsqu'il est arrêté au feu rouge (**« Je les connais »** (247)). Comme Pepe, il se plaît à imaginer la vie des gens qu'il rencontre fugitivement, comme celle d'un conducteur de Ferrari remarqué également au feu rouge (**« Je ne devais plus le revoir »** (290)) : élan vers l'autre que la dispersion et le chaos citadins et sociaux vous condamnent à ne pas connaître, à ne pas voir, parce que toutes les individualités se sont fondues dans un **« visage collectif »** (MDS 165).

Les personnages juste croisés acquièrent une dimension extra-textuelle, même si leur portrait est bref, car souvent les auteurs nous donnent à lire leur histoire, que le narrateur devine ou recrée (à l'image de l'écrivain lui-même), comme le fait Pepe dans le métro : **« De temps en temps le squelette reconfortant d'un sous-fifre de l'immobilier dont la voiture est en panne et qui utilise les transports en commun pour maigrir et économiser de petits whiskies de qualité médiocre, servis par un garçon débordé dont l'unique charme consiste à savoir dire au bon moment : M. Robert, ou M. Ventura »** (160). Cette représentation est due à la qualité du regard du détective : **« il fut sensible [...] à tout ce qu'on pouvait lire derrière le cuir fin gris perle de ses gants »** (MDS 61). Carvalho n'est pas ici en quête d'indices pour dénouer le crime, il cherche à deviner un être (inutile à l'enquête) derrière son apparence.

Des personnages plus que secondaires ordinairement repassent plusieurs fois durant le récit, comme le serveur-pétomane de *l'Enfer* (90, 93, 103, 141), ou le restaurateur déprimé des *Mers du Sud*, qui « **offrait 150 kilos d'humanité blafarde seulement décorée par de grands cernes mauves et plissés** » (165, cf. aussi 191). Cette représentation est un privilège normalement réservé aux personnages importants, mais ici le regard n'est pas purement fonctionnel et se veut humain, exprimant par là même la pensée du narrateur sur la société : « Près de la guérite où l'on vendait des tickets pour les *golondrinas*, gisait une fille sale et dépenaillée, un enfant au sein à demi endormi. Un carton à ses côtés racontait l'histoire de son mari cancéreux et soulignait son extrême indigence qui exigeait une aumône de la part des passants. Des mendiants, des chômeurs, des partisans de l'enfant Jésus et de la Très Sainte Mère qui l'enfanta. La ville semblait inondée de fugitifs et de fuyards » (127128) . L'ironie de l'auteur et de son personnage se confondent dans la vision d'une société dont les différents messages interfèrent et se superposent aux yeux du passant.

La description s'affirme comme interprétation orientée : « **Quelques désolants représentants de la race humaine en profitaient, installés sur des bancs, mangeant un croûton de pain et buvant un fond de bière, et roulant des yeux à l'affût de l'uniforme qui les ferait détalier** » (E 197). Le regard est ainsi intériorisé, subjectivé, et la description s'introduit naturellement dans le récit au rythme de la progression - ou du stationnement - du détective dans l'espace : Pepe se perd dans la contemplation d'un vieillard au bord de l'eau, qui métaphorise le temps qui passe : « **« Une barque passa lentement, ouvrant de lourds sillages dans l'eau sale. Carvalho était comme fasciné devant la dignité d'un vieux retraité avec une veste trop large, un pantalon trop court et un chapeau de feutre aussi profond que ceux de la police montée canadienne. Un de ces vieillards soignés qui avancent avec une fermeté terrible vers une sépulture payée pendant quarante ans, tous les premiers dimanches du mois** » (128). Dans *l'Enfer*, les rares passants se détachent avec plus de netteté encore, et le regard de l'enquêteur ne les rate jamais : « **[...] il me fallut arriver au feu de la place Grandclément pour rencontrer âme qui vive, peu d'âme et peu vivante en vérité, deux vieillards que la gravité de leurs infirmités avait empêchés de fuir l'été et qui traversèrent devant moi, cassés en deux, le blanc de l'oeil tout apparent, chaussés de grosses chaussures d'hiver et mâchant leurs gencives de bon coeur** » (19). Sur le même thème : la vieillesse et le temps cyclique, ces deux citations montrent bien les répercussions de la focalisation interne sur la description, teintée de poésie chez l'un, lugubrement sarcastique chez l'autre.

En effet, le regard de Michel est rarement magnanime et on a l'impression qu'il ne rencontre que des monstres : le Docteur Morvan Tormavel lui semble « quasi un nain » (178), il note l'« hallucinante tête de veau » (42) d'une mère de famille, laquelle lui inspire ce commentaire : « une femme énorme prête à me voler dans les plumes comme font volontiers les parents qui tuent leurs enfants mais ne souffrent pas qu'un étranger leur adresse la plus gracieuse des réprimandes » (42). Il s'interroge sur un « couple si mal assorti » (71), « beauté blonde et singe vêtu » (71, *id.* 229), conspue un réceptionniste : « Ce vieil imbécile d'employé de la réception de l'Hôtel des Etrangers était debout sur le trottoir, imbécile et oisif [...] J'eus la tentation de monter sur le trottoir et de foncer pour

l'obliger à regagner sa réception à la vitesse de certaines araignées, dont on imaginait qu'elle serait la sienne s'il courait » (113, *id.* 348). Cette violence rentrée, qui dépasse très rarement le discours intérieur, est également perceptible lorsque le héros de *l'Enfer* repense à quelqu'un qu'il a précédemment croisé et dont il se demande quelle est sa vie à présent : « Le douanier âgé était absent du poste-frontière, sans doute mort de vieillesse après mon premier passage, et ses collègues préparaient son enterrement, faisant des quêtes, choisissant les inscriptions qui seraient portées sur les couronnes mortuaires, bref, personne au poste-frontière » (346).

En fait, à travers tous ces exemples, on perçoit la différence fondamentale entre les deux romans ; chez Montalbán, l'espace privilégié est toujours habité, toujours humain : **« Il sortit sur le palier ; le bruit et les odeurs de l'immeuble l'assaillirent : les claquettes et les castagnettes de l'école de danse, le toc-toc méticuleux du vieux sculpteur, les effluves de trente ans de crasse accumulées ; ternissant l'éclat du vernis une poussière gluante s'était sédimentée sur les moulures des recoins et sur les lucarnes plein ciel qui plongeaient leurs yeux opaques dans l'escalier (18) »**. Ici se manifeste l'attachement de Carvalho à cet espace marqué comme lui par le temps au moment où il le quitte avec la peur de ne pas revenir : **« A bientôt, dit-il à ses quatre murs, et en descendant l'escalier, il prêta attention, ici au martèlement du sculpteur, là au va-et-vient bruyant du salon de coiffure, à la trompette en sourdine du garçon lilas »** (276). Chez lui, c'est donc la mémoire qui domine la description, ainsi que son goût pour une humanité plurielle ; tandis que des passages descriptifs de *l'Enfer* ressortent la névrose, la tendance perpétuelle à l'exagération, qui définissent Michel Soler : **« J'allai me pencher à la fenêtre, pratiquement murée. On aurait pu atteindre le mur aveugle et lépreux d'en face avec un crayon neuf »** (8).

Espace presque constamment habité d'un côté, intériorité malade de l'autre, la description est en tout cas toujours transmise au lecteur d'une manière subjective, en point de vue interne. La société est donc présente dans les deux romans, mais avec une différence de taille : la visée sociologique de Montalbán est essentielle. Dans le roman espagnol, il est bien difficile de démêler ce qui est à attribuer au regard du héros et ce qui serait un commentaire de l'auteur, tant la fusion est grande entre l'un et l'autre, tant Pepe est le porte-parole de Montalbán ; ou son porte-regard, choisi avec pertinence puisque c'est un voyeur professionnel. Comme l'écrit Michèle Gazier :

**« Pour Montalbán lucide, un détective est un personnage providentiel, un être frontalier résolvant à sa place le problème du narrateur tel que se le posaient les écrivains du XIXe siècle français<sup>177</sup>. »**

L'auteur espagnol utilise ainsi les possibilités offertes par le roman noir américain pour substituer au détective classique parlant tout seul, réduit à son discours, un enquêteur voyant, observateur d'une société : d'où des arrêts sur image, des portraits sur le vif, montrant que la curiosité humaine déborde largement le cadre de l'enquête. Comme dit Pepe dans *la Rose d'Alexandrie*, **« sauver des vies, les démolir, ce n'était pas son métier, son métier, c'était d'observer un fragment précis de leur parcours, sans se préoccuper de leur début, ni de leur fin »** (303).

<sup>177</sup> M. Gazier, préface de *la Solitude du Manager*, p. 11.

Au contraire, dans *l'Enfer*, la parodie est patente puisque la ville est vide : le polar ne veut plus dès lors être le prétexte à une analyse de la société. De surcroît, la description n'a jamais l'aspect gratuit du point de vue de l'énigme qu'elle a chez Montalbán, puisqu'elle est toujours l'occasion de réactiver les indices (**« le blanc de l'oeil tout apparent »** des vieillards est un signe prémonitoire de l'énucléation de Simon, tout comme les yeux exorbités des clochards). Chez Montalbán, l'allusion à ce monde de fuyards qu'est devenue la ville est certes un écho de ce qui se passe dans le roman (la fuite de Pedrell), mais la description et les portraits servent d'abord à représenter ce qui semble être au centre des préoccupations de l'auteur, à savoir rendre compte de ce qu'est devenue l'Espagne après Franco. Par la description, le polar redonne au détective sa vocation de « eye », c'est-à-dire d'homme tourné vers le monde, qui nous ouvre les portes non seulement d'une ville, mais de toute une société. Le discours intérieur ne manque pas d'être aussi, comme chez Belletto, porteur d'obsessions souvent métaphorisées : l'usure, le souvenir, le temps qui passe.

Certains romans noirs ont cru museler définitivement le détective en adoptant une narration objective et distanciée ; la solution proposée par Montalbán et Belletto atteint le même but en présentant l'enquêteur de l'intérieur : ce qui nous submerge, dès lors, n'est plus un discours logique et ordonné, mais des pensées vagabondes et parfois en perdition. Ce qui n'empêche pas que ces romans hybrides privilégient aussi, comme leur modèle, la forme dialoguée.

## 3.2. D'autres voix au chapitre

---

### 3.2.1. Une curiosité contagieuse

En principe, le dialogue est effectivement très présent dans le roman policier, il constitue une partie essentielle du discours de l'enquêteur, la mise à la question des témoins permettant d'accéder à la vérité. En effet, le roman policier a évolué de l'indice-trace (Dupin, Holmes) à l'indice-corps (Simenon), c'est-à-dire qu'il faut chercher la vérité dans le discours du suspect, qui porte en lui la signification ambivalente du texte, l'oscillation entre le bien et le mal, entre la vérité et le mensonge :

**« Il reste que le suspect-témoin est ce personnage que l'on n'en finit pas de soumettre à l'interrogatoire, qui n'en finit pas de se dire et qui autorise l'invasion du texte par d'abondants dialogues. Stimulé par l'enquêteur, son discours effervescent charrie le flux du réel et de l'imaginaire, du précis et de l'approximatif, du vrai et du faux. Il est ce fatras dont seules méritent d'être dégagées quelques données précieuses, quelques pierres vouées à bâtir l'édifice de la solution <sup>178</sup> . »**

L'objectif étant d'autopsier une société, pour Montalbán, on observe, à côté du discours intérieur qui permet de décrire, de rendre compte des différentes couches sociales, un mode de questionnement particulier au détective : en plus des questions automatiques et routinières, peu excitantes pour Carvalho, que l'enquêteur pose aux suspects et aux

---

<sup>178</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 149.

témoins, se développe toute une stratégie inquisitrice, improductive pour l'enquête, visant les personnages touchés par l'énigme mais aussi les gens quelconques, perte de temps au regard de la logique et des théoriciens du genre pour lesquels ces « romans de gare » doivent aller droit au but et se lire rapidement. Montalbán exploite à fond la position sociale intermédiaire du détective, en lui permettant d'interroger tous les milieux.

Dès lors, Carvalho, dont on attendrait plus d'efficacité puisqu'il est enquêteur professionnel, s'écarte souvent de la voie tracée du questionnement des témoins. Il profite par exemple de son interrogatoire pour essayer de comprendre le riche Marquis de Munt : **« Alors, que craignez-vous ? » (94), « des deux possibilités que vous voyez dans ce futur, sur laquelle miseriez-vous ? » (96)** ; lorsqu'il rencontre le policier d'extrême-droite (qui lui confie ses projets de devenir mercenaire), il ne manifeste aucune agressivité (bien qu'ayant été torturé autrefois par des franquistes), mais se renseigne avec candeur : **« Tous vos collègues pensent comme vous ? » (263)**. La curiosité de Carvalho s'étend à toutes les classes sociales, et l'incline à perdre sans cesse le fil conducteur de son enquête. On constate ce risque de dérapage permanent quand il interroge le majordome de Pedrell :

**« Pour qui a voté M. Stuart Pedrell aux dernières élections de juin 1977 ? - Il ne me l'a pas dit. - Pour l'UCD ? - Non, je ne crois pas. Pour quelque chose de plus radical. - Et vous ? - Je ne vois pas en quoi mon vote peut vous intéresser. - Excusez-moi » (63).**

On perçoit bien dans ce décalage entre les attentes de l'interrogé et les questions posées la surprise du lecteur de polars devant un roman policier qui se soucie rapidement d'autre chose que du crime. Cette récurrence de l'interrogation « à côté de la question » est ainsi révélatrice de la démarche de Montalbán qui n'utilise la structure policière, inquisitrice par définition, que comme prétexte et moyen pour questionner la société espagnole et rendre compte de son état, couche sociale par couche sociale. Carvalho tient également lieu de lecteur (il est le premier à lire le récit de la vie des personnes qu'il interroge), et son attitude, comme la nôtre, a souvent le réflexe de la généralisation (on tire ce qu'on entend du côté de ce qu'on connaît déjà), mais il corrige ce défaut en acceptant d'avoir tort dans ce qu'il croit deviner des secrets des autres ; ainsi, avec ce même majordome (personnage parfaitement secondaire), qui lui détaille son rôle dans la maison de Pedrell :

**« Vous êtes comptable ? - Non. Je suis professeur de commerce, et je fais des études de lettres au cours du soir. Histoire médiévale.**

Le regard de Carvalho croisa celui du majordome : il était triomphal, joyeux devant le désappointement qu'il devinait dans l'esprit du détective » (62).

Si le détective se trompe, c'est que l'Espagne est en plein mouvement social et que les schémas ne sont plus figés : le questionnement actif et souple, inhérent au genre, mais souvent limité à la seule enquête, permet de décrire cette évolution dans son mouvement même. Montalbán reprend donc la tradition du roman policier de l'abondance des dialogues, parce qu'ils permettent de visualiser des scènes où interviennent tous les types sociaux, en leur rendant leur naturel.

Cette démarche inquisitrice distingue pourtant le roman à énigme du roman réaliste pour Philippe Hamon :

**« [...] les quêtes d'informations sur l'être d'un personnage sont, dans un roman, souvent marquées comme relevant de genres incompatibles avec la « formule » naturaliste : roman feuilleton, roman policier, roman à suspense<sup>179</sup>. »**

Pourtant, en même temps, il apparaît qu'un personnage comme Pepe Carvalho a beaucoup à voir avec le « *personnage-prétexte* » de type zolien décrit par Philippe Hamon, en ce sens qu'il combine le rôle de « *regardeur-voyeur* », substitut du lecteur-voyeur (et dont le regard faussement candide est un appareil descriptif efficace) avec une fonction de porte-parole, équivalente à celle du « *bavard-volubile* », avec deux variantes : ce discours est souvent intériorisé et, de plus, Pepe est davantage un porte-questions ; c'est en faisant parler les autres, personnages utiles ou inutiles à l'intrigue, qu'il transmet les idées de Montalbán et sa vision de la société :

**« C'est que les romans de Carvalho fonctionnent avec une double voix, la mienne et celle de Carvalho<sup>180</sup>. »**

En ce sens, la querelle faite au genre policier pour son absence de réalisme (voulue par Poe<sup>181</sup>, mais dont se défendent les auteurs de roman noir<sup>182</sup>) n'a pas grande importance : comme l'explique Montalbán, le réalisme du roman est à prendre non pas dans le sens de représentation, mis en avant par Luckacs, mais, comme en était partisan Brecht, en tant que révélation, la littérature étant imprégnée de ce qui l'entoure, mais jouissant également de son autonomie<sup>183</sup>. Montalbán choisit donc de révéler la société telle qu'il la voit et la comprend, et c'est pourquoi il utilise un stock important de personnages dans ses romans, ce qui s'avère, cette fois même au regard de Philippe Hamon, un trait du réalisme :

**« Tout faire rentrer dans l'oeuvre revient à dire que tout a droit de cité en littérature, n'importe quel personnage, n'importe quel sujet, n'importe quel milieu. Une telle absence de sélection est, pour Auerbach, on l'a vu, un trait majeur de l'attitude réaliste. Démarche typique d'historien, donc de sociologue ou d'anthropologue, que cette récupération des « objets perdus » du savoir, récupération que Flaubert, les Goncourt, Michelet, avaient déjà haut réclamée<sup>184</sup>. »**

Cette esthétique, qui donne tant de place au « *fatras* », c'est-à-dire au portrait de gens

<sup>179</sup> Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 284. Hamon distingue trois rôles : le *regardeur-voyeur*, le *bavard-volubile*, et le *technicien travailleur*, ces trois types étant une manière pour Zola de transmettre un savoir au lecteur par des biais différents.

<sup>180</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 138.

<sup>181</sup> J.L. Borges, *Autopsies du roman policier*, p. 297 : « Poe ne voulait pas que le genre policier fût un genre réaliste, il voulait qu'il fût un genre intellectuel, un genre fantastique, si vous voulez, mais un genre fantastique de l'intelligence, pas de l'imagination seulement ; des deux choses, bien sûr, mais surtout de l'intelligence. » Cf. notre 3<sup>ème</sup> partie, 2.1.

<sup>182</sup> E. Mandel, dans *Meurtres Exquis*, p. 169, signale le manque de réalisme du néo-roman noir français - courant dans lequel il place Belletto -, bien trop pessimiste, en reprenant les propos d'un auteur de néo-polars, Thierry Jonquet : « *Le regard du polar est outrancier, très scandalisé. Il ressemble tout à fait à un regard de militant* » (p. 168).

<sup>183</sup> M.V. Montalbán, « la Littérature de troisième type », in *Hard-Boiled-dick*, pp. 47-49.

<sup>184</sup> Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 31.

inutiles à l'action et au dialogue hors-sujet, relève par ailleurs des origines feuilletonesques du roman à énigme, où était cultivée la digression, enchâssement de morceaux choisis ou imbrication de récits. Une des atteintes principales à l'unité du récit consiste à laisser s'exprimer d'autres voix que celle du narrateur, ce que tente de faire Montalbán. « **Disparaît la voix auctoriale unique** <sup>185</sup> », dit Paul Ricoeur. L'auteur barcelonais ira d'ailleurs encore plus loin, par exemple dans *la Rose d'Alexandrie*, où deux voix narratives se superposent, nous faisant entrer dans deux mondes intérieurs. En dehors de son aspect purement littéraire, cette polyphonie rétablit les « *objets perdus* » de la société, leur donne une place.

Au contraire, *l'Enfer* traduisant plutôt la tendance égocentrique du roman anglais, Michel Soler s'affirme comme voix unique (même en tant que biographe, puisqu'il dit « je » à la place de Rainer et lui attribue des pensées) ; loin donc de se faire le porte-parole d'une société, il utilise le questionnement générique pour chercher à cerner le mystère renfermé dans chaque personne impliquée dans le drame. La tendance du héros est d'interroger pareillement les personnes concernées par l'enlèvement et celles qu'il aime : il applique à l'amour le langage de la détection et abuse de son rôle d'enquêteur, mettant véritablement à la question Michèle (par exemple page 280), pour parvenir à lui extorquer la vérité de ses relations avec Lossaire : « **En moi s'ouvrirent les vannes d'un torrent de questions, toujours différentes et toujours les mêmes, comme sont les remous d'un torrent (281)** », « **tout au plus, gagné par sa nervosité, me bornais-je parfois à la questionner quatre heures nocturnes d'affilée sur ses rapports avec Lossaire** » (293). Il se met constamment en position de la juger et tente de mener un raisonnement logique, une application hasardeuse des techniques de détection par la déduction à un domaine tout sauf raisonnable : le sentiment amoureux, de façon à ne pas souffrir, en essayant d'adopter le point de vue distancié de l'enquêteur. « **Je renonce à décrire les méandres qu'elle sut si bien nous amener à tracer ensemble . Je m'en tiendrai aux faits , si toutefois on peut parler de faits. Nous nous étions aimés sur-le-champ. Bien . Ce que signifiait un tel amour subit, incompréhensible, je ne cherche pas à le comprendre. Michèle, malheureuse et torturée de longtemps, n'avait cédé à ce sentiment que le jour de la disparition de son frère, lorsque, debout près du corps de Liliane, j'avais pris sa main et qu'elle ne s'était pas dérobée. Et ce sentiment, elle n'avait accepté de le vivre et de l'éprouver dans sa chair que le jour, la nuit, où je l'avais surprise la main dans la main du maudit Lossaire.**

*Des faits, rien que des faits...*

*Après quelques heures de bonheur parfait, scène cauchemardesque de la rue du Soleil. Michèle est reprise par ses démons. Pourquoi ? Parce qu'elle a revu son frère dans des circonstances atroces et que son imagination se représente le martyr qu'il doit endurer ? Peut-être. Je soupçonne la raison d'être moins simple. Parce qu'elle était tourmentée depuis le premier enlèvement, et que Simon lui est réapparu à un moment où elle pouvait rêver... être débarrassée de lui à jamais ? Je*

<sup>185</sup> P. Ricoeur, *Temps et Récit II, la Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. *l'Ordre philosophique*, 1984, p. 145.

*ne sais pas. Je renonce aux méandres. Je note le fait : Michèle reprise par ses démons [...] » (291-292). Nous avons noté en gras les formules du raisonnement logique, le champ lexical de l'enquête réflexive, figé par l'hypotexte. On voit bien que Michel s'y raccroche d'une manière désespérée, puisqu'il est entré dans cette démarche par le biais d'une renonciation (comprendre l'échec des relations amoureuses) et qu'il s'y raccroche au milieu de sa tentative de raisonnement, lorsqu'il se sent à nouveau aspiré dans les « méandres » du sentiment et de la jalousie (avec la référence à Lossaire). Nous avons également souligné tous les passages où resurgit le questionnement principal, touchant les sentiments de Michèle, aussitôt écarté car impossible à faire aboutir et surtout trop douloureux. La fin de notre extrait montre bien l'interrelation des deux domaines : c'est au moment où Michel étudie une deuxième hypothèse (domaine logique), qu'il l'écarte aussitôt en l'assimilant aux « méandres » qu'il refuse d'évoquer (domaine affectif).*

L'enquête ne peut donc jamais être pure, le détective n'est pas à une distance qui lui permettrait de garder sérénité et objectivité, comme le dit René Girard à propos d'Oedipe<sup>186</sup>, aspiré dans son questionnement alors qu'il croyait pouvoir se protéger de toute implication personnelle. Une autre preuve apparaît dans cet extrait : au moment où Michel suppose que Michèle n'a cédé à son amour que lorsque (et parce que) son frère a disparu, il semble ne pas se rendre compte qu'il pose en parallèle à cette disparition celle de sa propre mère, et donc que le même soupçon peut peser sur lui, peut-être bien plus responsable de la mort de sa mère que Michèle de l'enlèvement de son frère ! Bref, il est impossible de mener un raisonnement à froid, parce qu'on est perpétuellement impliqué ; et la maladie soupçonneuse de Soler brouille le terrain de l'investigation policière, en tentant d'y voir clair en l'autre, objet désiré, par le biais de la logique inquisitrice.

En fait, dans les deux romans, le « *fatras* » dont parle Jacques Dubois est valorisé ; et Soler et Carvalho, sous prétexte d'interroger les témoins, posent toutes sortes de questions, font les curieux (« *Mauvaise question ? Involontairement indiscrete ?* » (E 82)), compulsent des albums de photos, d'Isabel de Tuermas pour l'un, de Jessica Pedrell pour l'autre. Le questionnement déborde ainsi de son rôle initial et permet d'accéder à l'intimité des êtres :

**« ça vous regarde ma vie privée ? - Normalement non, pas du tout, moins que ça. Mais à présent cela peut avoir un lien avec mon travail » (MDS 123).**

W. Somerset Maugham dévoile ce qui pousse le détective amateur à venir en aide à autrui, sous couvert d'altruisme - ou même, en affichant son besoin d'argent, comme le fait Pepe ; l'écrivain anglais voit en ce personnage

**« un monsieur qui fait l'important, fouine partout et, par pur plaisir de se mêler de ce qui ne le regarde pas, se lance dans un travail que n'importe quelle personne honnête laisserait aux fonctionnaires dont c'est légalement la tâche <sup>187</sup>. »**

Mais la curiosité permanente de nos deux détectives n'est pas la seule en cause pour expliquer l'éparpillement du questionnement ; en effet, leur attitude est à l'image de celle

<sup>186</sup> R. Girard, *op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>187</sup> W. Somerset Maugham, « *Déclin et chute du roman policier* », in *Autopsies du roman policier*, p. 149.

de toute une communauté où chacun s'épie (« **tout le monde regarde tout le monde** » (MDS 209)) ; le roman policier, opérant ce que Jacques Dubois appelle un « déplacement [...] de la sphère publique vers la scène privée », est né de ce besoin de s'infiltrer dans l'intimité d'autrui, de l'épier :

**« La focalisation de la fiction sur la vie intime, voire secrète, des personnages est consubstantielle à l'énigme. Mode d'appropriation qu'ignorait le roman antérieur. Car fondamentalement la connivence entre détective (romancier) et lecteur est regard indiscret sur la vie des autres, curiosité trouble envers ce que fait le voisin. Somme toute, c'est un genre entier qui fait de l'indiscrétion et du commérage son principe narratif, son parti pris de méthode. A la faveur d'un accident, il s'autorise à sortir tout un refoulé de l'ombre<sup>188</sup> . »**

Le lecteur adopte avec plaisir la stratégie inquisitrice de cet enquêteur qui ne respecte pas la vie privée et va, chez chacun, chercher à dévoiler ce qu'il cache, la nudité d'Isabel de Tuermas et sa jalousie envers sa soeur, l'attraction de Pedrell pour les toutes jeunes filles, etc. « **Les gens adorent les détails. Nous adorons tous les détails** » (E 162), dit Rainer à Soler, lui conseillant de révéler dans sa biographie des éléments de son intimité quotidienne.

Sans parler de l'amorce narrative de premier choix que constitue la découverte d'un cadavre, utilisée par de nombreux auteurs, tels Vargas Llosa dans *Qui a tué Palomino Molero ?* ou Juan Benet dans *l'Air du crime*, jusqu'à Julia Kristeva dans *Possessions*, qui ouvrent leurs romans par d'alléchantes (et souvent ironiques) descriptions de corps violentés, mutilés, déshumanisés : là, on peut voir ce qu'on ne fait qu'apercevoir fugitivement dans la réalité, et le goût du lecteur pour le macabre est comblé. Ernst Bloch explique d'ailleurs que le roman policier, bien qu'attestant de l'effort, depuis le siècle des Lumières, pour humaniser et rendre plus justes les techniques judiciaires, a **perpétué « les séductions et les frissons d'antan »**, du temps de la question et des aveux extorqués :

**« Aussi l'ancienne curiosité qui poussait à regarder par-dessus le mur du voisin, et si possible à écouter aux portes, avide de matière à commérage, subsista-t-elle parfaitement<sup>189</sup> . »**

Le roman policier est un roman bavard, qui parle d'un mort ; l'ensemble de la communauté peut faire connaître à voix haute ses sentiments sur un *il* définitivement hors de la scène, qui, tant qu'il était présent, obligeait au silence, aux politesses ou aux murmures. Mima, la femme du disparu de Montalbán, manifeste cette liberté nouvelle. Le lien ainsi établi entre parole et meurtre laisse percevoir la violence qui sous-tend les rapports humains. Roland Barthes en a montré le poids dans *S/Z* :

**« Telle est la fonction du bavardage (Proust et James diraient du potin), essence du discours de l'autre, et par là parole la plus mortelle qu'on puisse imaginer<sup>190</sup> . »**

N'oublions pas les ancêtres de la littérature populaire du roman policier, ces romans-feuilletons publiés à grands tirages : comme dans la « **presse à scandale** » (E

<sup>188</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 28.

<sup>189</sup> E. Bloch, « Aspects philosophiques du roman policier », in *Autopsies du roman policier*, p. 255.

221) - qui d'après Rainer fera la fortune de Soler grâce aux secrets que ce dernier révélera sur l'artiste mutilé -, le lecteur est convié à traquer le détail qui se dissimule, à le grossir en suivant la démarche du détective, portant une part importante de sa culpabilité. Le fait divers, sur lequel se fonde le roman policier, donne aux membres d'une communauté l'occasion de se parler, les rassemble autour d'une même curiosité<sup>191</sup>. Et le narrateur est celui qui ébruite tout, faisant fi de tout ce que nous avons appris à ne pas regarder, à ne pas savoir, ou à ne pas divulguer. Pedrell, dans *les Mers du Sud*, représente cette diffusion généralisée du secret, chacun s'exprimant sur lui, et il répond ainsi parfaitement à la définition de Philippe Hamon :

« **L'objet à décrire se présente comme une tranche de parole**<sup>192</sup>. »

Nous sommes donc tous des curieux aux oreilles tendues, telle cette femme qui passe dans *les Mers du Sud*, et qui observe ce que font Carvalho et Fuster : « **Sur la côte, une femme samoyède portait son poids et celui de son panier. Elle s'arrêta pour écouter tout en reprenant son souffle** » (138). Comme elle, nous n'existons en tant que lecteur (à l'image du détective) que par ce regard indiscret et cette *libido sciendi* totalement tendue vers l'anodin. Chez Belletto, le vocabulaire de l'enquête et de la divination se répand chez tout le monde ; Rainer soumet le narrateur à toute une grille de questions, pages 288 et 220 : « **Je souhaiterais moi aussi que vous me parliez de votre vie.** » Le verbe « deviner » a une fréquence étonnante : « **Devinant peut-être - son idée folle à lui, jumelle de la mienne - les mots suivants** » (224), « **je devinai à nouveau qu'elle étouffait de rage** » (181), « **elle semblait deviner tout** » (55), « **vous devinez tout** » (60).

Le champ lexical de l'inquisition est largement représenté : « **Ce que vous me laissez soupçonner** » (271), « **divers indices m'ont même permis de supposer que vous avez joué en concert ?** » (53), « **elle m'avait posé mille questions** » (250), le pire étant de vivre « **sans trop savoir ce que l'autre avait dans la tête** » (276) et cette universelle mise à la question rend bien naïve la question du gentil Patrice Pierre : « **vous ne me cachez rien ?** » (265). Si Anne est si bien perçue par le narrateur, c'est qu'elle est transparente et qu'« **elle ne pos[e] pas de questions** » (362) ! En effet, tout le monde cache quelque chose, tout le monde cherche à découvrir les secrets d'autrui, tout le monde est exposé : « **vous manquez de vie privée. On sait tout de vous tous** » (MDS 124, *id.* 299), dit Pepe à Lita Villardell. Il semble impossible de protéger un quelconque secret ; Montalbán, à travers la multiplicité des gens qu'il laisse s'exprimer, rend cette rumeur permanente des conversations, par exemple dans la pharmacie, au chapitre XXV,

<sup>190</sup> R. Barthes, *S/Z*, p. 192. Cf. également G. Auclair, *le Mana quotidien*, Anthropos, coll. *Sociologie et connaissance*, 1970, pp. 153-154 : « **Papotage et commérage sont désormais à l'échelle planétaire. En ce sens, les grands moyens de diffusion collective rétablissent dans la société de masse quelque chose des relations caractéristiques des communautés où nul n'est tout à fait un étranger pour ses voisins.** »

<sup>191</sup> Cf. Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque, un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, la Hague, Paris, Mouton, 1973, p. 285 : « **Le roman n'est que la manifestation exacerbée d'une inclination, d'une curiosité générale, « primitive » : l'homme, le public, aime par nature le sang, veut par instinct le crime, est friand par besoin du scandale.** »

<sup>192</sup> Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, coll. *Langage linguistique communication*, 1981, p. 198.

où, derrière la conversation principale, on entend la femme du pharmacien discuter au téléphone en catalan : « *Inès, tu sais que Piula est peut-être enceinte ? Au revoir* » (181).

**« Entendons que toute parole est collective. L'individu isolé étant une fiction, nous n'existons qu'à l'intérieur d'une civilisation, d'une culture, d'un système de représentation, de grilles interprétatives, de mythes fondateurs et de croyances, bref de relations (dans la double acception du terme, logique et interhumaine), toujours déjà présentes<sup>193</sup>. »**

L'auteur de *l'Enfer* rend ce tissu de relations humaines par le motif de la chaîne qui relie les différents protagonistes par le secret ; mais surtout, on l'a dit, les yeux des personnages prennent toute la place dans le roman, et cette obsession de Belletto semble traduire le besoin d'épier et de savoir, du regard « soupçonneux » (22) et interrogateur que Liliane pose sur son fils, au « regard aigu » (73) du complice de Lichem, en passant par le voyeurisme affiché de Soler (semblable en cela à Pepe - en plus dissimulateur -, qui fixe fréquemment des « seins de manière obsessionnelle » (MDS 25)) : « **Forcément, depuis des mois que je la lorgnais, elle avait dû penser voilà un fâcheux, un malsain qui...** » (E 95).

Le regard, c'est la curiosité affichée, manifeste, c'est la parole figée, déviée, empêchée ; il traduit parfois, et en particulier pour Belletto, nous le verrons, une difficulté malade à communiquer.

### 3.2.2. Parler pour parler

La présence signifiante des personnages secondaires est permise par la tendance du détective au voyeurisme, mais également par sa propension à l'écoute passive. Tout le monde semble avoir besoin de parler, comme en manque de parole, à l'image de ce petit vieux solitaire des *Mers du Sud* : « **Moi, personne ne vient jamais me voir** » (48). On trouve l'illustration de cette carence dans cette conférence sur le roman noir, « **discours monopolisé** » (78) par un intellectuel appelé Juan Carlos (et son complice « **onomastique** » (78) : Carlos !). On se coupe la parole sans prêter attention à ce qui se dit, dans une « avalanche verbale » (81) aux allures de compétition sportive ! C'est la loi de la jungle et les plus féroces, les moins civilisés, triomphent, les autres succombant sous d'« **invisibles coups de coude** » (78) :

**« Si vous me permettez... On ne lui permettait rien. Il essaya de glisser dans un silence du dialogue [...] » (78).**

Parler pour parler semble la règle dans les milieux huppés : « **Ils sont incorrigibles. Ils ne sortiront jamais de la rhétorique** » (MDS 212), dénonce le Marquis de Munt lors du discours de son ami Planas. Carvalho ironise en lui-même sur cette tendance, lors de sa conversation avec Viladecans, qui critique ce que lui-même pratique, les affectations de langage : « **Vous savez ce qu'est le jargon journalistique. C'est l'impropriété des termes personnifiée. Carvalho essaya de personnifier mentalement l'impropriété, sans y parvenir** » (24).

Plus encore, parler de soi est une nécessité impérieuse : dans *l'Enfer*, Rainer a

<sup>193</sup> J.C. Vareille, « *Butor ou l'intertextualité généralisée* », in *Plaisirs de l'intertexte*, p. 277.

besoin de Soler, son « **seul confident** » (381) à l'approche de la mort. Montalbán métaphorise cette tension interne, par exemple dans le portrait d'un Planas s'appêtant à prononcer son discours : « **Planas entra en scène le tête inclinée comme si les mots lui sortaient sous la pression d'une bombe hydraulique interne** » (210). Mais ce n'est pas seulement dans le domaine de la parole publique que ce besoin se fait sentir : lorsque Ana Briongos cherche à se confier, « **on entendait presque le bruit des mots qu'elle amoncelait dans sa tête** » (279). Même Planas semble satisfait de pouvoir s'épancher avec Carvalho puisqu'entre hommes d'affaires, cela semble difficile, même avec Pedrell : « **Par la suite nous nous sommes rencontrés cent fois, mais parler, ce qu'on peut appeler parler, non, jamais** » (73-74). Or, Planas se livre longuement à Carvalho sans le connaître ! La parole débridée se manifeste dans toutes les couches sociales : « **Le chauffeur de taxi parlait andalou, et dans les deux premières minutes de conversation, il avait déjà lâché qu'il avait voté PSUC aux dernières élections générales** » (MDS 85) ; « **[Munt] ne permettait pas de passer à d'autres sujets de conversation. Il imposait le récit de sa propre vie** » (MDS 93) ; « **elle avait envie d'en parler** » (E 175), dit Soler à propos de Michèle, « **il fallait que je parle à quelqu'un** » (E 273), lui dit Rainer ; « **je ne pourrais partir sans vous parler** » (E 369), lui confie Isabel.

Alors le visage d'Isabel va s'« apais[er] » (371) après ses aveux. La conversation prend parfois des allures de cure psychanalytique, comme dans cette scène où Michel et Rainer se parlent « **le dos tourné** » (271) et où Michel s'enfouit dans le canapé pour solliciter des confidences. Parfois, on attend de la part de l'enquêteur une pression qui libère des inhibitions : « **Il voulait que je le pousse à parler** » (E 166). Que ce soit pour l'aveu d'une culpabilité ou pour le récit d'une vie, l'élan et la nécessité sont les mêmes, c'est pourquoi Carvalho est apprécié pour son « **excellente propension réceptrice** » qui l'assimile à une « toile blanche » (MDS 53) : l'enquêteur doit être un écran vierge de toute impression, pas un miroir accusateur. Sur cette toile viennent s'inscrire les idées, les espoirs, les désillusions, les souffrances, les passions et les remords de chacun, comme si l'enquêteur jouait effectivement le rôle de psychanalyste ou de confesseur, malgré les dénégations de Pepe : « **Je suis détective, pas psychiatre** » (105).

C'est un fait que nos deux détectives jouent quelque peu ce rôle. Comme le dit joliment Michel Schneider à propos de l'analyste, Michel et Pepe aident les gens à relier les pages mélangées de leur vie (comme ils rangent les pièces dispersées du puzzle de la ville) et à relier leur vie aux autres. Ana Briongos, dans *les Mers du Sud*, va ainsi comprendre le rôle qu'elle a joué par rapport à Mima Pedrell, et Isabel de Tuermas, dans *l'Enfer*, réalise où l'a menée sa relation avec sa soeur : les détectives recomposent, en écoutant, le tissu des relations entre les personnages, ce qui les aide à tisser une toile logique au coeur de la ville, pour servir leur enquête.

Cette écoute, pour être passive, n'en est pas moins sensible : même lorsque ces conversations sont motivées par l'enquête, Carvalho et Soler ne sont pas de froids analystes comme Poirot, qui se réjouit d'extorquer la vérité à ceux qu'on étiquette « coupables ». Ainsi, Soler accompagne à l'aéroport Isabel, la compagne de Lichem, avec tendresse et douceur, et Pepe ne sort pas intact de son entrevue avec celle qui a provoqué indirectement la mort de Pedrell : « **La tristesse qui débordait des yeux d'Ana Briongos se déposa dans ceux de Carvalho** » (231).

Le détective est le seul à n'avoir pas besoin de se raconter ; Michel ne parle pas de son suicide et préfère se fondre dans la parole de l'autre : « **Oui, je voulais bien commencer. L'écouter, ne plus parler, que lui parle, toujours** » (E 84) ; Carvalho répugne à évoquer ses souvenirs :

**« Comment s'est passée votre enfance, Monsieur Carvalho ? Le détective haussa les épaules. - La mienne a été triste, très triste, confessa Planas [...] » (MDS 71).**

Le « je » est omniprésent dans le discours de chacun ; il triomphe bien sûr dans l'expression d'un puissant comme Planas, où la fonction expressive du langage écrase toutes les autres fonctions : tout est ramené vers lui, Planas, alors même que la raison d'être de la conversation est de parler d'un autre, du mort ! Durant l'interrogatoire, les gens glissent sans cesse du « il » définitivement absent à un « je » envahissant : l'égoïsme profite et bénéficie de l'enquête. Les « moi, je » ponctuent le discours de Planas (71-72), de Munt et de bien d'autres. Pepe se laisse volontiers utiliser, laissant la conversation dévier jusqu'à ce qu'on lui laisse la parole pour revenir à l'enquête.

Cette sympathie, cette curiosité de l'autre s'étendent largement chez Montalbán, conformément à son projet ; ainsi le roman prend-il une dimension extra-textuelle car les personnages n'expriment pas d'eux-mêmes le seul fragment nécessaire à l'enquête comme dans le policier classique où chaque rôle est voulu, construit, pour brouiller les pistes et compliquer la recherche du lecteur. Pepe Carvalho est à l'écoute de tous ceux qu'il croise : il donne la parole à ceux qu'on serait tenté d'appeler des personnages tertiaires, que Claude Bremond qualifie de « *fonctionnaires du récit* », « *évidés des passions qui les meuvent*<sup>194</sup> » dans le roman en général : ici, un taxi, un concierge, un vendeur, un garçon de café, qui traversent le texte sans utilité pour l'enquête, s'impriment sur la pupille de l'enquêteur, et parfois ils s'expriment, même longuement, surtout chez Montalbán, sur ce qu'est leur vie, avec leurs souffrances, leurs obsessions (« **Toujours en train de faire du bruit. Je ne supporte pas le bruit** » (MDS 188)), toutes leurs frustrations, comme celles que Cifuentes, le malheureux syndicaliste emprisonné à six reprises, raconte à Carvalho : « **Ici, tel que vous me voyez, je suis sur la brèche depuis 1934 et je suis passé par tout, vous entendez, par tout. Les coups que l'on évite, et ceux que l'on reçoit** » (171). Oui, Carvalho entend, il n'exclut jamais ; il remet pour un temps les questions qu'il a à poser pour son enquête afin d'écouter cet homme marqué par l'histoire et finit par le reconforter : « **Vivez tranquille** » (176). « Restez ferme, mon vieux » (166), conseille-t-il à un restaurateur paranoïaque, crispé sur ses regrets franquistes, qui prétend qu'« il faut savoir [lui] parler » (166), alors qu'il meurt d'envie de s'exprimer, et il le prouve avec le premier venu : Carvalho - ce que fait aussi le serveur pétomane avec Soler, mélangeant toutes les misères de sa vie, sans ordre, simplement juxtaposées, dévidées, bousculées, en un seul paragraphe (108) ! Cette écoute est une occasion supplémentaire pour Montalbán d'intégrer des tranches de vie, de mini-portraits de personnages qui se profilent sur la toile de fond de l'énigme. Par exemple lorsque Teresa Marsé « dérape » dans son discours informatif sur Pedrell pour évoquer la maîtresse que son père avait installée dans un appartement : « **Il l'avait fait pour Paquita, la modiste de ma mère. Une femme très chouette. Je vais parfois la voir à**

<sup>194</sup> Cl. Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1973, p. 175.

**Pampelune. Avec du piston j'ai réussi à la faire entrer dans une maison de retraite. Elle a eu une hémiplégie » (MDS 117).**

Soler est quand même moins à l'aise que Carvalho qui a déjà entendu bien des choses, et il ne peut par moments s'empêcher de montrer ses sentiments : « **C'est affreux ce que vous me racontez** » (176). Carvalho, lui, est passé maître dans l'art du dialogue, en ce sens qu'il s'adapte à son interlocuteur : comprenant ainsi que Yes est convaincue du départ de son père vers le Sud, il s'accommode de cette lubie et poursuit son interrogatoire : « **Pendant qu'il était dans les Mers du Sud - entendons-nous - , n'a-t-il pas essayé de se mettre en rapport avec vous ou avec l'un de vos frères ? [...] Quand votre père vous apparaît, il vous dit où il a passé tout ce temps ?** » (66). Carvalho, confronté à un indicateur fasciste, fait montre de la même patience, il prend acte des manies et des lubies de ses interlocuteurs et ne les contrarie pas : « **Vous êtes un policier rouge ? - Pas du tout, je suis un policier patriote. - Je comprends** » (29).

**Quand il risque un commentaire, il est le plus souvent nuancé : « Ce que tu viens de dire est un peu démodé » (105), suggère-t-il à Yes qui lui confie ses envies de fugue ; mais Pepe prise tout de même l'ironie, jouant son rôle de faux Candide, par exemple avec Mima, après la réunion politique : « Ils sont toujours comme ça ? - Comment, comme ça ? - En train de faire semblant » (215).**

Il aime aussi mettre les gens en face de leurs propres contradictions : « **c'est Franco qui a installé les premières centrales** » (251), assène-t-il à un Bromure franquiste et écologiste. « **Et qu'en pense la Vierge ?** » (85), demande-t-il à un chauffeur de taxi qui vote PSUC et qui a orné sa voiture d'une Vierge de Montserrat. « **Votre grotte du Sacromonte était à loyer modéré ?** » (91), fausse question destinée au Marquis de Munt, devenu hippie par snobisme. Ces interrogations, purement rhétoriques, n'entraînent pas vraiment la prise de conscience escomptée, puisque les gens ainsi interpellés les prennent souvent au premier degré et y répondent sérieusement.

Ici se révèle le rôle du détective touchant au discours : plus qu'il ne l'analyse, Carvalho le révèle dans ses contradictions, ses hypocrisies. Mais cette légère agressivité témoigne tout de même de la difficulté à servir d'exutoire à ce besoin universel de se confier ; Pepe, malgré toute la distance qu'il tente tout de même de maintenir, en s'entourant souvent d'un « mur de silence » (165), se sent parfois prisonnier de la parole d'autrui : « **[...] [il] se vit pris au piège dans une prison de confidences et d'hypocrisies civilisées** » (212) ; les champions de la parole publique, « **les conférenciers bavards** » (79), les puissants à l'égoïsme surdimensionné, connaissent les ressorts d'une conversation qui ne tourne qu'autour d'eux : ainsi, ponctuer son monologue de « **me demanderez-vous** » (95) muselle l'interlocuteur et l'oblige à la passivité. Le détective se révolte quand même lorsque Yes va trop loin, il refuse de tout entendre : « **Mon père était tendre et imagitatif. - Les langoustines sont excellentes** » (218).

Cependant, l'agressivité de Soler est bien plus nette que celle de Carvalho. Son regard manque d'indulgence, l'ironie se fait rageuse et confine au sarcasme très souvent ; c'est vrai aussi pour le dialogue, qu'il évite souvent par peur de ne plus retenir sa hargne : il persifle silencieusement, gratuitement, un douanier, un concierge, un chauffeur de taxi, mais cherche querelle à Lossaire par une « **remarque sans intérêt, vaine et hostile** »

(207). Une des rares personnes avec laquelle il fasse réellement preuve d'écoute est le serveur pétomane ; mais il ne va pas tarder, en présence de Michèle, et justement parce qu'elle est là, à jouer sur ce qu'il sait de la maladie de cet homme, et à utiliser ses confidences à son profit, y faisant lourdement allusion pour le rabaisser, malgré son aimable proposition : « **Vous souhaitez que je coupe le son ? - Pas du tout, dis-je. Un bruit de fond facilite les échanges verbaux. Une guerre mondiale dans la pièce à côté les contrarie, si vous voyez ce que je veux dire** » (144).

Soler n'a en aucun cas l'humanité et la mansuétude de Carvalho : il trouve ce serveur « **dégoûtant, pitoyable** » (108) et redoute même ses « **accès de culpabilité babillarde** » (109). S'il écoute Miranda, l'auto-stoppeur pris sur la route vers Cadaquès, c'est parce que cet homme lui ressemble, par son origine, sa maladie, et parce qu'il a lui-même envie de parler, que lui-même est en manque de parole. De surcroît, « parler à un étranger » (315) ne l'engagera pas, il le sait, lui, le narrateur au discours intérieur envahissant, qui a tant de difficulté à extérioriser ses sentiments et ses pensées, et à laisser la parole à autrui.

### 3.3. Langage en actes

#### 3.3.1. La parole, une porte condamnée

Dans *les Mers du Sud*, San Magin est le lieu muet par excellence : les gens fuient les questions de Carvalho, s'expriment par la violence, parlent dans le vide, sur les murs : « **Chacun de ces mots était un miracle de survie, comme de la végétation sortie du béton** » (162). Ana Briongos, qui recèle tant de secrets, à commencer par cet enfant qu'elle cache si mal, arbore pourtant un badge (comme Bromure, du reste) sur la liberté d'expression, dont l'usure est sans doute symbolique de la désillusion espagnole concernant la démocratie : « **la bouche brutalement fermée d'un trait de crayon rouge [...] Sur l'insigne au masque il avait beaucoup plu, quelques lettres étaient presque effacées, et l'ensemble était lézardé et délavé** » (228). Son amant, Pedrell, a tout risqué pour exprimer autre chose de lui-même : « **incapable de trouver en lui un langage il était devenu ce langage** » (194). Larios explique qu'il n'avait pas l'intention de tuer le promoteur, mort d'avoir trop parlé : « **S'il n'avait pas commencé son baratin, il ne se serait rien passé** » (293). Et Pepe manque de subir le même sort pour le même motif ; mais le problème de l'expression touche même ce grand « bavard » (286) qu'est le détective : Carvalho a besoin d'alcool pour déclamer ses grandes vérités... et pour rédiger son rapport !

*L'Enfer* commence dans le silence, qui permet d'installer le suspense de mise dans le roman noir, le narrateur insistant sur sa signification, en ouverture du second chapitre : « **Le silence qui faisait pression sur mes tympans quand je m'éveillai était de ceux qui précèdent les déchaînements, mais, certain que j'étais que rien n'allait se déchaîner, j'en ressentis une espèce de déséquilibre, l'impression d'être poussé dans un abîme, sans possibilité de résistance mais sans tomber pour autant** » (36).

Roman hanté par les difficultés à s'exprimer, *L'Enfer* est une parodie du roman

policier - roman du discours performant -, et du *hard-boiled* - où les paroles sont des actes : Soler en est réduit à rêver seulement de « **paroles terriblement efficaces** » (17). Il parvient rarement à dire ce qu'il pense (« ma faculté d'exprimer quelque sentiment que ce soit s'était émoussée » (332)) ; page 55, pour une fois, avec Anne, le lien entre pensées et discours se fait parfaitement : « **Dans la pièce côté rue on tombait sur le poster de Bach, ce poster faisait un peu étudiant attardé.** »

**Ce poster fait un peu étudiant attardé, dis-je. Mais... »**

Notre héros redoute les « **paroles stériles** » (37) et les moments où « **il fallait parler** » (37) lui coûtent de grands efforts, même s'il se contente de « **lâches paroles** » (26). Il est sans cesse confronté à son incapacité à s'exprimer : « **Ce qu'il fallait dire ne venait pas** » (37), « rien ne me venait » (126), « **je ne savais que dire** » (143, 153), et retrouve cette maladie chez Rainer : « **Mes paroles se mouraient comme les siennes** » (46). Maladie parce que ce rapport aux mots est vu d'une façon très physiologique : Michel est très attentif à la prononciation ; celle de Lossaire, « **dont la bouche se tordait de façon vulgaire quand il émettait des mots** » (284), le fascine (206).

Son incapacité à communiquer se retrouve dans ses rapports houleux avec les cabines téléphoniques et avec les deux appareils qu'il possède : « **Ces deux téléphones ne servaient qu'à m'énerver. Ils sonnaient en même temps. Double bruit, donc. Et je m'entroupais dans les fils. Il est vrai qu'ils ne sonnaient jamais. Sauf quand ma mère appelait, mais c'était surtout moi qui l'appelais. Et son téléphone était en panne. Impossible de l'appeler** » (9). Le thème du dédoublement se retrouve ici, dans cette duplication de l'engin hostile, qui ne remplit pas sa fonction, tendant des pièges, coupant la parole. Le silence hante les premiers chapitres où Michel, seul avec sa folie intérieure, discours envahissant, a pour seule interlocutrice sa mère, dont le langage est inarticulé et dont le téléphone ne marche pas ! Son deuxième interlocuteur, Rainer, a coupé son téléphone pour ménager son cœur. A la fin du roman, Michel signale que le téléphone est son « **seul lien avec le monde** » (392), mais il a à présent des relations...

Les difficultés à dialoguer sont fréquemment soulignées : « **Je ne la compris pas. Et elle ne voulut pas s'expliquer davantage** » (161), « **je ne sus qu'ajouter, il ne sut que répondre** » (169), « **nous n'avions rien à nous dire. Ou les mots s'arrêtaient en chemin** » (353), « **chacun se perdait dans les méandres de ses pensées** » (347). Au moment où il constate la trahison de Michèle : « **Pas un mot** » (227). Annie lui est sympathique parce qu'elle est une « **esclave fidèle à qui il était à peine besoin d'adresser la parole** » (275), ce qui simplifie les échanges et semble faciliter un « **discours aimable et sincère** » (275). Pour le reste, il est difficile de s'entendre, même au sens propre : « **il serait bon qu'on s'entendît parler autrement qu'en s'amenant les poumons dans la bouche** » (141). L'enquête va donc avoir tendance à compliquer le rapport au langage. La difficulté à parler empêche tout apaisement : Michèle, à l'inverse d'Isabel de Tuermas, ne parvient pas à se libérer du poids du passé par les mots, elle reste bloquée dans son angoisse. Et Michel lui en voudra éternellement, de nouveau pour une histoire de mots : « **Je ne vous pardonne pas de ne pas m'avoir répondu le premier soir** » (364).

En conséquence, dans la relation amoureuse ou affective, en particulier avec Isabel, Michel établit une « **règle de silence** » (369) pour que les feintes et les soupçons ne

rompent pas l'harmonie des corps. Avec Michèle, il constate que **« ne pas pouvoir [se] parler créait une sorte de complicité »** (146) ; il cherche à maintenir le silence : **« il vaut mieux ne pas parler »** (315), **« on ne va pas recommencer à parler »** (363), **« nous évitâmes de parler »** (366). Cet effort vise parfois à sauvegarder le langage : **« Ne faites pas en sorte que les mots ne veuillent plus rien dire »** (284), et à se protéger de la tentation du mensonge et du déferlement de violence que parler produirait. C'est ce que cherche à éviter Michel et c'est ce qui coupe les ailes à ses envies de parler ; pris **« d'un désir subit de parler à Michèle »**, il se reprend : **« j'eus peur d'entendre sa voix »** (327). Michel va souvent chercher à supprimer l'échange par la douceur (**« mes baisers sur la bouche l'empêchaient de parler »** (234)), l'amour pouvant faire office de « bâillon » (283) : **« La crise de mots était passée »** (283). L'amour physique crée effectivement une complicité qui se passe de verbalisation, et on constate que chacun comprend le désir de l'autre sans avoir **« besoin de l'exprimer par d'interminables bavardages, raisonnements et prières »** (330). Lorsque l'animosité reparaît, lorsque Michel est à nouveau la proie des mots, des questions soupçonneuses, les images de violence affluent, et parmi les tortures qu'il imagine faire subir à Michèle, revient la volonté de la rendre muette : **« Tu peux parler ? Non, je m'y attendais. Ce ciment prend très vite »** (157).

On a vu également à quel point la communication avec Rainer est ardue, chacun ayant besoin de se confier : **« Il me pressait de mots. Après chacun, il aurait pu tomber raide mort tant il lui coûtait de les articuler »** (53). La musique pour eux est l'équivalent de l'amour, puisqu'elle leur permet de se taire, au moment où les questions tourmentent encore Soler : **« Il ne me parlait plus de rien [...] Toute parole, tout geste, toute démonstration auraient été superflus, auraient entamé notre émotion, qui était calme et infinie »** (300). Pour **« éviter de parler dans le malentendu »** (273), **« éviter les pièges retors »** (273) du langage, les fables, les fuites, Soler cesse de poursuivre Rainer de ses questions.

En effet, la peur du mensonge pèse constamment sur le dialogue ; le soupçon, élément constitutif du roman policier comme du roman noir, s'étend dans *l'Enfer* à toutes les relations. Mentir s'avère nécessaire pour se faire accepter, aimer, et pour ne pas être poursuivi par le langage interrogatif : Michel envisage **« de justifier par un jeu de trois ou quatre mensonges [s]on silence téléphonique depuis [s]on départ »** (363, *id.* 327) ; **« quel petit mensonge lui servir ? »** (329), **« je continuai de mentir »** (351) ; **« je lui avais tant menti que je ne savais plus quoi lui dire [...] surtout pas la vérité »** (352). Page 340, il manipule Isabel de Tuermas avec une grande habileté, parce qu'il la sait sincère, parvenant à la faire agir selon sa volonté sans qu'elle s'en aperçoive, et le narrateur nous communique en aparté les phases de sa manœuvre. En même temps, il veut absolument qu'elle le croie loyal et se pose comme garant de la bonne foi : **« Je serai là pour dire la vérité »** (353).

Même en s'exprimant peu, Soler constate qu'il est prisonnier du langage, y compris dans le discours intérieur, où certaines expressions semblent être là pour **« faire échouer le monologue n'importe où (92) »**, et même lorsqu'il se limite à peu de mots : **« je disais toujours oui (58) »**. C'est cet appauvrissement lexical qui va l'entraîner dans le crime. Cette passivité, il la retrouve chez Simon qu'il va du coup pouvoir manipuler : **« Il suffirait**

*de le retenir par des mots, d'autres mots [...] Mais d'autres mots ne furent pas nécessaires (121) » ; « il fallait lui arracher les mots. Il parlait peu [...] il disait toujours oui » (128). La relation à l'autre se trouve altérée, échappe au locuteur (« je fus le premier et le plus surpris de ma déclaration » (31)). L'impression d'être envahi se manifeste aussi quand le ton ou le registre échappe au locuteur : « d'un ton d'emphase et de familiarité dont je m'étonnais moi-même » (164) ; « saisi d'un invraisemblable accès de vulgarité [...] Je le répète, invraisemblable » (167).*

En fait, *l'Enfer* montre qu'on est possédé par les mots, qu'ils parlent à travers nous, comme lors du délire qui suit la scène où Michel voit Lossaire avec Michèle : « **Je tremblais, mes lèvres tremblaient, comme si des mots difformes, s'en échappant sans cesse, les malmenaient au passage** » (228). Il note la monstruosité des « **mots qui déformaient [s]a bouche sans répit** » (228) ; il cède finalement à la violence verbale, « **lançant aux entrailles grondantes de la terre des suites ininterrompues de jurons inouïs qui remontaient sous forme de bulles à la surface des eaux, et je jurais, maugréais, et pestais encore quand je butais contre un trottoir [...]** » (228-229). Ces jurons, il les refrène en présence de Michèle (280). Les mots se refusent, nous privant du soulagement qu'ils peuvent procurer : « **Plus un mot. Plus un mot n'aurait pu sortir de ma bouche. A l'aide, à l'aide !** » (95).

« **A la fin, Rainer Von Gottardt dut approcher le magnétophone de sa bouche, ses organes de la parole ne produisant plus que de longs ffffff chargés de salive crépitante, la fatigue, la maladie, le désespoir lui rentraient les mots dans la gorge où ils roulaient avec tant de pauvre rage qu'ils parvenaient à se hisser aux bords des lèvres exsangues, et là, au bord de ces lèvres qui ne pouvaient plus que demeurer ouvertes pour leur livrer passage et se laissaient noyer de trop de salive, ils ne prenaient pas forme, s'affaiblissaient et glissaient jusqu'au creux de ses entrailles, sous le coeur, qu'on entendait cogner sous la chemise** » (85-86). Vouloir parler tue petit à petit Rainer, il est mis à mort par son propre langage, au rythme des cassettes qui se succèdent pour enregistrer ce qu'il sait être ses dernières paroles.

Les mots tuent, les mots sont une malédiction, « **parler aggravait la soif** » (49) ; on se souvient de la scène du concert et du bruit des langues « **se décollant d'un palais** » (308). Les mots tuent, Michel en est conscient qui évite de jurer en présence de l'invalidé : « **Ce que balles dans la moelle et l'encéphale n'ont su faire, mon langage ordurier...** » (212). Lui-même est atteint mortellement par les propos de Michèle, « **paroles inattendues, cruelles, désolantes, folles, dont chacune se fichait dans ma chair comme un pieu** » (283). Il finit par rêver d'une « **humanité muette, toutes langues coupées** » (196).

Plus encore, *l'Enfer* est une tragédie du verbe ; au commencement est le silence, personnifié par le père des de Klef, « **dieu sans pouvoir, muet** » (239), incapable de raconter le passé, et la fin du récit est marquée par le silence de Simon : « **Il ne répondait pas aux questions ou mal, il ne comprenait pas. Et il avait des difficultés à parler** » (380). Pour lui aussi, le passé est aboli par l'impossibilité de le dire : « **- Tu te souviens, alors ? Il ne répondait toujours pas à cette question** » (386). L'aphasie inhérente au code herméneutique selon Barthes, en tant qu'elle n'est normalement « *qu'une suspension de réponse, obligée par la structure dilatoire du récit*<sup>195</sup> »,

c'est-à-dire qu'un moyen pour l'auteur de renforcer l'impact de l'énigme en retardant sa résolution, cette aphasie est dans ce roman parfaitement incarnée dans les deux De Klef privés de parole, et qui nous privent du même coup, mais définitivement, de la solution du mystère : ***l'Enfer est une tragédie du verbe, parce qu'il se construit, du début à la fin, autour d'une aphasie figée.***

Dans ce livre de secret, l'auteur a obscurci le langage maternel, fidèle à son étonnante idée que « ***le sens est de nature maternelle***<sup>196</sup> » : la mère du narrateur, « ***perdue dans un monde à elle*** » (20), parle « une langue non répertoriée » (161-162), par onomatopées, « ***déluge de syllabes farouches*** » (169), lorsqu'elle n'est pas d'accord, et « langage drôlatique » (134), « chapelet de bribes verbales » (134) pour le reste ; malgré tout, Simon la comprend immédiatement et finira, comme elle, par « parler cheval » (128) ; Simon, l'enfant qui a refoulé ce qu'il pourrait dévoiler, communique sans problème et dès l'abord avec elle : « ***ils semblaient deux musiciens qui s'accordaient bien*** » (134). La musique est toujours chez Soler l'image de l'harmonie innée entre les êtres.

Torbjörn, le voisin de Michel, parle « ***un français chaotique*** » (32). Soler, Espagnol d'origine comme son créateur, est dans le domaine des langues également très attiré par la multiplicité, l'anormalité : l'hôtelier turc et sa « belle voix » (238), Isabel de Tuermas et les mots américains qui lui échappent, les « infatigables bavards » (303), d'origine sud-américaine, que sont les Dioblaníz, faisant par leur parole obstacle à la vérité ; elle avec sa voix « perçante » (303) et lui qui « ***bredouillait un grommelant sabir qui faisait bruit de fond, rien de plus*** » (303).

L'attirance de Soler pour les langues étrangères est fondée sur leur musicalité, mais aussi sur la neutralisation du sens qu'elles permettent parfois : les mots dissimulent davantage leur secret. Son goût pour la déformation du langage est d'ailleurs sans doute à mettre sous le même éclairage : Soler cherche à se distraire de ses problèmes de communication en usant du langage carnavalesque, en jouant constamment avec les mots, dont la forme plastique le fascine ; il signale sa curiosité pour la langue en évoquant une phrase ***trouvée « dans un livre de grammaire ancien comme exemple de sonorités sans grâce »*** (203). Il en fait son slogan (« ***Un phénix caché et inconnu a vie ici*** » (289)), se retrouvant pleinement dans cette image solaire et goûtant le choc sonore des termes de la phrase. Au moment même où il exerce un chantage envers Michèle d'une façon si odieuse, il entend ce qu'il dit (« ***Prêtez-vous-y*** » (146)) et joue avec cette sonorité : « Ces quatre syllabes laissaient facilement oublier leur sens et semblaient alors d'une langue étrangère et mystérieuse » (146-147). Dans la même séquence, si lourde de menace, une autre expression l'amuse, par la répétition paronomastique qu'elle contient :

<sup>195</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 83.

<sup>196</sup> R. Belletto, *les grandes Espérances de Charles Dickens*, p. 177. En fait, cette atteinte au langage, qui est maximale dans le cas de la mère - personnage de surcroît textuellement mis à mort - semble illustrer ce que dit R. Barthes, *in le Plaisir du texte*, Seuil, Essais, 1973, pp. 51-52, à propos du rapport entre l'écrivain et sa langue maternelle : « *L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère [...] pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu [...]* » (souligné par nous).

« un froufrou de taffetas moussu » (148). Le jeu puéril sur les sons, sur la forme (Michel amuse aussi le petit Simon en mimant ce qu'il veut lui dire (135)), accompagne souvent les moments tragiques : en plein incendie de la maison de Liliane, Soler joue sur la polysémie en évoquant « feu [s]on père » ; avant l'enterrement de sa mère, il parle de « **vider le calice lyonnais jusqu'à la lie, et même [...] jusqu'à l'hallali !** » (196). Et pour tenter de minimiser le rapt de Simon dont il est coupable, il se rassure : « **j'enjôlais Simon et non l'engeôlais, ha, ha ! le fin mot m'emplît d'aise** » (138-139). Ces deux exemples de jeu sur l'homophonie semblent attester la légèreté du signifiant, qui autorise une insouciance que condamne le signifié ; Michel joue donc avec l'un en tentant de refouler l'autre.

Une fois trouvées, surgies, ces expressions ne le quittent plus et reviennent périodiquement à son esprit : « **La Lancia démarra et disparut dans un frou-frou de taffetas moussu** » (184). Cette structure en écho est fréquemment utilisée, parce que le son retient l'attention du musicien qu'est Soler : « **Lire mon livre ! Ha, ha ! Elle pouvait toujours se frotter le bas-ventre avec une branche de houx. (Hou hou, hou hou, hou hou hou, fredonnai-je en moi-même)** » (201) ; cette plaisanterie, pur jeu phonique, resurgit dès que Michèle demande à lire le livre sur Bach (cf. 213, 246). Soler mêle ce goût du jeu sur les sonorités à sa manie de copier la manière de parler des gens qu'il rencontre, par exemple le tic de langage de Michèle qui consiste à répéter plusieurs fois certains mots : « **Oui, le père perd, et il en est, dit Michèle, désespéré désespéré** » (183) ; il aime également la permutation : « **tous mes paniers dans le même oeuf** » (225, 393), « **que viennent bien tenues les aubaines promises, que tiennent bien venues les aubaines promesses** » (237). Plus le mot est dégagé de l'emprise du sens, plus Michel est heureux de ses créations verbales : « **ce qui n'avait aucun sens mais me fit rire** » (225). La légèreté des mots est dans la manipulation qu'ils autorisent, croit-il, et il place leur poids dans le seul signifié.

A travers l'attitude du héros face au langage se devine celle de son créateur. Pour Belletto, ce goût pour le charabia constitue un désir de régression, de recul au stade du nourrisson, c'est-à-dire un retour vers la mère<sup>197</sup>. Est-ce pour mieux le signifier que dans *l'Enfer*, la mère elle-même use d'un langage régressif ? On pense ici au rapport langue/texte établi par Jacques Dubois :

**« Si la langue est maternelle, le texte (le livre) est paternel : il contient la Loi, à laquelle on ne saurait échapper .<sup>198</sup> »**

La jubilation de Belletto face aux altérations subies par le langage (maximales dans le cas du personnage maternel) se conjugue sans doute avec cette tentative d'échapper à la Loi du texte en jouant avec l'hypotexte policier et avec des préceptes narratifs qu'il feint de violer (par exemple, la mort de celui qui dit « je » au début d'un roman).

### 3.3.2. Une violence endémique

Pourtant, c'est d'avoir trop joué avec des mots de violence qui finira par tout déclencher.

<sup>197</sup> Cf. R. Belletto, *les grandes Espérances de Charles Dickens*, p. 177.

<sup>198</sup> J. Dubois, *l'Institution de la littérature, Nathan, Labor, coll. « Dossiers Media », 1978, p. 116.*

Le langage carnavalesque, parodie du langage, devient dangereux quand il déborde, parce que le Carnaval, donnant à chacun la possibilité de jouer les rôles qui lui plaisent et de renverser toute logique, fait revenir le refoulé et dédouble les êtres à l'infini.

Le mot « violence » est revenu bien des fois au cours de notre étude, et notamment en ce qui concerne le langage. C'est bien sûr un lieu commun que de dire que le roman noir a pour thème le conflit, et plus particulièrement, Jacques Dubois le rappelle, la rivalité entre groupes inégalement lotis : dans *les Mers du Sud*, c'est bien un « franchissement de barrière<sup>199</sup> » entre classes sociales qui a causé le drame - une « frontière » (156-295) sépare San Magin du monde bourgeois -, franchissement inversé d'ailleurs par rapport à sa signification habituelle (qui vise à un progrès social), le bourgeois Pedrell ayant voulu pénétrer dans le monde ouvrier. Ce qui, par un renversement de valeurs singulier, fait d'ailleurs de lui le coupable : « **le criminel revient sur le lieu de son crime, Stuart Pedrell** » (157), dit Carvalho.

Mais si nous évoquons ce thème ici, ce n'est pas dans le but d'étudier cette violence-là : *l'Enfer* nous montre le chemin, puisque Belletto a supprimé cette justification de la violence dans son roman, où l'argent n'a qu'un rôle ludique (« **Trente mille francs. Bonne matinée** » (75)) et où les classes sociales ne sont pour rien dans l'installation de la haine, le crime ne trouvant pas vraiment sa justification dans la lutte des classes, mais dans l'amour et la jalousie, la révolte devant l'inégalité du sort (Simon a une vue exceptionnelle, Jésus ne voit pas) ; comme le dit Jean-Claude Izzo :

**« La réalité, ce n'est pas ce qui est sous nos yeux [...] La face cachée de la vie, elle n'est pas dans l'acte [le crime], mais dans la somme de sentiments, d'émotion - amour, haine, violence - qui sont nécessaires pour que cet acte ait lieu<sup>200</sup> . »**

La « somme » dont parle cet écrivain semble s'obtenir par le cumul des sentiments violents de toute une communauté. L'ambiance est tendue dans *l'Enfer*, les « survivants » (214) sont rares mais ils s'agressent volontiers, y compris lorsqu'ils font leurs courses, dans une « frénésie générale » (41) : « **Les cabines d'essayage étaient prises d'assaut [...] halètements, odeurs, cris et larmes des enfants, querelles des parents** » (41). Les matchs sont des prétextes à déchaîner sa violence : « **Ils se fondaient dessus comme des idiots** » (88). Les Dioblaníz laissent des « **bagarres sanglantes, et même meurtrières** » (28) se dérouler à l'occasion des concerts qu'ils organisent, et, bien qu'on les soupçonne d'avoir été à l'origine de massacres dans leur pays, ils tiennent le haut du pavé<sup>201</sup> .

La société entière se comporte donc violemment, à l'exception d'îlots de douceur. Comme le dit Theodor Adorno, un des auteurs de chevet de Montalbán - dont Pepe brûle un ouvrage dans *les Oiseaux de Bangkok* :

<sup>199</sup> J. Dubois, *le Roman policier ou la modernité*, p. 173.

<sup>200</sup> J.C. Izzo, « *la Vie même* », in *les Temps Modernes*, pp. 193-194.

<sup>201</sup> Ernst Mandel, *op. cit.*, p. 168, fait d'ailleurs curieusement de ces derniers le moteur du roman, qui « *doit sa force au passé révolutionnaire latino-américain de certains de ses protagonistes, qu'il [Belletto] évoque avec une grande efficacité.* »

« *Il n'y a plus d'autre ciment entre les hommes que la pression qui les fait tenir ensemble*<sup>202</sup>. »

La cohésion sociale est notamment assurée par tout le commérage autour des crimes, toutes ces conversations où, sous le couvert de la condamnation et de l'horreur, s'exprime le désir de meurtre, sur le mode de la dénégation<sup>203</sup>. Dans les romans de Montalbán, chacun cherche un responsable au désordre : gouvernement, KGB, milieux d'affaires, femmes faciles, etc. D'où les nostalgies franquistes, très courantes : « *On a besoin d'une main de fer* » (248). La vision politique de l'auteur barcelonais semble rendre compte de l'impossibilité de résoudre la violence : « *On avait assassiné un général et un colonel, mais rien n'arrêterait la marche irréversible vers la démocratie* » (273). Tous s'accusent mutuellement : « *Les gens sont méchants* » (20). Même les filles insultent leur mère ; Yes dit de Mima : « *Elle est comme un chasseur obnubilé par sa proie* » (220). Ana Briongos est perpétuellement « *en rogne* » (171), c'est « une lutteuse » (171). Tout se joue dès l'enfance : « *Des enfants jouent avec les mètres jusqu'à les tuer. Les mètres dans les mains des enfants sont des bêtes à mesurer, aux abois, qui se débattent, manipulées par leurs bourreaux* » (129). Cette violence latente semble constituer la société, devenue une « jungle » (235), c'est pourquoi Carvalho s'en exclut, avec sa chienne : « *Aucun chien n'a construit San Magin, aucun chien n'a jamais déclaré une guerre civile* » (226). « *Elle ne mord pas ? - Elle ne sait pas encore ce que ça veut dire* » (102).

En définitive, les deux romans rendent compte de la violence inhérente à tout rapport humain, qu'elle se déchaîne ou qu'elle soit étouffée par les mœurs civilisées : « *Il lui tendit la main comme si son bras le fusillait tout en lui présentant ses condoléances* » (MDS 74) ; « *il affronta la femme qui semblait évaluer son poids et l'effort que ça demanderait pour le faire basculer dans le vide* » (MDS 121). Chez Montalbán, la parole rattrape de justesse la violence, elle la suspend, comme chez Belletto, où le monologue intérieur traduit cette agressivité envahissante :

« *Je refermai la porte du bruyant et inefficace appareil ménager en douceur, me retenant de la réduire en bouillie comme je me retenais de briser la tête de Michèle à coups de poings. [...] - La musique, c'est votre métier ? - Oui, dit-elle. - Parlez-moi, dis-je. Parlez-moi !* » (154)

En somme, si, selon la formule courante, le meurtre est un « langage en actes », *l'Enfer* montre ce qu'il en coûte de ne pas tuer, de résister à la tentation et d'être confronté à un langage inopérant, inefficace. Il révèle une autre fonction du langage, qui est de faire dévier le geste, de le refouler. Les voyous des banlieues n'ont pas cette possibilité, d'où le déchaînement des pulsions violentes : à la première page de son roman, Montalbán évoque l'un d'entre eux, comme empêtré dans sa langue, « *essay[ant] de l'utiliser* » pour s'exprimer. Il n'a pas accès au langage. Dans *l'Enfer*, Soler révèle aussi la vertu de l'expression écrite : il court se « *réfugier dans [s]on travail de rédaction, qui [l]'empêchait de céder à la haine* » (297) à chaque fois qu'il se sent prêt à capituler face

<sup>202</sup> Th. Adorno, *op. cit.*, p. 38.

<sup>203</sup> G. Auclair, *op. cit.*, p. 197, note que la chronique des faits divers a ainsi pour fonction d'« *assurer, en l'exaltant, la cohésion sociale face à ce qui la nie [...] ou menace de la détruire.* »

à ses instincts violents.

En effet, le détective, être de parole, dont le rôle est classiquement de restreindre cette violence, n'est en aucun cas extérieur à cette ambiance agressive ; bien au contraire, tous les deux ont du sang sur les mains. Carvalho, ancien homme de main de la C.I.A., qui parvient dans le quotidien à se limiter à une « **brusquerie contrôlée** » (67) et à une ironie mordante qui le sauve de la violence dans des situations épineuses (« **Carvalho et la veuve se regardaient bien en face, comme pour mesurer leur degré possible d'agressivité** » (26)), semble saisir l'opportunité d'un combat pour décharger sa « **rage accumulée** » (251) entre deux enquêtes. Il arrive d'ailleurs qu'il roue quelqu'un de coups sans trop savoir pourquoi, comme dans *Hors-Jeu* (164) ou *Tatouage* (230) - roman pendant lequel il se montre extrêmement brutal avec deux femmes, dont l'une est sa maîtresse occasionnelle, pour obtenir des informations. Dans *les Mers du Sud*, se préparant à la rencontre avec Larios, il joue avec ses armes : « **Il fit le geste de tirer contre le mur [...] Il mit la sécurité, frustrant ses envies de tuer [...] bras tendu il cogna sur un adversaire invisible** » (276). Lors du combat, une fois le voyou au sol, hors de combat, le détective se déchaîne contre lui : « **Carvalho le cribla de coups de pieds avec fureur [...] lui écrasant l'estomac, les reins, cherchant follement son visage [...] il le poussa pour le faire s'écraser contre le muret de briques** » (289). Il soigne la culpabilité, consécutive à ces passages à tabac de « victimes faibles » (281), par l'abus d'alcool et la voracité.

Quant à Soler, ses projets criminels ne reposent que sur le désir de violence, alors même que les vrais coupables n'ont agi, eux, que par besoin d'argent (Lichem) ou par amour (les Dioblaníz, si « bons » qu'ils étaient même prêts à adopter Simon !). Avec sa « **rage complaisante** » (25), Soler semble en fait être à l'origine de la violence, puisque dès le début du roman (et avant même qu'il ne forme des projets criminels), « prêt au combat » (9), il s'en prend violemment aux objets qui l'entourent, ses seuls opposants possibles (« **Je l'aurais bien jeté par la fenêtre [le réveil], avec rage [...]** » (35)). La plupart du temps, il en reste à l'intention : « Je pouvais tuer », dit-il dès la page 72. Le champ lexical de la guerre est envahissant : Michel se compare à un soldat blessé (« **quand on a le ventre ouvert par un coup de hache et que les entrailles s'en échappent [...]** » (64)) et même à un « **cadavre de la dernière guerre** » (89) et il imagine - dès avant son suicide, qu'il mettra pourtant en avant comme la cause de son agressivité -, tuer tous les gens qu'il rencontre (Anne (29), le complice de Lichem (72), un concierge (113), un médecin (178), un douanier (315), Lossaire (254), etc.), que ce soit des personnages-clés du drame ou de simples silhouettes à peine croisées.

La guerre apparaît constamment dans les différentes formes humoristiques comme les exagérations et les comparaisons : *Carrefour* lui rappelle « **Verdun après la bataille** » (41), il évoque « le conflit atomique généralisé » (39), une « **bataille navale** » (143) une « **offensive mondiale** » (25) des Chinois, fait ses courses en pensant que « **la guerre pouvait éclater, interminable, et âpre, elle ne [l]e prendrait pas au dépourvu** » (112). Bien des comparaisons surprennent et ne font que renforcer l'impression d'agressivité délirante, prête à se déchaîner : « **Partez, lui dis-je avec toute la vaillance dont j'étais capable, c'est-à-dire celle d'un lapin en rase campagne face à une rangée de canons pointés** » (101).

La violence semble le soutenir, puis, après sa tentative de la retourner contre lui, elle participe de sa résurrection : « Souvent la haine et le mépris du monde m'étouffèrent, mais je n'en respirais que mieux » (139) ; en particulier lorsqu'il va pouvoir défouler cette pulsion criminelle sur le premier ennemi qui se présente, Lichem : « **une partie de moi-même était prête à la guerre, la partie rageuse qui avait armé ma main d'Alymil 1000 et de boutons de gaz de ville, et qui n'avait pas obtenu pleine satisfaction de sa rage destructrice [...]** » (185). Il fera ainsi preuve d'une « **rage si aveugle** » (185) qu'il déstabilisera son adversaire. L'arme de ce dernier, une fois en la possession du héros, butin de guerre, va être l'occasion de nouveaux délires sanglants : « **Cran de sûreté, chargeur plein, six balles, détente, rien de sorcier, un jeu d'enfant. Qui me chercherait des poux avec une insistance trop tatillonne prendrait incontinent six balles dans la matière cérébrale** » (194). La menace pèse alors sur tout le monde, y compris les femmes (il imagine *Isabel* « **l'arme de Lichem entre ses deux grands yeux verts** » (325)), et surtout, Michèle.

Cette hostilité universelle se concentre en effet sur Michèle de Klef : « **La guerre faisait rage entre nous** » (311). Le héros semble victime de ce qui l'envahit : « **je luttai contre une sorte de haine** » (268). Cette aversion est douloureuse à contenir, c'est pourquoi retrouver Simon, juste après avoir vu sa soeur, permet une forme de soulagement, par un mouvement de « **tendresse libératrice** » (159). A chacune de ses rencontres avec la jeune femme, Michel s'épanche largement auprès du lecteur sur le mélange d'amour et d'aversion qui compose leur relation (156, 172, 182, 267), son envie d'être cruel avec elle (147), son désir de vengeance (126), la violence qu'il contient sans cesse (154, 172, 181) et il se complaît à imaginer, tandis qu'il lui tient des propos doux et embarrassés, les tortures qu'il pourrait lui faire subir (157, 293), jusqu'à imaginer la tuer en la noyant (172), par lapidation (116) ou par balle (210), avec l'arme volée, « arme dans laquelle il restait une dernière balle ! Pour Michèle ? Non, ha, ha ! » (349). Dans l'autobiographie de Rainer, Soler désigne Michèle par une périphrase éclairante : « **la jeune femme hostile dont il [Soler lui-même] allait bientôt réduire l'âme à néant** » (368).

Or, ce qui va être intéressant à nos yeux, c'est que cette violence n'est pas limitée au seul Soler, dont on aurait pu faire un maniaque dangereux, menaçant toute la société, comme dans un roman noir classique. Mais ce que Belletto montre, dans un premier temps, c'est la haine mutuelle entre deux amants ; derrière les mots anodins qu'ils se disent, le narrateur, en particulier par le biais de la focalisation interne, rend l'hostilité des pensées, qui en deviennent apparentes : « Michèle était tendue comme une arbalète [...] de petites flèches d'hostilité qui sifflaient et pleuvaient sur tout le quartier du Point-du-Jour et me frappaient, moi, si proche d'elle dans l'espace et par le coeur, durement » (279). « Une bouffée de haine me fit suer davantage » (201). La violence semble être exacerbée par la chaleur, et même avoir partie liée avec elle ; on est bien en enfer et les instincts mauvais s'enflamment : « Michèle m'entraîna dans son **cercle**<sup>204</sup> d'angoisse et je revins à la charge avec Lossaire » (281). Certes, la jalousie est pour quelque chose dans l'animosité de Michel envers Michèle : « une haine formidable me souleva du sol » (227), note Michel en voyant Lossaire et Michèle ensemble et il compare la jalousie à un « fer

<sup>204</sup> souligné par nous.

rouge » (227). Mais, bien avant Lossaire, il faut mettre en avant la folie suicidaire contrariée de Soler qui a fait naître sa « hargne dirigée non plus contre moi, mais contre le monde. Et **dont son amour n'avait guère émoussé la virulence**<sup>205</sup> ... » (244) ; quant à Michèle, « angoissée et hostile » (297), son « anxiété » (293) si souvent évoquée est au coeur de ses difficultés amoureuses : « elle finit par me haïr de ne pouvoir m'aimer en paix » (293).

Ce qui est très révélateur, dans les rapports entre ces deux amants, c'est qu'ils montrent combien la violence se dissémine : « Elle ne répondit pas, tendue et agitée par une terrible nervosité. Elle m'énervait » (182). Pour refouler cette violence, ils se raccrochent désespérément au langage, et même si les mots se dérobent, ils recourent à ce qui évite bien des conflits : la simple politesse, ce qui expliquerait l'usage du vouvoiement entre eux. Si le langage n'intervient pas, comme nous l'avons vu, la contagion de la violence ne rencontre aucun obstacle, quitte à être déviée dans la violence sexuelle ; dans l'extrait suivant, qui suit une tentative avortée de conversation où abondent les points de suspension et les mots en trop qu'on se reproche, cette alternative violente face à la propagation de la violence apparaît nettement : « Je crus que c'était elle qui allait me tuer, sans voisin assez fort, ce voisin fût-il Torbjörn Skaldaspilli le géant, pour desserrer l'étreinte de ses doigts sur mon cou. Elle louchait. Une haine proche de l'abjection la défigurait. Ce fut un moment de folie. J'étais prêt moi-même à la frapper de toutes mes forces. Je résistai. Nous résistâmes. Un autre dénouement s'imposa. J'empoignai Michèle par le bras et l'entraînai avec irrésistible sauvagerie dans la maison [...] nous fîmes l'amour comme sans doute le font les bêtes dans les prés, les fleuves, les forêts. Les montagnes » (365).

La sauvagerie semble en effet inhérente à l'amour physique, même avec Anne : « Le plaisir lui-même fut si violent qu'il ne dérangerait guère une relative immobilité, se fût-il exprimé avec la frénésie exigée par sa violence que nous eussions elle et moi volé en éclats dans la pièce, ses longs gémissements m'incitant à lui dévorer le visage de baisers » (63). Seuls les rapports avec Annie, d'où le sexe est absent, sont vierges de toute agressivité ; en cela elle représente le double intouché d'Anne et d'Ana. Faire l'amour comme si c'était la guerre n'est pas une caractéristique du seul Michel (cf. 235, 330) : Rainer, qui qualifie cet acte, comme Soler, de « sacré » (218-233), parle de ses relations avec Ana, une « passion violente » (219), de la même façon (« nous nous sommes aimés purement et vicieusement » (270)).

Parmi les liens que René Girard établit entre violence et sexualité<sup>206</sup> sont relevés le sang, les formes violentes de la sexualité (viol, rapt, inceste, sadisme), très présentes dans *l'Enfer*<sup>207</sup>, les querelles qu'elle provoque (Lossaire), les objets de substitution qu'elle

<sup>205</sup> souligné par nous.

<sup>206</sup> Cf. R. Girard, *op. cit.*, p. 56 : « La sexualité est impure parce qu'elle se rapporte à la violence. »

<sup>207</sup> Y compris l'inceste, trahi, fantasmé. Soler, qui ne supporte pas l'idée de relations sexuelles entre Liliane et son père, raconte sa tentative de réanimation de sa mère adoptive en ces termes : « Je tentai la respiration artificielle. Mais je savais mal faire, c'était la première fois [...] je la regardai s'approcher sans quitter de la bouche la bouche de ma mère à califourchon sur qui je m'agitais en vain (178). »

emploie en cas de déception (Isabel, Anne), la violence qu'elle amène lorsque le désir rencontre un obstacle - et le roman de Belletto en est l'illustration.

« Mon sexe érigé était dur comme fer » (E 266). « Elle retira sa main [du sexe de Gueulenoire] comme si elle avait touché une prise électrique » (MDS 12) » : la conjonction violence/sexe est en effet également perçue par Montalbán, par exemple au chapitre I, où le vol de voiture est motivé par un projet sexuel formulé à plusieurs reprises ; dans l'action, Gueulenoire s'encourage même sexuellement, « palp[ant] le crochet appuyé sur l'arrondi de sa couille qu'il caressa de l'intérieur de sa poche » (10). Les deux crimes ont également une connotation sexuelle : Larios a voulu tuer le responsable de la grossesse de sa soeur, Soler a commis le premier enlèvement pour posséder Michèle. En outre, ce que dit René Girard des dangers suscités par une sexualité trop longtemps réfrénée évoque le héros de *l'Enfer*:

**« Tout comme la violence, le désir sexuel ressemble à une énergie qui s'accumule et qui finit par causer mille désordres si on la tient trop longtemps comprimée<sup>208</sup>. »**

Dans le roman, la première relation sexuelle de Soler « libéra dans la pièce un objet avide et turbulent de fou suicidaire continent depuis des lustres et durement résolu à manifester l'énergie d'une ultime révolte [...] » (62). Les catastrophes s'enchaîneront ensuite, comme déclenchées par le désir contrarié de Michel, désir sexuel, désir de violence qui va perturber sa vie et celle de la communauté<sup>209</sup>. Rainer a également enduré l'attente, n'ayant découvert que tardivement l'amour avec Ana ; il y a perdu son « expression angélique » (270) : « Mon âme n'était pas préparée aux turpitudes de la chair, par conséquent mon corps en a vite porté les stigmates » (270). Parmi ces stigmates, nombreux (alcoolisme, maladie), l'un est particulièrement significatif : dans des circonstances mystérieuses, Rainer a perdu un doigt, l'index gauche, mutilation/castration qui l'a banni du monde de la musique, son paradis, et de celui des hommes. Michel se blessera aussi et passera à côté de la même catastrophe : un trou, « au creux de l'os de la hanche » (258) qui laissera une « petite cicatrice du milieu du corps » (329), et une autre blessure, Michel étant atteint au même endroit que Rainer : « Je crus qu'on me coupait les doigts [...] Mais je m'étais tordu et entaillé l'index gauche, qui saignait » (378). Le livre se termine sur la mention de son « index gauche encore douloureux, et loin d'être guéri » (394) ; Soler a donc eu plus de chance que Rainer, laissé « sans possibilité de relèvement » (270) par une castration définitive. C'est peut-être la raison de l'éloignement prudent (mise à l'index ?) de Michel vis-à-vis de toutes les femmes, même de la plus aimée, à la fin du roman.

Si le sacré n'apparaît pas dans la conception de la sexualité chez Montalbán, il est évident qu'il rejoint Belletto pour faire de celle-ci une manifestation de la violence ; même Pepe, qui peut pourtant assouvir ses fantasmes avec sa compagne, femme publique, est susceptible d'être tenté par la violence sexuelle, comme lorsqu'il est confronté à la

<sup>208</sup> R. Girard, *op. cit.*, p. 58.

<sup>209</sup> S. Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 255, évoque la composante sadique de la pulsion sexuelle : « Nous reconnaissons que la pulsion de destruction est régulièrement mise au service de l'Eros à des fins de décharge [...] ». En même temps, p. 259, Freud affirme que les pulsions érotiques, étant plus mobiles, peuvent « faciliter les décharges ».

déclaration d'amour de Yes, la « fille-fleur » (64), qui le culpabilise : « Il la déshabilla avec parcimonie et la pénétra comme s'il voulait la clouer sur le tapis » (257) ; « Carvalho la retourna, la mit à quatre pattes et se disposa à la sodomiser. Pas une protestation ne sortait de la tête cachée par la chevelure douce et soumise. Les bras autour de la taille fine comme une jeune tige, Carvalho laissa tomber sa tête sur le dos de Yes et sentit que sa fureur noire l'abandonnait » (109). Dans cette fin de phrase, c'est la « fureur » qui est sujet et qui domine, mais elle est sans doute désamorcée par la passivité de la jeune fille, qui n'est pas contaminée par la violence. Paul Ricoeur retrouve cette idée de contagion dans les civilisations les plus anciennes :

**« La comparaison entre la sexualité et le meurtre est soutenue par le même jeu d'images : dans les deux cas, l'impureté est liée à la présence d'un « quelque chose » matériel qui se transmet par contact et contagion<sup>210</sup>. »**

Cette contagion, fréquemment inhérente au phénomène de la violence, apparaît lors du combat avec les voyous, combat prolongé au-delà du nécessaire et du raisonnable par un détective ivre de colère, qui libère sa violence dans les coups de pied qu'il envoie « avec fureur » (289) à un adversaire au sol : « Pedro les esquivaient comme un **animal** électrique [...] Il entendait aussi les halètements de **bête** fatiguée et furieuse qui s'échappaient de la bouche entrouverte du détective [...] Carvalho reprit sa respiration d'**animal**<sup>211</sup> [...] » (289)

En effet, Belletto et Montalbán expriment l'invasion de cette violence primitive par une abondance d'images animales. Carvalho, « animal urbain » (*Les Oiseaux...*, 82) qui vit dans une « tanière » (102), est un « animal vorace » (258) lors de ses ébats, et dans ses élans vers la nourriture : Yes sait qu'elle ne pourra lui parler que s'il a mangé, et « assouvi la bête qu'[il] nourrit en [lui] » (255) ; de plus, c'est une bête féroce quand il combat. *L'Enfer* est un texte envahi par ce système de comparaisons, qui se conjugue avec une autre figure de rhétorique, plus habituelle au roman noir : l'hyperbole, violence faite au langage, qui se met à outrepasser la réalité.

Michel se compare ainsi sans cesse à un animal : « à quatre pattes comme une bête » (56, *id.* 390) ou « animal inconnu » (151) quand il fait l'amour ; une grenouille (65), un cheval (76), un chien (95), un « moineau mourant » (154), un « vieil insecte » (181), un « porc-épic géant » (283), une chouette (321), un crabe (322), etc. Cette invasion de l'animalité est un écho amplifié, déformé et parodié de l'héritage du roman policier classique où l'enquêteur est un grand fauve dont le meurtrier est la proie. En généralisant ce stéréotype, Belletto montre bien sa vérité, puisque tous sont animalisés, de Rainer à « l'animal Léonard » (346, *id.* 90, 334, 335), jusqu'à « cet animal de soleil » (394) : Simon, le « petit lapin » (122 notamment) parle « cheval » comme Liliane, Lossaire a « une intelligence de mouche, une sagacité de boeuf assoupi » (209), un concierge est une « araignée » (113), un médecin un âne (356). Même les objets sont animalisés : les cercueils/ « sales grosses bêtes » (248), les balles/abeilles (335), le bocal au rire de chèvre (216), etc.

<sup>210</sup> P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté II, Finitude et culpabilité*, Aubier Montaigne, coll. *Philosophie de l'Esprit*, 1960, p. 34.

<sup>211</sup> souligné par nous.

Des animaux, réels ou imaginaires, envahissent les lieux : les toilettes (296), les confitures (67), Michel en voit ou en imagine partout : sa voiture lui semble un « **lézard de feu** » (132) ; il explique sa blessure par « **un chat qui [l]’a mordu** » (129). Même s’ils sont au coeur du système humoristique dominé par l’hyperbole (« **ce reluisant Hôtel Quivogne de la propreté duquel se serait plaint le plus débonnaire des cochons** » (189)), les animaux sont associés aux fantasmes sadiques et souvent en position de victimes : souffrance (65), soumission (95), brutalité (156), chasse (101, 198), mutilation (317), mort (152, 175, 193, 205), agonie (206, 322).

Dans *les Mers du Sud*, l’animalité agressive du détective se déplace métonymiquement sur son pistolet : « **Carvalho palpa le couteau qu’il avait toujours dans sa poche, un animal qui vivait mordant la mort et qui soudain la lâchait avec toute sa rage accumulée** » (251). « **Le pistolet dormait avec une présence froide de lézard** » (276). L’arme est souvent personnifiée, comme si c’était elle qui était l’agent déclencheur de l’action violente, et donc responsable de son déchaînement. La peur que Pepe ressent devant ses armes (276) vient de ce qu’il pressent qu’elles lui permettront de faire, ce qu’elles libéreront en lui.

Dans *l’Enfer*, une métaphore animale vient traduire la complexité des relations humaines : tous les gens qui veulent du bien au héros (Torbjörn, Anne, Patrice Pierre, Rainer) sont qualifiés ainsi : « **Ah ! L’animale !** » (64), y compris Michel lorsqu’il dit « je » à la place de Rainer. Cette désignation vise sans doute à manifester la dualité des sentiments qu’inspirent les gens qui vous veulent du bien, perçus paradoxalement comme plus dangereux que des ennemis parce qu’ils se rapprochent trop de vous et vous contraignent à renoncer à la violence. Michel refuse apparemment, comme Carvalho, d’être « esclave des sentiments » (MDS 257), l’affection des autres créant une dette (MDS 218), dans un rapport quasi-économique : « **Carvalho la caressa le temps suffisant pour ne pas décevoir sa demande** » (MDS 275) ; « **je lui ferai payer les intérêts de ce que je pourrai lui donner. Il me paierait ça sous la forme de l’immense satisfaction que l’on a à protéger quelqu’un** » (MDS 219) ; « **Charo lui préparant l’addition pour une aussi longue absence de sexe et de compagnie** » (MDS 225). C’est pourquoi Soler, comme Carvalho, a des sentiments si partagés : « **J’avais envie de me pencher, d’ouvrir sa portière et de la pousser au premier virage un peu sec. Ou de la garder près de moi le plus longtemps possible, les deux** » (E 29). « **Charo lui caressa les cheveux du bout des doigts, et Carvalho les lui emprisonna pour les repousser, mais il les garda et les serra avec effusion** » (MDS 38).

C’est encore un animal, dans *l’Enfer*, qui va nous donner la signification profonde du roman : au coeur de la ville, sous les fenêtres du héros, ce dernier découvre un « **gigantesque bouc ! Ordinairement, les dessinateurs des rues représentent l’Enfant Jésus, ou la Vierge Marie, ou la Vierge Marie berçant l’Enfant Jésus, ou des champs, des soleils, des moutons, des lapins, en un mot des visions apaisantes et encourageantes, lui non, un bouc, gigantesque et hideux, la tête auréolée de rouge, avec trois cornes, en plus, et des oreilles de renard !** » (242). Ce bouc est annoncé par une hyperbole imagée page 214 et resurgit page 353 : « **Sauter du cinquième en visant le bouc** », proposition détachée par un alinéa et destinée à faire dévier l’animosité entre Michel et Michèle.

Voilà donc la figure du bouc émissaire. Mais il ne s'agit pas, comme dans le roman noir courant, de trouver en un coupable l'exutoire à la violence générale et une soupape au sentiment de culpabilité de chacun. Il s'agit, dans un contexte de « folie » (mot récurrent dans *l'Enfer*), symbolisé par cette chanson de Carnaval qui suit Soler (« **une nuit de carnaval, de folie et de délire** » (94)), de trouver une victime émissaire, selon le principe mis à jour par René Girard dans *la Violence et le Sacré*, c'est-à-dire une victime prise dans le champ habituel des *pharmakos* : un animal (Blette, la chienne de Carvalho), un enfant (Simon de Klef), un étranger (Pedrell à San Magin), ces deux derniers étant isolés (ce qui évite tout risque de vengeance, donc de contamination de la violence, fatale à la communauté), l'un par la haine que lui voue sa soeur, la disparition de sa mère et la paralysie de son père, l'autre par son anonymat volontaire ; tous seront « sacrifié[s] » (E 377) aux confins de la ville, pour éloigner la brutalité de la communauté : Vallvidrera pour Blette, San Magin et la Trinidad pour Pedrell, Villeurbanne pour Simon. Le « masque tragique grec » (MDS 228) porté en guise de badge par Ana Briongos dévoile alors toute sa signification dans ce qui est qualifié de « tragédie » (302) : ce masque est, d'après René Girard, porté par les membres de la communauté juste avant le sacrifice ; il a glissé du visage d'Ana, après qu'elle se fut rendue complice du meurtre du père de son enfant - qui, de son propre aveu, était « fatal » (281) -, en protégeant, comme l'ensemble de ceux qui peuplent le « labyrinthe » (161) de San Magin, et au-delà (la femme de Pedrell et ses associés), celui qui a fait office de bourreau :

**« Quand elle n'est pas satisfaite, la violence continue à s'emmagasiner jusqu'au moment où elle déborde et se répand aux alentours avec les effets les plus désastreux. Le sacrifice cherche à maîtriser et à canaliser dans la « bonne » direction les déplacements et substitutions qui s'opèrent alors<sup>212</sup>. »**

Le discours autour de Pedrell, vu sous cet angle, est particulièrement clair ; il s'agit pour chacun des témoins interrogés par Carvalho de justifier du choix de la victime sacrificielle, qui ne doit pas inspirer la pitié : « Dans tous les milieux, on le considérait comme un oiseau rare » (54) ; « ce mec-là les gênait, je renifle ça. Tous » (263). C'était un « intrus » (293), pour ceux de San Magin, un « entrepreneur brechtien » (55) pour Artimbau, et pour ses collègues, qui n'appréciaient pas sa prise de distance (« **il avait fait de son travail une parodie** » (70)), un « martien » (230) pour Carvalho, un pervers pour les femmes : l'accusation d'inceste - écho du mythe d'Oedipe - n'est pas loin quand Adela parle de « son goût pour les petites filles du jardin d'enfants » (122), « plus jeunes que de rigueur » (57), ajoute Artimbau. Bref, le portrait-robot idéal de celui qui doit « payer tous les péchés de la classe dominante » (194) parce qu'il menaçait de brouiller les frontières sociales. Ce discours autour du *pharmakos* souligne encore la parenté entre le roman à énigme et la tragédie, dont l'origine se trouve peut-être, pour Pierre Vidal-Naquet, dans le « *chant déclamé à l'occasion du sacrifice du bouc (tragos)*<sup>213</sup>. »

Quant à Simon de Klef, cette hypothèse rend parfaitement compte du portrait orienté que le narrateur de *l'Enfer* fait de lui : malgré l'évident charme de l'enfant, Soler le présente comme un être maléfique, « **adorable et possédé** » (278), avec l'approbation

<sup>212</sup> R. Girard, *op. cit.*, p. 21.

<sup>213</sup> J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Oedipe et ses mythes*, p. 91.

de sa soeur. Le narrateur ne cesse de le rappeler, à chaque apparition de l'enfant avant son sacrifice : il « **était habité par des forces maléfiques** » (118), et tous les mots de la famille de mal sont répétés pour le décrire, de manière obsédante et totalement mystérieuse si on ne cherche pas à l'expliquer par cette désignation de la victime. La « complicité » (344-363) que Michel ressent par moments avec les femmes a alors, effectivement, quelque chose d'« abominable » (363), comme il le mentionne furtivement.

En même temps, l'issue des deux sacrifices montre bien la dualité qui s'attache au *pharmakos*. Le mot grec *pharmakon*, rappelle René Girard, a le sens de poison et de remède ; ce qui explique la double réaction à l'immolation : « **Depuis qu'il est parti, j'ai pu respirer à mon aise** » (MDS 26), avoue sans vergogne la femme de Pedrell, qui montre combien la disparition de son mari a permis à chacun de retrouver un équilibre (Planas a même récupéré la maîtresse du promoteur). Les affaires reprennent... René Girard souligne l'aspect positif du *pharmakos* :

**« La victime émissaire meurt, semble-t-il, pour que la communauté, menacée tout entière de mourir avec elle, renaisse à la fécondité d'un ordre culturel nouveau ou renouvelé<sup>214</sup>. »**

« **Enfin quelque noeud mystérieux se défit en moi** » (386), constate Michel, en voyant Simon énucléé, et, note-t-il, « apaisé » (380) par ce sacrifice, sa soeur et lui enfin « réconciliés » (386). Ils sont alors tout tendres avec cet enfant, image de la reconnaissance dévolue à la victime du sacrifice, grâce à qui le calme revient dans la communauté. On trouve quelque chose de ce culte traditionnel dans la dévotion de Yes pour son père, dans *les Mers du Sud* ; elle ne connaissait pas son père et ne s'intéressait guère à lui, et voilà qu'elle en fait un mythe dès qu'il disparaît, lui trouvant toutes les qualités du monde ! « **Il a voyagé jusqu'à la purification et maintenant il dort** » (67). Certes, elle se plaint de sa disparition, mais n'envisage jamais d'utiliser les talents professionnels de Carvalho ; ce dernier ne lui sert qu'à construire une image divinisée de son père, retrouver son image (« **Dis-moi, tu sais qu'il te ressemble ?** » (66)) en réalisant une sorte d'inceste fantasmé, susceptible de tenter un homme fréquemment confronté au « **tabou esthétique de l'inceste** » (*Hors-Jeu*, 157) et soupçonné ici d'être un « **détourneur de mineures** » (216). Le détective, « effaç[ant] d'un geste toute possibilité de ressemblance » (67), se défend vigoureusement, dès lors, de ce rapprochement, car il sait qu'il est lui aussi un intrus à San Magin (« **un homme du monde, qui venait de l'au-delà** » (175-176)) ; il est parfaitement conscient du danger qu'il y aurait pour lui à trop correspondre aux caractéristiques du *pharmakos*...

Ainsi, contre ce qui se produit habituellement, Montalbán et Belletto valorisent dans la narration la place de la victime, la rendant attachante, Montalbán négligeant exprès le personnage du criminel :

**« Plus la crise est aiguë, plus la victime doit être précieuse<sup>215</sup>. »**

Belletto va même plus loin, selon l'esthétique du roman à suspense, en replaçant le sacrifice où il doit être, c'est-à-dire à l'issue cathartique de la crise, après que celle-ci eut

<sup>214</sup> R. Girard, *op. cit.*, p. 381.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 33.

frôlé la catastrophe, dans un délire collectif, une confusion totale, un échange dangereux des identités. Au contraire, dans le roman policier le plus classique, le crime est antérieur, hors-texte ou raconté au premier chapitre ; c'est pourquoi l'ambiance sociale, ensuite, paraît souvent atone, lénifiée, comme vidée de ses pulsions violentes, ce qui permet sans doute à l'enquêteur du roman policier originel d'enquêter aussi sereinement, tout à ses pensées, alors que Soler ne parvient pas à réfléchir, encore sous le joug de la violence.

Cependant, d'où vient cette crise, comment trouver l'origine de ce déferlement de violence, de cette agressivité qui fait tache d'huile et se propage d'elle-même (et qui, dans *la Machine* de Belletto, ne rencontre aucun obstacle et triomphe), comme le phénix auquel Soler se compare, « **bestiole irréaliste qui se reproduit toute seule** » (292) ? Dans le rêve qu'il raconte, l'image de la morsure du chat traduit la peur de la contagion de la violence : « **pour que ce chat [...] meure si facilement, c'est qu'il est atteint d'une terrible maladie. Peut-être contagieuse, et qu'il m'a peut-être transmise ?** » (192-193). Cette infection, Soler, comme tout un chacun, cherche à en trouver l'origine à l'extérieur de son être : il l'impute à la « **chaleur meurtrière** » (11), à la maladie, à Dieu, à la mort, à l'amour déçu, aux femmes sur qui il projette son propre désir de violence. René Girard précise que nous vivons dans un monde intermédiaire entre celui qui transfère le jeu entier de la violence à Dieu et celui qui le restitue aux hommes :

**« Dans ce système intermédiaire, qui est le nôtre, l'opposition entre la division violente et l'harmonie pacifique, la différence qui devrait s'étaler dans le temps, dans l'ordre diachronique, se voit transmuée en différence synchronique. On entre dans l'univers des « bons » et des « méchants », le seul qui nous soit vraiment familier<sup>216</sup>. »**

D'où le succès des romans policiers traditionnels ! Mais nos deux romans brouillent davantage les frontières manichéennes en montrant, au contraire, comment la violence se propage chez chaque individu, partagé entre le Bien et le Mal : les Dioblaniz ont agi monstrueusement par amour pour leur fils, le frère d'Ana a tué pour venger sa soeur, Pedrell, la victime, était un promoteur véreux, Simon de Klef est un enfant cruel, les enquêteurs sont des brutes, etc. Même une figure angélique comme celle de Patrice Pierre peut basculer : « Le docteur Patrice Pierre s'arrêta un instant sur la large route du Bien et de la Bienveillance qu'il suivait depuis toujours, il s'arrêta un instant à l'embranchement Mal, Contrariété et Doute, un sentier Mal, Contrariété et Doute prenait en effet sur la large route et se perdait dans les orties en serpentant. Il y fit trois petits pas et revint aussitôt » (265).

En fait, c'est dans l'indifférenciation que René Girard trouve l'origine véritable de la violence, et, plus précisément, ce qui semble tout à fait pertinent dans *l'Enfer*, dans la multiplication des doubles. Nous trouvons par cette hypothèse l'explication la plus plausible de la prolifération des figures dédoublées dans le roman, que nous avons précédemment étudiées (cf. 1.2.) :

**« L'universalisation des doubles, l'effacement complet des différences qui exaspère les haines mais les rend parfaitement interchangeables constitue la condition nécessaire et suffisante de l'unanimité violente<sup>217</sup>. »**

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 206.

La schizophrénie de Michel, son identification à des figures opposées, ses doubles inversés : Lossaire (Soler), Lichem (Michel), Rainer (Pluie/Soler-soleil) et jusqu'à Michèle, son homonyme, trop proche de lui ; les conséquences désastreuses de ces identifications successives - dispersion du désir sexuel (Isabel/Ana, Anne, Michèle), imitation de projets violents (viol, énucléation) : tout cela semble répandre la violence comme la poudre, de l'intérieur vers l'extérieur. La communauté tout entière, jusqu'à la soeur de Simon, semble alors lui souhaiter du mal et reprendre à son compte l'affreux dessein de Michel.

Carvalho, perdu dans cet univers indifférencié qu'est San Magin, « **horizon régularisé de blocs semblables** » (161) (où chaque appartement est le « calque » (241) de celui du voisin), est lui aussi menacé par ses doubles : son homonyme Larios, qu'il manque de tuer, et Pedrell, dans lequel il se retrouve tant qu'enquêteur sur sa mort lui semble « suicidaire » (168) - même âge, même lassitude, mêmes lectures, même solitude, même insatisfaction, même désir d'évasion, même goût pour les toutes jeunes filles blondes. Le *topos* de l'identification entre chasseur et chassé se redouble ici (puisque Carvalho pourchasse autant la victime que le criminel), dans un vertige identitaire, d'autant que l'identité du détective espagnol est déjà minée par la figure envahissante de l'hypotexte. Ce dédoublement est encore renforcé par la signification même du roman policier, où « je » n'est pas un « autre » :

**« Chacun devient le policier d'autrui, voire son propre policier : et le policier, à la recherche de « son » criminel, qui est bientôt sa victime, a besoin de cet être comme un autre soi-même, pour le détruire, ou pour s'en servir, comme d'un complément nécessaire à sa vie<sup>218</sup>. »**

Nos deux romans montrent donc bien à l'oeuvre une contamination de la violence qui se résorbe (ou qui s'est résorbée, dans le cas des *Mers du Sud*), par le sacrifice d'une victime émissaire. En définitive, c'est cette crainte de la contagion (exprimée par le chœur dans la tragédie grecque) qui pourrait expliquer la peur qui règne dans *l'Enfer*, presque à tout moment (« je réussissais à ne pas montrer à Michèle à quel point sa panique m'avait contaminé » (174)), la peur qui culmine lors du concert de la Purification au Temple, (« on avait peur » (307)), lieu symbolique du sacrifice où la mère de Jésus exulte véritablement, la peur qui a tué la mère du narrateur, prise dans la spirale de la violence, la peur que ressent aussi Pepe Carvalho devant son arme, et dont il fait l'expérience à chacune de ses aventures.

## 4. Esthétique du collage

La structure énigmatique est donc choisie notamment parce qu'elle sert à exprimer le mystère de tout individu et la violence qui sous-tend la communauté, au-delà d'une conception du genre comme drame ponctuel, ne concernant que quelques suspects, le criminel et l'enquêteur.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>218</sup> A.M. Boyer, « Portrait de l'artiste en policier », in *Modernités*, p. 245.

Cette tendance à dépasser les cadres dévolus au roman policier comporte également des conséquences au niveau structurel : le policier accueille des expériences qui lui étaient étrangères, sans le moindre respect pour la contrainte économique pesant sur ce genre, où le récit classiquement va droit au but, efficacement, sans faire de gras, sans perdre de temps. Pour le roman policier de type anglais, en particulier, Van Dine préconisait une concentration totale sur l'enquête, excluant les analyses psychologiques, les descriptions, et le thème de l'amour. Quant au roman noir, il privilégie l'action, et si amour il y a, la femme est souvent un faire-valoir du privé présentée caricaturalement ; pas question d'oublier l'enquête pour elle (comme c'est le cas dans *l'Enfer* et dans certaines aventures de Pepe Carvalho). Montalbán et Belletto, cultivant la dispersion générique, utilisent avec outrance le procédé classique qui consiste à attribuer au détective une manie, la cocaïne pour Holmes, par exemple. Ils intègrent ainsi de manière massive des matières peu usuelles dans le domaine de l'enquête : la cuisine et la littérature pour Montalbán, et la musique pour Belletto. Montalbán, dans le cadre de ce qu'il nomme l'« écriture subnormale », désigne cette assimilation de matières étrangères au roman par le terme « collage ».

#### 4.1. Montalbán aux fourneaux

Les deux romans nous présentent des hommes au quotidien, sans faire l'ellipse de leurs besoins primaires. Bien au contraire, Montalbán en accentue un : l'alimentation, auquel il confère un rôle bien plus élevé puisqu'il fait de son héros un épicurien, ce que lui reproche d'ailleurs Ernst Mandel :

**« Le détective-héros - ancien communiste et ancien agent de la C.I.A., politiquement sceptique - est tout entier absorbé par des aventures érotiques et gastronomiques purement personnelles <sup>219</sup> . »**

Pour lui, Montalbán révèle par là une vision petite-bourgeoise des choses, et ferait mieux de prendre exemple sur le néo-polar français militant et résolument axé sur les problèmes sociaux et politiques. Pour nous, l'un n'empêche pas l'autre. L'auteur barcelonais a souvent évoqué le débat Marat/Sade, et sa prise de position en faveur de la « fusion vie-histoire <sup>220</sup> » permet de mieux comprendre, notamment, la place de la cuisine dans son oeuvre. La gastronomie fait finalement partie de la résistance idéologique de Montalbán à l'engagement total dans un mouvement politique (ou autre) collectif, au nom d'un certain hédonisme individualiste - et d'un plaisir bien partagé, d'où les recettes... C'est ce qui explique que Pepe se mette à faire la cuisine dans les moments les moins appropriés.

Les restaurants, les épiceries, sont souvent le but des promenades de Pepe, d'un roman à l'autre du cycle. Il critique la nouvelle cuisine (« **Je te souhaite de mourir de santé** » (74)) et lorsqu'il se laisse influencer, ses régimes sont de courte durée. D'abord parce que le mode de nourriture ancien lui rappelle son passé, qu'il cherche sans cesse la petite madeleine qui fera resurgir l'image de ses parents (« **un restaurant rescapé de la**

<sup>219</sup> E. Mandel, *op. cit.*, p. 154.

<sup>220</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 37. Cf. aussi p. 167.

**mythologie de son adolescence** » (75)), en particulier de son père, qui l'a intéressé aux plaisirs de la table, ce qui a constitué pour lui une « **initiation à un rite passionnant** » (75) ; ensuite parce que cette passion fournit des occasions de discussions chaleureuses entre connaisseurs (voir le banquet du chapitre 20). « **La cuisine rapproche les peuples** », proclame Montalbán dans *la Rose d'Alexandrie* (50). Rappelons qu'il a écrit un ouvrage gastronomique (*les Recettes de Pepe Carvalho*, Christian Bourgois éditeur, 1996<sup>221</sup>), à la demande de ses lecteurs, qui avaient apprécié le collage de recettes, comme celle de la page 110 des *Mers du Sud*. Ce collage cultive une forme de complicité avec le lecteur.

Pepe défend la cuisine traditionnelle (il aime les plats « **plus vieux que le monde** » (35)), régionale (« **ce jambon de Salamanque n'est plus ce qu'il était** » (20)) et populaire : « **Son seul patriotisme était d'ordre gastronomique** » (84), contre l'uniformité industrielle (« **Quelle horreur ! Comment peut-on avoir une usine de pain ?** » (203)) ; ce qui ne l'empêche pas de s'intéresser aux cuisines étrangères : « **Je te charge de te spécialiser en cuisine chinoise** » (264), ordonne-t-il à son secrétaire-cuisinier, avec des mines de conspirateur (« je vais te confier une mission pour les trois prochains mois » (263), « **un de mes amis t'initiera aux secrets** » (264)), et cela juste avant le dénouement de son enquête !

Montalbán a publié le guide des restaurants barcelonais où son héros va régulièrement, dans le numéro de janvier 1998 du magazine *Méditerranée* consacré à Barcelone. Sur son itinéraire dans *les Mers du Sud*, on compte sept restaurants (V, X, XI - XXIII, XXVII à San Magin, XXX, XXXVII) et le souvenir d'un autre (83-84) ! Ajoutons à cela un cocktail, quelques collations et une douzaine de repas ; c'est dire si le détective barcelonais n'est ni pur esprit (type Holmes) ni Monsieur Muscles (type Bond).

Dans *Meurtre au Comité Central*, Carvalho parvient à ce tour de force inouï, avec la complicité de son créateur : faire parler de petits plats deux graves représentants du P.C.E. venus l'entretenir gravement de l'assassinat de leur secrétaire général (38) ! La cuisine va donc être un sujet de conversation privilégié, dans *les Mers du Sud* comme ailleurs, autant avec les amis (Fuster et Beser, dont le repas couvre deux chapitres) qu'avec des témoins interrogés dans le cadre de l'enquête (Artimbau, Munt, Planas, Yes), divisés en deux catégories : les connaisseurs (Munt, Artimbau) et les béotiens, soit partisans d'une certaine nouvelle cuisine (Planas), soit étrangers à la notion de plaisir culinaire (Yes), que Carvalho essaie parfois de convaincre en leur faisant goûter ses plats. Avec Munt, comme avec Beser et Fuster, où elle occupe un chapitre sur deux, la cuisine supplante le meurtre comme sujet de conversation et Carvalho semble avoir du mal à se ressaisir : environ cent vingt lignes sur à peine douze pages de ce qu'on n'ose plus appeler un « interrogatoire » sont occupées par des considérations sur le goûter servi au détective, ou sur l'art et la philosophie de la table.

« **Comme le dit Bertold Brecht, d'abord l'estomac, ensuite la morale** » (268), l'approuve le Marquis de Munt. Les valeurs de ce dernier, partagées par Carvalho, sont souvent inspirées par la cuisine : « **On ne dit ça qu'au café** » (270). Montalbán semble avoir confié au Marquis la justification de la prépondérance culinaire parmi les différents

<sup>221</sup> Cf. aussi M.V. Montalbán, *Recettes immorales*, trad. par G. Tyras, Mascaret, 1993.

thèmes du roman, puisqu'il place dans sa bouche des références littéraires illustres, du *Cuore* (De Amicis) à Hemingway : « On ne peut comparer les repas de *Cuore* et de Hemingway à aucun des grands banquets décrits dans la littérature baroque » (94). « **J'ai appris à boire du vin blanc entre les repas grâce au roman de Goytisolo *Señas de identidad*** » (97). L'interrelation entre la cuisine et la littérature est également attestée par le banquet central, avec le professeur de littérature, spécialiste de Clarin, où les références littéraires autour de l'art culinaire ont une place prépondérante, de l'« explosion poétique » (141) de Fuster qui déclame *l'Ode à la paella* de Peman, à *Sonnica la courtisane*, de Blasco Ibanez. Occasion également, pour l'auteur barcelonais, de mettre en valeur les écrivains espagnols...

« **Sherlock Holmes jouait du violon. Moi, je cuisine** » (*Meurtre...*, 204) : si l'origine de cette activité est à rechercher dans le besoin de se démarquer ironiquement du livre-père, Montalbán établit de surcroît un lien, dans *Hors-Jeu*, entre la cuisine et son métier : « **Il tue pour se nourrir et appelle ensuite la culture à la rescousse pour se forger des alibis éthiques et esthétiques. [...] Maquiller les cadavres pour les dévorer en préservant l'éthique et l'esthétique** » (39). Et dans *la Rose d'Alexandrie* : « **La cuisine est un artifice de dissimulation d'un assassinat sauvage, parfois perpétré dans des conditions d'une cruauté sauvage, humaine, parce que le qualificatif suprême de la cruauté, c'est ça : humain** » (323). A ce titre, la gastronomie fonctionne comme « **métaphore de la culture**<sup>222</sup> ». La créativité, la passion de Carvalho pour la cuisine, sa façon de s'y ruer à toute heure, ne serait dès lors qu'une manière de pallier son propre besoin de tuer, du reste perceptible dans son attirance irrésistible pour les histoires de meurtre.

Par ailleurs, Montalbán justifie lui-même d'une manière littéraire la place prise par la cuisine dans les pages de ses romans en proposant une dénomination picturale à cette formule narrative, qu'il rapproche des techniques poétiques d'Eliot ou de Pound :

« **C'est du « collage ». C'est un procédé qui repose sur l'introduction, tout à coup, d'une figure réelle, d'une donnée de ta mémoire, dans un processus strictement littéraire, de fiction. Tout cela donne un résultat vraisemblable, mais à partir d'un artifice suprême consistant à mêler trois temps historiques, sans rapport entre eux - trois éléments matériels situés à des niveaux différents, etc., et le tout devient une autre réalité**<sup>223</sup> . »

Les trois niveaux dont le romancier parle ici renvoient au savoir propre à la littérature, son rapport à l'existence et à l'Histoire en mouvement. Il s'agit donc d'intégrer l'expérience et la mémoire de l'auteur, du personnage et du lecteur dans le tissu narratif, et non pas d'utiliser ces irruptions culinaires comme de purs effets de réels. Dans la même interview, Montalbán parle de « **combinaison de la culture noble avec la subculture, l'utilité conjointe du réel et de l'imaginaire** », et de « **métissage culturel** », ce qui nous ramène naturellement à l'intertextualité, « **palimpseste selon trois niveaux : texte**

<sup>222</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 167 : « *La culture est souvent le masque d'autre chose et, dans le fond, la gastronomie est le masque de la mort, elle repose sur le fait de tuer pour te permettre de survivre. [...] au fond, peut-être la seule chose qui soit policière, qui soit criminelle, dans les romans de Carvalho, est-elle la cuisine.* »

<sup>223</sup> M.V. Montalbán, *interview au Hard-Boiled-Dick*, p. 75.

*intérieur, textes lus et texte écrit*<sup>224</sup> » selon la définition de Michel Schneider.

Pepe est de famille immigrée comme son créateur, et « *la cuisine de Carvalho est un élément métis parmi d'autres*<sup>225</sup> [...] ». Intégrer des recettes dans le cours de ses oeuvres, c'est encore laisser parler d'autres voix (en l'occurrence la mémoire collective) à travers la création dite personnelle, d'une façon déclarée, exhibée, assumée, et Montalbán semble en cela se soumettre à la recommandation de Jean-Claude Vareille :

**« Puisque la pluralité des codes est incontournable, accentuons-la et jouons avec elle ; abandonnons la quête épuisante et vaine du point suprême où les contradictions s'aboliraient dans l'Unité pour, simplement, un voyage à travers la multiplicité des codes ; parcourons le monde [...] et considérons sa diversité non pas comme une malédiction mais comme une richesse<sup>226</sup> . »**

Cette richesse vient pour l'auteur barcelonais de la variété des types de messages et, à l'intérieur même du domaine culinaire, de la profusion du fonds populaire. Il semble s'être donné pour tâche d'exhumer toutes les recettes traditionnelles (paella, cocido) et toutes les spécialités millénaires des régions variées qui forment l'Espagne (Flaons, Morteruela, Cabrales).

On a vu précédemment comment, par la technique de l'enquête, Montalbán parvenait à laisser s'exprimer la voix populaire. Mais il s'agit ici, en outre, de mêler dans la trame du récit policier, dont on a dit la rigidité, des éléments totalement extérieurs à ce genre, et au-delà, au genre romanesque, et même à l'écriture puisque la cuisine relève avant tout d'une tradition orale : code écrit et code oral se rencontrent. L'auteur se manifeste comme pur relais d'une voix plurielle, d'une « âme collective » (*la Solitude...*, 229) - adjectif récurrent dans le cycle -, selon son précepte de *littérature communicative* ; il tend la main au lecteur, auquel est demandée une participation active, déclenchée par la surprise devant de tels écarts.

Plutôt que de subir le déchirement de sa toile narrative, palimpseste subi où affleuraient d'autres coups de pinces, étrangers à son écriture, Montalbán intègre de lui-même l'apport d'autres voix, d'autres pans de la culture ; d'une manière qui relève réellement du collage, en ce qui concerne les recettes, ou d'une façon plus fondue, en mêlant des considérations sur la cuisine à des interrogations qui relèvent de l'enquête, comme c'est le cas avec Artimbau (VII-VIII), Munt (XII-XIII) (qui lit *la Grande Cuisine minceur* de Michel Guérard), et les deux compères, Fuster et Beser (lequel se réfère à des livres de cuisine<sup>227</sup>) (XX-XXI) : il est intéressant de noter que dans ces trois seuls cas, l'interrogatoire s'étend sur deux chapitres, ce qui semble illustrer ce que dit Jean-Claude Vareille de la richesse apportée par la pluralité des codes. Reprenant à son compte la tradition digressive du roman populaire, Montalbán rompt avec la restriction

<sup>224</sup> M. Schneider, *op. cit.*, p. 289.

<sup>225</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 167.

<sup>226</sup> J.C. Vareille, « *Butor ou l'intertextualité généralisée* », in *Plaisirs de l'intertexte*, p. 290.

<sup>227</sup> *Le Dictionnaire gastronomique valencien, La gastronomie de la province de Valence, et Cent recettes de riz typiques de la région valencienne* (140).

générique pour ouvrir le roman policier à l'ensemble de la culture.

Mais qu'en est-il lorsque - cas extrême - la cuisine tend à disparaître du roman carvalhien ? C'est ce qui semble se passer dans *les Thermes*, et Colas Duflo analyse ainsi cette absence :

**« Le roman policier est le roman de la recherche d'un roman initial manquant, c'est le lieu de la justification du récit, de la lecture, par une autre lecture. Quand elle manque, il y a frustration (voir par exemple les Thermes de Manuel Vázquez Montalbán. Anti-roman policier, mais récit sur la frustration : pas de nourriture pour Pepe Carvalho, donc pas de recettes de cuisine, ni de grande explication finale satisfaisante et justificatrice pour le lecteur<sup>228</sup> ). »**

Cette observation est remarquable, en ce qu'elle fait clairement le lien entre le collage et l'aboutissement de la recherche : comme en peinture, en effet, il ne s'agit pas de plaquer quelques éléments discordants, mais de créer un sens par la solidarité signifiante des différents éléments. Retrancher le collage de l'oeuvre, c'est la castrer, l'amputer de sa portée justificatrice et faire véritablement une oeuvre déceptive. Le cerveau de Carvalho n'est pas séparable de son estomac. D'ailleurs, dans le dernier tiers du roman, c'est au moment où le détective renonce à dédier ce qu'il lui reste à vivre au jeûne et à la privation, où il rêve à tout ce qu'il mangera en sortant qu'il rentre enfin dans l'enquête dont il était jusqu'ici retranché : **« Il sentait que renaissait en lui un animal aux sens en éveil [...] Il possédait, donc, à nouveau sa capacité de faire des projets, sa capacité de futur [...] »<sup>229</sup>**.

Il y a peut-être aussi, finalement, de la part de l'auteur barcelonais, une certaine malice dans l'insertion dans le cadre du policier d'énoncés aussi directifs que les recettes de cuisine, si on se rappelle la rigidité théorique du genre policier originel et ses accointances avec l'ancienne rhétorique, soulignées par Alain-Michel Boyer :

**« Dès lors, ces ouvrages qui traitent du roman policier, qui proposent ou imposent des règles, se donnent naturellement, à l'instar des traités de l'âge classique, pour des livres de recettes (Platon ne comparait-il pas déjà la rhétorique à l'art culinaire ?) , mais aussi pour des systèmes qui entendent penser un langage, et surtout pour des entreprises de classement : d'éléments, de styles, de principes<sup>230</sup> . »**

Le roman de Montalbán serait ainsi à l'image de ces tableaux modernes intégrant quelque part, par collage ironique, un petit tableau obéissant aux règles de la représentation classique...

Plus largement, le lien entre roman d'enquête et cuisine devient clair dès lors qu'on se réfère à la théorie de Michel Picard : pour lui, la lecture ramène, par le biais du

<sup>228</sup> C. Duflo, « Le Livre des facultés : l'invention du lecteur de roman policier », in *Philosophies du roman policier, Feuilles de l'E.N.S., Fontenay St Cloud, Formation Histoire des Idées et des lettres, 1995, note 2, p. 131.*

<sup>229</sup> M.V. Montalbán, *les Thermes*, 10/18, coll. Grands Détectives, 1989, p. 234. En fait, le livre est parsemé d'évocations de plats et de recettes échangées entre curistes affamés et frustrés (par exemple page 45) ; Pepe s'y intéresse (64) et fait la liste des plats et des restaurants qu'il retrouvera à son retour (234).

<sup>230</sup> A.M. Boyer, « Questions de paralittérature », in *Poétique*, n° 98, p. 148 (souligné par nous).

déchiffrement que tout livre occasionne, à des fantômes oraux. Or, il nous semble évident que le roman policier est le genre du déchiffrement par excellence ; ne dit-on pas en outre que la paralittérature a occupé la place de la littérature orale ?

**« Mais il n'est pas absurde de supposer que l'appropriation active des signes écrits, vécue vraisemblablement comme une introjection ou, du moins, par déplacement, comme une incorporation, procure des satisfactions substitutives susceptibles de compenser la perte de l'érotisme oral, où le mot est dans la bouche comme une substance sonore avec laquelle on peut jouer : on dévore les livres, c'est bien connu <sup>231</sup> . »**

Il n'est pas étonnant alors que le Pepe Carvalho de Vásquez Montalbán aime autant déchiffrer des énigmes que se mettre à ses fourneaux ! Il a eu, comme son créateur, une relation orale avec les livres, et c'est sans doute ce rapport de dévoration (captation/ingestion/appropriation) qui explique l'orientation vers la forme parodique, biais privilégié pour ne pas être soi-même dévoré par la Bibliothèque..

Le collage n'est donc pas un procédé artificiel, il rend compte d'un procédé de création compact et unanime, hérité de la période d'écriture subnormale, et qui touche les ressorts même du récit, puisque Montalbán a conçu Pepe Carvalho comme un collage ! L'insertion dans le corps du roman policier d'éléments étrangers à sa structure sémantique et qui viennent de surcroît bouleverser sa syntaxe témoigne d'une volonté d'ouvrir le genre étouffé par ses règles d'exclusion et clos par définition <sup>232</sup>. Il ne s'agit pas pour Montalbán d'un emprunt aux techniques picturales, mais d'une expression proprement littéraire visant à manifester un certain scepticisme concernant la forme romanesque. Le collage correspond à ce titre à une esthétique visant à la « déconstruction-reconstruction <sup>233</sup> » du roman. Plus largement, cette réserve renvoie à un doute sur le savoir humain :

**« Pour moi, la poétique du collage reflète l'impossibilité d'articulation de la connaissance totale, de la connaissance absolue... C'est comme reconstruire une harmonie en brisant les harmonies conventionnelles <sup>234</sup> . »**

Le collage traduit ainsi un point de vue philosophique sur le savoir humain, un scepticisme

<sup>231</sup> M. Picard, « la Lecture comme jeu », in *Poétique* n° 58, *Archéologie du poétique*, Seuil, avril 1984, p. 256. Cf. également Ch. Grivel, « les premières Lectures », in *la Lecture littéraire, Actes du Colloque de Reims (juin 1984)*, sous la direction de Michel Picard, Clancier-Guénaud, *Bibliothèque des signes*, 1987, pp. 148-152. (voir notamment ce que Ch. Grivel dit de tous les rites qui associent aliment et initiation à la lecture, comme les « vermicelles abécédaires »).

<sup>232</sup> Cf. G. Tyras, « A la recherche du récit perdu », in *la Rénovation du roman espagnol depuis 1975*, pp. 73-74 : « L'ensemble des pièces, textuelles ou pas, éparses dans le texte porteur constitue, pour peu qu'on le rassemble, un dispositif infratextuel, relevant du métissage de l'écriture montalbanéenne, qui arrache le roman à la condition de texte clos auquel son appartenance générique semblait le destiner.»

<sup>233</sup> G. Tyras, « Manuel Vásquez Montalbán », in *le Roman espagnol actuel*, p. 195. G. Tyras cite ce propos de Montalbán (note 27), que nous traduisons directement : « Que l'utilisation du collage par la littérature soit due à l'influence de la peinture ne me paraît pas exact. Il y a une logique interne à la littérature qui amène à ce scepticisme littéraire et qui se manifeste par cette technique très musclée des romanciers et par leur méfiance vis-à-vis du genre romanesque. C'est une méfiance légitime. Nous devrions tenter une certaine intégration des genres. »

qui justifie du même coup le choix du roman policier, qui est devenu le moyen pour les auteurs modernes d'exprimer l'égarement devant l'existence<sup>235</sup>. Le collage nous semble dès lors l'expression rendue visible et étendue de l'intertextualité, une réponse active à la fatalité de la création, toujours *com-position* : l'auteur crée toujours à partir du déjà-là qui l'a formé tel qu'il est, tel qu'il écrit, non seulement des textes, mais tout ce qui l'entoure, recettes, films, chansons...

## 4.2. Un texte réglé comme du papier à musique

Dans *l'Enfer*, Michel Soler se contente, en fait de nourriture, du strict minimum et se consacre à un art plus reconnu : la musique. Il a été pianiste, mais l'échec de sa carrière l'a amené à la critique musicale, puis à ce livre sur Bach. Du petit Saba où il passe les *Cantates* à la lugubre boîte à musique dont Simon, aveugle, tourne la manivelle, en passant par la musique standardisée des grands magasins (125, 248), au *paso doble* du bar des Archers et aux « *cris de dindons affolés* » (198) de la musique du crématorium, la musique est omniprésente dans le roman.

« *Langage intersubjectif*<sup>236</sup> », la musique évite les écueils du langage parlé, ce qui permet à Michel, si mal à l'aise, de communiquer avec d'autres mélomanes ou musiciens comme Rainer, Anne ou Michèle. Dans la dernière scène où Rainer et Soler se trouvent ensemble, le narrateur note que la musique soulage l'enquêteur et le témoin du poids des questions et du blocage qu'elles entraînent :

**« Jouons ensemble ? La dernière fugue du premier livre. Vous ferez ma main gauche... - Essayons. Votre index gauche ? - Sans importance. Peut-être vous en parlerai-je plus tard. Je regretterai ma question. Lui ne parlait plus de Simon. Il ne parlait plus de rien. Il ne m'en voulait pas, me sourit même, malicieusement. [...] J'avais joué avec lui, Rainer Von Gottardt, nous avons joué ensemble ! Il referma le cahier, le piano. Toute parole, tout geste, toute démonstration auraient été superflus, auraient entamé notre émotion, qui était calme et infinie » (299-300).**

Le secret de l'entente entre les deux hommes se trouve dans cette scène unique : si Rainer regrette à plusieurs reprises de ne pas avoir connu Soler (224), c'est peut-être que ce dernier aurait pu être sa main gauche, lui permettre de ne pas déchoir en restant dans la communication idéale, la seule communication qui ne craigne pas les silences, ni les équivoques, qui les intègre au contraire naturellement. Pour Roland Barthes:

**« Toute relation « réussie » - réussie en ce qu'elle parvient à dire l'implicite sans l'articuler, à passer outre l'articulation sans tomber dans la censure du désir ou la sublimation de l'indicible - une telle relation peut être dite à juste titre musicale<sup>237</sup>. »**

<sup>234</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 84. Cf. aussi p. 90.

<sup>235</sup> Cf. Boileau-Narcejac, *le Roman policier*, Petite Bibliothèque Payot, 1964, p. 224 : « On a longtemps cru que le mystère se tenait du côté des choses. On s'aperçoit qu'il est au fond de la connaissance. »

<sup>236</sup> F. Escal, *Contrepoints, Musique et Littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 35.

C'est pourquoi le narrateur compare sa mère et Simon à deux musiciens s'accordant (134), puisqu'ils se comprennent sans parler la même langue. La communauté d'esprit permise par la musique fait vibrer à l'unisson tous les peuples, comme dans la scène du concert, « véritable petite tour de Babel » (306) (**« Rainer était à droite d'un vieux claveciniste tunisien, Michèle à gauche d'un jeune violoniste malien »** (306)), où le narrateur narcissique oublie enfin le « je » éclaté pour un « nous » pleinement unitaire. Comme le dit Vladimir Jankélévitch,

**« La musique ne signifie rien, mais l'homme qui chante est le lieu de rencontre des significations<sup>238</sup> . »**

Belletto dit du chant qu'il **« anesthésie le sens<sup>239</sup> »**. L'attirance du narrateur pour la musique, comme langage supérieur, se perçoit également dans sa fascination pour le son ; il est attentif aux bruits et aux voix, mais c'est surtout le plaisir du signifiant employé gratuitement qui est fréquemment souligné, c'est-à-dire un goût pour un usage strictement musical de la langue :

**« Cette musique du verbe, elle est même exacerbée dans certains jeux de langage, dans lesquels la fonction référentielle en vient à être obliérée, suspendue. Il arrive à la langue de vouloir se donner comme pure inanité sonore, kyrielle syllabique, métalalie. On parle de musication pour désigner cette priorité donnée à l'aspect sonore du texte sur les autres aspects, notamment sur le sens<sup>240</sup> . »**

C'est le langage de Liliane, la mère chérie de Soler, qui est décrit ici : **« bili fluc mil mol, Michel blac arcou ! »** (159), **« chapelet de bribes verbales »** (134) que ceux qui l'aiment comprennent. Soler recherche cette « musication » avec ses calembours et ses jeux d'allitérations et d'assonances, ses permutations dont il souligne lui-même l'absence réjouissante de sens. Ce n'est pas de l'harmonie imitative, puisque le sens est oublié, au contraire : la séquence **« hou, hou, hou »** (213), réitérée si fréquemment, n'a certes aucun lien avec son signifié d'origine (le houx), il ne s'en fait que l'écho bondissant et musical. Le langage, ainsi traité, est innocent ; castré du signifié, il crée entente et joie enfantine, au coeur même du drame.

Plus généralement, l'ambiguïté profonde à l'oeuvre dans *l'Enfer* a sûrement quelque chose à voir avec celle de la musique ; dans ce roman, le grotesque (par exemple l'invasion des exagérations bouffonnes) côtoie le grandiose (tonalité d'ailleurs fréquemment due au motif musical, qui fait changer le registre, rend graves en les épurant certaines scènes comme le concert), le ludique le tragique, le puéril le profond, le vulgaire le raffiné, le profane le sacré, et le superficiel le caché, l'obscur. Pour Belletto, le secret

<sup>237</sup> R. Barthes, *la Musique, la voix, la langue*, cité par F. Escal, *op. cit.*, p. 76.

<sup>238</sup> V. Jankélévitch, *la Musique et l'Ineffable*, Seuil, 1983, p. 94.

<sup>239</sup> R. Belletto, *les grandes Espérances de Charles Dickens*, p. 177. Nous citons la fin de cette phrase : **« et les mots libèrent alors leur pur et plein pouvoir, indépendamment de ce qu'ils veulent dire et au profit d'un élément incantatoire et rituel. »**

<sup>240</sup> F. Escal, *op. cit.*, pp. 112-113.

est en effet contenu dans l'art musical ancien, en particulier chez Bach<sup>241</sup>. Ce mélange d'insignifiance et d'insondable vérité est ainsi une caractéristique fondamentale de la musique :

**« Il y a dans la musique une double complication, génératrice de problèmes métaphysiques et de problèmes moraux, et bien faite pour entretenir notre perplexité. D'une part la musique est à la fois expressive et impulsive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle ; elle a un sens et n'a pas de sens. La musique est-elle un divertissement sans portée ? ou bien est-elle un langage chiffré et comme le hiéroglyphe d'un mystère ? Ou peut-être les deux<sup>242</sup> ? »**

Cette capacité de la musique à exprimer l'indicible en même temps qu'à annuler le signifié explique la fascination qu'elle exerce sur Belletto, dont le vocabulaire herméneutique évoque effectivement le goût pour le mystère et le besoin de décrypter, d'aller chercher derrière les apparences ; le narrateur conçoit son existence d'une manière particulière : **« Mes visites obstinées au Maître se détachaient sur la toile de fond de ma vie comme une figure revient avec régularité sur une tapisserie, or à volonté je pouvais percevoir ma vie comme figure et mes visites rue de l'Eglise à Francheville comme fond [...] »** (225). L'opposition fond/figure qui parcourt le texte (cf. 372, 394) semble faire de l'existence de Soler une portée musicale, inquiétante dans la mesure où le narrateur est ignorant, dans le récit, des notes suivantes, des mouvements décidés par « l'auteur » du « grand livre du Destin » (388) ; mais s'il restitue dans la narration son incertitude d'alors, il montre qu'il connaît la partition par l'emploi du passé et par un système récurrent d'annonces : **« Je devais moins rire quelques instants plus tard. Voici »** (226).

Au-delà de la présence thématique musicale envahissante, la musique est une nécessité pour Belletto, elle structure l'oeuvre, lui donne sa signification, et présente des analogies importantes avec l'écriture.

Certes, la musique ne constitue pas la clé du crime, comme dans *Six crimes sans assassin* de Pierre Boileau. Mais elle sert de fil d'Ariane ; les personnages principaux sont reliés par un tissu musical, étant mélomanes, musiciens amateurs ou professionnels : Soler, musicologue et ancien pianiste, Rainer, l'artiste majeur, Anne, Michèle, Isabel de Tuermas, étudiantes plus ou moins brillantes, les Dioblaníz, fidèles amis de Rainer et mécènes renommés, Jinez, ophtalmologue et pianiste amateur. Rainer a connu Ana de Tuermas, sa femme fatale, par les Dioblaníz ; ceux-ci ont rencontré Jinez grâce à leur passion pour la musique ; Michèle a été opérée par le même Jinez (**« on a beaucoup parlé musique »** (245)) ; c'est parce que Michel a écrit sur Bach qu'il rencontre Rainer et, grâce à lui, Isabel, et qu'il est convié au concert des Dioblaníz. Annie a joué du hautbois, notamment pour interpréter la Cantate 82 ; Michèle s'apprête à enregistrer (elle y renoncera) les *Danses Espagnoles* de Granados, familières à Soler, et ce motif de l'Espagne revient constamment (voyage de Soler, vacances d'Anne, nationalité ou langue de plusieurs personnages).

<sup>241</sup> Dans *les grandes Espérances* de Charles Dickens, Belletto explique à de multiples reprises son goût pour la musique, pour Bach en particulier et pour la guitare, en ce qu'elle contient un secret, (comme le roman policier) : cf. pp. 340-344, p. 474, p. 486.

<sup>242</sup> V. Jankélévitch, *op. cit.*, introduction.

La musique appartient aussi au décor de *l'Enfer* : parmi les nombreux objets cités page 10 (dont certains constituent des indices), sont mentionnés un diapason, qui semble donner le *la* au roman entier, et le livre de Soler sur les *Fugues* de Bach, oeuvre qu'il écoute, jouée par Rainer Von Gottardt, dès la page 16 (et pages 61 et 111) et qu'il joue avec Rainer lui-même page 300, à l'apogée de leur amitié. Ces fugues sont un motif de l'oeuvre, nous y reviendrons, et elles trouvent un écho dans les hypothèses pour expliquer la disparition de Jinez (« **Peut-être qu'il a fait une fugue** » (245)).

Bach, image du génie absolu, « *Christ musical*<sup>243</sup> », d'après Yehudi Menuhin, qui ne peut que séduire Soler le mégalomane, constitue l'arrière-fond du roman, tout se rapporte à lui ; Jinez comme Rainer lui ressemblent. Michel est obsédé par certains morceaux, qui portent le sens du roman : Bach, justement, fascine Belletto, pour son « *symbolisme systématique*<sup>244</sup> ». Soler est hanté en premier lieu par la *Cantate de la Purification*, qu'il écoute avant (15) et après sa tentative de suicide (111), juste après avoir subi un lavage interne complet (« **le sang passe dans une machine qui le purifie** » (103)), parachévé par une toilette externe minutieuse. La musique lui sert de catharsis, sublime ses désirs de mort. Cette oeuvre de Bach est au programme du concert du Temple du Change, au coeur du roman et de sa signification, concert pendant lequel meurt Rainer et « ressuscite » Jésus. Belletto traduit une partie des paroles de cette oeuvre, en en altérant la signification pour la mettre au service de son propre roman. Rappelons-nous aussi le portrait de Bach, mal scotché sur un mur de l'appartement de Soler, mentionné dès la page 12. La description qu'en fait le narrateur insiste sur les yeux ; lorsque Soler y revient, trois pages après seulement, c'est pour rappeler que Bach est mort des suites d'une opération ophtalmologique.

Dès lors, la traduction du texte allemand qui fut mis en musique par Bach va se mettre au service du motif oculaire, obsédant, de l'oeuvre : « **Endormez-vous, yeux fatigués** » (307), devient ainsi le refrain de chacune des deux arias du début, ce qui n'est pas le cas dans le texte d'origine, où l'on ne note qu'une seule occurrence de cette expression, dans l'avant-dernière aria, les deux premières insistant sur le personnage tant attendu du Sauveur. Par ailleurs, on relève une autre altération, de taille celle-ci, puisqu'il ne s'agit pas de mettre l'accent sur un détail (opération, d'ailleurs, à laquelle se livre systématiquement le narrateur), mais de faire dévier le sens global de la Cantate 82 : ainsi, dans le psaume utilisé par Bach, Siméon est un vieillard comblé ; Dieu lui avait promis qu'il vivrait assez vieux pour voir le Sauveur, et Jésus lui apparaît au temple. Il exulte et montre à tous sa détermination à quitter la terre pour suivre son Seigneur. Belletto revoit le texte et en fait une apologie de la mort, un chant suicidaire : Siméon devient un homme exaspéré par l'existence et le mot « mort » revient quatre fois à la rime dans les deux arias finales, alors que *Tod* n'est présent qu'une fois dans la dernière aria dans le texte d'origine. Cette transformation du texte se perçoit très nettement dans le résumé que Michel ressasse au moment du plus grand découragement : « **J'en ai assez, [...], je n'en peux plus, je souhaite mourir, endormez-vous, yeux fatigués, fermez-vous** » (296). Belletto procède donc à une *interprétation*, au sens musical,

<sup>243</sup> Y. Menuhin, cité par R. Belletto, *op. cit.*, p. 513.

<sup>244</sup> R. Belletto, *op. cit.*, p. 344.

c'est-à-dire qu'il donne une *intention* au psaume en insistant sur l'épuisement physique et moral de Siméon ; d'un chant où l'individu s'efface derrière son Seigneur, il fait une plainte narcissique et dépressive.

De cette façon, la Cantate devient le reflet de l'âme de Rainer, Rainer épuisé par la vie, amputé de ce qui faisait son paradis, qui s'est traîné vers le Temple lui aussi, pour y vivre ses derniers instants et exhaler son dernier souffle, et dans l'attente d'un « miracle » (298) : revoir Ana. Ainsi Belletto crée-t-il un effet parfait de symétrie entre ce qui se passe sur scène et dans la salle, entre la mort de Siméon et celle de Rainer ; le développement musical suit pas à pas le déclin progressif de l'artiste, avec pour arrière-fond une transformation carnavalesque des rôles bibliques : Jésus prend les yeux de Simon, tandis que Melchior chante, dirigé par Thomas, dans le Temple du quartier Saint-Jean, et que Rainer (re-né ?) Von **Gottardt**, dieu de Soler, agonise: « **L'union de la voix, de l'orgue et du hautbois tenait de la magie ; on s'élevait, on était transporté au plus haut du ciel ! [...] On mourait** » (307). Ce n'est plus une figure de style, puisque Rainer expire après la dernière note de la Cantate. Soler intervient pour que ne soit pas jouée la suite prévue, qui va de soi : « **Christ lag in Todesbanden, le Christ gisait dans les liens de la mort** » (309).

L'*interprétation*, en musique, est essentielle, et elle ne constitue pas une quelconque falsification, puisqu'enfin, la musique, système de signifiants purs, « **langage sans plan articulé du signifié**<sup>245</sup> », fonctionne avec l'équivoque et a le sens variable que chacun lui prête, selon l'humeur du moment et les circonstances : Soler, le narrateur, ne peut qu'entendre dans la Cantate le chant de mort de son ami (après y avoir vu le sien propre, à l'heure de son suicide), ami à qui il tient la main pendant son agonie en plein concert. Cette *interprétation* est d'ailleurs présente dans le livre écrit par le narrateur sur les *Fugues* de Bach, « **interprétation écrite** » (82) dont l'éloge est fait par la voix de Rainer dans sa pseudo-autobiographie : « **[...] livre merveilleux, unique dans la littérature musicale par sa compréhension tout intérieure certes de l'oeuvre de Bach, par sa profondeur née d'audacieux, de subtils, à la fois secrets et fort visibles jeux de surface, de l'examen le plus immédiat des notes presque considérées dans leur impression charnelle sur la partition - j'exagère - et j'ai déjà expliqué cela - le mécanisme de cette pensée comme horizontale, analogue au jeu des doigts sur le clavier, chaque doigt ne pouvant en aucun cas s'enfoncer plus profondément que la touche - livre unique donc dans la mesure où il constitue une interprétation véritablement musicale - et quelle interprétation ! -, livre qui est appelé à un succès mondial, car aucun musicien au monde ne saurait le lire sans profit** » (286). L'*interprétation* serait donc une « compréhension tout intérieure », et on ne peut s'empêcher de rapporter ces propos au champ lexical utilisé pour l'enquête, où il est question régulièrement de « jeux de surface » : Soler est donc un enquêteur idéal dans la mesure où enquêter requiert les mêmes qualités que faire de la musique ; il convient dans les deux cas d'*interpréter* des données horizontales en les reliant pour qu'elles fassent sens.

La dernière occurrence de la Cantate 82 intervient alors que Michel se rend sur les

<sup>245</sup> F. Escal, *op. cit.*, p. 15.

lieux du sacrifice de Simon, et le narrateur rappelle encore la signification de cette oeuvre : « [...] **et je sifflais le thème de la dernière aria de la Cantate n° 82, pour la Fête de la Purification, tandis que le monde s'apprêtait à sa grimace la plus hideuse [...]** » (372). Le sujet de la Purification recoupe pleinement ce que nous avons dit de la signification sacrificielle du roman (cf. 3.3.2). Simon est symboliquement immolé et la tension violente retombe. La Cantate constitue donc bien le *thème* du roman, tant au sens littéraire qu'au sens musical, puisqu'elle ponctue le récit et lui donne sa forme :

**« La forme, c'est la manière dont une oeuvre [musicale] s'efforce d'atteindre l'unité. Plus grande est la diversité que cette manière met en jeu, plus la forme est riche ; plus les éléments introduits se coordonnent en un tout homogène, plus la forme est parfaite<sup>246</sup>. »**

Cette définition d'André Hodeir de la forme musicale semble faite pour *l'Enfer*, roman hyperstructuré où chaque élément prend sens à partir d'un autre ou de sa propre récurrence. En fait, la musique, lorsqu'elle est la passion des écrivains, comme c'est le cas pour Belletto (« *Bach ne m'a pas quitté*<sup>247</sup> »), leur donne la nostalgie de la forme la plus structurée qui soit. Nombreux sont ceux qui ont fait une tentative pour s'inspirer d'une structure musicale dans leurs romans, que ce soit André Gide (*les Faux-Monnayeurs*) ou Balzac (*César Birotteau*), ou encore Alejo Carpentier (*Chasse à l'homme*) ; ce sont les exemples étudiés par Françoise Escal dans la première partie de son ouvrage intitulé *Contrepoints*, et elle rappelle l'idée de Claude Lévi-Strauss : au départ unies, la musique et la littérature se sont scindées ; l'une a pris la forme du mythe, et l'autre son contenu :

**« l'une faite de constructions formelles toujours en mal de sens, l'autre faite d'un sens tendant vers la pluralité, mais se désagrégant lui-même par le dedans à mesure qu'il prolifère au dehors, en raison du manque de plus en plus évident d'une charpente interne, à quoi le Nouveau Roman tente de remédier par un étaieement externe, mais qui n'a plus rien à supporter<sup>248</sup>. »**

Françoise Escal évoque ici en particulier l'écriture de Robbe-Grillet, dont elle rappelle qu'il a, dans sa quête d'une armature formelle, emprunté à la structure solide du roman policier. C'est en effet la même nécessité qui a poussé Belletto à trouver une *charpente interne*, proche de la musique, dans la composition forte du roman policier classique, avec lequel son roman a tant d'affinités ; dans ce genre en effet, rien n'est laissé au hasard, tous les éléments sont scrupuleusement reliés, comme les personnages, tous les indices convergent vers une même signification, et on a vu par quel réseau de coïncidences et de champs lexicaux obsédants Belletto rassemble son récit, par exemple dans l'image des yeux qui parcourt le texte de bout en bout, du nom d'une rue (du Regard) au portrait d'un passant (l'« oeil noir » (243) du dessinateur), d'un détail architectural (oeil-de-boeuf) à une expression courante (faire les gros yeux). La ressemblance entre le genre policier et la structure musicale a été soulignée par de nombreux critiques<sup>249</sup>, parmi lesquels François Fosca, dès 1937 :

<sup>246</sup> A. Hodeir, *les Formes de la musique*, PUF, Que Sais-je n° 478, 1951, p. 18.

<sup>247</sup> R. Belletto, interview à *Ecrivain magazine*, p. 42.

<sup>248</sup> F. Escal, *op. cit.*, p. 17.

**« Le roman policier a donc de grandes ressemblances avec l'oeuvre musicale. Une pièce de musique peut être considérée comme une série de variations mélodiques et d'accords qui suspendent le moment où se produira la cadence finale [...] Dans ces trois cas, roman policier, pièce musicale, amour, l'oeuvre résulte de la composante de deux forces : d'une part, le désir d'arriver au but (solution du problème, cadence finale, aveu) et de l'autre le désir de prolonger le trajet <sup>250</sup> . »**

Dans *l'Enfer*, Soler affirme que l'écriture ne lui a été nécessaire que parce qu'il ne pouvait plus jouer du piano : **« Une interprétation écrite ! Quand on n'est plus capable d'une interprétation jouée [...] »** (82). Tâchons d'éclairer cette ressemblance entre deux systèmes par ailleurs si différents : la musique se construit à partir d'un thème, aisément repérable à l'inverse du thème littéraire (qui se déduit par une étude), en ce que, dit Françoise Escal, il apparaît, à l'instar du thème linguistique, au début d'une oeuvre ; *l'Enfer* applique cette caractéristique musicale, si l'on admet pour thème du roman la Cantate de la Purification, puisque les références à la musique sont installées dès l'ouverture : **« Deux feuillets et quart d'un discours et d'une écriture d'outre-tombe, mais assez soutenus, allants, compacts, quasi-allegro <sup>\*251</sup>, à leur façon, au début j'eus envie de pleurer, au milieu beaucoup, je faillis poser mon front sur mes bras repliés et m'abandonner à des sanglots, de ceux qui font trépider l'abdomen et l'endolorissent »** (7). Il écoute la Cantate 82 dès la page 15, et la dernière fugue du livre premier du *Clavier bien tempéré*, dès la page 16 : le matériel thématique est rapidement exposé, et il est clair que pour ce qui est du roman policier en général, il consiste en un ensemble d'indices et de leurres systématiquement étalé sous les yeux du lecteur.

Après l'exposition vient le développement où est utilisé ce matériel, et où le thème se repère parfaitement, en musique comme dans *l'Enfer*, par l'utilisation de la répétition :

**« On peut rapprocher du thème, en musique, comme unité de contenu, le Leitmotiv [...] Cela consiste à accoler à chaque personnage, à chaque objet important (l'épée de Siegfried), à chaque thème (l'amour, la mort), un thème mélodique qui réapparaît en même temps que ce qu'il indexe. Si le drame le demande, il peut être modifié. Il nous renseigne <sup>252</sup> . »**

Cette qualification fixe des personnages dans la musique trouve pleinement son équivalent dans le système prédicatif de Belletto : Rainer est l'artiste mutilé, Liliane, la « mère adoptive » ; Michèle est toujours caractérisée par l'« angoisse » (237, 279, 280,

<sup>249</sup> Y compris la ressemblance entre la musique et le genre romanesque tout entier ; cf G. Larroux, *op. cit.*, pp. 146-147 : « Il est à peu près sûr que l'art de la composition romanesque, où il est question d'« ouverture », de « finale », de « crescendo », etc., entretient avec celui de la composition musicale des relations régulières, qui, le plus souvent, ne sont mentionnées qu'à des fins de comparaison. » R. Barthes, quant à lui, restreint cette ressemblance aux romans à structure herméneutique : « Le développement d'une énigme est bien celui d'une fugue. » *S/Z*, p. 36. Cf. aussi l'analyse intéressante du *tempo* narratif, par Th. Pavel, *in Univers de la fiction*, Paris, Seuil, Poétique, 1988 (éd. orig. 1986), p. 130.

<sup>250</sup> F. Fosca, *op. cit.*, p.124.

<sup>251</sup> souligné par nous.

<sup>252</sup> F. Escal, *op. cit.*, p. 26.

283, 293, 297, 327, 362, etc.), Simon, « petit lapin d'enfer » (170), est constamment perçu comme maléfique malgré son charme (118, 119, 135, 137, 163, 175, 278, etc.) jusqu'à son énucléation qui le transforme purement et simplement en « petit lapin » (386, 389) ; son père est sempiternellement accompagné de la phrase nominale « un corps, rien qu'un corps » (73, 115, 211, 385) ou de l'apposition « mort-vivant » (183, 377, 390), transmise à son fils page 392 ; ce qui est vraiment significatif de la ressemblance de ce procédé avec celui de la caractérisation musicale, c'est qu'elle n'est pas le fait d'un seul personnage, mais de plusieurs : « un corps, rien qu'un corps », est répété par Soler, qui l'a entendu dire par l'acolyte de Lichem, et l'étiquette collée aux Dioblaníz, « ces deux fous - surtout elle » (83, 166, 284, 297, 368, 384), est employée aussi bien par Rainer que par Soler ou le commissaire. Françoise Escal appelle ces informations quasi invariantes des « *indices*<sup>253</sup> », constitutifs du leitmotiv ; dans *l'Enfer*, dont le narrateur imite toujours et se fait l'écho des autres, Belletto adapte le procédé au genre romanesque, d'une part, puisque la répétition devient à son tour une manière de caractériser le personnage de Soler, et d'autre part, au genre policier, en créant un nouveau style d'indice, indice itératif, insistant, qui se laisse percevoir par le lecteur par imprégnation. Le système de prédication va ainsi toucher tous les acteurs, chargés de véhiculer le leitmotiv oculaire qui circule dans le texte, motif indicial puissant : simples figures anonymes (l'employé de Carrefour à « l'oeil de verre » (41), la cliente au « **blanc de l'oeil tout visible** » (42), des vieillards au « **blanc de l'oeil tout apparent** » (19), le passant à l'« oeil exorbité, prêt à jaillir » (71), le douanier qui « **clignait des yeux sans cesse** » (313)) ou personnages principaux : Simon, l'enfant à la « vue exceptionnelle » (383, par ex.), Jésus, l'enfant aveugle, les « **yeux extrêmement écartés** » (68) de Torbjörn, Michèle qui louche (« **j'y vois à peine de cet oeil** » (154)), les « yeux fous » (50) des Dioblaníz, l'« oeil clos » (211) du colonel de Klef, les « yeux striés de motifs sanglants » (299) de Rainer, les « lignes convergentes de [l']iris » (319) d'Isabel de Tuermas.

Le motif rayonne, il a une fonction distributionnelle dans l'oeuvre entière, provoquant constamment des rappels, des échos d'une partie à l'autre, même quand il semble être question d'autre chose. Le thème musical, procédé qui trouve ici un équivalent littéraire, ne constitue donc pas seulement une répétition, il est toujours « *thème-en-vue-de-quelque chose*<sup>254</sup> ». Appelé autrefois « *idée musicale* », il peut faire l'objet d'une répétition obsédante, comme dans l'écriture de Belletto. Cette « *maladie de la répétition*<sup>255</sup> », appelée « *palilalie* », il l'a utilisée pour donner à son récit cette structure dont nous parlions, et le retour entêtant de l'indice nous permet non seulement de percevoir insensiblement la clé du mystère (l'énucléation), mais aussi de situer ce moment dans la chaîne de l'énoncé : il devient évident, vu le nombre de références à la musique, en général, et au concert du 15 août, en particulier (billet, affiches, discussions, disques), que Jésus sera opéré ce jour-là, d'où l'exultation suspecte de sa mère à la fin du concert : « **Ses larmes, me dis-je avec une stupéfaction qui me glaça le sang dans**

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 29.

**les veines, mystérieusement, et malgré la chaleur qui menaçait de nous décomposer vifs, nous tous, les vivants de ce temple, ses larmes étaient des larmes de joie ! Certes, une mélomane passionnée ! Réputation non usurpée ! »** (310).

Nous avons par ailleurs constaté combien l'enquête sur la disparition de Simon paraissait être menée distraitement, constamment éclipsée par les histoires d'amour de Michel et sa longue interview de Rainer... Cette mise entre parenthèses de l'intérêt policier prend son sens dans une lecture musicale du roman : en effet le *thème* est une matrice générant des transformations successives, appelées *variations*, qui semblent obscurcir le fil conducteur :

**« Pour déjouer la monotonie et prévenir l'ennui, la musique classique se fait, elle, jeu subtil de rappel et d'oubli, de réminiscences et de surprises : balance du connu et de l'inconnu. L'attente d'une satisfaction s'accompagne d'émotion inhibée. La variation, le développement, c'est cette tension qui provoque l'attention, et la dialectique du thème et de ses transformations, c'est celle des attentes et des prévisions d'une part, des crises, des solutions différées d'autre part <sup>244</sup> . »**

Ce propos de Françoise Escal sur le thème musical et ses variations semble illustrer parfaitement la structure herméneutique en général, et celle de *l'Enfer* en particulier :

**« Il y a des liens d'ailleurs entre le flamenco, Bach et l'écriture telle que je la conçois : des variations sur un même thème <sup>256</sup> . »**

les « oublis » successifs de Soler suspendent régulièrement les efforts du lecteur pour y voir clair ; le suspense du livre découle de ces déviations narratives. Cependant, en parlant d'*autre* chose, par exemple en interrogeant Rainer sur sa vie (brouillage musical), Soler parle en fait de la *même* chose, ce qu'on ne perçoit qu'à la deuxième lecture : Rainer a été complice du premier enlèvement de Simon, il a un secret qu'il faudrait mettre au jour pour retrouver l'enfant, et c'est ce à quoi s'emploie souterrainement (thème musical) Soler. Françoise Escal rapproche cette structure du *contrepoint* :

**« Motifs et figures servent de fondement pour le développement de la narration, en ce qu'ils apparaissent, se perdent, réapparaissent, se répondent et se combinent, tissant un réseau de rappels, de reprises, de symétries, de parallélismes ou de bifurcations qui évoquent le contrepoint <sup>257</sup> . »**

Pour le reste, le choix musical de Belletto, s'il procède d'un goût personnel, n'en est pas moins lourd de conséquences au plan narratif. *L'Enfer* est un roman rythmé par les mêmes musiques : la Romanza du Concertino en *la* mineur de Salvador Bacarisse au « mouvement lent » (125), précède à deux reprises (125, 248) le déchaînement de catastrophes (double enlèvement de Simon, scène de la rue du Soleil) ; la chanson créée par Anne (59-60), mise en abyme de la rencontre amoureuse entre Michel et Michèle, agit comme un signe prémonitoire : « [...] **une nuit de carnaval, les gens dansent, un homme est amoureux d'une femme mais elle feint l'indifférence, elle danse sans s'occuper de lui, et même cherche à le rendre jaloux** » (60). Le *paso doble* du Bar des

<sup>256</sup> R. Belletto, interview au magazine *Lire*, déc. 1986, p. 17.

<sup>257</sup> F. Escal, *op. cit.*, p. 68.

Archers traduit pleinement la multiplication des figures du double dans le roman : « **Le juke-box diffusait un paso doble (rythme pour lequel, du fait sans doute de mes origines et du nombre infini de paso doble entendus depuis l'enfance, je n'étais pas sans avoir du goût) endiablé, agressif, tenace, taraudant, qui forçait l'écoute, il fallait se faire une violence plus grande pour ne pas marcher en mesure coudes au corps, jambes fléchies, derrière pointé, lèvres fermées contrôlant mal un sourire idiot, pour avancer à son propre rythme intérieur [...]** » (140). Ce type de musique très cadencée exerce une force telle sur l'individu qu'elle le dédouble, le corps devenant autonome et cédant à la violence du rythme « endiablé ».

Quant à la composition pour violon d'Anne, elle présente une équivalence parfaite avec la citation précédente de Françoise Escal et avec la structure du roman à énigme, avec ce que Belletto recherche dans ce genre de tension et de mystère : « **Le thème était splendide, d'une séduction à la fois immédiate et cachée . Chaque mesure, chaque note allait de soi et étonnait. Et l'invention d'Anne [...] dans la variété des développements, la manière évidente et surprenante dont elle revenait parfois au thème tout nu, la manière non moins évidente et surprenante dont elle le faisait renaître le métamorphosait, alors qu'on pouvait croire à sa belle mort, la manière enfin [...] dont la résolution des attentes qu'elle savait susciter par les jeux de mélodie et de rythme satisfaisait, mais sans entamer comme une attente plus profonde, quelque secret plus enfoui <sup>\*258</sup> qu'on avait pourtant l'impression délicate d'approcher, attente et secret qui semblaient survivre à la fin du morceau, aux dernières notes laissant alors l'esprit apaisé et avide allègre et douloureux, me mirent l'intérieur de l'être à feu et à sang !** » (361). **La musique est comme une langue étrangère, elle dissimule le sens.**

Mais au niveau de la structuration du récit, et même sans doute de l'écriture, il faut se rapporter à la référence dominante, Bach, représenté par deux de ses oeuvres : les Préludes et Fugues du *Clavier bien tempéré* (sur lequel porte le livre maudit de Soler) et les Cantates (la 4 - utilisée pour son titre -, et surtout la 82). Auteur essentiel pour Belletto (« **D'une certaine manière, je n'ai jamais vraiment aimé un autre compositeur que Bach <sup>259</sup>** »), il influence la conduite du récit au-delà de la démarche thématique, et la façon dont Belletto le définit dans son livre sur Dickens montre à quel point le génie de la musique l'a influencé : « **Obsessions monomathématiques, répétitions, imitations, symétries, parallélismes, renversements, parodies, ricercar (« recherche »), fugue (« fuite ») [...]** <sup>260</sup> ». Commençons par la fascination de Belletto pour une construction arachnéenne, « **cocon <sup>261</sup>** » qui ne laisse rien au hasard.

Bach est en effet connu pour son contrôle absolu de la construction, son exigence d'une structure étudiée au millimètre, avec une passion mathématique que l'on retrouve

<sup>258</sup> souligné par nous.

<sup>259</sup> R. Belletto, interview au magazine *Ecrivain*, p. 42.

<sup>260</sup> R. Belletto, *les grandes Espérances de Charles Dickens*, p. 340.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 344.

dans *l'Enfer*, roman dont on a vu qu'il offre le même foisonnement ordonné, agencé, cimenté qu'une oeuvre de Bach. En relevant quelques-uns des procédés de ce musicien, étudiés par Françoise Escal, nous trouverons une autre explication à plusieurs aspects du roman.

Tout d'abord, ce foisonnement correspond au goût baroque de Bach pour les ornements. Les ornements, en musique, sont ce qui dissimule le secret. Rappelons-nous aussi ceux de l'hôtel de la rue du Soleil, totalement « incongrus » (252) sur un Hôtel Renaissance. Or, Soler l'explique dans son livre : chez Bach, les ornements sont essentiels pour saisir le sens<sup>262</sup> ; dans le roman policier, ce sont les multiples détails qui créeront la trace. Structure musicale et démarche inquisitrice sont ainsi rapprochées par Rainer lui-même, lorsqu'il conseille à Michel de noter des détails intimes pour sa biographie : « **Nous adorons tous les détails. L'esprit se complait à les relier entre eux. Je pense, par association lointaine, à ce que vous dites des ornements dans votre livre [...] Vous parlez des ornements si nombreux et excessifs de certaines interprétations qu'on n'entend plus qu'eux. Et qu'ils finissent par être perçus en tant que l'âme même de la musique.** » (162-163).

Effectivement, la trame de *l'Enfer* n'est pas simple, puisque de multiples événements interfèrent d'une manière totalement maîtrisée, malgré la manière incohérente dont Michel/Belletto semble craindre qu'un confident/lecteur puisse les percevoir : « **en une semaine, sept jours, je m'étais fait passer auprès d'un inconnu pour un ravisseur et un tueur professionnel et en avais reçu trente mille francs d'acompte, je m'étais suicidé, j'avais interviewé à plusieurs reprises un pianiste de renommée internationale, enlevé un enfant, séquestré la soeur de cet enfant dans l'intention plus ou moins de la violer, enterré ma mère, tuée on peut le dire par l'un des vrais ravisseurs, filé quelques heures de parfait amour partagé avec la soeur, [...] l'enfant avait été enlevé au premier ravisseur par un deuxième ravisseur, lequel avait tué le détective qui venait de tuer le premier ravisseur, et m'avait blessé [...], blessé dans un hôtel Renaissance du vieux Lyon dont il existait une copie conforme à Berlin, un bâtiment identique dans lequel trois ans plus tôt le même enfant avait déjà été séquestré ainsi que son père et où le pianiste de renommée internationale dont je vous parlais à l'instant...** » (262-263). Tout est là (et encore, c'est un résumé !) : la prédilection toute baroque pour le foisonnement (tout devant partir de l'unique), pour le dédoublement (dédoublement et redoublement des enlèvements, des lieux), pour la dualité (amour et haine, héros criminel), pour la répétition, et, au niveau thématique, pour la forte opposition de la vie et de la mort (la cantate 4 présente ce duel, ce point de bascule permanent) et entre la résignation et l'espoir, entre la réalité (« **l'un des vrais ravisseurs** ») et l'apparence (« **je m'étais fait passer** »), et pour cet intense sentiment de la fragilité des choses qui transparait ici dans l'éphémère du sentiment amoureux, le plus intense soit-il : « **quelques heures de parfait amour partagé** » :

**« Le baroque apparaît lorsque la musique cesse de transcrire ce qu'on pourrait**

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 489 : Belletto met en correspondance les ornements de Bach avec les « *melismas du chant flamenco, ces interminables « ornements » qui sont l'essentiel, qui sont l'image même de la vie et du destin, de la tentative d'évasion qui ramène impitoyablement au point de départ.* »

***appeler le repos de l'âme dans l'harmonie, lorsqu'elle cesse même de vouloir le susciter par le moyen des sons, pour tenter au contraire de traduire le tourment, l'émoi, l'insatisfaction, l'agitation de l'âme par le moyen des mouvements harmoniques et mélodiques tourmentés, brisés, désagrégés. Non qu'elle refuse d'exprimer le repos et parfois l'extase, la foi et parfois la béatitude, mais elle le fait comme un sentiment passager, instable, menacé*<sup>263</sup> . »**

Les moments d'extase de Michel avec les femmes ou avec Rainer sont comme suspendus dans le flot des événements, ils forment une digression qui peut du reste correspondre à un ralentissement de la narration (*largo, andante*), comme c'est toujours le cas pour les entrevues avec Rainer (« la parenthèse hors du monde que constitua cette fois comme les autres ma visite au Grand Interprète » (274)). Ces pauses sont par ailleurs présentes lorsque l'enquête est au point mort et que nul événement ne survient, d'ordre amoureux ou policier : par exemple, au chapitre 8, qui succède à un chapitre très mouvementé (*prestissimo*), correspondant à l'enlèvement de Simon, à la mort tragique de Liliane et à la rencontre avec Lichem, rien de violent ne se passe (enterrement de Liliane, discussions, visite à Rainer) jusqu'à la page 226, où Michel surprend Lossaire et Michèle ensemble et où sa violence intérieure se déchaîne, cultivant l'antithèse baroque, et son attrait pour l'irrationnel : « Et une chaleur si forte et si égale ressembla soudain au froid de l'hiver » (228). La structure globale du roman suit donc des mouvements alternés et contrastés, mêlant les périodes calmes aux séquences tumultueuses, correspondant aux différents mouvements de la cantate. D'après Milan Kundera, dans un roman,

**« Une partie, c'est un mouvement. Les chapitres sont des mesures**<sup>264</sup> . »

L'*allant*, premier terme musical employé dans *l'Enfer*, caractérise cette exigence de la musique baroque, indissociable de l'ornementation ; Philippe Beaussant, cherchant à retrouver le sens du mot « baroque », insiste sur cette caractéristique :

**« Toutes les formes de la musique baroque sont des formes en mouvement [...] elle cache les lignes sous la profusion de l'ornement**<sup>265</sup> [...] »

C'est cette exigence de mouvement qui fait que Belletto a préféré la forme policière à suspense à la forme classique ; en déplaçant le moment criminel, il crée une tension qui n'existe pas dans le roman à énigme classique, pur discours, inscrit dans le moment de réflexion qui suit le crime. Cette tension est présente dans le mouvement de la poursuite, Michel s'aventurant jusqu'en Espagne. Or, cette forme de roman d'action croise la forme de la Fugue, motif de *l'Enfer*, « **partie de chasse, caccia**<sup>266</sup> », qui donne ainsi sa structure au roman ; Etienne Souriau décrit ainsi les fugues de Bach :

**« L'entrée du premier motif, du sujet, puis quelque temps après du contre-sujet ; leur alternance (il semble qu'ils jouent à cache-cache) ; leurs courses l'un après l'autre ; leur pourchas effréné dans la strette ; leur arrêt et leur réconciliation**

<sup>263</sup> Ph. Beaussant, « Vous avez dit baroque ? », Actes Sud, coll. *Musique du Passé, Pratiques d'aujourd'hui*, 1988, p. 84.

<sup>264</sup> M. Kundera, cité par G. Larroux, *op. cit.*, p. 148.

<sup>265</sup> Ph. Beaussant, *op. cit.*, p. 88.

<sup>266</sup> F. Escal, *op. cit.*, p. 154.

**finale dans la conclusion ; tout ce petit drame qui les transforme en choses ou en personnages, appartient bien à une sorte de fabulation représentative<sup>267</sup> ... »**

Le *sujet* (l'enlèvement de Simon) croise sans cesse et se mêle au *contre-sujet* (l'interview de Rainer), d'une manière complexe, et la fugue se termine par la strette, c'est-à-dire par une accélération où les différents acteurs entrent en scène rapidement et successivement, accélération normale dans un roman d'action, perceptible dans le dénouement du roman, avant le ralentissement de l'épilogue.

La structure globalement cyclique du roman (cf. 2.4.1.) peut également découler de cette construction musicale : Bach a renforcé l'usage qui veut qu'on redise le thème à la fin, en en faisant **un « effet de clôture, d'achèvement, de retour au point de départ<sup>268</sup> »**. A la fin du récit, Michel se retrouve seul à nouveau, et il doute que septembre vienne ; malgré ce qui a été acquis pendant le développement, le roman semble oublier le voyage et ne fait que s'arrêter sur une dernière note étrangement semblable à la première dans son incertitude. De surcroît, la musique donne au roman une structure en chiasme : Soler écoute seul la Cantate 82 (15) et la fugue BWV 869 (16), à l'ouverture du roman, et ces deux pièces vont clore successivement le roman : il joue avec Rainer la même fugue (300) et l'orchestre du Temple joue la Cantate pendant l'agonie de Rainer (307). Les multiples résurgences de ces pièces musicales dans le cours du roman, qui ne sont qu'un exemple parmi d'innombrables autres de la manie répétitive de la narration, sont dans la droite ligne du goût baroque pour la réitération, visible chez Bach, à l'inverse de l'exigence moderne d'originalité : tout n'est jamais assez dit, il faut toujours redire.

Par ailleurs, le processus d'intertextualité est un procédé essentiel pour l'écriture musicale. La réécriture, c'est l'esprit même de la musique baroque, à travers le concept fondamental d'œuvre ouverte : en premier lieu, cette musique n'existe pas sans cette réappropriation souhaitée par le créateur et opérée par celui qui interprète la partition (ajouts, transformation de rythme, reprises, ornementation, etc.), ce qui constitue un premier niveau de réécriture. Par ailleurs, l'époque baroque voit une généralisation de la pratique de la parodie, caractérisée par une réécriture encore plus libre : ajouts d'airs d'un autre compositeur, changement de paroles, de ton, adaptation de pièces dans un registre différent, *pasticcio* (mélange d'œuvres diverses), travestissements burlesques, etc.

Bach y recourt très souvent, intégrant parodiquement dans ses partitions des « *objets trouvés*<sup>269</sup> », des chansons populaires par exemple, dans le domaine du sacré. Cette pratique nous semble très proche de l'intertextualité appliquée dans *l'Enfer*, où non seulement la musique populaire trouve sa place à côté des airs sacrés, mais où le genre policier, populaire, est utilisé, intégré dans la structure d'un roman différent. Établissant un parallèle entre la musique et une certaine écriture, qui cultive l'intertextualité, Jean-Claude Vareille dit à propos de Butor :

**« Constructions fuguées, polyphonie, contrepoint, reprises, variations, canon,**

<sup>267</sup> E. Souriau, cité par F. Escal, *op. cit.*, p. 286.

<sup>268</sup> F. Escal, *op. cit.*, p. 34.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 33.

**ont émergé dans l'écriture butorienne bien avant son abandon du roman, car ce sont des figures de l'intertexte [...] De façon générale, on assiste, dans ces années du demi-siècle, à un événement capital que l'on pourrait nommer musicalisation de la narration - lié au dédoublement et à l'éclatement du sujet sans doute, à une philosophie de la relativité peut-être, lié aussi à la prégnance de l'intertexte - elle-même conséquence, elle, des deux phénomènes précédents**

270 . »

Ainsi, une fois encore, la musique nous offre une piste fondamentale pour synthétiser certains aspects fondamentaux du texte : le narrateur si incertain de lui-même, si partagé, attiré vers autrui comme vers son double, les dédoublements multiples (personnages, lieux, situations, coïncidences) et la présence de l'hypotexte policier consécutive à cette dispersion du moi. « *La malédiction de Babel est vaincue* », dit encore Jean-Claude Vareille, recoupant ce que nous disions du pouvoir unificateur de la musique : celle-ci n'est donc pas seulement un langage commun en ce qu'elle permet la compréhension universelle, elle l'est aussi parce qu'elle est polyphonie, présence de plusieurs voix et de plusieurs substrats culturels - le profane et le sacré chez Bach comme chez Belletto -, intertextualité évidente.

Pour finir, il serait sans doute très éclairant de comparer le style de Belletto, propre à cet ouvrage, avec l'écriture de Bach. Chez ce dernier, la phrase musicale ne quitte pas la phrase littéraire qu'elle utilise, celle du psaume, par exemple, pour la cantate ; en général, nous dit Françoise Escal, à l'époque baroque, la musique est un discours. Cependant, elle ne croit pas vraiment que deux systèmes d'écriture aussi hétérogènes que ceux de la musique et de la littérature puissent produire des analogies réelles ; nous ne nous risquerons pas à cette étude, n'ayant pas les connaissances musicales nécessaires. Néanmoins, nous lançons quelques pistes, car ce rapprochement ne nous semble nullement négligeable, vu la spécificité du style de *l'Enfer* dans l'oeuvre de Belletto.

Les phrases les plus typiques du romans sont longues et composées comme une partition musicale, avec des envolées, des chutes, des reprises du mouvement : « Je mis la fugue en *si* mineur du premier livre, dans le bref silence intermédiaire on entendit : *tsplokh !* un bout de scotch se décollant, et aussitôt *droeoeoeoen*, le vrombissement d'insecte du téléphone de l'appartement voisin, il sonna pendant le premier sixième de la fugue, j'avais pris Anne par l'épaule pour revenir au canapé et nous restâmes ainsi, mon bras autour de ses épaules, quand le téléphone se tut elle posa la tête sur ma poitrine, ne la releva que pour me faire un baiser sur la joue, la reposa, mon Dieu que j'allais mal, un pied déjà dans la tombe, n'allais-je pas faire l'amour pour la dernière fois, un pied dans la tombe et l'autre dans un piège à loups, on conçoit alors combien il est malaisé d'avancer avec élan et harmonie sur les chemins de l'existence, on est retenu, on trébuche » (61).

Cette phrase, à l'exemple de bien d'autres, prouve l'intérêt de Belletto pour les bruits (corporels, mécaniques, etc.), et sa tentative pour montrer leur superposition dans la même portée phrastique tend à rendre la polyphonie à l'oeuvre dans la réalité, à chaque instant. De plus, Belletto utilise souvent la ponctuation de façon personnelle, notamment pour mettre en valeur les différents rythmes de la phrase : il place fréquemment moins de pauses que dans un discours ordinaire, aussi bien fortes (la phrase est longue) que

<sup>270</sup> J.C. Vareille, « *Butor ou l'intertextualité généralisée* », in *Plaisirs de l'intertexte*, p. 287 et p. 293.

faibles (très souvent les virgules manquent) et n'emploie pas de ponctuation intermédiaire comme le point-virgule. L'utilisation chronique de l'interjection par Belletto, ici sous la forme d'onomatopée, rompt le premier mouvement, perturbation du rythme appelée *anacrouse* en musique, souvent placée en début de phrase musicale, et fréquente chez Bach<sup>271</sup>. Les mouvements se succèdent ensuite, autour d'un octosyllabe, longs, lents (19-13-21-8-16-15), correspondant à un moment calme, rompu par quatre syllabes détachées : « la reposa », qui relance un double mouvement symétrique, progressif (6-7-12-13-21), puis sur les deux derniers segments, brutalement régressif (5-3). Cette façon de détacher un fragment court en fin de période est très typique du style de Belletto dans ce roman, et traduit l'épuisement : **« C'est en tout cas un espoir qu'il est permis de nourrir, me dis-je (ma jolie passagère faisait glisser sa main ouverte sur son autre jambe bien qu'il n'y eût pas la le moindre pli), un espoir qu'il est permis de nourrir, cramponnons-nous-y. Cramponnons-nous-y »** (31).

Dans cet exemple, deux autres procédés récurrents chez Belletto nous semblent assimiler son écriture à de la musique : d'abord l'usage extensif de la parenthèse, qui permet de transcrire littérairement le *contrepoint* musical, **« technique de composition qui consiste à superposer des lignes mélodiques »**<sup>272</sup> ; au lieu de rompre la phrase et de faire se succéder la description et le monologue intérieur, la parenthèse juxtapose les deux informations, les entremêle, et les voix se chevauchent<sup>273</sup>.

Deuxième caractéristique, très présente chez Bach, la répétition, chronique dans *l'Enfer* : « Je fus tiré du sommeil à plusieurs reprises par l'infirmière qui venait prendre ma tension, mais je me rendormais paisiblement, ce fut une nuit de paix, l'infirmière était si douce qu'on aurait dit qu'elle me caressait le bras, et même, à l'aube, elle posa sa main sur mon front, c'était doux et agréable, cette infirmière était douce et agréable » (105). La musique est une métaphore de l'écriture, éternel retour sur elle-même. Cette réitération peut aussi créer un effet de clôture, par exemple lors du passage de Soler en Espagne. A l'arrivée, Michel rencontre l'hôtesse : **« Elle eut un grand sourire niais, moi un grand sourire idiot »** (317). Lors de son départ, il note : **« Elle m'adressa un sourire plus niais que la dernière fois, moi un sourire plus idiot »** (344). La répétition, comme le refrain, d'après Françoise Escal<sup>274</sup>, est la marque de la peur des hommes de l'irréversible, elle instaure une forme en boucle qui rompt la linéarité du temps et assure la résurgence.

Chez Bach, comme dans *l'Enfer*, la répétition s'accompagne souvent d'un effet d'opposition :

**« Il ne se contente plus de juxtaposer deux thèmes complémentaires, il dédouble le mouvement et installe la dualité à l'intérieur de chaque phrase »**<sup>275</sup>.

<sup>271</sup> F. Escal, *op. cit.*, p. 131.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>273</sup> Ce qui est sans doute une manière de remédier à l'insupportable « *successivité* » du langage. Cf. l'opposition établie par J. Ricardou, in *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, coll. Tel Quel, 1967, p. 19, entre « *l'arbre du réel* » et « *l'arbre des livres* ».

<sup>274</sup> F. Escal, *op. cit.*, p. 163.

Le roman de Belletto présente un nombre impressionnant de phrases au rythme binaire qui opposent deux termes, qui joignent deux antonymes, un sentiment et son contraire par exemple, amour et haine, gentillesse et « mauvaiseté », beauté et laideur (le « corps si parfait et si imparfait » (233) de Michèle, ses « **yeux sombres et clairs** » (231)) : « **Je ne pensais pas à Michèle, pourtant la pensée de Michèle m'habitait tout entier** » (169). « **J'étais vivant, complètement heureux et complètement malheureux** » (109). « **C'était vrai et c'était faux** » (311).

Dernière caractéristique, mais non des moindres, puisque c'est principalement ce qui oppose Belletto à beaucoup d'auteurs de roman noir, y compris Montalbán : le goût de l'ornementation, que nous avons dégagé à propos de la structure, est évident à l'échelle de la phrase. Les quelques exemples de phrases longues que nous avons donnés le montrent aisément ; la phrase est souvent surchargée, et notamment par un emploi envahissant de l'exagération fréquemment imagée, images très souvent dominées par le monde animal : « **L'infirmière moins douce revint avec trois feuilles de papier, un imprimé à remplir, pour qu'on pût m'envoyer la note plus tard, la décharge donc, je soussigné, au cas où je me jetterais tête contre une façade à peine hors de l'hôpital, m'étendant pour le compte, ou m'enfoncerais de force dans la bouche d'égout la plus proche et me noierais dans les eaux fétides et souterraines, avec les rats** » (105). Le discours intérieur est rempli de délires hyperboliques comme celui-ci, qui allongent considérablement la phrase et lui assurent une chute retentissante.

Notre dernier exemple visera à montrer, rassemblées, toutes les caractéristiques musicales de la phrase typique de *l'Enfer* : longueur démesurée, ponctuation musicale, mouvements contrastés, accumulations, antithèse, alternance de segments courts et longs, phrase au rythme régressif qui s'essouffle peu à peu, ornements (exagérations, comparaisons), onomatopées, polyphonie : « **Le chauffeur de taxi alors enclenchait à nouveau la vitesse, craaaaaac, et dans le même temps reniflait à s'en nouer les bronches, un pauvre hère, quoi, vitesses, moteur emballé, reniflements et toux faisaient croire à un orage s'abattant sur la ville, nul orage libérateur hélas, mais soleil, inconfort, anxiété, je guettais Fiat Uno et Ford Scorpio, la Ford que j'avais semée par jeu avec Simon mais peut-être me suivait-elle et l'avais-je semée pour de vrai, et un autre jour m'avait-elle suivi invisiblement, je guettais, et ruminais de noires pensées, Michèle, mon amour incompréhensible et désastreux, Liliane, ma mère disparue pour l'éternité, Simon, pauvre enfant que j'aurais tant souhaité retrouver et sauver, une chance : le chauffeur enrhumé appartenait à cette espèce bénie qui ne l'ouvrent pas de toute la course et ne vous lorgnent pas une fois dans le rétroviseur, vous laissant à votre aise suer de désespoir et tordre vos mains sur le siège arrière sans vous accabler de remarques et de questions si vaines qu'on préférerait alors une humanité muette, toutes langues coupées, boulevard Laurent-Bonnevay, autoroute** » (195-196).

La musique, langage supérieur, a donc chez Belletto un rôle thématique essentiel, notamment à travers la signification symbolique conférée à la Cantate 82 de Bach, *Cantate de la Purification* ; la fascination que la langue musicale exerce sur le scripteur

<sup>275</sup> Ph. Beaussant, op. cit., p. 91.

est également due à sa grande plasticité et au mystère qu'elle semble receler, en particulier chez Bach, qui a beaucoup utilisé, d'après Belletto, la structure question/réponse, faisant de ses portées musicales le lieu d'un secret à percer.

Mais surtout, et c'est ce qui en fait à nos yeux un collage structurant, la musique apparaît comme le moyen de charpenter le roman d'une façon incomparablement serrée, non seulement par le réseau de liens qu'elle tisse entre les personnages et les différents éléments en tant que thème, mais encore davantage par ses lois constitutives que Belletto a tenté d'adapter à la matière romanesque, en partant de la plus petite unité thématique, afin d'atteindre cet absolu d'« *intégration formelle* <sup>276</sup> » dont parle Françoise Escal à propos de la musique. Le romancier s'est notamment inspiré du système d'indices musicaux, matériel prédicatif fixe qui détermine le rôle des différents acteurs ; il a construit son récit avec différents mouvements au rythme variable et en reprenant dans une certaine mesure le schéma de la fugue (alternance du sujet et du contre-sujet), permettant de renforcer encore, par la résurgence d'un véritable motif central et récurrent, l'architecture interne du roman, déjà solide par nature puisqu'il s'agit du roman policier, mais d'autant plus nécessaire que Belletto a repris de l'écriture de Bach (et plus largement, du style baroque) le goût de l'ornement, d'où une intrigue particulièrement complexe. Cette surcharge est également perceptible dans la phrase bellettienne, vraiment hors-normes, dont les aspects musicaux restent à étudier en profondeur. Insistons enfin sur l'influence musicale, notamment de Bach, dans la conception d'un genre intertextuel qui intègre tout, qui fonde ensemble substrats populaire et noble, selon le mode parodique. La parodie se redouble ici, puisque c'est l'instigateur même de cette esthétique qui est utilisé, Belletto reprenant une matière noble (la musique de Bach), lui faisant subir transformations et arrangements multiples, pour parvenir à l'adapter au monde romanesque, et singulièrement à ce monde si mal famé du genre policier.

Mais la musique n'obéit pas, le plus souvent, à un schéma préétabli et porteur de sens ; dans le cas contraire, Françoise Escal nous précise qu'il faut l'appeler « musique inductive », en effet, alors,

**« la structure formelle s'adapte, s'identifie au développement d'une idée <sup>277</sup> ».**

Le roman policier ne pourrait dès lors s'inscrire que dans ce cadre-là, puisqu'il est récit à rebours et que le récit tout entier se développe à partir de l'idée finale. Le lecteur fait le chemin inverse de l'auteur dans tous les cas, réalisant à son tour une « *interprétation* », un déchiffrement, qui unit pour Michael Riffaterre l'auteur à son lecteur :

**« Le contact est assuré, non par une réception passive, mais par l'exécution (dans le sens musical du mot), l'exécution active de la partition que représente le texte <sup>278</sup> . »**

<sup>276</sup> F. Escal, *op. cit.*, p. 289.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>278</sup> M. Riffaterre, *la Production du texte*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1979, p. 10. On peut aussi citer P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 153 : « la lecture est comme l'exécution d'une partition musicale ; elle marque l'effectuation, la venue à l'acte, des possibles sémantiques du texte. »

## 5. Un texte sous l'autre

La musique fournit donc à Belletto des thèmes et une trame, comme le genre policier, lequel est effectivement couramment adopté par des auteurs sans étiquette, en mal de structure. Elle constitue également un modèle d'écriture intertextuelle, puisqu'une portée musicale est nécessairement traversée de réminiscences. Gérard Genette voit en elle l'archétype du palimpseste artistique :

**« Ce qui en littérature passe encore pour un jeu quelque peu marginal est presque universellement considéré comme le principe fondamental du « développement », c'est-à-dire du discours musical<sup>279</sup>. »**

L'intertextualité est en fait également inhérente au genre policier notamment parce que, comme le disait Borges, toute structure question/réponse imaginée par un texte renvoie à une autre, à l'infini de la Bibliothèque. C'est évidemment cet aspect spéculaire qui séduit certains auteurs, comme Perec qui, dans « *53 jours* », crée une poupée gigogne littéraire où le crime s'inscrit dans un livre qui n'est que l'image d'autres livres (**« un r[oman] p[oliciel] d[on]t le c[entre] est le r[oman] p[oliciel »<sup>280</sup>**), croisant d'autres oeuvres, à partir de l'intertexte central, l'oeuvre de Stendhal.

### 5.1. Productivité de la répétition

La notion de déjà-dit n'est pas seulement le fait d'un genre, d'un texte ; le premier niveau du déjà-dit, c'est le mot. Ce que Belletto emprunte au genre, c'est d'abord un langage. Ou plutôt, comme le dit Jean-Claude Vareille, **« l'écrivain ne parle pas, un langage parle en lui<sup>281</sup> »** : Belletto est possédé par un langage, celui de ses lectures policières, qui parle à travers lui de ses obsessions et qui confère toute sa cohérence à cette construction romanesque. L'auteur joue avec les mots, comme dans les premiers romans policiers : ainsi, il utilise des mots-clés - que Jean-Claude Vareille rapproche des mots **« générateurs<sup>282</sup> »** du Nouveau Roman -, comme « oeil », clé du mystère, et jongle avec des anagrammes transparentes. Lupin les utilise aussi, pour se désigner, signer ses méfaits. L'étude des romans policiers archaïques menée par Jean-Claude Vareille rend bien compte de cet aspect producteur du langage de *l'Enfer* :

**« Là réside un des noeuds de la création, un de ces procédés simples issus des**

<sup>279</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, p. 540.

<sup>280</sup> G. Perec, « *53 jours* », *P.O.L., Folio/Gallimard*, 1989, p. 177. Dans le dossier, Perec résume son projet : « Le 2ème récit est la fausse exégèse du premier / le vertige des explications sans fin / à la fin le narrateur imagine un 3ème récit / qui serait l'exégèse contradictoires des deux premiers ? ».

<sup>281</sup> J.C. Vareille, *Filatures*, pp. 55-56.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 191.

**propriétés du langage (aux injonctions duquel nous savons que le créateur obéit) et grâce auxquels il dérouté son lecteur, créant le dédale des fausses apparences, la galerie des glaces, le lacis inextricable des fausses pistes, et tout simplement le labyrinthe du livre, analogue à celui édifié à un autre niveau par le Père-Criminel, son double<sup>283</sup>. »**

Le langage policier crée une chaîne où les signifiants s'appellent et se nécessitent mutuellement, véhiculant un monde d'images. Chez Montalbán comme chez Belletto, par exemple, l'enquête devient chasse, et la chasse amène l'image de la ville-labyrinthe. Il appartient au lecteur de réactiver ces images primitives, en comprenant que loin d'être un collage de stéréotypes plaqués artificiellement, elles constituent la grammaire du texte.

Il nous semble d'abord important de constater que le cliché s'avère le moyen d'enchanter le lecteur, ce qu'il y a de plus primitif en lui : le besoin d'entendre une histoire. Michel Picard divise le plaisir de la lecture, où se retrouvent pour lui toutes les caractéristiques du jeu, en deux catégories : le *playing* - qui répond au principe de plaisir (évasion, fantasmes, abandon) -, et le *game* - qui répond au principe de réalité (décodage, maîtrise, défense). Or, le genre policier est en parfaite correspondance avec cette définition :

**« On comprend mieux alors l'importance considérable que cette pratique [la lecture] a pu avoir en Occident pendant plusieurs siècles. Peu d'activités ludiques, même dans le domaine artistique en général, pouvaient, requérant le Sujet dans sa quasi-totalité, couvrant toute l'amplitude de la gamme du jeu, réunir comme elle les potentialités créatives de l'enfant et les facultés intellectuelles, la mise en oeuvre du savoir de l'adulte cultivé, c'est-à-dire, en somme, les possibilités d'une sublimation particulièrement dense, puissante et réussie<sup>284</sup>. »**

Des critiques et des théoriciens se sont épuisés à montrer tout le sérieux et donc le bien-fondé du roman-problème. Mais si nous aimons lire les romans policiers, s'ils sont si populaires, et en même temps perçus comme une lecture peu sérieuse, c'est aussi pour leur lien avec la littérature enfantine, basée d'une part sur la pulsion de répétition, et d'autre part sur la présence du fantasme. Le cliché maintient quelque chose de l'ordre de la réparation - Umberto Eco le place d'ailleurs dans les « *artifices de la consolation*<sup>285</sup> » -, dans nos deux romans par ailleurs novateurs, et ceci en dépit du fait que, nous l'avons vu (cf. 2.4.1.), ils ne proposent pas, contrairement aux romans populaires, de fin consolatrice, mais, suivant l'esthétique des romans *problématiques*<sup>286</sup>, ils imposent une fin troublante. L'aspect prévisible de la fin rapproche cependant pour Montalbán le polar du conte de fées : ainsi Carvalho, au début de *la Solitude du Manager*, « **se prédit à lui-même que**

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 192. Cf. aussi J.P. Colin, *le Roman policier français archaïque*, p. 135. Au roman classique, J.P. Colin oppose le roman policier archaïque, où tout est jeu : « C'est pourquoi le miroitement des mots et des lettres y est tellement utilisé et signifiant qu'il en devient fréquemment l'un des ressorts de l'action fictionnelle, tendue entre les extrêmes de l'inconnu et du révélé. »

<sup>284</sup> M. Picard, « la Lecture comme jeu », in *Poétique*, n° 58, p. 262.

<sup>285</sup> U. Eco, *De Superman au Surhomme*, p. 19.

<sup>286</sup> Cette distinction entre roman populaire et roman problématique est explicitée par Umberto Eco, *op. cit.*, p. 17.

*l'histoire se finirait sur un coup de théâtre,*

*un finale de conte primaire qui met tout dans la première ligne » (27).*

Commençons par la répétition : comment expliquer l'exigence cyclique des lecteurs, si ce n'est par le plaisir de se voir raconter sans cesse la même histoire ? C'est évident dans l'oeuvre de Montalbán comme chez la plupart des auteurs de romans noirs américains bâtis autour du même détective, cliché de la littérature et du cinéma américains, devenu ainsi immédiatement familier<sup>287</sup>, dans le même lieu, héros autour duquel gravite la même constellation de personnages (Charo, Bromure, Biscuter, Fuster) aux surnoms d'ailleurs enfantins. Cette récurrence jubilatoire est assurée chez Belletto par la permanence de traits physiques et moraux chez le personnage et par le décor lyonnais du cycle (cf. 5.3.2.), ainsi que par un style caractéristique. Il y a donc une joie enfantine de la reproduction narrative, qu'il serait vain de nier, de refouler ou de dévaloriser. Le roman populaire comble ce besoin universel d'entendre toujours la même histoire, en éloignant la peur de l'inconnu. Les libraires s'entendent d'ailleurs souvent réclamer : « **des livres comme ceux de X** », « **le genre d'histoires comme dans Y.** » « **C'est encore la même histoire** » (MDS 113), dit de façon révélatrice à Carvalho Teresa Marsé, personnage récurrent dans le cycle. Umberto Eco explique cette demande du lecteur par une souffrance liée au temps, que vient suspendre le roman :

**« Le plaisir de la non-histoire, si une histoire est un développement - d'événements nous menant d'un point de départ à un point d'arrivée auquel nous n'aurions jamais osé rêver - un plaisir où la distraction tient au refus du développement des événements, au fait de se soustraire à la tension passé-présent-futur pour se retirer vers un instant, aimé parce que récurrent<sup>288</sup> . »**

La temporalité du roman policier, et encore davantage lorsqu'il s'inscrit dans un cycle, nous extrait de la succession chronologique mortifère (en dépit du vieillissement de Carvalho ou du héros chez Belletto, qui tend à suivre celui de leurs auteurs) pour nous placer dans une temporalité cyclique et consolatrice, où tout se rejoue toujours à nouveau, instaurant ce que Umberto Eco appelle la « **narrativité de la redondance** » : Carvalho va dans les mêmes restaurants, donne toujours des recettes, rencontre les mêmes amis, etc. Pour Eco, tout lecteur, si cultivé soit-il, a besoin, plus encore que de l'excitation de découvrir l'assassin, de se protéger de la variabilité constante de l'existence grâce à cette permanence, ce plaisir de retrouver des attitudes « *topiques* » de personnages « *topiques* ».

Certes, on ne peut pas assimiler Carvalho aux héros inusables dont parle Eco (Lupin, Superman<sup>289</sup>, Tarzan, etc.), puisqu'il est usé dès le départ, mais ce qui compte, c'est

<sup>287</sup> Cf. G. Tyras, « A la recherche du récit perdu », *la Rénovation du roman espagnol depuis 1975*, p. 71 : « Chacun aura un film à apercevoir sous cette évocation. Encore que la non identification précise d'un support non seulement ne nuit pas au bon fonctionnement du jeu référentiel, mais au contraire y contribue puisque celui-ci dote le texte d'un surcroît de fictionnalité. »

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>289</sup> Dans *les Oiseaux de Bangkok*, c'est le Pape qui a « la puissante carrure d'un Superman volant à travers les cieux du monde » (88).

justement la permanence du personnage. Comme le lui dit Fuster, dans *le Labyrinthe grec*, « **A dix-huit-ans, on en avait déjà quarante [...] Buvons quelque chose d'énergique qui nous rendra la musculature de Superman** » (121). Il ne s'agit plus de vivre à travers un Superman ce que nous n'aurions jamais pu faire, mais de se fondre dans un héros qui n'en est pas un, dans un anti-héros qui nous ressemble et correspond davantage aux désillusions de l'après-guerre.

Notons tout de même que la « *narrativité de la redondance* » commence peut-être à dysfonctionner avec ce roman, où la famille se défait (Bromure est mort dans le roman précédent, et Charo rompt avec Pepe à la fin de celui-ci et en est absente) et où, surtout (sans doute à l'origine de tout cela), le cadre lui-même se défait, Barcelone étant défigurée par les Jeux Olympiques. Mais l'usure est tellement perçue comme composante de ce héros-là, que ces altérations n'altèrent pas vraiment la portée consolatrice du cycle ; les résistances et la déception de certains lecteurs viennent bien davantage des expérimentations « subnormales » faites dans le cycle, par exemple dans *Sabotage Olympique*, parce que, justement, elles menacent la définition du personnage...

Mais le plus souvent, le cycle atteste de la préservation du personnage. Ainsi, d'après Umberto Eco, on ne lirait pas de roman policier par goût de l'imprévu ; et la structure classique (le meurtre ayant lieu au début ou dans l'avant-texte) évite toute surprise. Pour Belletto, la structure, empruntant davantage au roman à suspense (le héros risque sans cesse sa vie), pourrait remettre en cause cette observation, mais la narration à la première personne et au passé ôte toute inquiétude sur la sauvegarde finale du héros. Le roman de Belletto tient d'ailleurs beaucoup plus du commentaire que du récit, il se fait percevoir comme discours, notamment en mêlant à l'analepse générale des prolepses : « **Or, je devais revoir ma mère avant la fin de la journée. Un événement sans pareil allait m'y amener. Voici** » (E 113).

Le récit analeptique se joint donc à la répétition cyclique pour procurer au lecteur un certain confort, qui provient sans doute aussi de la confiance qu'il peut accorder à celui qui lui raconte l'histoire : qui dit cycle dit continuité, qui dit récit au passé dit bouclage, terminaison, comme dans le récit historique.

Par ailleurs, le roman populaire, et singulièrement le roman policier, réactive le plaisir de la lecture d'enfance en ce sens qu'il repose sur des rôles fixes, qui ne sont d'ailleurs pas sans rappeler ceux mis à jour par Propp pour le conte merveilleux. Paul Ricoeur dit d'ailleurs à ce propos **que « ce que le méfait et le manque ont en commun, c'est de donner lieu à une quête<sup>290</sup> »**, caractéristique également de l'oeuvre policière, lui donnant sa dynamique. D'ailleurs, Montalbán compare à plusieurs reprises dans le cycle son héros au Petit Poucet... Le déchiffrement de l'énigme renvoie Soler et Carvalho à leur enfance, aux jeux de piste et de Chat perché. En cela, l'enquête réveille leur étonnement, leur soif de vivre, réactivant des mythes et des légendes.

La réduction psychologique observable dans le roman policier (et souvent critiquée) s'éclaire par la mise en parallèle avec le conte merveilleux. Cette nécessité de déterminer des rôles pour chaque personnage, Montalbán s'en amuse : « **Il est évident que dans tes aventures je joue toujours le rôle<sup>\*291</sup> de la pute distinguée** » (MDS 114). Cultivant

<sup>290</sup> P. Ricoeur, *Temps et Récit II*, p. 59.

la distanciation, l'auteur barcelonais use très souvent de métaphores théâtrales : **« Carvalho dit à Biscuter d'enlever le sandwich et se tourna vers la porte de son bureau comme devant le rideau d'une scène de théâtre. La sonnette tintait. Les lumières s'éteignaient. La représentation allait commencer »** (*la Rose d'Alexandrie*, 21). Le cliché est secrété et alimenté par la création cyclique, grâce au système de qualification fixe des personnages : Charo est toujours présentée comme la maîtresse délaissée, Bromure clame toujours le même refrain politique, Montalbán décrit toujours Biscuter comme un « avorton » (200), etc.

Quant à Belletto, il étiquette lui aussi ses personnages d'une manière fixe, de façon insistante, se rapprochant en cela de ce qu'il dit des personnages de Dickens, **« bouffés, oserions-nous dire, par une qualité unique, celle dont Dickens a besoin pour tel personnage et à tel moment pour le besoin de sa démonstration fatale »**. Le personnage se met au service de l'idée fixe du roman : **« L'objet à décrire disparaît complètement au profit de l'obsession »**. Belletto ajoute plus loin :

*« Les personnages de Dickens sont réduits à un trait unique, sont mus par un ressort unique (qui est la marque immédiatement perceptible de leur obstination essentielle), physique ou moral, de langage ou de comportement, et les personnages de romans mus par un ressort unique sont volontiers plus « vrais » et plus « vivants » que des personnages analysés pendant des pages par leur créateur, pour la raison banale que dans la vie de tous les jours, ce qui rend présent à notre esprit une personne ou une autre à laquelle nous pensons, aussi complexe soit-elle en tous domaines, c'est souvent un trait unique et fortement perceptible, de quelque nature qu'il soit. De ce point de vue (réaliste, si l'on veut), Dickens, « voyeur », est un maître de l'observation juste, détachée, cruelle (génératrice d'une drôlerie qu'on peut qualifier de proustienne), précise, implacable du détail qui résume tout (le dedans et le dehors), qui résume tout et qui explique tout<sup>292</sup>. »*

Dans *l'Enfer*, c'est le narrateur, l'eye de l'histoire, qui se fait voyeur par vocation et par nécessité. Parmi les clichés les plus courants dans le domaine policier, on trouve tous ceux - issus de Poe - qui renvoient à la clairvoyance du détective, de sa capacité à déduire. Belletto, ayant imprégné son récit du motif oculaire, redouble cette réactivation, ou s'assure de son fonctionnement en usant d'expressions décalées, surprenantes : **« Je ne remuais pas un oeil »** (386). Ce motif obsessionnel, dont nous avons vu le rôle prédictif, est à mettre également en rapport avec le thème essentiel du double, et les propos de Belletto sur Dickens nous semblent extrêmement révélateurs du lien entre ces deux images qui hantent *l'Enfer* :

**« La vue est le sens par excellence, pour qui veut vivre, en dépit de son inexistence, par observation et par imitation [...] Pour qui en est réduit à regarder (boire des yeux, manger des yeux) pour s'approprier la substance qui lui fait défaut, et ne peut s'unir aux autres que par le regard. Pour qui se sent double et se voit partout, au point de transformer les autres en lui-même, par la force hypnotique de son regard [...] Pour qui veut percer un secret (voir, savoir,**

<sup>291</sup> souligné par nous.

<sup>292</sup> R. Belletto, *les grandes Espérances de Charles Dickens*, p. 563, p. 557 et p. 588.

**posséder la connaissance), se sent coupable de ce désir et craint d'être vu dans toute l'horreur de sa faute. Pour qui peuple de visions effrayantes un monde où il est seul et coupable<sup>293</sup>. »**

Tout ce que Belletto dit là du personnage de Dickens se rapporte strictement à son propre personnage-narrateur : le motif de l'oeil trouve sa raison d'être dans le dédoublement permanent, le besoin de savoir et la culpabilité qui hantent le roman. Le cliché, réactivé, nous fait donc entrer dans l'imaginaire du texte et sa résonance doit nous donner la clé du mystère du personnage et celle du roman. Enucléé, Simon n'est plus dangereux, ni pour les autres, ni pour lui-même.

Ainsi, l'oeuvre policière réactive des clichés, des fantasmés parfois séculaires, à l'instar d'un autre système très répandu dans l'imaginaire du roman policier : l'animalité. Cet ensemble métaphorique, hérité des romans de la prairie, rapproche le genre de l'origine du roman, les récits oraux de chasse dont parle Carlo Ginzburg. Holmes ne porte-t-il pas la casquette traditionnelle du chasseur américain ? Si, selon Belletto, **« toute comparaison se fait au détriment de la chose comparée<sup>294</sup> »**, le système comparatif devenu évident qu'est le cliché embarque le lecteur dans un monde imaginaire fait de chasseurs et de chassés, une « jungle » (MDS 235). Jean-Claude Vareille dit que ce trope de la chasse, typique du roman policier français, fait resurgir l'imaginaire collectif, dans une *primitivisation* des personnages<sup>295</sup> ; laquelle, de surcroît, provoque une primitivisation des lecteurs. Le chapitre XL des *Mers du Sud*, où culmine la violence, c'est-à-dire le retour à l'instinct, est celui où le mot « animal » est le plus souvent répété, justifiant l'attitude déraisonnable des protagonistes, la naturalisant, y compris celle du détective déchaîné.

Le cliché ouvre ainsi à une vision fantasmée, plus efficacement et plus rapidement que toute description détaillée ne peut rendre un paysage précis. Ainsi, en répétant presque à chaque page le mot « labyrinthe », autre cliché policier classique, lors de la quête nocturne de Carvalho dans *le Labyrinthe grec*, et en lui adjoignant les clichés du lieu obscur, barré, étroit, au bout duquel se trouve ce que l'on cherche, Montalbán plonge son lecteur dans un univers fantasmé, inchangé depuis les contes de notre enfance. Autre exemple, dans *Tatouage*, où le cliché du lieu obscur, gluant, terrifiant, est utilisé lors de l'épisode de l'agression de Carvalho, jeté dans un canal d'Amsterdam : **« Tout était noir [...] Sa main heurta la berge visqueuse du canal. Il crut toucher la peau palpitante d'un horrible animal humide [...] Il remonta lentement à la surface où il arriva les poumons vides, comme si on lui avait cloué soudain deux pierres en plein milieu de la poitrine. »** (110).

Mentionnons enfin un ultime rapprochement entre le roman policier et le conte de notre enfance : le seuil d'acceptabilité du lecteur, qui ne remet pas en question les « idées folles » du détective, quel que soit le nom qu'on leur donne, tout comme il accepte l'intervention du merveilleux dans le conte. Pour Denis Meillier, le lecteur doit lire les

<sup>293</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>295</sup> J.C. Vareille, *l'Homme masqué*, pp. 123-126 .

indices comme le fait l'enquêteur, et non comme des éléments objectivement présentés (« *Une des chambres de l'hôtel était éclairée. Tiens.* » (E 82)) :

**« Dans un récit de détection, il faut accepter les données factuelles comme on les accepte dans un conte merveilleux, et non comme une trace référencée du réel [...] Dès lors, ce type de récit est bien celui où la question de l'illusion réaliste est la plus dangereuse car, loin de faciliter la lecture de l'oeuvre, elle en altère la lisibilité<sup>296</sup>. »**

S'il en est ainsi, c'est que la lecture du roman policier n'est pas faite pour un lecteur purement rationnel, à supposer qu'il existe. La mécanique intellectuelle, dont rêvait Van Dine, est constamment contrebalancée par l'immersion dans ce monde obscur introduit par le crime, qui stimule l'imaginaire du lecteur et l'entraîne dans des fantasmes et des peurs primitives. Le romancier qui oublierait cela réduirait son lectorat aux seuls raisonneurs, et appauvrirait les possibilités de son oeuvre. Car un roman policier offre plusieurs lectures, et il serait illusoire de s'imaginer un lecteur réfléchissant sans cesse, suivant pas à pas les indices et le détective. Par moments, ou presque à tout instant selon les lecteurs, l'imaginaire prend le dessus. La place des images primitives dans le roman policier motive même souvent le plaisir qu'on peut trouver à le relire, quoi qu'on en dise. On reproche au cliché de ne pas être original ? C'est que nous replongeons grâce à lui avec délice dans l'originel.

Si nous avons essayé de montrer tous les bienfaits de la répétition, qui rapproche le roman policier du conte pour enfants, c'est qu'elle constitue, en tant que source de clichés et de stéréotypes, un des blâmes majeurs adressés au genre policier en particulier, et plus largement au roman, depuis le Romantisme jusqu'au Nouveau Roman, désireux de renouvellement. Cependant, à l'intérieur de ce mouvement littéraire, Jean Ricardou s'oppose au « *terrorisme* » d'une certaine critique : « **la littérature procède par dévoration ; elle est ce monstre qui détruit le langage à mesure qu'il le consomme<sup>297</sup>** ». Françoise Escal dit de Robbe-Grillet qu'il a choisi sciemment des bases romanesques usées, comme celles du genre policier pour *les Gommès*, afin de mettre l'accent sur une construction musicale, partant du principe que seule la recherche sur la forme compte :

**« [...] Le contenu de l'oeuvre romanesque ne peut en fait comporter que la banalité du toujours-déjà-dit : un enfilage de stéréotypes dont toute originalité se trouve par définition absente<sup>298</sup>. »**

User d'un genre apparemment aussi caractérisé que le roman policier, c'est donc partir d'un ensemble de situations et d'images prééxistantes pour les combiner autrement<sup>299</sup>.

<sup>296</sup> D. Meillier, « *L'illusion logique du roman policier* », in *Philosophies du roman policier*, p. 90.

<sup>297</sup> J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, p. 128.

<sup>298</sup> F. Escal, *op. cit.*, p. 16.

<sup>299</sup> R. Belletto, *op. cit.*, pp. 65-66, cite R. Chandler pour illustrer cette forme de « *composition cyclique, répétitive, en morceaux ajoutés les uns aux autres* » qu'il pense commune au roman noir et aux oeuvres donquichottesques : « *je ne dirais pas que les fragments s'emboîtaient tous, mais du moins ils se mettaient à avoir l'air d'appartenir au même puzzle.* »

Jean-Claude Vareille relève cette contradiction qui fait que le genre a été perçu comme non-littéraire (la Littérature étant soumise à une exigence d'originalité depuis l'ère romantique), alors même que cette utilisation d'éléments déjà-lus, garante de la vraisemblance, atteste, au contraire, de son éminente littéarité (cf. 3<sup>ème</sup> partie, 2.2.).

En effet, les clichés sont une création littéraire : on ne trouve ainsi aucun des clichés proprement policiers dans la police réelle (Jean-Claude Vareille en signale l'absence chez les policiers écrivains type Vidocq), le motif de la chasse venant par exemple des romans de la prairie du XIXe siècle. Même le roman noir est issu de ces derniers, ne s'étant pas uniquement constitué à partir d'une certaine situation sociale : la présence du héros solitaire atteste par exemple de cette filiation. Ainsi peut-on parler d'une certaine gratuité du genre, acquise grâce à ce que le stéréotype peut lui donner de liberté par rapport à la réalité ; Franck Evrard insiste sur cette prise de distance :

**« Le roman, en avouant sa nature fictionnelle et son appartenance à un genre et une tradition, devient pur jeu de langage et de signes et affirme par là même son autonomie. Renvoyant sans cesse à sa propre démarche, prenant pour objet sa forme, le roman policier revendique, comme l'a montré Jacques Dubois, un « autotélisme » propre à toute poésie d'avant-garde<sup>300</sup>. »**

Cette autonomie ne peut que plaire à Belletto, puisqu'on dégage la langue de la nécessité de ramener au réel et de le signifier strictement. L'auteur lyonnais donne d'ailleurs cette indépendance - ou cette dépendance inversée - comme « clé de [l']esthétique » de Charles Dickens, dans cette étude de l'oeuvre d'un autre qui donne tant d'éclaircissements sur la sienne propre :

**« il n'y a pas une réalité préexistante qui serait produite en mots mais des mots qui suscitent une fausse réalité. La réalité est comme une vision, une apparition, un fantôme issu des mots - un double des mots<sup>301</sup>. »**

Il en est de même pour tout le système de clichés urbains. Jean-Noël Blanc montre que la ville du polar correspond moins à une ville réelle qu'à une cité fantasmée, dont le lecteur retrouve les caractéristiques fixes de roman en roman : rues désertes, nuit, fleuves, canaux, terrains vagues, usines désaffectées, hôtels miteux, composent ce paysage littéraire de villes codées, « écrites par coeur ». Belletto et Montalbán souscrivent à ce code, reprenant la plupart de ces clichés, quand bien même leurs villes renvoient en même temps à deux lieux urbains réels et distincts, car ils sont conscients de l'impact de ce réseau d'images fixes sur l'imaginaire du lecteur.

**« Qu'importe l'usure de l'image trop souvent utilisée. C'est au contraire sa répétition qui lui donne de la valeur, parce qu'elle assure la représentation de la ville dans un système significatif<sup>302</sup>. »**

La réception de telles images est garantie ; si elle est immédiate, le lecteur entrant tout de suite dans ce monde stéréotypé, elle n'est pas pour autant bornée, ouvrant au contraire la porte à toutes sortes de fantasmes : le cliché a ainsi un rôle économique dans l'écriture,

<sup>300</sup> F. Evrard, *op. cit.*, p. 89.

<sup>301</sup> R. Belletto, *op. cit.*, p. 48.

<sup>302</sup> J.N. Blanc, *Polarville*, pp. 61-62.

son efficacité instantanée permettant en même temps des prolongements dans l'imaginaire du lecteur. Michael Riffaterre va encore plus loin que Jean-Noël Blanc, récusant l'usure du cliché (dont l'expressivité est encore prouvée par l'effet qu'il provoque chez les lecteurs) et lui attribuant un rôle mimétique ; le cliché est pour le lecteur une garantie de la vérité de l'oeuvre, tout simplement parce qu'il renvoie à la somme de lieux communs qui constituent sa vision du monde :

**« Toute représentation verbale fait un tri dans la réalité, et hiérarchise ce qu'elle en retient. C'est probablement cette sélection qui donne naissance à la plupart des clichés. [...] En fait, les figures semblent bien se polariser autour des grands thèmes archétypes qui sollicitent de tout temps l'imagination humaine, ou aux tournants dramatiques de l'action ou de la pensée <sup>303</sup> . »**

De plus, la récurrence de lieux communs et de métaphores filées (la ville-labyrinthe, le champ lexical de la chasse, l'animalisation, le champ lexical du raisonnement, etc.) est finalement constitutive, toujours, d'un genre <sup>304</sup> (cf. 3<sup>ème</sup> partie, 2.1.), et permet de le reconnaître parmi d'autres, de satisfaire par conséquent à une exigence importante du contrat de lecture. Jean-Claude Vareille montre qu'il y a dans chaque type d'écriture l'attente d'un ensemble de clichés ; il cite l'exemple de Racine et des « flammes » qui caractérisent son écriture et l'authentifient. Bertold Brecht voit dans cette spécificité la clé d'une esthétique, qui lui inspire une comparaison musicale - rapprochement qui atteste également de la solidité de la construction policière, les clichés charpentant le récit :

**« [...] ce sont des variations sur des thèmes plus ou moins conventionnels qui constituent une des caractéristiques fondamentales du roman policier et qui confèrent une esthétique à ce genre [...] A notre époque, il n'y a peut-être d'ailleurs que le roman policier parmi les productions d'un niveau artistique supérieur à posséder la santé que représente un schéma <sup>305</sup> . »**

Instrument de plaisir, le cliché l'est aussi puisque se désignant comme tel, il invite par lui-même à une lecture ironique, largement encouragée par un auteur comme Montalbán : d'un personnage féminin, il évoque les mains, « **mains sensibles disaient les romanciers du siècle dernier, pour éviter de les décrire** » (30). L'intertexte si présent, dévoilé publiquement dans le cycle, fait finalement percevoir l'ensemble comme cliché. La littérature se dit alors d'elle-même pure redite. Par la répétition, l'auteur provoque le lecteur à ce jeu entre le même et l'autre :

**« Ce mixte d'admission/refus s'appelle l'ironie. Le redit rassure par ce qu'il accentue et, pourtant, conjointement, il introduit une pointe de schizophrénie ou de mauvaise conscience. Il faut donc éloigner la malédiction du double, en assumant la séparation, en passant du subi au voulu, en transformant la distance**

<sup>303</sup> M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque scientifique, 1971, p. 172. Cf., du même auteur, *La Production du texte*, p. 179-180. Cf. aussi D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1992, p. 93 : « le culturel est assimilé au naturel ».

<sup>304</sup> Cf. M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, p. 173 : « Le rôle du contexte spécialisé est donc d'abord d'être une marque de littérarité, ensuite d'être une marque de genre. »

<sup>305</sup> B. Brecht, cité par F. Evrard, *op. cit.*, p. 10.

**en distanciation, en muant l'inquiétude en ridicule. Bref, le redit et le ressassé favorisent l'auto-parodie ; un texte qui copie et recopie, qui se copie et recopie, introduit en lui le reflet, soit le mécanique, et, par pulsion défensive, une distance auto-parodique<sup>306</sup> . »**

Cet effort pour passer du « *subi* » au « *voulu* » est douloureusement perceptible chez Belletto. Son personnage se voudrait un mixte de beaucoup d'autres : notamment Sherlock Holmes pour la perspicacité, le flair et l'orgueil, Arsène Lupin pour l'insolence et la malhonnêteté, James Bond pour la prestance et l'agilité. Mais le mélange ne prend pas : Soler est un Holmes qui se trompe et qui s'affole, un Lupin simple voleur de grande surface et un Bond terrifié par la vue du sang. D'après Jean-Claude Vareille, l'auteur qui manifeste une telle dérision permettrait au lecteur une liberté faite de lucidité et de détachement, en même temps que le champ littéraire devient une rencontre permanente de significations :

**« *Passé un certain seuil, l'écriture n'étant plus possible et seule subsistant la réécriture, s'installe une intense circulation de sens, lesquels partent dans toutes les directions : ce texte étoilé, morcelé, éclaté, écartelé, qui ne s'affirme que par tout un jeu de reflets, de miroitements et de dédoublements, ce texte qui n'existe qu'à travers ce qui n'est pas lui, peut-être conviendrait-il de l'appeler un texte baroque<sup>307</sup> . »***

Ainsi la répétition libère-t-elle, dans le domaine baroque comme dans l'écriture. Introduisant une distance carnavalesque, elle permet de dénoncer ce qui est sclérosé, en réintroduisant le mouvement dans une structure aussi figée que celle du roman policier : cela va être le but des oulipoliciers, comme Jacques Roubaud (*la belle Hortense*), qui, à coups de transpositions, de croisements, de métissages, de collages, d'interventions, de scissiparité, font de leur lecteur un détective en quête d'intertexte, et mettent à mort joyeusement le livre-père, dans ce que Gilbert Pestureau appelle une « *fécondation incestueuse<sup>308</sup>* ».

« *Réécrire, refaire, c'est défaire un peu<sup>309</sup>* », ajoute Jean-Claude Vareille. L'emprunt forcé devient manipulation jouissive : « ***A partir de quarante ans on est tous responsable de son visage, avait dit et fort bien dit je ne sais plus qui. A partir de quarante ans personne n'est plus digne de pitié jusqu'à soixante ou soixante-dix ans*** » (*les Oiseaux de Bangkok*, 88). Montalbán reprend ici une citation de Pavese correctement énoncée par un « séducteur verbal » (100), qui en connaît l'auteur, à la page 105 du *Meurtre au Comité Central*. Ressassée, digérée, remaniée, détournée, elle illustre le sort de tout ce que nous gardons en nous de la Bibliothèque.

Carvalho, en se désignant sans cesse lui-même comme stéréotype, en se singeant lui-même, dans son « ***bureau délabré des années quarante, pour ainsi dire rescapé***

<sup>306</sup> J.C. Vareille, *op. cit.*, p. 92.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>308</sup> G. Pestureau, « les Oulipoliciers ou un crime peut en cacher un autre », in *Modernités*, p. 210.

<sup>309</sup> J.C. Vareille, *op. cit.*, p. 101.

**d'une liquidation de décors appartenant à un producteur de films de Humphrey Bogart** » (*Le Labyrinthe grec*, 20), nous introduit dans ce monde démystifiant du Carnaval. Le système clos créé par le stéréotype, et l'aspect ludique que cette liberté autorise, Montalbán a dû y être sensible. Il a peut-être choisi le roman policier pour ses liens avec son écriture poétique, où sont utilisées « *de manière totalement inédite les mythologies créées par les mass-media*<sup>310</sup> ».

On peut aussi réactiver la signification du cliché : ainsi, dans *l'Enfer*, ce ne sont pas seulement l'enquêteur et le criminel qui sont désignés comme des animaux, on l'a vu, (cf. 3.3.2) mais tous les personnages. De plus le système comparatif essaime jusqu'à ridiculiser le cliché ; dans *les Mers du Sud*, les voyous tueurs ne sont pas des grands fauves : l'un, surnommé « Crevette », a l'attitude d'un « chien » (286) tout jeune, prêt à mordre, l'autre est un « **jeune cheval** » (285) maladroit. Dans *l'Enfer*, pour Soler, l'enquêteur, on attendrait les images du lion, du chien, d'un animal puissant armé d'un flair impressionnant, mais il est comparé à une grenouille, un cheval, un porc-épic, une chouette, etc. Comment dès lors conserver la monosémie rassurante du cliché ? Elle éclate, souvent mêlée d'ailleurs à cette forme d'excès stylistique si caractéristique de Belletto que constitue l'exagération, « *forme du mensonge perpétuel*<sup>311</sup> », d'après l'auteur lui-même.

Finalement, par ses différentes caractéristiques, la répétition relie ce genre constitué et « installé » qu'est le roman policier avec des oeuvres « littéraires » sans étiquette : si l'on peut parler de traces du roman policier chez des auteurs comme Juan Marsé, Patrick Modiano ou Michel Del Castillo, c'est précisément, notamment, parce que leur tissu narratif est parcouru de ces clichés policiers ; il est évident que la résurgence de ces marques génériques que sont les clichés aide le lecteur à accepter tout ce que ces oeuvres, à l'instar de celles de Robbe-Grillet, ont de novateur et de déroutant. Le déjà-lu, élément d'une mémoire collective, d'une communauté de lecture - on pense naturellement à la volonté de Montalbán de créer une *littérature communicative* - soutient le lecteur, qui ne part pas dans un inconnu total et accepte plus aisément de lâcher prise par rapport à d'autres habitudes et ainsi de renouveler son mode de lecture<sup>312</sup> : rénové par une utilisation différente, le cliché policier serait dès lors non le matériau régressif qu'on voit seulement en lui, mais un moteur, un « *appât* », un outil de « *captatio benevolentiae*<sup>313</sup> », qu'Alain-Michel Boyer relie à l'oralité du style (la paralittérature ayant sans doute pris la place de la littérature orale) en en soulignant l'importance :

**« Certes, l'oeuvre n'est pas la simple combinaison d'éléments préexistants ;**

<sup>310</sup> M.C. Zimmermann, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Dunod, 1995, p. 156.

<sup>311</sup> R. Belletto, *op. cit.*, p. 550.

<sup>312</sup> Cf. I. Lotman, *Structure du texte artistique*, NRF, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1973, pp. 397-398 : « *Les stéréotypes de la conscience jouent un rôle énorme dans le processus de la connaissance et - plus largement - dans le processus de la transformation de l'information.* »

<sup>313</sup> A.M. Boyer, « Questions de paralittérature », in *Poétique* n° 98, p. 148. L'expression figure également chez J.C. Vareille, *l'Homme masqué*, p. 91.

**écrire ne consiste pas à organiser de façon sérielle les fragments épars d'un déjà-là, d'un déjà-dit. Mais le recours au stéréotype est fondamental ; il est une référence à un savoir commun, c'est un clin d'oeil de connivence, et, à ce titre, il recèle une vertu euphorisante<sup>314</sup> . »**

Les auteurs les plus novateurs ont sans doute emprunté des clichés au genre policier parce qu'ils ont perçu la nécessité d'assurer au lecteur une lisibilité lui permettant de pénétrer dans leur monde propre et d'accepter tout ce qu'un style nouveau peut avoir de décourageant. A l'inverse, certains auteurs privilégient le choc de la nouveauté, refusant l'héritage et négligeant ainsi souvent de montrer cette « *jouissance à narrer*<sup>315</sup> » dont parle Alain-Michel Boyer au sujet de la paralittérature. Paul Ricoeur souligne ainsi la nécessité pour l'écrivain de se soucier de la réception de son oeuvre ; ce que déconstruit l'auteur, le lecteur doit pouvoir le reconstruire :

**« Encore faut-il que le travail de composition par le lecteur ne soit pas rendu impossible. Car le jeu de l'attente, de la déception et du travail de remise en ordre ne reste praticable que si les conditions de son succès sont incorporées au contrat tacite que l'auteur passe avec le lecteur : je défais l'oeuvre et vous la refaites - de votre mieux. Mais, pour que le contrat ne soit pas lui-même une duperie, il faut que l'auteur, loin d'abolir toute convention de composition, introduise de nouvelles conventions plus complexes, plus subtiles, plus dissimulées, plus rusées que celles du roman traditionnel, bref des conventions qui dérivent encore de celles-ci par la voix de l'ironie, de la parodie, de la dérision. Par là, les coups les plus audacieux portés aux attentes paradigmatiques ne sortent pas du jeu de « déformation réglée » grâce auquel l'innovation n'a jamais cessé de répliquer à la sédimentation. Un saut absolu hors de toute attente paradigmatique est impossible<sup>316</sup> . »**

Pour l'avoir oublié, bien des auteurs sont tombés dans une impasse, ayant franchi le seuil de lisibilité : pour Michael Riffaterre, le cliché permet au lecteur de coopérer au texte, d'engager une démarche de déchiffrement, en lui assurant une certaine prévisibilité, « *facteur fondamental du narratif*<sup>317</sup> ».

Ainsi, le cliché dans le roman policier, et plus largement le système de réduplication, en outre qu'il nous semble répondre à un besoin essentiel chez tout lecteur de retrouver les images et les fantasmes collectifs (« *car il n'y a de lecture qu'impure du roman de détection*<sup>318</sup> », dit Colas Duflo), est un moyen de renouveler l'objet littéraire, via la parodie (Montalbán, Belletto, les oulipoliciers) ou en tant que tel : les images ou la structure récurrente du domaine policier, transportées dans un roman, aussi novateur soit-il (par exemple *les Gommés* de Robbe-Grillet), permettent au lecteur d'entrer dans le livre et

<sup>314</sup> A.M. Boyer, art. cit., p. 134.

<sup>315</sup> Ibid., p. 135.

<sup>316</sup> P. Ricoeur, *Temps et récit II*, pp. 42- 43 (souligné par nous).

<sup>317</sup> M. Riffaterre, *la Production du texte*, p. 162.

<sup>318</sup> C. Duflo, art. cit., p. 129.

d'accepter le nouveau jeu qu'il propose. Autrement dit, le cliché est expressif parce qu'il relève de ce que Michael Riffaterre appelle l'« *esthétique de la plénitude* », clé d'un monde largement éprouvé, et parce qu'il fait immédiatement percevoir au lecteur tout renouvellement :

**« Car ce n'est pas en ôtant au cliché ce qu'il a de stéréotypé qu'il rend au procédé de style sa fraîcheur : le renouvellement présuppose au contraire le maintien du stéréotype comme pôle d'opposition par rapport auquel la modification d'un ou plusieurs éléments fera contraste<sup>319</sup>. »**

## 5.2. Le jeu avec l'intertexte

---

### 5.2.1. Mon cher Watson

Le renouvellement du cliché est donc un enjeu de l'écriture policière ; pour Uri Eisenzweig, ce genre présente la performance narrative comme une nécessité, renforcée par l'appartenance reconnue à un type de récits précis. Pour un lecteur de roman policier, il y a toujours un pré-texte, d'autres textes, parfois même jamais lus, mythiques ; les auteurs semblent toujours s'imaginer que tout le monde a lu les grands anciens, Poe, Doyle, etc., (comme le petit Carvalho, cf. 131) et ils jouent avec ce prérequis dans leur oeuvre propre. Ce qui est vrai, c'est que ces références font partie d'une culture commune, et qu'à ce titre, la grande majorité des lecteurs s'attendent à quelque chose en ouvrant un roman policier, d'autant qu'il faut compter avec toute une culture, notamment cinématographique - sur laquelle s'appuie considérablement Montalbán -, et encore davantage aujourd'hui, télévisuelle. Tout ceci crée donc un horizon d'attente :

**« L'idée même de « mystère » narratif et d'une possibilité de solution oriente fatalement la lecture, ou plutôt la désoriente, la décentre vers d'autres récits possibles, vers d'autres solutions désormais éventuelles, connues ou non<sup>320</sup>. »**

Uri Eisenzweig examine trois attitudes : l'intertextualité explicite ou implicite, le métadiscours critique et la parodie ; dans les trois cas, il s'agirait d'affirmer l'originalité du roman, de le démarquer des autres, de le singulariser sur la toile de fond générique, en discréditant l'hypotexte. Alors que Belletto préfère l'allusion (intertextuelle ou parodique) discrète le plus souvent, Montalbán use de la référence massive, déclarée, sans se priver de commentaires critiques sur la catégorie du roman policier. Il reprend en cela une tradition spéculaire très ancienne : avec une certaine ironie, l'auteur de littérature populaire n'hésite pas à dénoncer l'écriture et ses invraisemblances ; déjà Wilkie Collins, en 1868, faisait dire à son détective : **« Ce n'est pas la première erreur de ma carrière, Mr Blake ! Il n'y a que dans les livres que les détectives ne se trompent jamais<sup>321</sup>. »**

<sup>319</sup> M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, p. 172 et pp. 167-168. M. Riffaterre parle du cliché dans ses potentialités combinatoires, tandis que Roland Barthes, in *Le Plaisir du texte*, p. 58, a tendance à l'isoler, lorsqu'il pose la puissance érotique du mot, « à deux conditions opposées » : « ce qui est creusé, pilonné ou ce qui éclate, détonne. »

<sup>320</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 171. Cf. aussi, p. 153 : « C'est vers d'autres textes que le lecteur est orienté, en effet, par le mouvement centrifuge du Grand Détective qui, lisant l'univers de l'énigme, s'indique lui-même et donc la Vérité, comme extérieurs au récit présentement lu. »

D'après Uri Eisenzweig, l'interpellation des grands anciens se fait en général au début du cycle, et, étant négative, elle doit contribuer à mettre en valeur le nouveau détective lancé sur le marché, qui se distingue ainsi favorablement du bataillon de ses prédécesseurs. C'est une démarche commerciale, conséquence de la concurrence générique, et perçue comme nécessaire dès la naissance du genre : Doyle, qui appréciait Poe, a tout de même mis dans la bouche de Sherlock Holmes des propos méprisants à l'égard de Dupin<sup>322</sup>. On trouve un exemple de ce rabaissement de l'hypotexte dans *le Revenant*, premier roman du cycle lyonnais de Belletto, au moment où le narrateur se voit proposer un travail : « Trois mille francs. Ah ! bon. Trois mille francs pour aller de Lyon à Caluire. D'accord, à une heure où ça commence à circuler mais quand même. Situation caricaturale, pensera-t-on, comme je le pensai moi-même quelques secondes. Piège habituel des histoires policières : une mission anodine en apparence, et le héros, naïf, un homme comme tout le monde, pour avoir accepté de porter une valise sur trente mètres, se voit aussitôt traqué par le Mafia, le K.G.B. et le Ku Klux Klan. Dès qu'il ouvre sa fenêtre pour aérer, les balles sifflent<sup>323</sup> [...] ». L'auteur semble nous dire : avec mon roman, je vous propose autre chose que ces récits éculés et outranciers.

Et pourtant, c'est effectivement la même histoire de persécution qui nous est offerte, avec les mêmes outrances, puisque le geste de Marc X lui attirera les pires ennuis et qu'il sera poursuivi depuis Lyon jusqu'au fin fond de la péninsule italienne ! Dans le deuxième roman, *Sur la Terre comme au Ciel*, le héros ne peut pas croire aux allégations de Daniel, l'homme de main, qui lui explique en quoi consiste son travail : « **Des microfilms ! La banalité de ses inventions me dégrisa presque**<sup>324</sup> ». L'allusion péjorative au genre n'a donc qu'une valeur publicitaire, établissant par avance une comparaison déclarée catégoriquement, par le narrateur - « vendeur » lui-même, à l'avantage du roman que nous avons sous les yeux, sans que nous puissions juger sur pièce, puisque nous entamons notre lecture, et qu'aucune instance objective n'intervient pour trancher<sup>325</sup>. Ainsi, en présentant des détectives précédents une vision dégradée, l'auteur valorise l'originalité du sien : en dévaluant Lossaire, détective professionnel mais débutant et sans envergure, le narrateur Soler s'impose comme enquêteur plus valable, avec toute la mauvaise foi autorisée par la focalisation interne.

<sup>321</sup> W. Wilkie Collins, *Pierre de lune, Paris, Phébus Libretto, 1995 (éd. orig. 1868), p. 470.*

<sup>322</sup> Cf. D. Fernandez Recatala, le Polar, p. 144 : « *Holmes louait et dépréciait son devancier, le chevalier Dupin ; Rouletabille procédera de la même façon à l'égard du héros de Conan Doyle, car, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de refouler le modèle en le perfectionnant, de prendre, dans une perspective oedipienne, sa place* » (souligné par nous).

<sup>323</sup> R. Belletto, *le Revenant*, Hachette/P.O.L., 1981, pp. 206-207.

<sup>324</sup> R. Belletto, *Sur la Terre comme au Ciel, Hachette, le Livre de Poche, 1982, p. 124.*

<sup>325</sup> On pourrait penser que cette instance extérieure est présente sur la page de couverture du roman, sous la forme paratextuelle d'un jugement critique sur l'oeuvre. Mais celui-ci est souvent, bien sûr, redondant par rapport à la prétention, décrétee à l'intérieur du texte, à faire un roman différent. Ex : « *L'Enfer est un polar et Belletto un écrivain. Ou, pour préciser, l'Enfer est peut-être un faux polar mais Belletto, sûrement, un vrai écrivain.* » F. Nourissier. Cf. 3<sup>ème</sup> partie, 2.1.

Or, ce qui est singulier chez Montalbán, c'est qu'à l'inverse de ce qui se pratique le plus souvent, la référence intertextuelle explicite, énoncée par Pepe et parfois par d'autres, n'est pas toujours dépréciative ; au contraire, elle rejaillit le plus souvent contre Pepe : « **Moi, je croyais que les détectives privés faisaient de la gymnastique, du jiu-jitsu** » (72), lui reproche Planas, en référence à Arsène Lupin sans doute. L'apathie de Pepe déçoit ses interlocuteurs, aussi bien que sa silhouette légèrement alourdie. Les gens mesurent l'écart entre ce qu'ils imaginaient, dicté par leurs lectures ou par les adaptations cinématographiques, et ce qu'ils voient : un détective indolent, qui louche ostensiblement sur les seins de sa cliente le jour de leur première entrevue, « **de manière obsessionnelle** » (25), alors même qu'on embauche un détective privé pour sa vue pénétrante et sa capacité à voir loin !

Cette attitude va donc s'opposer à ce qui est prôné comme indispensable à l'établissement et à la survie d'un nouveau détective dans le secteur policier, écrasant de son poids de références. Pepe s'affirme lui-même comme résidu dégradé de ses prédécesseurs illustres : « **Cette affaire est au-dessus de mes forces. D'habitude, je joue dans des films en noir et blanc. Et vous, vous m'offrez une superproduction en technicolor, avec gouvernement et appareils policiers par-dessus le marché** » (*Meurtre...*, 37). « **On m'a dit que tu étais détective privé, comme dans les romans ou les films de Bogart. - En plus modeste.** » (*La Solitude du Manager*, 91)

Comment expliquer cette attitude apparemment suicidaire commercialement, qui fait que le détective se montre lui-même comme le reflet dévalué de bien d'autres (cf. 1.2.2) ? Peut-on arguer de l'appartenance de ce roman à la parodie ? Non, d'après Uri Eisenzweig, les auteurs parodiques poursuivraient le même but que les autres, puisque « **la présence dégradée des autres dans le même est au principe de la narration policière**<sup>326</sup> ».

En fait, peu importe la connotation : l'intertexte ouvre le texte, il en fait déborder le sens. De plus, le plaisir du lecteur réside dans l'écart manifesté explicitement par rapport au modèle, et c'est cet écart qui constitue la parodie, et qui assure à l'auteur d'être perçu comme différent.

De plus, au-delà des connotations positives ou négatives, la référence intertextuelle sert de caution, en ce sens que c'est à elle de jouer le rôle d'effet de réel. L'intertexte *naturalise* le texte : nous ne nous posons par exemple plus la question de savoir si le dédoublement des lieux (les deux hôtels particuliers semblables à Berlin et à Lyon) dans *l'Enfer* est vraisemblable, puisque c'est presque un cliché de la littérature policière depuis Arsène Lupin et *la Demeure mystérieuse*, référence implicite. A partir de cette donnée, Belletto redouble le dédoublement, puisqu'il y a non seulement deux lieux semblables, mais aussi deux enlèvements (un à Berlin, l'autre à Lyon), le second étant dédoublé deux fois (Soler enlève Simon/l'Allemand le lui prend ; l'Allemand enlève Simon/Lichem le lui prend). Nous ne nous interrogeons plus au sujet de la vraisemblance, comme nous le ferions dans la réalité, la littérarité de l'oeuvre la cautionnant : le détective privé illustre parfaitement cet aspect, personnage purement fictif dont l'existence est admise *a priori* grâce au poids de l'hypotexte, à sa résonance.

<sup>326</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 173 et p. 174.

Belletto introduit dans *l'Enfer* le problème de cette dichotomie entre ce que nous acceptons dans la réalité et ce que nous admettons aisément dans les livres, à travers le personnage de Patrice Pierre, auquel Soler, après avoir hésité, finit par ne donner qu'une « **version mensongère et très abrégée de l'histoire** » (263), parce qu'il redoute sa réaction en cas de récit complet : « **Non, malgré la sympathie qu'il me témoignait, il téléphonait dans la minute au commissariat, à Interpol, à l'aile psychiatrique de l'Hôtel-Dieu, aussitôt accouraient quinze infirmiers, sourires faux, bras gauche velu tendu vers moi et bras droit replié dans le dos tenant la seringue.** » (263). Par ailleurs, il importe d'évacuer du récit sa propre culpabilité, pour ne pas troubler le lecteur (représenté par Patrice Pierre ou Lossaire), pour qu'il se concentre sur la recherche du « vrai » criminel ; d'autant qu'en ce qui concerne Lossaire, étant un détective privé débutant, il doit tout voir sous l'angle des représentations culturelles qu'il n'a pas encore confrontées à la réalité (c'est-à-dire qu'il est familiarisé, par sa culture littéraire ou cinématographique à un certain type d'intrigues policières non complexes, où la culpabilité est circonscrite au seul criminel), et ne pourrait pas ne pas faire de Michel le seul responsable.

Ce qui est certain, c'est que chaque auteur se trouve, en présence de l'hypotexte, forcé à trouver mieux, ou au moins à trouver autre chose. D'où des surenchères, déjà à l'époque d'Agatha Christie, qui imagina par exemple, dans *le Meurtre de Roger Ackroyd*, de faire du narrateur l'assassin, et ceci dans un texte à la première personne ! Paul Auster raconte dans *le Diable par la queue* avoir conçu son premier polar, *Fausse balle*, en prenant le contre-pied de ses lectures<sup>327</sup>.

Cette concurrence ne pouvait pas aller sans une certaine usure ; d'où le décentrage opéré par le roman noir : l'intérêt ne porte plus sur le crime, en tant que *puzzle*, problème à dénouer, mais sur le climat, les situations sociales étant éclairées autrement par l'irruption du crime. Quant aux auteurs parodiques, ils jouent à amplifier le mystère, jusqu'à l'invraisemblable (comme dans *le Mystère de la crypte ensorcelée* de Mendoza, dont le dénouement est rocambolesque<sup>328</sup>), en sorte que, confronté à des explications d'une complexité affolante (parodiant les éclaircissements fumeux de dernière minute du détective classique), le lecteur délaisse l'idée d'y voir clair et renonce de lui-même à trouver le sel du livre dans l'éclaircissement d'un mystère.

D'autres auteurs parodiques, à l'exemple de Montalbán, dégonflent cette énigme, montrant leur désintérêt pour le dénouement : dans *les Thermes*, on n'a même pas la solution de l'histoire ! Ne pas entrer dans le système concurrentiel pour Montalbán, c'est tactiquement faire en sorte que le lecteur lise bien, substituer un vrai lecteur au joueur qui cherche purement et simplement à deviner la solution. En ne mettant manifestement pas toutes les cartes dans la main du joueur, ou encore en le détournant de tout intérêt pour le criminel, l'auteur barcelonais le condamne à la lecture !

Autre possibilité pour contourner l'usure de cette perpétuelle recherche du crime le plus imprévisible : le mixte générique. Belletto s'inscrit dans cette catégorie d'auteurs, qui empruntent à des genres différents - mode d'intertextualité plurielle -, de façon à rouvrir

<sup>327</sup> Cf. P. Auster, *le Diable par la queue*, Arles, Actes Sud, 1996 (éd. orig. 1982), p. 150 : « Pourquoi ne pas inventer une histoire où le meurtre apparent se révèle avoir été un suicide ? A ma connaissance, cela n'avait jamais été fait. »

l'éventail des possibles (comment imaginer un crime aussi étonnant que l'énucléation d'un enfant ?), aussi bien qu'à faire éclater l'horizon d'attente du lecteur. Ce dernier, perdu dans ce mélange de roman noir, de roman à suspense, de *thriller*, de roman fantastique, de roman à énigme et de roman psychologique, ne sait plus à quel hypotexte se vouer pour exercer une emprise sur le texte et deviner son dénouement. D'où les libertés prises par Belletto, qui peut même se permettre, sans danger de voir le mystère du roman élucidé, de « narguer » le lecteur en multipliant les indices. Belletto choisit donc le mixte générique et l'altération des contrats de lecture pour étonner le lecteur et jouer avec ses attentes dictées par l'hypotexte.

L'intertextualité instaure finalement un jeu entre l'auteur et le lecteur, qui identifie immédiatement le stéréotype, par exemple dans *Meurtre au Comité Central*, l'énigme de la chambre close revue et corrigée par Montalbán : ce dernier nous guide, par l'intermédiaire de personnages qui commentent le problème posé : « On se croirait dans un roman anglais » (48), et quarante pages plus loin, pour ceux qui n'auraient pas fait le rapprochement : « Le mystère de la chambre jaune ». Les personnages figurent ainsi les différentes positions du lecteur, confiant, lassé, amusé, fragile, surpris, doué d'une subjectivité, certes, mais somme toute, comme le faisait remarquer Roland Barthes, le lecteur est surtout une somme de lectures :

**« La subjectivité est une image pleine, dont on suppose que j'encombre le texte, mais dont la plénitude, truquée, n'est que le sillage de tous les codes qui me font, en sorte que ma subjectivité a finalement la généralité même des stéréotypes <sup>329</sup> . »**

Belletto établit ce jeu d'une manière plus souterraine : conformément à sa conception du lecteur comme double de l'auteur <sup>330</sup>, il semble imaginer que le lecteur a, comme lui, lu un

<sup>328</sup> Nous citons pour preuve un extrait des explications produites par le narrateur-fou, soi-disant dans le but « d'éclaircir les points obscurs des événements » de façon indiscutable, discours dont on appréciera le degré de rationalité, de clarté et d'objectivité ! « Il administra à sa fille, soit par l'intermédiaire d'une religieuse pervertie, soit grâce à quelque autre artifice, un stupéfiant qu'il dut se procurer auprès de l'entreprise laitière qu'il possède, et que celle-ci doit utiliser, je crois, pour accroître le besoin de ses produits chez les consommateurs. Il transporta le cadavre jusqu'à la crypte, et, ceci fait, alla chercher la petite qui dormait, étrangère à tout. Le plan original prévoyait que la police, enquêtant sur la disparition de celle-ci, découvrirait le mort et, pour ne pas mêler une innocente au scandale, donnerait les recherches pour interrompues. Il est clair que tout fut compliqué par la présence imprévue de Mercédès qui avait suivi Peraplana et la malheureuse Isabel jusqu'à la crypte sans être vue. Je suis d'avis que la drogue administrée à Isabel avait un effet bref et qu'une fois dans le labyrinthe, on lui fit respirer de l'éther pour qu'elle reste inconsciente. Mercédès aspira l'éther et fut victime de rêves où se mêlaient la réalité et son désir. ça nous arrive à tous, même sans éther, et il n'y a à cela aucun déshonneur. Mais son intoxication ne l'empêcha pas de découvrir le cadavre déposé sur les lieux, et de croire, peut-être sous l'impulsion de rancœurs secrètes, à un crime d'Isabel. Elle n'imaginait pas qu'il pût y avoir une autre personne dans la crypte, car, s'il est certain qu'elle l'avait vue, elle avait été trompée par le masque à gaz par lequel Peraplana se protégeait des effluves d'éther, et l'avait pris pour une énorme mouche. Les espadrilles Wambas, que Peraplana portait ainsi que le mort, et qui, au demeurant, étaient à l'époque très populaires, contribuèrent à cimenter son erreur » (*Le Mystère de la crypte ensorcelée*, Points, seuil, 1982, pp. 180-181).

<sup>329</sup> R. Barthes, « la Lecture, l'oubli », in *S/Z*, p. 16.

<sup>330</sup> Il s'en explique dans *les grandes Espérances de Charles Dickens*, par exemple p. 43, p. 55, p. 356.

grand nombre de romans policiers ; dès lors, si auteur et lecteur sont dans le même « *sillage* », il est inutile de préciser les allusions et jubilaire de ne pas le faire. Tout fait signe alors au lecteur avisé, même les noms de rues, par exemple celle qui porte le nom du Docteur Locard (près de chez les de Klef), célèbre criminologue lyonnais, auteur notamment de *Policiers de romans et de laboratoire*, ouvrage dans lequel il loue les méthodes de Dupin et de Holmes, déclarant s'être inspiré des idées de Conan Doyle pour tenter d'établir une science de la détection : quand la réalité rejoint la fiction...

### 5.2.2. Corps étrangers

Ainsi, les deux héros ont beau essayer de se débarrasser de « l'empreinte générique », du livre-père, ils sont condamnés à le rejouer, voire à être plagiaires : Pepe se fait passer pour un auteur de roman noir (81) quand il ne joue pas son personnage de privé à la Hammett ; Michel écrit la biographie d'un autre à la première personne.

Le dialogisme fonctionne donc dans le genre policier aussi bien dans le récit, toutes les voix se superposant, qu'à l'échelle du texte, qui renvoie à d'autres textes. Ainsi, le genre peut constituer un excellent exemple de la propension dialogique du roman, étudiée par Mikhaïl Bakhtine, parce qu'il privilégie le dialogue entre individus et souligne le déjà-dit<sup>331</sup>. Chez Montalbán, ce dialogisme est fondamental : l'auteur intègre toutes sortes de voix dans son texte, tous les arts y étant représentés : les références cinématographiques abondent (57, 64, 87, 97, 160, 169, 178, 200, 203, 208, 209, 228), ainsi que les allusions musicales (60, 61, 87, 93, 104, 120, 201, 256, opéras et airs populaires mêlés), et plastiques (62, 194, 295, 89), centrées sur Gauguin. Mais la place de la Bibliothèque est tellement importante que nous allons l'étudier plus précisément.

Notons d'abord que cette intrusion culturelle est anormale, parce qu'elle provoque une dispersion. Or, Uri Eizenweig attribue au détective une fonction essentielle pour la sauvegarde du genre : interdire l'accès au texte policier à tout ce qui génériquement lui est étranger<sup>332</sup>. Apparemment, Carvalho et le héros de *l'Enfer* pourraient s'acquitter de cette fonction, parce qu'ils rejettent la littérature, bien qu'ayant beaucoup lu : Michel a détruit son livre et abandonné une bonne partie de sa bibliothèque (« j'en ai eu bien plus » (E 59)) ; Pepe, « brûleur de livres » (MDS 139), réduit en cendres la sienne, volume par volume, en commençant par ceux qu'il a le plus aimés, mais qui ont fait de lui un éternel déçu devant la réalité. Il lui semble avoir trop de mémoire, et pas suffisamment de pensée, un regard orienté par ce qu'il a lu, et figé par cette culture, qui « **avait faussé sa sentimentalité comme les antibiotiques peuvent détruire les défenses de l'organisme**<sup>333</sup> » (*Meurtre au Comité Central*, 192). « **Comment aimerions-nous, si on ne nous avait pas appris à aimer dans les livres ? Comment souffririons-nous ? Sans doute moins** » (274). Les mots des livres sont autant de barrages entre le moi et le monde.

Il y a ici l'idée que « **la lecture sépare le lecteur de sa propre identité**<sup>334</sup> ». L'impossibilité d'être soi-même est exprimée par le personnage de Pedrell dans *les Mers*

<sup>331</sup> Cf. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel, 1978, pp. 101-103.

<sup>332</sup> U. Eizenweig, « l'Instance du policier dans le romanesque », in *Poétique* n° 51, sept. 1982, p. 300.

*du Sud*, qui a voulu réécrire sa vie en effaçant l'hypotexte, et s'est fait l'auteur de son propre malheur. Est-ce cette mauvaise influence qui disqualifie le livre aux yeux de la classe populaire (la mère d'Ana pense que tout le malheur de sa fille vient de là (242)), comme à ceux des riches parvenus, qui n'ont que mépris pour le littéraire (301) ?

Réduire ce champ littéraire au silence, ce serait alors lui appliquer la loi du Talion, puisqu'en définitive c'est lui qui a tué Pedrell, en l'amenant d'abord, par son seul poids de paroles, à abdiquer de son nom en devenant Antonio Porqueres, perte d'identité qui le conduira vers la mort : *les Mers du Sud*, c'est l'histoire de l'étouffement d'un nom par des centaines d'autres. Pour Uri Eisenzweig, le meilleur roman policier est ainsi celui qui aboutit à la « *dissolution du crime, faute de criminel* <sup>335</sup> », c'est-à-dire à la découverte que c'est une non-identité (ici une somme d'identités de la Bibliothèque) qui est à l'origine du meurtre, meurtre figuré par l'univers écrasant du livre.

La bibliothèque, c'est donc « l'enfer paralytique » (MDS 101). Cette angoisse identitaire qui caractérise le mélancolique pour Michel Schneider est à rapprocher de ce que ressent l'écrivain :

**« Les mots, rétifs à leur usage de moyens de communication deviennent des choses [...] comme si la peau du langage avait cessé de vêtir le monde et s'était animée de sa propre existence. Le mélancolique (l'écrivain) a cessé de communiquer avec le langage. Le langage est la réalité. La seule. Plus de : à travers, rien au-delà, partout l'épaisseur fantomatique qu'éprouve un rêveur à traverser sur la scène d'un interminable théâtre, une succession de toiles peintes  
336 . »**

Montalbán, par l'entremise de son héros, se plaît alors à voir disparaître en fumée ses propres livres favoris, Il s'en explique en disant qu'il s'agit de « *petits sarcasmes* », de « *petites plaisanteries, de petites boutades* <sup>337</sup> ». Mais d'une part, parmi ces livres figurent les oeuvres de ceux qu'il reconnaît comme ses maîtres ; d'autre part, il avoue avoir déjà, lui-même, brûlé des livres, « *par provocation, pour dire : « Vous voyez, celui-ci aussi on peut le brûler* <sup>338</sup> » ». L'auteur barcelonais nous semble donc

<sup>333</sup> Le seul livre auquel Carvalho fait régulièrement grâce vaut d'être signalé : il s'agit de *Un poète à New York*, de Garcia Lorca (cf. par exemple la fin de *la Rose d'Alexandrie*). La mémoire est un thème tellement présent dans l'oeuvre de Montalbán que Pepe ne peut s'empêcher de garder dans sa bibliothèque l'auteur de ces vers, cités page 49 de *la Rose d'Alexandrie* : « Les airs sont faux. Il n'existe qu'un petit berceau dans le grenier qui rappelle toutes les choses. » M.V. Montalbán explique d'une autre façon cette clémence dans *le Désir de Mémoire*, p. 163 : « [...] quand je sauve Federico Garcia Lorca du bûcher, c'est une manière de dire : « Bon, on ne va pas fusiller ce monsieur car Franco l'a déjà tué. » ».

<sup>334</sup> M. Schneider, *op. cit.*, p. 351.

<sup>335</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 68.

<sup>336</sup> M. Schneider, *op. cit.*, pp. 372-373.

<sup>337</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 165.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 163.

dissimuler la portée de son geste : s'il l'a fait « *par provocation* », devant quelqu'un (ce qui amène à penser que Pepe brûle des livres, non pas seul, mais évidemment en présence du lecteur, parce qu'il est là), cela ressemble fort à une attitude enfantine d'élimination du modèle trop présent ; l'écrivain rejette l'hypotexte étouffant qui oblige à reproduire le déjà-lu.

Même Beser, qui dit que lire est un « *vice solitaire et innocent* » (MDS 145), qualifie les poètes d'« *escalfebraguetes* » (146) : des « *chauffe-braguettes* » exaltant les rêves jusqu'à la souffrance. Le détective, lui, n'est qu'un « *huelebraguetes* » : un renifleur de braguettes, ce qui, semble-t-il, est une activité bien plus innocente !

Cependant, c'est précisément lui, l'homme de la Bibliothèque (« *rien dans le domaine littéraire ne lui est étranger* » (143)) - d'ailleurs décrit sous les traits d'un « *Méphisto* » (139) roux -, qui va s'avérer indispensable pour accéder au savoir, en ouvrant ses livres, en lisant de la poésie. On pense bien sûr à Borges, et plus précisément au détective qu'il créa avec Bioy Casarès dans *six Problèmes pour Isidro Parodí*, capable de résoudre une énigme depuis le fin fond d'une cellule, illustrant l'idée que tout esprit ne peut que penser à travers la Bibliothèque, c'est-à-dire à travers la pensée des autres.

L'intégration du déjà-dit ne va donc pas seulement concerner l'intertexte policier, mais elle s'étend à la littérature en général, et même, chez Montalbán où ce phénomène est massif, à toutes sortes de livres scientifiques. L'homme qui brûle les livres en parle donc plus que quiconque, et il est l'instrument de l'exposition de toute une bibliothèque, fût-ce sur le mode de la dénégation. A l'inverse, Belletto s'arrange pour que le seul livre nécessaire à l'enquête d'une part ne soit pas du domaine proprement littéraire, et d'autre part, par le biais d'une anagramme transparente, il s'attribue la paternité de ce livre, s'efforçant là encore de faire en sorte que l'Autre soit le Même. Il outre donc encore la manie de Sherlock Holmes de s'approprier un savoir sur le mode de la dévoration, en le choisissant strictement et en l'intégrant à son projet. Il est notable que Belletto illustre ici davantage la tendance autarcique du roman policier, puisque les références « *centripètes* », renvoyant à son oeuvre propre, sont plus fréquentes chez lui que les références « *centrifuges* », extérieures au cycle et au roman policier. L'intertextualité explicite est donc rare chez cet auteur ; lorsqu'il utilise l'écriture d'un autre, il tâche de la fondre au maximum dans la sienne. Belletto s'amuse moins volontiers que Montalbán à s'approprier de façon manifeste la parole d'autrui : il utilise page 79 de *Sur la Terre comme au Ciel* un vers de Mallarmé : « *J'avais vu tous les films, et je trouvai brusquement la chair triste. Fuir ! Là-bas, fuir !* », ou reprend la structure de Perec (« *je me souviens...* ») page 329 du *Revenant* - sachant que Perec, dans *la Vie mode d'emploi*, cite Belletto.

Revenons donc à Montalbán, qui a énormément pratiqué l'allusion et la référence directe dans son oeuvre poétique ; par exemple, les *Coplas por la muerte de mi tía Daniela* (1973) sont fondées sur un intertexte du quinzième siècle, en l'occurrence Jorge Manrique<sup>339</sup>. Dans *les Mers du Sud*, Juan Marsé, autre auteur catalan contemporain, est

<sup>339</sup> Nos informations sur l'oeuvre poétique de Montalbán proviennent de l'ouvrage de Marie-Claire Zimmermann, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Dunod, 1995.

une référence capitale : au-delà des clins d'oeil (page 82) ou de la présence dans le cycle d'une indicatrice et amie de Pepe Carvalho nommée Teresa Marsé (Marsé est l'auteur d'un roman intitulé *ú ltimas tardes con Teresa*) - objet d'ailleurs d'une enquête-poursuite à travers toute la Thaïlande dans *les Oiseaux de Bangkok* -, ce qui semble donner la solution de l'énigme au détective réside dans cette expression polysémique qui revient de façon entêtante dans les monologues de Carvalho, *la otra cara de la luna*. Or, cette expression, qui occupe tout autant l'esprit de l'auteur<sup>340</sup>, recoupe le titre du deuxième roman de Marsé, *La otra cara de la luna* (1962). Ce qui y est raconté n'est pas sans rappeler le destin de Stuart Pedrell : un jeune bourgeois se révolte contre sa classe d'origine avant d'être récupéré par le système.

L'énigme des *Mers du Sud* est ainsi éclairée par cette référence intertextuelle, utilisée de manière souterraine, non attribuée, qui donne la solution à Carvalho au milieu du roman<sup>341</sup> : « **Quelqu'un t'a tué, t'a fait retraverser la frontière, et t'a abandonné sur ce qui pour lui était la face cachée de la lune** » (156) ; l'assassin est désigné métaphoriquement dès son apparition par sa tenue dominée par le « métal lunaire - d'une lune en solde » (285). Par là, Montalbán montre explicitement que l'énigme est une affaire d'intertexte, que c'est parce que le texte est « habité » par d'autres qu'il peut signifier et révéler : lorsque Pepe, grâce à cette révélation, entre dans l'appartement de Pedrell à San Magin, « **la porte s'ouvrit avec la résistance d'une page que l'on tourne** » (189).

Voilà pour ce qui se cache sous le palimpseste narratif, mais d'autres références apparaissent distinctement, le roman se laissant envahir par d'autres textes, malgré la pseudo-répulsion culturelle de Carvalho, comme s'il était impossible de répudier la Bibliothèque dès lors qu'il y a mystère : les trois fragments poétiques majeurs pour l'enquête (Eliot - présent avec Melville, Baudelaire, Rilke et Cernuda sur les rayonnages de Pedrell -, Quasimodo et Pavese) sont complétés par un poème non attribué, une référence à Gabriela Mistral (qui revient à la mémoire de Carvalho page 85), des allusions faites par Beser et Fuster à Baudelaire, Alberti, García Lorca, Melville, Vendrell, Valderrama, et la récitation, par Fuster, de *l'Ode à la Paella* de Péman. En dehors de la poésie, le domaine romanesque est bien représenté : les intellectuels de la Conférence sur le roman noir jettent sur le tapis les noms de Dostoïevski, James, Chandler, Hammet, Mc Donald, Chester Himes, Balzac, Chrétien de Troyes, Proust, Joyce, Agatha Christie ; Munt cite Stendhal et évoque *Cuore* de De Amicis, *Señas de identidad* de Goytisolo, et *De l'autre côté du fleuve parmi les arbres* de Hemingway ; *Maurice*, de Forster, *la Ballade du café triste*, de Carson Mc Cullers, sont victimes du héros pyromane. Ajoutons à cette liste les romans de la bibliothèque de Pedrell : les oeuvres complètes d'Huxley, *l'Homme de plâtre* de Kessel ; les auteurs et les oeuvres cités par les amis de Pepe : *Sonnica la Courtisane*, de Blasco Ibanez, et le roman fétiche de Beser, *la Régente* de Clarin. La dernière catégorie concerne des auteurs d'ouvrages philosophiques, politiques ou

<sup>340</sup> Cf. M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 10 : « [...] *l'autre face de la lune, c'est le lieu où l'on ignore ce qu'il y a, le mystère, et en tant que référent symbolique il permet de beaucoup jouer.* »

<sup>341</sup> Cf. G. Tyras, « Manuel Vásquez Montalbán », in *le Roman espagnol actuel*, p. 201 : « *Lorsque la métaphore lunaire s'impose au détective, le sud des banlieues prolétaires de Barcelone se substitue au nord des quartiers bourgeois que Pepe Carvalho arpente jusqu'alors.* »

scientifiques, que nous reproduisons en note<sup>342</sup>.

Pedrell est le reflet inversé de Carvalho, puisqu'il accumule les livres, ayant trois bibliothèques (dans son bureau, des livres anciens chez lui, et à San Magin) alors que Pepe, ancien « drogué de la culture » (*Hors-Jeu*, 62), détruit à petit feu la sienne (« ça m'aide à penser » (*la Solitude...*, 246)), préférant enquêter sur des morts, « héros littéraire[s] inutilisé[s] » (*Tatouage*, 239). Confronté aux lectures du promoteur assassiné, il les laisse d'abord sur leurs étagères. Mis à part un simple repérage taxinomique (reproduit en note), qui prouve d'ailleurs sa culture, il se fait surtout des réflexions sur le contenant, pas sur le contenu : « [...] Carvalho resta dans le salon pour s'imprégner des dimensions de la pièce, des stucs hyperouvrés du plafond, de la substance quasi nutritive des boiseries qui recouvraient tous les murs. Parfois, elles servaient d'appui à d'énormes bibliothèques pleines de volumes reliés ; elles pouvaient aussi n'être que revêtement mural [...] » (61).

Autres éléments d'opposition entre Pepe et Pedrell : ce dernier finance la diffusion de la culture, « **des maisons d'édition, des revues, des bibliothèques, des donations, des fondations** » (53). Il a repris ses études (56), alors que Carvalho, qui dans la clandestinité se faisait appeler l'Étudiant, a tourné le dos à l'instruction et à ses activités d'instituteur et de professeur de sociologie littéraire. Par ailleurs, Pedrell écrivait des vers (56), et sa fille a repris le flambeau (fragment page 104).

Pedrell, l'homme à la « soif intellectuelle selon [Carvalho] malade » (193), va donc agir comme un stimulateur culturel extraordinaire pour le détective - et *les Mers du Sud* visent sans doute à atteindre le même but vis-à-vis du lecteur : Pepe ouvre des livres, se remet à penser à des poèmes qu'il a lus ou à d'autres lectures (85, 101, 154, 313), et, sous couvert de l'enquête, lit des journaux (122), « feuilletant avec attention » (193) les livres de chevet de Pedrell, se livrant même à un travail d'explication de texte pour les fragments poétiques, ce qui va lui demander de se remettre en position d'élève auprès du professeur Beser. Par ailleurs, il compare Yes à Ophélie (67), des homosexuels à Roméo et Juliette (277), entre dans une Conférence littéraire, applaudit la pièce de théâtre de ses amis, un travestissement burlesque du *Cid*, se réfère à Gramsci, se fait prendre pour un romancier ami de Juan Marsé, se souvient de ses lectures de jeunesse (131), dont Jules Verne.

C'est cette immersion dans la culture qui va peu à peu lui donner la solution de l'énigme. Montalbán reprend la tradition intertextuelle du roman policier et la pousse à son comble, en intégrant des allusions à toutes sortes d'ouvrages, de la politique à la cuisine en passant par l'esthétique, ce qui participe de l'effort de décroisement qu'il

<sup>342</sup> - Livres philosophiques et politiques brûlés par Pepe : *La Philosophie et son ombre*, de Eugenio Trias, *La Philosophie* de Bréhier. Il se réfère à Gramsci (228). - Dans les bibliothèques de Pedrell, dominent les livres de critique politique, religieuse, historique, littéraire, médicale : *Les Paradigmes de la Science*, de Kung ; des « théologiens allemands », des « américains de la contre-culture », Maritain, Mounier : *Pour Marx* ; *Le Sens de l'extase* d'Alan Watts, *Les Belles Années quarante* de Barbara Probst Salomon, *Citoyens et fous, histoire sociale de la psychiatrie* de Klaus Dörner, *Francis Scott Fitzgerald* de Robert Sklar, *Dialogue entre Machiavel et Montesquieu*, de Maurice Joly, *Qu'est-ce que le socialisme...l'impérialisme, le communisme...* en catalan, *Structure de la lyrique moderne* de Friedrich. - Références de l'intellectuelle du chapitre 12 : Varèse, Cañedo Marras. - Références de Munt : *Le Communisme sans croissance* de Wolfgang Harich.

entreprind. Il inscrit son oeuvre dans le monde des livres, lui faisant une place parmi les rayonnages serrés de la Bibliothèque, et l'ouvre à d'autres voix, celles de la littérature déjà-là. Raymond Gay-Crosier montre en quoi cette esthétique modifie l'acte de lire :

**« La contiguïté de textes apparemment discontinus, ce procédé qu'on a très vite associé à celui du collage dans la peinture, ne confirme pas seulement l'impossibilité d'une synthèse définitive mais insiste sur la nécessité de la continuation du travail signifiant de la lecture <sup>343</sup> . »**

Le lecteur serait donc interpellé et invité à réfléchir à travers ce corpus de citations et d'allusions, mais dans une certaine mesure, cela pose un problème : celui de l'acquis du lecteur et de sa possibilité à partager cet amas terrifiant de références, d'autant plus qu'il est parfois sollicité par le narrateur pour compléter lui-même la référence, comme à la page 85 : **« Il se rappela un poème de Gabriela Mistral »** ; à nous de deviner lequel !

Pour ce qui est de cette liste impressionnante d'ouvrages savants, politiques, économiques, littéraires, psychologiques, etc., ce sont eux qui posent le plus de problèmes à un lecteur moyen. Certes, beaucoup de gens lettrés sont friands de romans policiers et après tout, on ne peut pas dire que la structure même du genre appelle un lecteur sans culture : le détective lui-même n'est-il pas fréquemment un savant, un professeur, un journaliste, bref quelqu'un qui a quelque chose à voir avec le domaine de la connaissance ? Dans *l'Enfer*, le détective est également un intellectuel ; si Carvalho doit s'intéresser pour son enquête à des domaines variés, comme la peinture, Michel Soler, le musicien, doit faire montre de ses connaissances en architecture. L'auteur fait ironiquement allusion aux références savantes du roman à énigme : **« On avait blanchi et restauré tout ce qui était surface de pierre et ornements (parfois incongrus sur une construction Renaissance, doriques, sans doute rapportés, absents si je me souvenais bien de la photographie de Rainer Von Gottardt, et que je n'avais pas remarqués non plus dans l'ouvrage de Robert Ballestron, triglyphes et métopes des frises, moulures des stylobates et statuettes sur leurs acrotères) [...] »** (252) ; parenthèse inutile et pur prétexte à montrer son savoir, en référence à Sherlock Holmes qui avait des connaissances variées (mais toutes strictement utiles à l'enquête, tombant à point nommé), et méprisait toutes les autres. Les références à des oeuvres scientifiques sont apparemment les seules à être admises par le genre policier, depuis ses origines : par exemple, pour dénouer l'intrigue de la rue Morgue, dans l'oeuvre de Poe à l'origine du genre, Dupin ouvre un livre de Cuvier <sup>344</sup> .

On pourrait dès lors dire que Montalbán, qui a, *a priori*, avec son personnage de détective privé, professeur renégat, plus à voir avec la veine du *hard-boiled* américain qu'avec le roman à énigme anglais ou français, joue avec les différentes sources du roman noir actuel et adresse un clin d'oeil au privé tout en muscles du *hard-boiled* , peu versé dans le littéraire ; clin d'oeil très marqué d'ailleurs, vu la présence massive de la Bibliothèque et des références intertextuelles dans le roman. L'auteur espagnol outre la tendance intertextuelle, en l'ouvrant vers un domaine plus large que celui du genre

<sup>343</sup> R. Gay-Crosier, « De l'intertextualité à la métatextualité, les Géorgiques, de Claude Simon », in *Plaisirs de l'intertexte*, p. 327.

<sup>344</sup> E. Poe, *le Double Assassinat dans la rue Morgue*, in *Histoires extraordinaires*, le Livre de Poche, 1972, p. 46.

policier.

D'autre part, il faut remarquer que ces allusions sont utilisées d'une curieuse façon, puisque dans la majorité des cas, non explicitées : Montalbán fait une sorte de catalogue des oeuvres de la bibliothèque de Pedrell, et de celles de Pepe, titres et auteurs, rien de plus ; même Gramsci, cité (fait unique dans ce roman) par Pepe lui-même, l'homme qui hait les livres, n'est absolument pas utilisé pour ses thèses politiques, mais comme justification paratextuelle au cycle et à l'existence fictionnelle du détective barcelonais : **« Gramsci lisait des romans policiers, et il a même toute une théorie là-dessus »** (228). Le seul ouvrage politique commenté, en dehors des deux citations faites par l'intellectuelle (chap. XII), l'est par Munt, Montalbán n'ayant sans doute pas résisté à la tentation de faire prononcer l'éloge d'un ouvrage proposant un « communisme austère » (96) par le symbole même de la haute bourgeoisie oisive et raffinée.

Cette représentation tangible et massive, dans *les Mers du Sud*, de l'intertextualité à l'oeuvre dans tout texte, élaboré à partir du toujours-déjà-là, constitue sans doute une sorte de légitimation parodique du roman noir ; parodique, puisque l'allusion est ici vidée de tout contenu et qu'on se contente d'un catalogue impressionnant, exactement comme lors de la Conférence sur le roman noir : **« Himes a réalisé un travail équivalent à celui de Balzac.[...] Tout vint sur le tapis. Du roman de la Matière de Bretagne de Chrétien de Troyes jusqu'à la mort du roman après les excès épistémologiques de Proust et de Joyce [...] »** (79). Autre façon de tourner en dérision la citation, l'utilisation d'auteurs à des fins extra-littéraires : lorsqu'il est par exemple question de Juan Marsé, auteur espagnol majeur, page 82, c'est pour expliquer ses techniques de séduction !

Par l'amas de références, Montalbán, ironiquement, semble vouloir faire dire au critique : **« Ah ! que cet auteur de roman policier est donc cultivé ! »** et parvenir ainsi à faire reconnaître la valeur de ce genre savant. En fait, l'auteur barcelonais, se moquant de tous ceux qui exhibent en désespoir de cause leur culture pour se faire admettre<sup>345</sup>, doit surtout penser que le genre montre son évidente littéarité puisqu'il s'exhibe ici livre parmi d'autres livres de la Bibliothèque.

Reste que Pepe est enseveli sous ce flot de références « sèches », qu'il n'utilise pas, et qui ne renvoient pas à grand-chose pour la plupart des lecteurs, sauf à identifier globalement le champ de lecture, commun au détective et à la victime (face à un criminel illettré), comme émanant d'un courant de pensée progressiste et idéologiquement connoté à gauche<sup>346</sup>. Ces livres **« scrupuleusement alignés sur des rayonnages**

<sup>345</sup> Ce qui est une tendance très nette chez la plupart des auteurs depuis les origines du genre jusqu'au roman policier expérimental. Pour J.P. Colin, in *Le Roman policier archaïque*, p. 94, « l'allusion littéraire ou la citation fonctionne d'une façon particulière quant aux rapports socioculturels entre narrateur et lecteur : ce signe de culture de la part du premier ne s'adresse évidemment pas toujours au second, mais par-dessus sa tête, à un au-delà. Ce peut même être l'appel de l'auteur à une justice distributive supérieure, qui, dans une postérité révue et inaccessible, accepterait enfin de reconnaître l'éminente dignité, au moins potentielle, d'une littérature policière jusqu'alors considérée comme en-dehors de la culture. »

<sup>346</sup> Cf. M.V. Montalbán, *le désir de mémoire*, p. 164 : « Chaque titre est un message, chaque titre implique une charge littéraire, une charge idéologique qu'il est possible pour le lecteur de déchiffrer. [...] ces titres traduisent une sélection, ils indiquent une disposition culturelle de celui qui les possède. »

**scrupuleux** » (42), semblent suspects à Pepe, qui s'imagine sans doute qu'ils ne sont là que pour l'apparence, comme s'il n'y avait rien derrière les tranches des ouvrages, que le moyen, pour un promoteur véreux recevant des intellectuels et des artistes, de se racheter à leurs yeux.

Pourtant, ces livres ont suivi Pedrell dans sa quête d'un ailleurs, alors même qu'il n'a rien emporté d'autre à San Magin ; Pepe s'est donc trompé, et c'est la poésie elle-même, le seul domaine littéraire qui l'ait intéressé dans la bibliothèque de Pedrell (à cause du vers trouvé dans sa poche), qui va lui donner la clé du mystère. La poésie a alors une place prépondérante dans ce roman, puisque, à l'inverse des catégories précédemment étudiées, Montalbán ne se contente pas d'un titre et d'un auteur, les textes poétiques impliqués par l'enquête étant donnés *in extenso* : d'abord le poème intitulé *Gauguin* (44) ; le vers de Quasimodo (27), cité en exergue au roman, sert de matrice au développement d'une matière poétique dans le cadre romanesque ; les trois extraits mystérieux (44-45), l'un rappelé par Artimbau (58), un poème exceptionnellement non cité (85), dont nous reparlerons, le poème de Yes (104), le poème de Péman (141). Le chapitre XXI reprend les trois fragments principaux pour une identification et une explication de texte menée par le professeur Beser, fragments qui hantent Pepe au chapitre suivant ; enfin, les *Poésies complètes* de Cernuda, dans la bibliothèque de Pedrell à San Magin, contiennent un poème sur le voyage, signalé par un marque-page : *Les îles* (193).

Certains de ces poèmes, on l'a dit (*cf.* 2.4.3.), témoignent de l'existence de Pedrell. Or les témoins, dans un texte classique, font exploser le point de vue narratif ; mais l'irruption poétique accentue encore cette particularité, et on ne sait plus qui parle, c'est-à-dire qui mène le récit, le détective ne pouvant plus faire la synthèse de toutes ces voix, ce que faisait autrefois Holmes, relayant *in extremis* le narrateur Watson, dépassé par les événements ; ici, Pepe reste d'abord aussi improductif que l'assistant du détective classique<sup>347</sup>, et il se perd dans la polysémie poétique, comparable à la multiplicité des versions des faits présentées par des témoins successifs. C'est le professeur Beser qui tentera d'en faire la synthèse car Carvalho ne parvient pas, pour sa part, à relier le signifié poétique à l'attitude de Pedrell, qui semble aller à l'encontre du sens des vers qu'il portait sur et en lui : il a changé de *sens*, de direction.

Le poème le plus fiable, qui finira par lui indiquer la direction (le *sens*) de San Magin est heureusement, « pas très polysémique » (148), sans quoi, aurait-il pu faire aboutir son enquête ? Et il ne pourra que constater un déplacement du sens, éminemment poétique, devant le corps de Pedrell transporté de San Magin à la Trinidad, « **un cadre où sa mort gardera un sens, dans un paysage humain et urbain adéquat** » (155). Autre direction, autre signification, autre interprétation... Ici, le genre policier dit son irréalité, c'est-à-dire sa littéarité, puisque la disposition du corps se conforme à la signification poétique, à laquelle se fie l'enquêteur - alors même que la position du cadavre n'est due qu'au hasard : « **Je n'ai jamais eu d'imagination littéraire** » (301), avoue celle qui a fait jeter le corps de Pedrell dans un chantier.

Dans ce cas-ci, le texte policier n'est donc pas seulement parsemé de citations

<sup>347</sup> L'incapacité du capitaine Hastings à tirer parti des informations, à raisonner, à aboutir, est souvent soulignée ; dans *Poirot quitte la scène*, Watson ne parvient pas à utiliser les indices culturels (*John Ferguson, Othello*) laissés par Poirot.

savantes, mais infiltré, troué par la matière poétique ; le poème prend sa place dans le tissu romanesque comme les recettes de cuisine, c'est-à-dire par un collage, qui porte la signification de l'ensemble. Montalbán a donc inventé une mise en valeur considérable d'un genre mineur peu lu, peu édité car peu rentable, mais très bien considéré, par un genre mal considéré mais de plus en plus publié, attirant de nombreux lecteurs : en quelque sorte, Montalbán prend ici une revanche. En effet, poète novateur reconnu dans les années soixante (il fait partie des *novísimos*), il a dû, pour vivre de sa plume, se consacrer également à d'autres formes d'écriture, plus prisées des lecteurs.

Etonnante rencontre donc entre deux genres *a priori* peu compatibles, et pourtant, utilisée ainsi, la poésie reprend non seulement une place quantitative dans le champ littéraire mais dévoile surtout son mystère ; Montalbán rend à la fois urgente et désespérée la résolution de l'énigme poétique : urgente parce qu'elle porte la solution de la mort de Pedrell, et désespérée parce qu'à l'inverse d'un indice (les poils de l'orang-outan dans la main de la victime de la rue Morgue), son sens ne s'épuise ni ne se précise jamais. Au contraire, cet indice poétique nous égare dans la polysémie, qui renvoie par là même, en la signifiant mieux que tous les discours, à l'obscurité de toute mort, à l'impossibilité de lui attribuer une seule origine. La démarche inquisitrice est ici décentrée : le titre du roman l'atteste, reprenant celui d'un poème de Pavese : il faut aller chercher la vérité dans l'ailleurs textuel que constituent ces poèmes, non à l'intérieur de l'univers décrit ; de la même façon, dans *Tatouage*, c'est une chanson, qui revient comme un refrain (procédé d'ailleurs pratiqué par Belletto), qui fait progresser la narration. Ainsi, le travail du détective, être toujours *excentrique*, selon Eisenzweig, sera de procéder à ce déplacement de l'intérieur d'un genre qu'on dit clos vers le genre le plus ouvert à l'interprétation, la poésie, devenue ici indispensable à la vie et à la quête du sens : « **Et après, on dit que la poésie n'est plus possible au XXe siècle ?** » (156).

### 5.3. La création cyclique

#### 5.3.1. L'autotextualité cyclique

Montalbán illustre donc bien une tentative pour faire sortir le genre des ornières génériques et des attendus de la lecture, puisque le texte des *Mers du Sud* est composé de références à des genres littéraires extérieurs et parfois parfaitement étrangers, apparemment, au climat du polar ; mais le romancier barcelonais rejoint par ailleurs la tendance de Belletto à la référence centripète, que nous allons d'abord considérer dans un de ses aspects les plus narcissiques : l'auto-citation.

Chez Montalbán, celle-ci paraît dans ce fameux fragment dont Montalbán dit ironiquement qu'il **est « d'un auteur dont le nom ne dit rien du tout à Carvalho »** (44). Ce poème, le premier à être cité *in extenso* dans le roman, appartient en fait à la première publication poétique de l'auteur lui-même, *una Educacion sentimental*. D'une façon amusante, Montalbán s'auto-désigne comme responsable de la déviance de Pedrell : « Son obsession. Je crois que ça l'a pris en lisant un poème sur Gauguin » (57). Montalbán se cite lui-même et fait le lien entre les différentes parties de son oeuvre, ce lien étant d'ailleurs sans doute à chercher du côté de la permanence de la matière

poétique d'un livre à l'autre.

Par ailleurs, le romancier met en scène une rencontre entre lui-même (travesti en Carvalho) et une de ses lectrices, qui le reconnaît, au début du chapitre XII :

**« Je t'ai lu. J'aime bien ce que tu écris [...] - Eh bien, ces derniers temps j'écris avec une certaine lassitude. - ça se voit, ça se voit. Mais ça arrive à tout le monde. » L'auteur barcelonais se paie même le luxe d'une auto-absolution, cette lectrice étant prête à oublier ses faiblesses d'écriture et à l'en consoler ! Même intention chez Belletto, dans une manière de publicité parodique, confiée en grande partie au personnage d'Annie, l'amie de Michèle, créature livresque qui ne semble présente que pour ce rôle d'encensement, puisqu'elle passe son temps à lire un auteur lyonnais que l'on reconnaît aisément : « Je vis le titre, Que notre règne arrive [allusion à Sur la Terre comme au Ciel], et une photo, je crus reconnaître la place Bellecour. - C'est bien ? - Oui, ça se passe à Lyon » (212).**

Le saisissement perpétuel d'Annie face à Michel semble traduire son admiration, comme si elle savait qu'il est une créature des oeuvres qu'elle est en train de dévorer : **« Annie m'observait avec le même étonnement que la première fois. Elle avait fini son livre Que notre règne arrive, et en lisait un autre, le Fantôme [allusion au Revenant], du même auteur et dont l'action se déroulait également à Lyon. Elle aimait cet auteur. Elle attendait avec impatience la parution d'un troisième ouvrage, en janvier prochain, le Royaume des ombres [alias l'Enfer !] » (239).**

En dehors de cette bibliographie complète, éloge publicitaire, on trouve dans le roman une autre allusion à Belletto, présent derrière le patronyme transparent, quasi-anagrammatique, de ce romancier, par ailleurs auteur du livre qui va aider Soler à retrouver Simon : **« [...] une Histoire de Lyon [Belletto a écrit un Livre d'Histoire] de Robert Ballestron (écrivain régional prolifique et aux talents variés, auteur d'un traité d'astronomie, d'une petite encyclopédie sur la vie des bêtes, d'un dictionnaire de symboles, d'un ouvrage de cuisine, d'un manuel de morale à l'usage de tous, d'un ouvrage médical, de contes fantastiques pour enfants, du Fantôme et de Que notre règne arrive - les deux romans que lisait Annie - [...]) » (249).**

Dans cette vision déformée et mégalomane d'un super-Belletto aux talents multiformes, synthèse de tous les écrivains et de tous les types d'écriture, et, pourquoi pas, écrivain unique, adulé de ses lecteurs (Annie est une lectrice, de surcroît !), auteur de plus indispensable (pour résoudre l'énigme), passe toute l'angoisse créatrice d'un écrivain qui ressemble en fait beaucoup à l'auteur Soler dans le roman, c'est-à-dire narcissique et mégalomane, sûr de réussir, pour assurer sa « maîtrise du monde » (287), mais aussi désespérément inquiet et travaillant dans la douleur ; par cette chimère d'un Ballestron triomphant, Belletto joue donc avec ses propres peurs et se reconforte, en mettant en scène ses lecteurs rêvés : Annie, qui ne lit que lui, Michèle, qui parle fréquemment de son impatience à lire le livre de Soler sur Bach (201, 213, 246) (livre détruit dont elle a pourtant entendu parler !) et même ce lecteur désintéressé et si confiant qu'est Rainer (« Il croyait en moi » (220, 288)). Ainsi, l'auteur de *l'Enfer* se révèle ici le pendant exact de sa créature, dont on a vu les aspects cyclothymiques, les accès d'orgueil alternant avec les gouffres du doute. Il pratique ce que Michel Schneider appelle **« la citation de narcissisme<sup>348</sup> », « stratégie de harcèlement par la signature »** qui vise à

affirmer son autorité et à convaincre le lecteur qu'une oeuvre est en train de se construire.

Belletto et Montalbán renvoient donc à leurs autres créations, *intertextualité restreinte*<sup>349</sup> chez l'un, *autoplégat*<sup>350</sup> conscient chez l'autre, qui s'en sert de façon systématique, reprenant des éléments d'une oeuvre pour en façonner d'autres, renvoyant ainsi au détail du texte ou à sa structure même.

Ainsi, dans *les Mers du Sud*, à un moment où Pepe est en pleine confusion et où l'auteur nous présente le désordre de ses pensées, surgit cette étrange vision : «  **Ici, on étrangle, c'est tout** ». C'est en fait une auto-référence puisque cette phrase est tirée de *la Solitude du Manager*, page 185. Elle est d'ailleurs prononcée par Pepe lui-même, « ici » désignant son propre bureau !

Autre exemple de renvoi de détail, qui montre le jeu qui peut s'instaurer avec le lecteur collectionneur, la fameuse référence obscure à Gabriela Mistral s'éclaire, également par le recours à *la Solitude*, où c'est la femme de la victime qui l'utilise : «  **Ils me rappellent un poème de Gabriela Mistral que m'ont appris les bonnes soeurs. Trois petites filles jouent à imaginer le futur. Les trois veulent être reines** » (162). Le contexte d'emploi dans *les Mers du Sud* s'explique alors :

**« [...] Il regardait passer les femmes de quarante et cinquante ans, et se les imaginait enfants, jouant les petites princesses. Il se rappela un poème de Gabriela Mistral » (85).**

En observant l'auto-textualité, on comprend que, malgré l'alinéa - absent de l'édition originale -, la référence va avec ce qui précède et non pas avec ce qui suit, à savoir les angoisses de Carvalho face à l'énigme à résoudre.

Ces exemples montrent que le savoir circule d'un ouvrage à l'autre, et que le personnage n'est pas seulement une compilation de livres lus, mais aussi de tout ce qu'il a « vécu » dans les autres romans du cycle et qui resurgit sans cesse. Le dernier exemple que nous citerons va plus loin, puisqu'il concerne l'oeuvre elle-même ; nous le trouvons également dans *la Solitude du Manager*, page 131 : Pepe rencontre un témoin, cinéaste, qui lui confie une idée de film : «  **Un haut responsable obsédé par le mythe de Gauguin décide d'abandonner sa famille et son travail pour partir pour Tahiti. ça pourrait s'appeler Gauguin 2 ou Tahiti. Il prend le métro à une heure de pointe et arrive dans un quartier ouvrier. Il imite le mode de vie des Tahitiens. Il vit avec une ouvrière d'usine, une Canaque de la ceinture barcelonaise. Personne ne le connaît. Au début il se sent heureux mais il rencontre une série de barrières mentales qu'il ne parvient pas à surmonter. Et c'est le malheur pour lui et pour les autres. Il a introduit l'insatisfaction comme un virus inconnu des Tahitiens [...]** ». Le cinéaste imagine deux fins possibles, dont on a vu qu'elles coexistent d'une façon symbolique dans *les Mers du Sud* : le suicide ou l'assassinat du personnage devenu gênant (il propose même le rôle de l'assassin à Pepe Carvalho !).

<sup>348</sup> M. Schneider, *op. cit.*, p. 279.

<sup>349</sup> J. Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1978, p. 304.

<sup>350</sup> M. Schneider, *op. cit.*, p.280.

Montalbán joue avec cet usage intertextuel lié au phénomène cyclique depuis l'origine du roman policier, le roman-feuilleton : le but était d'entretenir la complicité avec le fidèle lecteur par des allusions régressives aux aventures précédentes du héros récurrent, en entretenant la mémoire du lecteur ou en suppléant à ce qu'il n'avait pas lu, tout cela étant indispensable à la bonne compréhension de l'ensemble. Par ailleurs, des allusions progressives assuraient la promotion de l'épisode suivant<sup>351</sup>. Mais il ne s'agit pas ici d'une oeuvre qui ferait la publicité d'un roman à venir, même si la *Solitude* (1977) est antérieure aux *Mers du Sud* (1979), ce que fait ironiquement Montalbán dans le roman qui suit<sup>352</sup> ; avec cette mise en abyme d'un roman dans l'autre, il joue plutôt avec l'idée de ressassement des thèmes et des structures souvent reproché au genre policier ; il montre une fois de plus qu'il assume le toujours-déjà-dit, le toujours-déjà-là, non seulement venu de l'extérieur, de l'hypotexte policier, mais aussi de l'intérieur, c'est-à-dire le déjà-écrit carvalhien.

Par ailleurs, il dévoile une façon de travailler particulière, rejoignant la position de Maurice G. Dantec, auteur de romans hybrides, qui parle de « *génétique trans-narrative* » :

**« Mais le territoire [de la littérature] est désormais connu, reconnu, ressassé, balisé, surréférencé, c'est à se demander qui copie l'autre [...] Mes bouquins contiennent d'autres livres, écrits par d'autres, disons des « samplings » d'autres livres, ou des embryons de récits encore en gestation dans ma propre cervelle, chacun de mes romans n'est qu'un neurone particulier dans un réseau de neurones dont j'essaie péniblement d'établir la typologie. La citation et la référence bibliographique ne sont plus isolées du texte, elles font partie de cette cartographie. Aucun livre n'est coupé des autres, de son contexte<sup>353</sup>. »**

D'un réservoir d'histoires, on en retire une, en assemblant des éléments récurrents. Les liens établis entre les différents romans du cycle carvalhien attestent de cette dynamique créative : dans *Meurtre au Comité Central* (1981), Carvalho projette de faire une cure, qu'il entreprendra effectivement dans *les Thermes* (1986) ; dans la *Solitude du Manager* (1977), Montalbán amorce page 187 l'intrigue de *l'Inconnue sans papiers*, nouvelle appartenant au recueil des *Histoires de fantômes* (1986). Derrière une apparente variété, la permanence des matériaux textuels se laisse donc aisément percevoir, en particulier dans cette spécialisation du roman populaire qu'est le roman policier.

Cette invasion du même renvoie sans doute à la perception actuelle de la temporalité : à un temps progressif et linéaire s'est substitué un temps circulaire. Le choix

<sup>351</sup> J.P. Colin, *le Roman policier français archaïque*, p. 100 : « Annoncer le prochain titre, c'est maintenir en haleine, se garder une clientèle ; rappeler le passé, c'est un geste plus gratuit de connivence attendrie, et un signal important dans la perception de l'unité narrative des différents titres. »

<sup>352</sup> Dans *Meurtre au Comité Central* (1981), page 85, Montalbán fait référence, inopinément, en plein discours politique d'un leader de gauche, au prix qui a couronné *les Mers du Sud*. Et il adresse à nouveau par la suite un clin d'oeil à « ceux qui savent déjà qui aura le prix Planeta et qui a tué Kennedy » (142) - allusion au titre du roman où paraît la figure de Carvalho : *J'ai tué Kennedy* (1972).

<sup>353</sup> M. Dantec, « *la Fiction comme laboratoire* », in *les Temps Modernes*, pp. 275-276.

narratif de la répétition peut exprimer l'option choisie pour faire face à ce que la fin de l'histoire peut amener d'inquiétudes : on se persuade alors que

**« le récit ne s'invente pas, l'humanité se raconte depuis toujours les mêmes récits ; l'origine, la volonté d'innover fut une des tares de la modernité. Il faut répéter les mêmes récits, c'est ce qui permettra à l'individu de retrouver les siens, et de reconstituer son existence morale <sup>354</sup> ».**

En revenant d'un livre à l'autre, le détective devient lui-même cliché, retour du même. En effet, les grands enquêteurs donnent toujours l'impression d'être immortels, et leurs créateurs ont parfois les pires difficultés à les laisser tomber ; Montalbán avait ainsi prévu la fin de la série pour 1995 avec un dernier roman, qui se serait intitulé *Milenio*, « *le plus imaginaire* <sup>355</sup> », disait-il, mais en 1998 paraissait en Espagne un nouveau volet des aventures de Carvalho. A l'inverse du héros romanesque classique, l'existence du personnage de série ne parvient pas à être suspendue au dernier mot du livre et à s'inscrire comme telle dans la mémoire du lecteur : elle appelle un perpétuel recommencement, et à moins de le faire mourir, ce qui est très mal supporté par le lecteur, l'auteur ne peut faire autrement que d'imaginer une autre de ses aventures. Dans le domaine policier, l'attente du lecteur est tout à fait singulière et il n'est sans doute pas de domaine littéraire où la pression du récepteur se fasse autant sentir sur la production et sur le personnage. L'entreprise cyclique répond au sentiment d'incomplétude que semble ressentir le lecteur, tout en le stimulant toujours, à cause de l'inachèvement qui lui est propre :

**« La sérialisation, ici, répond à la déception structurelle en permettant à la lecture de recommencer pour tenter à nouveau l'impossible totalisation de ce qui est essentiellement discontinu <sup>356</sup> . »**

D'où le phénomène cyclique, lié au genre depuis l'origine. Pour Uri Eisenzweig, c'est précisément l'intertextualité qui explique cette nécessité du cycle <sup>357</sup> : le genre policier a besoin de la caution de l'intertextualité pour se poser comme vraisemblable ; dès lors il secrète des séries. Un détective a besoin de se créer un passé, quelque chose comme une tradition, grâce à l'intertextualité et à l'autotextualité, c'est-à-dire aux phénomènes de résonances autorisés par le cycle :

**« Le roman policier pose son univers comme réel dans la mesure où il représente la réalité comme livresque <sup>358</sup> . »**

On peut mesurer la portée de la vraisemblance ainsi obtenue à travers l'immense notoriété de Pepe Carvalho en Espagne, qui en est même à servir de référence dans la

<sup>354</sup> S. Berto, « Temps, récit et postmodernité », in *Littérature* n° 92, le Montage littéraire, déc. 1993, p. 95.

<sup>355</sup> M.V. Montalbán, in *Histoire de la littérature espagnole*, Tome 2, sous la direction de Jean Canavaggio, Fayard, 1994, p. 641.

<sup>356</sup> U. Eisenzweig, *le Récit impossible*, p 84.

<sup>357</sup> Cf. *ibid.*, p. 175 : « Autrement dit, au-delà de l'explication de la réduplication de textes par le désir de lecture, il y a également le fait que la structure inévitablement sérielle (parce qu'intertextuelle) du genre crée, à son tour, un certain type de lecteur. »

<sup>358</sup> *ibid.*, p. 181.

réalité ; dans le magazine *Méditerranée* consacré à Barcelone, il est conseillé d'utiliser comme « sésame » dans certains restaurants : « **Je viens de la part de Pepe Carvalho, servez-moi ce que vous voudrez**<sup>359</sup> ». La familiarité du lecteur avec le héros cyclique explique sans doute également qu'il soit aisément utilisé dans des adaptations cinématographiques ou télévisuelles. Le lecteur, à qui ce héros est devenu si familier, n'attend qu'une chose : découvrir son visage, comme celui de quelqu'un avec lequel on a longtemps correspondu par lettre sans jamais le rencontrer.

Cependant, l'auteur nous paraît actuellement moins dévoré par son personnage, son identité mieux établie ; au contraire de ce qu'on a longtemps allégué comme cause de l'anonymat de l'écrivain, il semble que ce soit justement l'aspect répétitif de l'oeuvre cyclique qui caractérise et identifie l'écrivain aux yeux du lecteur : est-ce parce qu'il en tire mieux parti, glissant sa griffe personnelle dans l'empreinte générique ? Parce que le genre est plus coté ? Ou parce que la production d'un Montalbán ou d'un Mendoza est plus variée ? Ne peut-on pas finalement penser que cet anonymat était dû davantage au phénomène éditorial de la collection, dont le nom (Série Noire, le Poulpe, etc.) tend à absorber à son profit celui des auteurs ?

### 5.3.2. Belletto : le cycle inéluctable

Ainsi, le bonheur né de la lecture du cycle procède du plaisir à être dans le domaine du connu, du familier : on s'habitue au regard de Carvalho, aux outrances langagières du héros de Belletto. Ce qui est intéressant dans ce dernier cas, c'est que justement, comme si Belletto avait craint d'être dévoré par un personnage récurrent, le héros ne porte pas le même nom dans *le Revenant* (Marc X), 1981, dans *Sur la Terre comme au Ciel* (David Aurphet), 1982, et dans *l'Enfer* (Michel Soler), 1986. Belletto, qui désigne lui-même ces trois romans comme constituant un cycle, semble avoir ainsi voulu parer au risque de prolifération cyclique : la conception que se fait Belletto de sa création laisse supposer qu'en multipliant les figures, en donnant des noms distincts à ce qui n'est finalement qu'une seule identité, il tente de combattre l'invasion du double.

Cependant, l'esprit cyclique est le même, puisque les trois personnages sont extrêmement proches, et dans leurs caractéristiques et dans leurs situations : ces trois romans à la première personne se passent l'été à Lyon, les héros sont des musiciens déboussolés, déprimés, qui ont perdu leur compagne dans l'avant-texte ; ils accumulent les relations féminines et leur ressemblance s'étend jusqu'à leur façon de conduire ou leurs perpétuels maux de ventre. Le personnage de Rainer, dans *l'Enfer*, est comme annoncé par le poème cité à la fin du *Revenant*, page 470, poème de Rainer Maria Rilke, Maria étant le grand amour du héros dans ce roman : « **Cela, je le jure la main sur le coeur que je ne l'ai pas fait exprès.** »

A part les variations observées dans *l'Enfer*, et qui sont dues au désir de créer un roman musical (indices musicaux, répétitions, etc.), le style est sensiblement le même et contribue à délimiter le cycle dans l'oeuvre de Belletto : le narrateur a par exemple une tendance chronique à l'exagération. La ressemblance peut aller jusqu'à l'identité : on trouve par exemple dans *l'Enfer* (112) une phrase de *Sur la Terre...* (43) : « **La guerre**

<sup>359</sup> M. V. Montalbán, « Pepe Carvalho se met à table », in *Méditerranée* n°24, janv.-fév. 1998, p. 58.

***pouvait éclater, interminable et âpre, elle ne me prendrait pas au dépourvu. »***

Bref, on n'en finirait pas d'énumérer les similitudes entre les trois romans, qui tissent un réseau répétitif comparable à l'inchangeabilité de Carvalho d'un roman à l'autre. Ainsi, le prédicat survit au personnage sur lequel il s'est greffé et produit un sentiment de reconnaissance, inhérent à la production cyclique, d'un livre à l'autre. Cette liberté du prédicat à l'intérieur d'une production romanesque atteste d'ailleurs de la subtilité de la notion de personnage, dont l'édification est dominée en réalité beaucoup plus par des questions de style que par des caractéristiques fixes, par exemple le nom ; d'où d'ailleurs la tentative de Belletto, à l'exemple de Kafka, de désagréger ce nom avec le héros du *Revenant*, Marc X, qui se présente comme tel alors que les autres ont une identité complète. La construction cyclique, chez Belletto, n'est sans doute pas pour rien dans cet effort de dégager le personnage de ses attributs romanesques particularisants, pour en faire le porteur d'« états baladeurs » dont parlait Nathalie Sarraute :

**« [...] Ces mouvements, sur lesquels toute son attention et celle du lecteur se concentre, puisés dans un fonds commun, et qui, telles des gouttelettes de mercure, tendent sans cesse, à travers les enveloppes qui les séparent, à se rejoindre et à se mêler dans la masse commune, ces états baladeurs qui traversent toute son oeuvre, passent d'un personnage à l'autre, se retrouvent chez tous, sont réfractés chez chacun suivant un indice différent, et nous présentent chaque fois une de leurs innombrables nuances encore inconnues, nous font pressentir quelque chose qui serait comme un nouvel unanimité<sup>360</sup> . »**

Les « états baladeurs », chez Belletto, confinent à la répétition obsessionnelle, à cause de leur poids autobiographique. Ce qui est clair, c'est que la redondance cyclique est soulignée par l'allusion explicite aux liens existants entre les personnages-narrateurs des trois romans. Dès le deuxième (*Sur la Terre...*), une curieuse scène établit furtivement mais clairement la corrélation entre le héros du livre et celui du premier du cycle ; au début du livre, alors que David Aurphet arrive chez les Tombsthay, il voit passer Marc X, le Revenant, qui attire l'attention publique à cause de son véhicule d'un autre âge : **« Et je reconnu aussi, mais après coup, son conducteur hirsute et hagard : c'était Marc, un camarade de lycée puis de conservatoire, que j'avais perdu de vue après son mariage. Nous étions tous deux d'origine espagnole et tous deux guitaristes, et nos vies avaient suivi un cours étrangement parallèle, mais, pour cette raison peut-être, nous n'avions jamais été intimes »** (pp. 12-13).

La ressemblance, le dédoublement, la peur et la haine du double, ici évoqués, font partie des « états baladeurs » de Belletto, et font le lien entre les trois héros. Dans *l'Enfer*, ultime pan du triptyque, page 125, Soler se souvient de ses « amis disparus », « excellents guitaristes », nommant David Aurphet et Marc **« dont le nom m'échappe »** ; il rappelle le retentissement du suicide de David, dont il semble ignorer qu'il n'en était pas un, puisque ce n'est pas David qui est mort, mais son alter-ego, Daniel. Les trois héros sont donc des doubles les uns des autres, mais ils ne sont pas lecteurs de l'existence de leurs doubles, ils se tiennent à distance.

<sup>360</sup> N. Sarraute, *op. cit.*, p. 41.

Le cycle est donc fondamental pour comprendre le processus créatif de Belletto, plus centripète que centrifuge, qui s'autogénère à partir d'une matrice précise, démarquage nécessaire, frontière sécurisante, à la fois temporelle et spatiale.

Le temps compte dans un cycle, mais de façon distincte chez nos deux auteurs ; ici les trois romans créent une sorte de généalogie qui contribue à naturaliser l'oeuvre : par les liens instaurés, elle clôt et protège le cycle, faisant de l'ensemble des personnages une sorte de famille, famille d'ailleurs très présente au sens propre dans les deux premiers tomes, mais dont l'emprise semble se dissoudre au fur et à mesure. Dans *le Revenant*, elle est omniprésente : Marc a perdu sa femme, son fils meurt, il vit avec sa tante, couche avec sa cousine puis avec la fille du compagnon de sa cousine ! Il est totalement imbriqué dans son milieu originel d'immigrés espagnols, famille et amis de la famille :

**« [...] le Revenant m'a permis de parler de choses biographiques ; du quartier, de ma famille, de tout ce qui me tenait à coeur à l'époque <sup>361</sup> . »**

Dans *Sur la Terre...*, David attend sa mère pendant tout le roman, et voit très souvent son père ; s'il est aspiré dans un conflit familial, il s'est du moins, par rapport à Marc, sensiblement dégagé de ses origines. Enfin, dans *l'Enfer*, en dépit de quelques allusions très intéressantes à son père disparu, Soler n'a qu'une « mère adoptive » dont il se « débarrasse » assez rapidement. Dans l'ensemble du cycle, on a ainsi affaire à une micro-société, ou, mieux, à une société perçue comme une famille, dont les membres s'aiment, se soupçonnent, et souhaitent parfois la mort les uns des autres, comme Marc X, fou de son fils, mais qui reconnaît avoir voulu sa mort. Si Belletto rejoint là ce qui caractérise éminemment le genre policier classique - la micro-société - , c'est parce que cela lui permet de mettre dans ces trois romans beaucoup de lui-même. Le sentiment pesant d'une généalogie est ainsi prise en charge par le cycle - cycle non désiré, mais développement absolument nécessaire :

**« Il a bien fallu les trois livres qui se passaient à Lyon, jusqu'à l'Enfer, pour boucler quelque chose. Trois livres qui vont ensemble, écrits à la première personne <sup>348</sup> . »**

Cette dimension autobiographique éclaire la difficulté du roman à s'ouvrir et à se clore, puisque Belletto lui-même insiste sur la corrélation entre la vie et l'oeuvre :

**« Ni naissance, ni mort, ni vrai début, ni vraie fin. On retrouve là encore quelque chose de la « condition » d'autobiographe [...] <sup>362</sup> »**

L'enjeu du cycle, c'est donc de se débarrasser de l'autobiographie, qui doit être présente quelque part dans l'oeuvre, de se libérer de l'emprise familiale, et en particulier - mais tout compte - de la figure du père, meurtre symbolique qui culmine dans *l'Enfer* avec le sort réservé aux trois figures paternelles : le père des De Klef, castré totalement, fantôme, figure carnavalesque en ce qu'il est le prétexte, étant figé sur son trône, à mille plaisanteries irrévérencieuses de la part de Soler, peu compréhensibles si on ne se réfère pas à ce besoin de liquider le père. La deuxième figure paternelle, Rainer Von Gottardt,

<sup>361</sup> R. Belletto, interview à *Ecrivain Magazine*, p. 46.

<sup>362</sup> R. Belletto, *les grandes Espérances de Charles Dickens*, p. 423.

Dieu le père, permet à Soler, qui consigne dans sa biographie le jour de sa disparition, de jouir d'une mise à mort symbolique, par livre interposé. Ainsi, après avoir dit « je » à la place de Rainer, Soler deviendra peut-être un écrivain et un artiste reconnu, il renouera avec le piano et pourra entreprendre une immense carrière : « **je continuais seul, sans l'aide ni l'entrave du Maître** » (372). L'absence de Rainer va permettre à l'écriture d'aboutir, sa mise à mort dans le récit exprime la nécessité qui se pose à tout écrivain de se débarrasser de quelque chose (l'hypotexte, la figure du Père, etc.) pour parvenir à écrire.

Troisième figure paternelle, le père de Soler, liquidé dans l'avant-texte, « bricoleur créatif, méticuleux et de bon goût » (24), « génie » (24), « le créatif bricoleur qui selon moi ne fut jamais l'amant de Liliane qui n'eut jamais d'amant » (136). Derrière ces éloges réitérés, deux reproches : premièrement, le génie, qui fait du père un modèle insurpassable et à ce titre castrateur (dans *Sur la Terre...*, David reproche à son père de vouloir créer le mouvement perpétuel - comme le propre père de l'auteur), à rapprocher bien sûr de l'hypotexte, dont l'aura paralyse la création personnelle ; deuxièmement, le rapport tabou à la mère. Belletto préfère suggérer le remplacement de la vraie mère, inévitablement possédée par le père, par une « mère adoptive », dégagée de ce lien charnel, veuve de surcroît, mystérieusement épargnée par « **un compagnon sans malice** » (158) d'après son fils, et même évidemment vierge (« je ne pouvais en douter » (24)), bref totalement disponible pour Soler (« son amour illimité de moi » (202)), d'autant plus qu'elle « détest[e] le monde entier » (25). Liliane est une sorte de Vierge Marie, « **la femme dont j'étais le fils sans qu'elle eût enduré souillure** » (203), qui a vécu sans dommage avec un Joseph tout occupé à fabriquer des jouets de bois pour son fils, après avoir construit sa maisonnette, elle aussi en bois. Finalement, Liliane meurt d'avoir admis un « nouveau fils adoptif » (139), de lui avoir souri (« c'était rare » (89)), qui plus est, en « **rougi[ssant] comme une épousée** » (161), après avoir prononcé des mots que, pour la seule et unique fois, Soler ne comprend pas : « Ce devait être l'expression d'une pensée agréable, car elle avait l'air réjoui et presque heureux » (161). L'incendie du lieu maternel semble une garantie supplémentaire de sa liquidation, d'autant qu'il ne reste rien de la maison. Quant à Simon, « orphelin de mère » (130), s'il a conquis la triste Liliane Tormes, il va bientôt le payer cher, de la punition oedipienne, bien sûr.

Remarquons par ailleurs que si la mort de Rainer permet que soit achevé le roman, la disparition de sa mère semble bien faire accéder Soler à l'écriture : ce dernier dit au début de son travail de biographe qu'il n'est pas capable d'écrire ; les caractères sont difformes, « **comme atteints de maladie** » (110), une « inquiétante fantaisie » (111) qui semble attenter à sa capacité à s'exprimer par écrit. Mais, au moment de l'enterrement de Liliane, il avoue paradoxalement avoir plus de facilité à se concentrer sur son travail et signale un progrès (193). Page 285, il jubile : il écrit vite et bien, « du beau et bon travail » ; il est guéri.

La place des images parentales dans le cycle, cycle hanté par le motif familial (dans *Sur la Terre...* : drames de famille des Thomsthay, père violeur, mère froide ; dans le *Revenant*, « une histoire de famille » (362) chez les Salomone : père renié et protecteur, meurtrier de la mère ; dans *l'Enfer* famille de Klef : mère absente, père-bébé, frère haï) et par le thème de l'enfant rejeté, signale l'importance et le poids de l'autobiographie dont

Belletto a cherché à se défaire. Pour y parvenir, il a tourné un jour le dos à ce qui constitue le cycle tout autant que l'aspect temporel qu'est la généalogie : l'aspect géographique, Lyon.

**« J'ai eu besoin de décors, de réalisme, de géographie, et peut-être aussi d'autobiographie, car Lyon est une ville que je connais bien [...] C'est donc grâce à Lyon que je suis passé au roman <sup>363</sup> . »**

La ville porte en elle l'écrivain et les livres qu'il écrit à partir d'elle, pour partir d'elle, d'où la nécessaire duplicité du sentiment qu'elle inspire :

**« En termes winnicottiens, la mère doit être good enough, assez bonne, c'est-à-dire pas trop, pour permettre l'essor du penser chez l'enfant <sup>364</sup> . »**

Michel Schneider fait remarquer que si beaucoup d'écrivains eurent des relations difficiles avec leur mère, c'est à cause de la dimension maternelle du premier penser, donc du premier écrire, essor du penser. D'après lui, on écrit pour oublier celui que l'on fut : Soler, narrateur-écrivain, souhaite tirer un trait *sur* « **les embrouilles et les noeuds de la carte géographique du passé** » (312). Il faut s'éloigner de la ville-mère, « théâtre étouffant » (312), pour que la création soit libérée de son emprise. Cette mise à distance de la génitrice (comme dans *le Revenant*) s'accompagne chez Belletto d'un éloignement spatial ; après trente-trois ans passés à Lyon, il part pour Paris. Sa trilogie lyonnaise l'a aidé à devenir homme et écrivain :

**« Mettre Lyon au centre de mes livres m'a permis [...] de couper définitivement le cordon ombilical qui me reliait à cette ville. Tant que j'habitais Lyon, je ne la voyais pas. J'y vivais un peu à la manière de mes personnages, enfermé comme dans un ventre maternel, y circulant beaucoup, mais en sortant rarement <sup>365</sup> . »**

Sortir du ventre de la ville, c'était devenir écrivain, se dégager de l'autobiographie, tout en la conservant quelque part en soi. Cette permanence en soi de ceux dont on s'est débarrassé est perceptible chez Soler, qui a introjecté Rainer, son Maître, son père spirituel, et sa mère adoptive :

**« Nous ne savons pas ce qui, de l'autre, demeure en nous, et doit demeurer en nous pour que nous puissions nous en séparer, que cet autre soit la mère, l'objet d'amour ou le Maître <sup>366</sup> . »**

L'assimilation de l'autre, son introjection, conditionne l'élaboration individuelle et la synthèse personnelle : Michel, « **vivant reclus dans [s]on intimité** » (393) avec son Maître, peut devenir « Maître absolu » (394) et faire des projets d'avenir.

Lyon est donc une figure maternelle. Certes, on voit le plus souvent comme la caractéristique la plus évidente du passage du roman policier de type anglais (caractérisé par un meurtre en petit comité dans un lieu clos) au roman noir américain, l'élargissement du cadre, la mise en scène d'un crime en pleine ville, illustrant la folie et la guerre que s'y

<sup>363</sup> R. Belletto, interview à Lire, déc. 1986, p. 17.

<sup>364</sup> M. Schneider, op. cit., p. 233.

<sup>365</sup> R. Belletto, art. cit., p. 17.

<sup>366</sup> M. Schneider, op. cit., p. 231.

livrent les différents milieux sociaux.

Mais rien de tel ici. Si Belletto a choisi une des plus grandes villes françaises, il la traite souvent comme les auteurs policiers anglais utilisaient les châteaux ou autres lieux à l'écart du monde : sa ville est inhabitée, surtout dans deux romans du cycle, qui se passent en août, mois où la ville se vide, ce qui est souligné à de multiples reprises, et qui crée une atmosphère tout à fait étrange. Le drame peut donc se concentrer sur quelques personnages, comme dans le roman anglais, et refléter les conflits familiaux et amoureux. Lyon, « ma ville déserte » (394), évoque donc davantage l'île déserte des romans classiques que la jungle urbaine du roman noir. Preuve supplémentaire de la proximité du cycle avec le roman anglais, l'argent, motif du roman noir, motif de la grande ville, est totalement déréalisé, privé de tout contenu idéologique qui justifierait le crime.

Parler de Lyon, c'est parler de la mère. C'est Ballestron, auteur d'une *Histoire de Lyon*, qui mettra l'enquêteur sur les traces du criminel, qui s'avère être une criminelle, une mère, la mère de Jésus, folle d'amour, prête elle aussi à adopter Simon après lui avoir volé ses yeux pour combler les lacunes de sa création en donnant des yeux à son fils.

Lyon, c'est la mère. Mère adorée, mère haïe. Mère aimée, on le perçoit assez durant les descriptions qui en sont faites durant le cycle. Marc X jauge tout à l'aune de la flamme de Feyzin, David Aurphet parcourt les rues avec le même plaisir que Michel Soler. Ce dernier est fier de faire admirer à la parisienne Michèle le Palais Saint Pierre « tout blanc et joli » (204), il s'extasie devant la Place du Change, « **petite, véritable et merveilleux bijou** » (301), redécouvre avec plaisir la Place de l'hôpital, « **petite<sup>367</sup>, refaite, blanchie, belle** » (106). Soler est né à l'Hôtel-Dieu, et habite au « coeur de la ville » (58). A pied ou en voiture, il ne peut s'y perdre, sauf lorsqu'il devient fou de jalousie : « **Je ne reconnaissais plus la ville** » (228).

Ce que Soler hait dans la ville, même s'il est issu de Villeurbanne, comme son créateur, ce sont les banlieues, « **hectares de triste terre résidentielle** » (278), avec leurs gratte-ciel, leurs avenues horribles au « charme pourri » (163), leurs usines cauchemardesques, cet « égout à ciel ouvert » (169) qu'est le canal de Jonage, et les grandes surfaces : « **Magasin Carrefour. Bas, plat, carré ou presque, immense et ignoble parasite multicolore accroché au paysage hideux de terrains vagues, d'usines, de HLM sans grâce et d'autoroutes emmêlées** » (40).

Mais même le centre devient rapidement insupportable, avec sa chaleur suffocante, ses cabines téléphoniques hors d'usage, son manque d'espace, la promiscuité que la ville impose. Industrialisation et modernisation d'une part, tradition et rénovation de l'autre, déterminent des relations mitigées, mais fortes. Lyon est une mère que Soler continue à aimer malgré les ravages du temps. « **Nul ne connaît mieux Villeurbanne que moi** » (128), se réjouit Soler : plaisir du connu, du familier, qui caractérise la vision qu'a le héros de sa ville. L'adjectif « petit » dans nos citations précédentes, utilisé dans son acception hypocoristique, montre la transformation de la grande ville en « joli » petit objet, rendu attachant par sa fréquentation ordinaire, sorte de jardin d'enfant mille fois exploré, ventre protecteur ; on est loin des villes tentaculaires du roman américain. Le héros connaît

<sup>367</sup> souligné par nous.

d'ailleurs les pires épreuves en quittant Lyon : l'Italie dans *le Revenant*, Cadaquès dans *l'Enfer*, sont les lieux de l'ailleurs mortifère, et le narrateur s'empresse de revenir dans le giron maternel.

Le héros de Belletto y court cependant de nombreux dangers : il tombe dans un guet-apens à Caluire, dans la banlieue lyonnaise (*le Revenant*), dans un autre en bas de chez lui, vers le Jardin des Plantes (*Sur la Terre comme au Ciel*), il s'expose aux balles de kidnappeurs dans le quartier Saint Jean et est attaqué dans son propre appartement, au « coeur de la ville » (*l'Enfer*) ! Comment expliquer ce fléchissement de la protection de la ville-mère ?

Tout simplement, en considérant que le danger vient toujours de l'ailleurs : Salomone, qui déclenche toute l'affaire dans *le Revenant*, est italien, mystérieux mafioso ; dans le second roman, Graham Thomsthay incarne le mal absolu ; et dans *l'Enfer*, Simon est enlevé par un Allemand aux ordres de Boliviens machiavéliques. Le danger vient d'ailleurs ; le crime, facteur de perturbation dans l'espace lyonnais immuable, est à mettre au compte de l'Autre. La représentation de l'étranger rapproche encore le cycle de Belletto du genre originel, dont Uri Eisenzweig dit :

**« [...] à travers la vision particulière de l'altérité qui s'y exprime, soupçons et dénigrement, il concrétise de la manière la plus rigoureuse la paranoïa fondatrice du régime narratif policier <sup>368</sup> . »**

Pour ce critique, de même que le roman policier a besoin de dénigrer l'hypotexte, il cède par nécessité structurelle au préjugé négatif qui pèse sur tout ce qui peut constituer l'altérité : pour être crédible, le genre dirige les soupçons vers l'étranger, qui perturbe l'espace du Même. Belletto va plus loin, puisque dans le roman classique, cette désignation de l'étranger comme coupable s'avère une fausse piste. Dans le cycle au contraire, Thomsthay, Salomone et les Dioblaníz sont effectivement des criminels de stature internationale, et, même lorsqu'ils semblent retirés des affaires - et de Lyon -, comme le sympathique Maxime Salomone, leur réputation et la conséquence de leurs crimes passés menacent le héros jusque dans sa ville.

Il y a donc de toute évidence un rapport entre, d'une part, la forme même du cycle, qui s'est imposée, forme redondante, de par la ressemblance des caractéristiques (fond et forme) des trois romans et l'extrême similitude entre les trois héros, explicitement désignés comme doubles, et, d'autre part, la situation spatio-temporelle, point d'ancrage et ventre maternel. Tout va dans le même sens : tout est circulaire, cercle fermé et protecteur. Les éléments (personnages, thèmes, romans) paraissent se reproduire d'eux-mêmes, secrétant leur propre répétition, leurs doubles, restant dans la plénitude du Même - d'où l'extraordinaire impression de construction que donne l'oeuvre - et donnant le sentiment d'un tout protégé et autonome, ventre maternel qui exclut l'Autre. Le cycle s'avère dès lors nécessaire pour instaurer cette circularité, et le plaisir de la lecture vient pour beaucoup de ce que le livre devient un refuge contre la peur de l'étranger ; le plaisir du familier, du connu, est cultivé à l'extrême par l'insistance sur le lieu, lieu à part, île déserte, et sur les liens familiaux.

Mais surtout, l'écriture va viser à réduire l'Autre à n'être qu'une figure du Même, d'où

<sup>368</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 242.

la prolifération des figures des doubles : aussi différent que soi l'Autre, le *je* s'emploie à en faire un double de lui-même, tout le monde ressemble à tout le monde, en dépit du bon sens s'il le faut, tant cette assimilation est vécue comme vitale<sup>369</sup> : Lichem est un bandit allemand, Lossaire un détective parisien, Miranda un agent immobilier, peu importe les différences évidentes, l'écriture va s'employer à les gommer (d'où le travail sur le nom, sur l'anagramme) pour assimiler les différentes figures de l'altérité, permettant de résoudre par ailleurs la difficulté à se raconter. Cette incorporation est d'ailleurs facilitée par une certaine vision de la ville - métaphore de l'écriture - ; voici ce que Belletto dit de la cité dickensienne :

**« La ville est, comme le roman, une forêt de doubles dans laquelle on se perd avec jouissance, comme dans l'écriture ou la lecture d'un roman<sup>370</sup> . »**

Uri Eisenzweig souligne justement à propos du genre policier classique que cette construction narrative naturalise la paranoïa, et en fait une caractéristique majeure de ce type d'écriture, et sans doute même aussi une des raisons de son émergence :

**« Se définissant comme discours de vérité étranger à l'histoire, à l'espace de communication sociale et à la loi économique de l'échange, le récit de détection s'indique également, inéluctablement, comme investi par la paranoïa, c'est-à-dire par une attitude caractérisée par un délire d'interprétation et par une systématisation arbitraire du jugement concernant l'altérité<sup>371</sup> . »**

Il n'est donc pas du tout surprenant que l'auteur lyonnais ait eu besoin de s'exprimer par le biais d'une écriture policière, puisque le processus interprétatif sur lequel tout roman policier se fonde permet pour Pierre Bayard une véritable « jouissance », « **qui est de réduire la différence en lui substituant de la similitude<sup>372</sup>** ». Le délire d'interprétation, chez Belletto, est explicitement désigné par les « idées folles » puisque Soler travaille, « **comme tout détective d'élite, par intuitions aveuglantes et foudroyantes<sup>373</sup>** »,

<sup>369</sup> Cette assimilation obsessionnelle de l'Autre au Même, présente dans toute l'oeuvre de Belletto dans le thème récurrent du double, est extraordinairement visible dans son ouvrage sur Dickens, *Les grandes Espérances de Charles Dickens* : l'essentiel de son étude est consacrée à la *prolifération des doubles* (cf. II,1, p. 94) dans ce roman ; tous les personnages, bons ou méchants, hommes ou femmes, étant pour Belletto des échos dédoublés du personnage qui dit *je*, tous les éléments du livre (les noms par exemple) sont interprétés, leur signification pressée au maximum, pour mettre en valeur cette structure du Même ; le lecteur, le livre, sont des doubles de l'auteur, la réalité un double du langage, etc.. En définitive, cette étude nous semble tendre à faire de l'Autre : Dickens, une figure du Même : Belletto (ce qui ne fait qu'outre sans doute une tendance générale de la critique, cf. M. Schneider, *op. cit.*, p.71). Dans l'entretien qu'il a accordé au magazine *Ecrivain*, p. 48, Belletto le reconnaît explicitement : « *Et ça me permettait de dire des choses que je n'aurais pas pu dire directement puisque là je parlais de quelqu'un d'autre. Mais de quelqu'un qui était évidemment mon double.* » Pour cette utilisation systématique du « *Même qui travaille l'Autre* » dans *l'Enfer*, cf. les « *similantes* » de J. Ricardou, forme de « *transits analogiques* » qui font percevoir des ressemblances partout, in *le Nouveau Roman*, p. 76.

<sup>370</sup> R. Belletto, *les grandes Espérances de Charles Dickens*, p. 133.

<sup>371</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, pp. 216-217. Cf. aussi P. Bayard, *op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>372</sup> P. Bayard, *op. cit.*, p. 168. « *Car l'interprétation policière est d'abord une mise à mort* » (souligné par l'auteur).

<sup>373</sup> R. Belletto, *op. cit.*, p. 234.

visant à « tisser des réseaux de brume », c'est-à-dire des ponts entre éléments repérés, afin de les assimiler les uns aux autres et de faire de la texture narrative une surface de reflets, à l'infini.

Tout, dans la trilogie policière de Belletto nous semble donc converger vers la neutralisation de l'altérité ; le traitement particulier de la figure de l'Autre, propre au genre originel, est considérablement amplifié par le cycle, qui finit par créer un univers clos au fonctionnement totalement autonome. La singularité de Belletto, ici, sera d'amplifier cette redondance, non plus par la permanence d'un détective, mais par la récurrence d'un univers spatio-temporel et de structures narratives d'un roman à l'autre. S'impose ainsi un schéma obsessionnel où la figure du double est omniprésente, garantissant, fût-ce au prix d'une culpabilité certaine, de la menace de l'Autre.

### 5.3.3. la ville scripturale

Bien différente sera la conception cyclique de Montalbán, à cause de son projet socio-historique, mais l'insertion de la géographie urbaine dans la structure narrative le rapproche de Belletto.

Pour commencer, l'auteur espagnol entretient lui aussi des rapports étroits avec sa ville-mère, Barcelone, au coeur du cycle, dans une volonté d'affirmation régionale très importante pour le groupe d'écrivains catalans dont il fait partie. Le romancier se sent d'une ville plus que d'un pays et se situe parmi les écrivains comme Joyce « **pour lesquels la ville fonctionne comme un matériau fondamental**<sup>374</sup> ». Pepe Carvalho est en totale opposition avec le roman noir, où le rêve de fuite est un poncif - d'ailleurs également repoussé par Soler (« Fuir, n'importe où ? Non » (E 197)) : le privé barcelonais répugne à quitter sa ville, et quand il doit le faire dans le cadre d'une enquête, il le vit comme un exil : « **il n'avait passé que trois jours hors de la ville et il avait l'impression de rentrer après une longue absence** » (*Tatouage*, 154). La ville est tout à la fois espace et temps, et dans le sentiment qu'elle entretient chez Carvalho/Montalbán, et dans l'utilisation que l'auteur en fait dans le cadre du cycle.

Comme chez Belletto, la ville aimée porte l'empreinte du passé. Montalbán compare sa ville à Rome, entourée de collines (59). Le détective la parcourt comme Michel les rues de Lyon, goûtant le plaisir des rues familières dont il connaît le nom par coeur, passant et repassant par les Ramblas, coeur de la cité. Il préfère la laideur humaine de la vieille ville, comme le Barrio Chino par exemple, à celle, inhumaine, des banlieues, qui ensèrent et étouffent le coeur de Barcelone, visage actuel de la ville qu'il rejette, comme les héros de Belletto - chez qui on note tout de même parfois une certaine fascination (comme celle de Marc X pour le site industriel de Feyzin). Pour l'auteur barcelonais, l'enfer, c'est San Magin, par exemple, dans *les Mers du Sud*, « une ville nouvelle pour une nouvelle vie » (161), qui, une douzaine d'années seulement après son érection, ne « parv[ient] pas à cacher des murs de briques prématurément vieilles et au revêtement ravaudé » (160). Ce « pachyderme gris » (196) écrase les habitants sous ses « **arêtes de béton coupant** » (161)), tue leur vitalité en les maintenant dans l'indifférenciation de « **ruches préfabriquées** » (161).

<sup>374</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 51.

Au-delà de cette uniformité, c'est l'aspect anhistorique de ces villes surgies de nulle part qui atterre Pepe Carvalho, tout aussi rebuté par les banlieues élégantes, créées selon le même principe, par « **les vicieux du modernisme** » (133) : ainsi, Adela Vilardell s'est payé un « **zoo végétal** » dans son « **grenier aménagé-duplex de quartier chic** » (120). Le cycle carvalhien permet de critiquer les ravages du modernisme, qui a fait de Barcelone « **une ville asphyxiée par des océans de bioxyde de carbone** » (120), « **de la vraie merde** » (86), dont les gens aspirent à s'échapper pour retrouver une nature mythique, pérenne, pure. Le personnage de Bromure (ainsi surnommé parce qu'il soutient que l'eau de ville est empoisonnée par ce produit) a dans le cycle, outre son rôle d'indicateur attiré de Pepe, la fonction de porte-drapeau outrancier de la critique du modernisme de Montalbán et il meurt (dans *Hors-Jeu*, 1988) de ce qu'il a dénoncé toute sa vie romanesque.

« Cette ville n'est plus ce qu'elle était » (MDS 250), déplore Pepe, qui s'en est éloigné ; mais il ne peut quitter sa ville-mère et continue à entretenir avec elle des rapports marqués par la résurgence du passé, par le biais de promenades dans les « **paysages perdus de son enfance** » (MDS 176). Il les reconstitue souvent dans ses rêveries car le modernisme les défigure peu à peu, ce que Carvalho/Montalbán ressent comme une « violation » (MDS 84). Dans *la Solitude d'un Manager*, l'enquête lui permet de retrouver le quartier de son enfance, le Barrio Chino, et le replonge dans ses souvenirs d'après-guerre. Montalbán associe Barcelone à sa propre mère, personnage, pour Georges Tyras, « **très lié à la ville en tant qu'elle est le cadre de l'enfance et celui de la mémoire**<sup>375</sup> ». La ville, au lieu d'être purement et simplement le lieu de la recherche et de l'affrontement entre l'enquêteur et le criminel, constitue l'écran où surgissent les souvenirs de Pepe Carvalho.

Elle est en somme le but même de la recherche, l'enjeu réel du déplacement, parce qu'elle aussi a été assassinée et perdue : tout ce qui avait été conservé en l'état pendant les quarante premières années de Carvalho est en voie de disparition (129), puisqu'on est à l'époque de la grande restructuration de Barcelone. Le cycle permet donc un *regressus ad uterum* compulsif, puisque perpétuellement renouvelé, même si, après une quinzaine de romans, l'éloignement semble à présent inévitable, car Pepe « **ne se reconna[ît] plus dans le Barcelone postolympique** », écrit Montalbán dans un roman paru en Espagne en 1998, *le Quintette de Buenos Aires*, qui transporte de son plein gré le détective barcelonais en Argentine. Avant cette rupture, dont on est pas encore à même de mesurer les répercussions, Pepe, comme son créateur, est resté fidèle à sa ville, même si certaines aventures l'ont forcé à voyager. L'altération du paysage accentue la dualité des sentiments que la ville provoque, dualité perceptible très tôt dans le cycle : « **je connais Barcelone comme ma poche et malgré tout, parfois, je ne la supporte plus** » (*Meurtre...*, 37).

Peut-être est-ce pour cela que le détective a pris de la distance, dès l'origine du cycle, en résidant à une dizaine de kilomètres de Barcelone, sur la hauteur, à Vallvidrera : nid d'aigle, cabane d'enfant, « garçonnière » (*Tatouage*, 169) qui lui donne un semblant

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 57. Cf. aussi p. 64, à propos de la ville comme « récupération » de soi : « Si un jour j'oublie ce que j'ai été, je n'existe plus. »

de vie autonome et semble lui permettre un regard critique sur la polis-mère, comme s'il en était détaché. Réfugié dans son repaire, repaire que constitue sans doute l'écriture, Montalbán est à même de mettre à distance ce qui demeure son repère, la ville, repère qui en vient à structurer l'écriture elle-même.

En effet, comme chez Belletto, la ville façonne l'écriture, la *polis* fait le policier, lui donnant thèmes et structures. Dans *Barcelone* (1988), Montalbán écrit :

**« Tout écrivain écrit pour s'orienter lui-même et d'autant plus si la matière de son écriture est une ville <sup>376</sup> . »**

Le modèle littéraire de la ville, **« matrice d'écriture, également matrice d'interprétation<sup>377</sup> »** incite à une lecture autre que documentaire. Depuis l'origine du genre, la ville offre un cadre idéal, cadre dont la stabilité est sans doute pour beaucoup dans la création d'un cycle qui tourne autour de lui. La complexité urbaine est une source inépuisable de mystères, depuis le Londres de Conan Doyle.

**« Lyon est une ville très romanesque, secrète, mystérieuse, biscornue <sup>378</sup> »,**

écrit Belletto. La ville labyrinthique moderne est le cadre idéal pour ce roman labyrinthique qu'est le roman policier. Dans *le Revenant*, le héros s'étonne de ce que « les Lyonnais ont obstinément élevé leurs façades à l'ombre » (465). *L'Enfer*, **« histoire montée comme un mécanisme labyrinthique »** (378), entraîne Michel à se perdre dans les **« méandres étouffants et douloureux de [s]a pensée »** (313) : pour trouver l'issue, il faut autant de chance que de réflexion. Même apparence trouble à Barcelone : **« [. . .] il fuirait San Magin »** (169), « promesse de labyrinthe » (MDS 161, *id.* 170) et **« reprendrait le fil logique en quête d'une autre issue »** (169). Pepe cherchera longtemps la sortie libératrice, l'« autre issue » (169) d'un ventre traumatisant qui n'est pas celui de sa propre mère ; « un vrai labyrinthe » (*Sur la Terre...*, p 101), dit David Aurphet du quartier de Lyon où il s'apprête à emménager. Derrière cette idée de labyrinthe, il y a celle d'égarement, thème cher à Belletto qui établit de lui-même la parenté entre ses héros et ceux de Dostoïevski et de Kafka :

**« Leurs héros sont des errants, pris dans la spirale de la fatalité <sup>364</sup> . »**

Ainsi, comme dans les mythes antiques, le labyrinthe représente le destin, qui nous renvoie d'un lieu à un autre dans une sorte de circularité, ne cessant qu'avec la mort, avec le dernier mot du cycle. On peut retrouver cette fatalité qui fait de l'homme une boule de billard bringuebalée de-ci de-là dans la structure des romans, faits d'allers-retours permanents : le détective va et vient d'un endroit à l'autre, revenant le plus souvent possible à son centre de gravitation, son domicile, le centre *a priori* paisible du labyrinthe. La situation de l'enquêteur le rend extrêmement instable, il se déplace sans cesse entre les différents pôles qui l'attirent. Du début à la fin de *l'Enfer*, Michel erre au hasard des feux verts (18, 39, 113, 246), faisant une « étrange promenade » (246), s'engageant dans telle ou telle avenue, « tentante » (39) parce que « large, rectiligne » (39). Perdu, apeuré,

<sup>376</sup> Cité par G. Tyras, *op. cit.*, p. 63.

<sup>377</sup> J.N. Blanc, *op. cit.*, p. 112.

<sup>378</sup> R. Belletto, *interview à Lire*, p. 17.

il se met à fuir dans les couloirs du labyrinthe (169), comme Pepe dans *les Mers du Sud* : « **en voiture, machinalement, il se dirigeait vers Vallvidrera, et à mi-chemin, il dut se raisonner** » (276), Pepe qui suit lui aussi les lignes droites à San Magin, s'engage au hasard, faute d'indices, « **sur la piste ouverte par quelques maçons** » (162), demande à Ana Briongos d'être son Ariane et de le « guider » (233), erre parmi les rues en désespérant de rencontrer quelqu'un qui l'aiderait à se repérer dans ce qui est pour lui un quartier terrifiant, car inconnu.

La peur naît aussi du fait que l'enquêteur sent tout à coup que son espace de vie est investi par la toile d'araignée que le criminel, *dieu lieur*, a tissé sur la ville. Fuir serait alors passer à travers les mailles du filet ; mais l'enquêteur sait que par la réflexion, il peut parvenir à trouver le fil d'Ariane qui déliera la toile, en le menant au centre du mystère : pour Pepe, c'est San Magin, autour duquel il tourne avec précaution, resserrant peu à peu les mailles jusqu'au criminel. Chez Belletto, le *dieu lieur* est particulièrement redoutable parce qu'il est une force plurielle, émanant d'une mafia internationale, totalement impossible à identifier précisément et dont on ne peut commuer la malédiction que miraculeusement ; par exemple dans *le Revenant*, c'est le surgissement d'un double de Salomone, son ami-ennemi, qui fera dévier *in extremis* le désir de vengeance qui pesait sur le héros : « **Je sais à qui m'adresser à Lyon pour qu'on vous foute la paix, me dit-il. Vous pouvez être tranquille** » (459).

Il faut donc trouver les indices, fragiles fils d'Ariane, pour mettre fin à cette errance constitutive de l'oeuvre, et passer de l'autre côté du miroir, puisque celui qu'on recherche a une double vie. Il faut trouver l'envers du décor (dans *le Revenant*, on y accède par une porte dérobée), cette « *otra cara de la luna* » (MDS 154) qui donne la solution de l'énigme à Pepe, cette « frontière » (MDS 182) qu'il faut franchir. Dans les trois romans du cycle de Belletto, derrière Lyon se cachent Portopalo (lieu du secret de Salomone), Paris (lieu du secret de Thombsthay), et, dans *l'Enfer*, Berlin (où se trouve le double de l'hôtel de la rue du Soleil) et Cadaquès, qui permet à Michel de sortir des jeux de miroir du labyrinthe.

Cette métaphore classique rappelle pour Jean-Claude Vareille<sup>379</sup> l'histoire du Petit Poucet, auquel Pepe est comparé plusieurs fois dans le cycle. Ce parcours de Petit Poucet, cheminement initiatique de l'inconnu (ou du connu subitement opaque) au connu, de l'obscurité à la lumière, ils l'effectuent, tous, en mettant leurs pas dans ceux de celui qu'ils recherchent. Dès avant l'enlèvement de Simon - puisque Belletto pousse toujours à leur extrême les règles du genre - , Michel suit Lichem ! Il ira ensuite jusque dans le lit de sa maîtresse, en Espagne. Pepe refait, d'une façon professionnelle, le trajet de Pedrell : son bureau, sa maison, ses relations, ses amours, dans sa première vie ; sa chambre, son travail, sa maîtresse, dans sa seconde vie.

**« C'est toujours de cette manière, par la conquête de l'espace de l'autre, que les détectives deviennent des héros. Tous refont, au sens propre ou au sens figuré, pas à pas, le parcours de l'assassin<sup>380</sup>. »**

Le roman traduit alors cette conquête, puisque les détectives s'en prennent à l'espace de

<sup>379</sup> J.C. Vareille, *Filatures*, note 1 p. 224.

<sup>380</sup> A. Peyronie, *art. cit.*, p. 147.

leurs adversaires : San Magin pour Pepe, Cadaquès pour Michel, qui s'introduit également à Rillieux, chez les Dioblaníz.. Pour lui, la meilleure défense reste encore l'attaque, puisque son espace personnel a été investi au chapitre VII (sa maison « presque natale », puis son appartement), et c'est d'ailleurs toujours cette fragilité de l'intériorité (l'habitat et le mental) qui pousse le personnage de Belletto sur les routes.

On trouve, dans les deux cycles, une caractéristique du Nouveau Roman, en particulier du récit de Robbe-Grillet, tel que l'a décrit Bruce Morissette dans les *Clefs pour les Gommés* : circularité de la ville, circularité du parcours géographique et mental ; les traces relient l'enquêteur à son point de départ, ce qui comme pour le Petit Poucet est une garantie de survie : « **Comme le petit Poucet, il laissait des miettes de pain pour indiquer le chemin qui conduisait chez l'ogre** » (*la Solitude du Manager*, 273). De là, il parcourt les mêmes lieux. Michel revient plusieurs fois dans le même bar que celui où il a suivi Lichem (90) et rencontré Michèle, il s'assied à la même place (106, 139), comme il revient sans cesse à la même « idée folle ». Dans *les Mers du Sud*, Pepe a trois points de chute (sa maison, son bureau, ses restaurants), depuis lesquels il élargit le cercle de ses investigations, au fil de ses erreurs de parcours et de jugement. L'intrusion du criminel dans le sanctuaire du détective, jusque là inviolé, alors que normalement l'affaire est résolue, rend compte de la fragilité de cette répartition.

L'imaginaire labyrinthique et circulaire qui préside à la présentation de Lyon comme de Barcelone nous fait bien sentir qu'il s'agit d'une re-création, d'une perception ; San Magin et certaines rues de *l'Enfer* sont imaginaires, ce sont des ajouts suggérés par l'imagination pour rendre cohérente l'image de la cité :

**« [...] on se trouve à nouveau sur le territoire de la tension entre mémoire et désir, ou mémoire et réalité, que provoque cette double perception de ce qu'est la ville des origines, qui est charnelle, en quelque sorte, et l'autre ville, qui est une ville perçue à partir de la connaissance<sup>381</sup> . »**

Ce que les détectives découvrent, de surcroît, et qui explique la tonalité incertaine de la fin, c'est que la circularité, comme le labyrinthe, laisse apparaître l'image du Temps qui s'écoule, angoisse humaine exacerbée par l'urgence qui règne dans le roman policier : « **Oui, la vie allait se dérober, et demain ne jamais venir** » (394), redoute Soler. En fait, l'enquêteur s'aperçoit que venir à bout du labyrinthe de l'enquête en parcourant les méandres de la cité, ce n'est qu'une façon de fuir celles qui tiennent le fil du labyrinthe du Temps, les déesses fileuses, et le dévident sans qu'on puisse espérer en remonter le fil. La Polis-mère, c'est aussi la Polis-Mort.

Cette image est particulièrement sensible chez notre auteur espagnol puisque le cycle est une reconstruction de la ville à présent menacée par la réalité ; cependant, les travaux ont pris une telle ampleur au moment des Jeux Olympiques que l'écriture elle-même est remise en question :

**« On est en train de détruire la ville de mon enfance et du personnage de Carvalho.[...] mes points de référence disparaissent [...] Alors maintenant, si je veux récupérer Barcelone en tant que romancier, où est-ce possible ? Comment retrouver ces possibilités de décor, de scène pour un imaginaire littéraire ? C'est**

<sup>381</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 115.

***là un grand problème pour les romans de Carvalho. Parce que Pepe et la ville ne faisaient qu'un*<sup>382</sup> . »**

La seule issue envisagée dans les derniers romans du cycle se trouve dans la fuite hors de Barcelone (dans *le Quintette...*) ou la claustration dans un hôtel (dans *le Prix*). Pourtant, il est indéniable que Montalbán, comme Marsé et bien d'autres écrivains catalans, a contribué à faire de Barcelone, symbole de l'autonomie et donc du mouvement historique préservé de la paralysie franquiste, un personnage de roman, le pilier d'une « *nouvelle mythologie littéraire*<sup>383</sup> ».

#### **5.3.4. Le cycle témoin : autopsie d'un ancien état policier**

Montalbán et Belletto se rejoignent ainsi dans l'utilisation d'un espace urbain constitutif de leur personnalité et d'un certain type d'écriture, qui leur a fait croiser le chemin d'un genre narratif typiquement urbain : le roman noir.

Mais le cycle, au niveau historique, n'est pas équivalent chez nos deux auteurs : on a vu que Belletto se consacrait à une histoire personnelle, le cycle devant lui permettre ensuite de tourner le dos à l'autobiographie. Cette dimension autobiographique n'est sûrement pas à négliger chez Montalbán, mais elle se fonde dans une démarche où l'histoire est fondatrice et fondamentale, vue à travers le prisme de la guerre civile, et où est mis à jour, phase après phase, le processus de libération politique du pays et ses multiples répercussions sociales, de l'ivresse au désenchantement.

Le cycle procède ainsi chronologiquement, parallèlement à l'histoire, et s'en fait l'écho : *Tatouage*, publié en 1975, écrit peu avant la disparition de Franco, « ***sous le sceau de l'autocensure***<sup>384</sup> », montre de l'intérieur et surtout, pour éviter tout problème, de l'extérieur (la Hollande) la dissolution du franquisme, mettant à jour le fonctionnement du totalitarisme et ses conséquences. Les travailleurs espagnols ont envahi des pays comme la Hollande (Montalbán évoque l'un d'eux qui ne rentre voir sa famille qu'un Noël sur deux) et, perçus comme rouges, ils sont surveillés par les services de sécurité locaux. Parallèlement, le roman évoque la terreur exercée par les descentes de police dans les quartiers populaires de Barcelone ; d'où l'ironie dans l'allusion aux « ***trente-trois années de paix franquistes*** » (227).

***« Après 1975 et la disparition de Franco, tout redevient possible, c'est du moins la première impression née de la joie et du champagne. Au romancier acculé à inventer des romans policiers sans police et des aventures galantes platoniques, il ne reste qu'à laisser libre cours à une imagination rocambolique voire provocatrice, une douche diluvienne pour éteindre une soif vieille de quarante ans***<sup>370</sup> . »

La liberté d'expression est alors perceptible dans l'oeuvre, dès *la Solitude du Manager*, en

<sup>382</sup> *Ibid.*, pp. 190-191.

<sup>383</sup> P. Casanova, *la République des Lettres*, p. 340 : « *Aujourd'hui, les écrivains tentent de donner à cette ville un prestige littéraire, une existence artistique, en l'intégrant à la littérature même, en la littérisant, en proclamant son caractère romanesque.* »

<sup>384</sup> M. Gazier, *introduction à la Solitude du Manager*, p. 10.

1977 ; elle lui permet d'évoquer la figure du Père, Franco, « ce mort qui nous a baisés jusqu'à la dernière seconde, plein de tubes, criblé d'aiguilles et lui, tenant toujours, pour ne pas nous donner la satisfaction de sa mort » (*les Oiseaux de Bangkok*, 57). Mais on perçoit déjà dans *les Mers du Sud*, en 1979, le désenchantement, si sensible dans *Meurtre au Comité Central* (1981). Ce roman évoque la tentative de coup d'état militaire de 1981, lors de laquelle Juan Carlos sauva la démocratie<sup>385</sup>. « **L'Histoire n'existe pas sans douleur** » (217), y écrit l'auteur catalan. Mais l'objectif essentiel de ce roman semble être de dévoiler la décrépitude du mouvement communiste, rongé de l'intérieur.

Rappelons que Montalbán est au coeur d'un vaste mouvement littéraire espagnol, et plus spécifiquement catalan, qui introduit dans la trame du polar un espace sociologiquement marqué pour exprimer une idéologie de gauche, ce qui explique que ces oeuvres ne soit parues qu'à la fin du régime franquiste. Le roman permet alors la critique du gouvernement dans le cadre de la conquête de nouvelles libertés. Pour Santos Sanz Villanueva, la forme romanesque n'est qu'un biais :

**« En principio, estos libros corresponden al esquema general de la novela negra, pero éste es sólo un pretexto para lograr un relato capaz de atraer y mantener la atención del lector, lo cual consigue bien Vázquez Montalbán por sus sobresalientes dotes de narrador. Las historias nutren la intriga, sin que ésta sea, en último extremo, sustancial. Lo fundamental es el empleo de esos recursos para incorporar al relato un agudo y sabroso análisis de la realidad nacional, tanto en sus conflictos histórico-sociales como en su dimensión cultural. Aparte la destreza en la construcción novelesca, es un hallazgo la configuración del tipo humano del investigador Carvalho<sup>386</sup>. »**

**« Les souvenirs ont une odeur et un son, ils ont un paysage musical »** (*la Rose d'Alexandrie*, 253) : Montalbán est né en 1939 ; son enfance a été marquée par l'emprisonnement de son père dans les geôles franquistes, jusqu'en 1944. Cette absence, la pauvreté, la tristesse de cette époque (si présente dans l'oeuvre de Juan Marsé), transparaissent dans plusieurs passages des *Mers du Sud*, et dans les autres romans du cycle, par exemple dans *la Solitude du Manager*, où la figure du père porte la mémoire des vaincus: **« On ne devrait pas naître. Quoi qu'on fasse pour eux, on n'arrivera jamais à compenser le sale coup de les avoir mis au monde, avait l'habitude de dire son père, surtout depuis qu'il était devenu obsédé par la future destruction militaire de l'univers [...] Les automobiles étaient le symbole de la folie humaine voulant accélérer l'absurde marche du néant à la mort. Et les enfants tombés des ventres des filles du quartier étaient des victimes, des perdants sur toute la ligne, des**

<sup>385</sup> « Depuis l'histoire de Tejero je n'avais rien entendu d'aussi drôle » (68), dit une protagoniste des *Oiseaux de Bangkok* qui vient d'apprendre la profession de Carvalho ! (Tejero est l'auteur de ce coup d'état).

<sup>386</sup> S.S. Villanueva, *Historia de la literatura española*, 6/2, *Literatura actual*, Barcelona, Ariel, coll. Instrumenta, 1984, p. 177 : **« En principe, ces livres correspondent au schéma général du roman noir, mais c'est seulement un prétexte pour obtenir un récit capable d'attirer et de maintenir l'attention du lecteur ; Vázquez Montalbán y parvient bien, grâce à ses remarquables talents de conteur. Les histoires alimentent l'intrigue, sans qu'elle soit, en dernier ressort, substantielle. Ce qui est fondamental, c'est l'utilisation de ces ressources pour incorporer au récit une analyse aiguë et savoureuse de la réalité nationale, aussi bien dans ses conflits socio-historiques que dans sa dimension culturelle. Sans parler de l'adresse de la construction romanesque, le profil du type humain de l'enquêteur Carvalho est une trouvaille »** (traduit par nous).

**gagnants de presque rien »** (230-231). Hors cycle, tout un roman, *le Pianiste*, est consacré à ce père nihiliste, symbole de toutes les forces vitales individuelles et collectives brisées par la guerre.

Pepe, comme son créateur - membre du comité central du Parti socialiste unifié de Catalogne (communiste) -, a un passé d'opposant politique (dans *les Mers du Sud*, il retrouve un ancien camarade, Artimbau). Il a connu la torture (*Tatouage*, 76). Condamné pour ses idées de « rouge dangereux » (*Meurtre au Comité Central*, 29), mis en prison (comme Montalbán en 1962), il rencontre ceux qui constitueront sa future famille, Bromure, Biscuter, dont il ignorera toujours les vrais noms. A chaque fois, dans le cycle, qu'il passe devant cette prison, il frémit : **« de cette boîte, il ne gardait que de mauvais souvenirs, et on aurait beau lui faire un nettoyage démocratique, ça resterait le sombre château de la répression »** (MDS 47). Dans *la Rose d'Alexandrie* (1984), il en fait encore des cauchemars, scènes kafkaïennes où on vient à nouveau le chercher : **« Mais j'ai purgé ma peine, il y a longtemps. Maintenant c'est la démocratie. Il n'y a plus de prisonniers politiques »** (51). *Le coiffeur de la prison*, **« assassin hypocondriaque »** (167), hante toujours ses rêves et ses souvenirs.

Barcelone, ce n'est donc pas seulement les souvenirs d'enfance, les bons restaurants en famille, les rues parcourues en tenant la main paternelle : c'est aussi le spectre de certaines fuites, d'anciennes persécutions, si vivaces encore dans la mémoire de Pepe Carvalho. Dans sa création littéraire, Montalbán reproduit cette dichotomie traumatisante de la ville-mère : Barcelone est à la fois lieu de vie, coquille bienfaisante, avec ses vieilles rues et ses restaurants chaleureux, et un cadre extérieur pesant et inquiétant, avec ses zones dangereuses, pièges, blessures lancinantes. Vivre en hauteur, c'est donc peut-être aussi une façon d'atténuer le poids des souvenirs, de les neutraliser en prenant de la distance, pour vivre en paix dans la ville natale.

Le passé de Carvalho est aussi marqué par l'exil aux Etats-Unis : la première apparition du personnage, dont la forme n'est pas encore définie, se fait dans *J'ai tué Kennedy* (1972), en homme de main de la C.I.A - lui, le transfuge du P.C. ! -, et les souvenirs de cette expérience traversent le cycle lui-même. Ainsi, dans *la Solitude du Manager*, la victime se trouve-t-elle être une ancienne relation américaine de Carvalho ; ailleurs, dans *Tatouage*, par exemple, Pepe, revenu en Hollande, y retrouve les membres de son ancien réseau.

Dans tous les romans du cycle, cependant, ne subsiste que l'écho d'engagements idéologiques. On peut dire que Montalbán a dépassé ses sources : héritier du roman noir américain à la Hammett, violemment contestataire, résolument à gauche, il tourne le dos à ce positionnement (figé en France dans le courant du néo-polar avec Daeninckx, Vilar, Manchette, etc.) et met dans la bouche de son détective l'expression de sa désillusion face à ceux, anciens camarades ou bourreaux, qui lui demandent où il en est politiquement : **« J'ai beaucoup changé. Quant au reste, le trotskisme, l'anarchisme, le communisme me laissent froid, autant que la société permissive. Je ne suis pas neutre, je suis aseptique [...] Je n'ai pas de compatriotes, je n'ai même pas un chat »** (*Tatouage*, 152). **« Non, je n'ai pas de parti, je n'ai même pas un chat »** (MDS 49). **« Je suis apolitique, c'est clair, je pense. Cependant, je ne supporte pas les petites moustaches des fonctionnaires de l'ancien régime ni celles du nouveau [...] »**

***J'avais presque oublié qu'à l'occasion j'avais été communiste. Tout comme j'avais oublié que j'avais travaillé pour la C.I.A. pendant quatre ans*** » (*Meurtre au Comité Central*, 37 et 39). Dans *les Mers du Sud*, Pepe, se faisant passer pour un membre de l'E.T.A., utilise le conflit basque pour dénoncer et prendre à son propre piège un séducteur qui s'est servi de la politique pour détourner une femme mariée de son foyer.

La désillusion grandit tout au long du cycle : dans *les Oiseaux de Bangkok* (1983), le couperet tombe : **« C'est curieux. La démocratie se résume à voter et à payer des impôts. La démocratie avancée »** (40). Un an après, *la Rose d'Alexandrie* conclut amèrement : **« En Espagne, il y a presque toujours eu le franquisme »** (198). Ernst Mandel dénonce ce fléchissement dans les convictions politiques :

**« En général, tous les livres de Montalbán baignent dans une atmosphère nostalgique, faite de scepticisme et d'ennui « fin de siècle », très caractéristique de l'éducation de toute une couche d'intellectuels eurocommunistes<sup>387</sup>. »**

Cette désillusion est cependant constructive, car le « roman-chronique » que constitue le cycle devient grâce à elle une somme historique de « romans de témoignage<sup>388</sup> ». Pour Montalbán, le romancier est un archéologue, et le polar s'avère la forme idéale pour étudier le passé sous le présent, par ce qui le fonde : l'enquête. Les crimes actuels s'expliquent par les idéologies qui ont agité l'Espagne. Le Manager meurt d'avoir eu des scrupules, resurgis de son passé d'étudiant gauchiste, et de les avoir formulés face à un renégat ; les victimes des *Thermes* sont les conséquences de règlements de compte historiques, épuration nécessaire pour renvoyer définitivement dans l'oubli la trace nazie en Espagne, etc. Tous ces crimes font resurgir le passé, les convictions oubliées, les engagements reniés. « Pécher contre l'Histoire ou pécher contre Dieu, quelle différence ? » (*Meurtre...*, 54).

La mère de Montalbán pèse sans doute fortement dans sa décision de prendre la plume ; elle l'a poussé à se révolter et à représenter ceux qui sont morts, à reprendre leur flambeau dans l'écriture<sup>389</sup> : **« Sa mère marchait devant lui [...] Au loin, devant eux, apparaissait la ville ébréchée de l'après-guerre, une ville maigre pleine de bois gris et de trous [...] Ensuite, la ville commençait, s'insinuant dans un quartier de baraques voisinant avec de vieilles bâtisses et des maisons entassées par l'après-guerre, payant leur tribut de vaincus de la guerre civile. Des rues en terre, puis pavées et finalement blessées par la griffe des voies des tramways dans lesquels ils montaient, fatigués par leur marche, avec l'aventure dans le panier, et dans les yeux la promesse de la faim rassasiée »** (157). On voit à quel point l'intrication mère/ville est profonde et constitutive de l'oeuvre, dans cette phrase qui synthétise toute l'évolution du paysage urbain depuis la guerre.

Ce que Montalbán aime (aimait ?) dans sa ville, c'est sa nature de palimpseste : on ne peut oublier le passé puisque ses traces sont encore visibles et permettent de

<sup>387</sup> E. Mandel, *op. cit.*, p. 154.

<sup>388</sup> M.V. Montalbán, interview au *Hard-Boiled-Dick*, p. 81 et p. 77.

<sup>389</sup> Cf. l'entretien de Montalbán avec G. Tyras, in *Hard-Boiled-Dick*, pp. 75-82.

reconstituer l'histoire d'un pays. La seule garantie contre ce péché, c'est la ville, marquée dans sa chair par l'Histoire : **« Les Ramblas avaient gardé la sagesse fantasque des ruisseaux dont elles avaient emprunté le lit. Elles étaient comme de l'eau qui sait où elle va, comme cette foule qui les parcourait à toute heure du jour, disait au revoir nonchalamment aux platanes, aux kiosques multicolores, au capricieux commerce de perroquets et de macaques, au jardin mercenaire des étalages de fleurs, à l'archéologie des édifices qui témoignaient de trois siècles d'histoire de cette ville pétrie d'histoire »** (Tatouage, 199-200). Hélas, même le coeur de la ville est à présent remanié par les urbanistes, bouleversement traumatisant pour **« un détective au service de la mémoire »<sup>390</sup>**, comme l'appelle Michèle Gazier. La mort de la mère, laquelle perpétuait le souvenir des disparus, se trouve redoublée et confirmée par la disparition de la ville :

**« En fait, quand j'évoque la destruction d'une ville, il s'agit de la destruction d'un paysage personnel, mais d'un paysage personnel marqué par la mort de personnes qui ont fait partie de ta vie et dont la disparition mutile ton paysage pour toujours »<sup>391</sup> . »**

L'horreur absolue, pour notre auteur, ce sont les Jeux Olympiques, en ce qu'ils ont accéléré et amplifié les projets des promoteurs visant à défigurer la ville, à gommer son visage du passé, seul garant de la permanence de la mémoire : **« J'aime les ruines contemporaines, monsieur Lebrun, et ces derniers temps je me promène beaucoup dans la ville menacée par la modernité. Dans le vieux quartier, tout près d'ici, on perce une large avenue qui va emporter les miasmes de la ville pourrie je ne sais où, mais une chose est sûre : elle va les emporter »** (79), dit Carvalho dans *Le Labyrinthe grec* (1991). Le mot « labyrinthe », si présent dans ce roman en particulier, a certes une résonance policière, mais il renvoie aussi au lacis des petites rues de la vieille ville, fouillis urbain cher au coeur de Montalbán, tandis que la tentative de rectification, l'alignement imposé par l'architecture olympique lui rappellent la rectitude dictatoriale. Par ailleurs, la ville constitue la trace flagrante, la preuve historique de la duperie du régime franquiste, reposant sur une spéculation immobilière effrénée, mauvaise habitude qui s'est hélas perpétuée après le changement de régime : **« Tout le miracle économique du régime franquiste n'a été que du bluff. Nous nous sommes tous mis à spéculer avec la seule chose que nous possédions vraiment : le sol. Comme sous le sol il n'y a rien, cela ne valait pas la peine de le conserver »** (269).

Bien au contraire, pour Montalbán, le sol est précieux : par le cycle, oeuvre ouverte, l'auteur barcelonais préserve dans le texte ce palimpseste urbain, tâche de conserver la mémoire par un détective qui se souvient de tout, dans une Barcelone oubliée et lourdement endettée.

**« Le polar est fondamentalement un trajet. Il creuse dans la ville »<sup>392</sup> . »**

En même temps, par la pluralité des voix qui s'expriment, il préserve dans l'écriture

<sup>390</sup> M. Gazier, « Un détective au service de la mémoire », in *Hard-Boiled-Dick*, p. 55.

<sup>391</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 115.

<sup>392</sup> J.N. Blanc, *op. cit.*, p. 267.

l'hétérogénéité sociologique menacée par l'époque moderne. Montalbán nous fait percevoir ainsi à travers ce polar-oid<sup>393</sup> qu'est le roman noir, par exemple dans *les Mers du Sud*, cette société qui enterre ses morts et ses idéaux en accéléré.

Les anciens riches le sont restés après la guerre civile et gardent une peur haineuse des Rouges, tel le Marquis de Munt : pour lui, une guerre est encore nécessaire sans quoi les communistes finiront par triompher ! Cette terreur, il la partage avec le « policier patriote » (29), extrémiste et paranoïaque, qui se prépare à rejoindre des mercenaires anticommunistes, où qu'ils soient sur le globe !

Vient ensuite la classe des parvenus, comme Planas et Pedrell, spéculateurs immobiliers, qui pendant le déclin franquiste, ont contribué à cette modernisation aveugle, symbole de l'amnésie volontaire, d'un passé envoyé aux oubliettes de l'histoire. Ces personnages doivent leur subite ascension à leurs relations dans les domaines politique, commercial, et même religieux (l'Opus Dei, récurrent dans le cycle) ; pour eux, le politique le cède à l'économique : « **Nous avons été, nous sommes et nous serons des chefs d'entreprise sous n'importe quel régime politique** » (211), clame Planas.

Se sont ralliés à la classe bourgeoise des membres du PC, comme le peintre Artimbau, devenu très cynique, et qui, dans *le Labyrinthe grec* (1991), entre dans la conspiration olympique, comme l'ex-Colonel Parra, ancien fer de lance des mouvements révolutionnaires. Pepe note d'ailleurs très fréquemment l'abâtardissement des idées gauchistes : « **ça lit Marx jusqu'au soir, et au printemps ça fait le voyage jusqu'à la montagne sacrée** » (86), pense-t-il à propos d'un chauffeur de taxi ; il s'étonne aussi devant un électeur de gauche, domestique stylé d'un grand bourgeois. Plus largement dans le cycle, Montalbán dénonce par l'ironie ces nouveaux riches autrefois tentés par des idées progressistes, et qui n'ont gardé que la coquetterie de montrer qu'ils ont lu des penseurs de gauche, ou, - les femmes surtout - de se déguiser avec des vêtements « **s'inspirant du Tiers-Monde** » (113), ceux de la boutique de Teresa Marsé par exemple, « adoption fugace » (*Tatouage*, 161) et superficielle du point de vue des plus pauvres, permettant de se donner bonne conscience. Ces grands bourgeois aux allures *movida*, aux « inquiétudes contrôlées » (115), qui ne pensent qu'à l'argent et au plaisir, croisent la route de Carvalho, prétextes à de savoureux portraits, très caustiques. C'est sans doute cette futilité qu'a cherché à fuir Stuart Pedrell, victime expiatoire, qui s'est puni des « péchés de la classe dominante » (194), celle qui a fait de Barcelone « **le résumé et la vitrine du « néo-capitalisme », de la société de consommation, qui s'imposent en Espagne à partir des années soixante** »<sup>394</sup>, et vont culminer avec l'édification de la ville olympique.

Par ailleurs, Pepe est à l'écoute de l'immense classe populaire dont il est issu, prête à exprimer ses désillusions, son amertume, ou son désir de vengeance, traduit par exemple par le syndicaliste Cifuentes. La liberté et la spontanéité avec laquelle tous ces

<sup>393</sup> Cf. Alex Varroux, cité par J.P. Schweighaeuser, « du Roman de voyou au roman engagé », in *Temps Modernes*, p. 115 : « Le polar, aujourd'hui, c'est du polaroid. Vous photographiez votre sujet et, instantanément, vous l'avez en photo avec, derrière, le décor qui s'y trouve, que vous n'avez pas sélectionné ».

<sup>394</sup> J. Tena, « une Ville métaphore entre mémoire et désir », in *Hard-Boiled-Dick*, p. 85.

gens expriment leurs prises de position politique est sans doute tout ce qu'il reste des illusions libertaires postfranquistes, puisqu'en fait rien ne change : **« aucun programme ne promettait d'envoyer en l'air ce que le franquisme avait construit »** (273).

Car le cœur n'y est plus dans *les Mers du Sud* : **« Les gens accueillent le discours sans grand enthousiasme, conscients qu'il leur fallait voter socialiste ou communiste comme une conséquence bio-urbanistique, mais sans aucune fougue »** (168). Les affiches électorales prometteuses ne dissimulent même pas la lèpre qui couvre les murs. La plupart des gens ne croient plus à l'arrivée véritable d'une démocratie, dont on parle beaucoup, et que chaque parti revendique, comme on le voit lors de la manifestation du chapitre XXXVIII ; pour beaucoup en fait la démocratie, c'est la misère (**« les uns et les autres étaient des victimes de la démocratie »** (18)), et cette déception populaire réactive le prestige de Franco, représentant les anciennes valeurs d'ordre et de sécurité. Bien des passages des romans de Montalbán l'attestent : on oublie les horreurs du régime totalitaire. Bromure représente cette tendance, il évoque sans cesse « son » général, Muñoz Grandes, duplicata de Franco ; dans *les Mers du Sud*, le patron du Jumilla regrette la poigne dictatoriale qui savait éliminer les bouches en trop : **« Il leur faudrait une bonne guerre »** (165), dit-il, ce que répète l'homme qui a tant souffert du régime de Franco, Cifuentes. M. Vila, gardien officieux de San Magin, ne cache pas non plus ses nostalgies franquistes, et son aspiration à un régime de liberté surveillée.

On est pris de vertige au vu de cette Espagne, à peine sortie du totalitarisme, et déjà prête à retomber sous une autre domination : **« L'homme est bien le seul animal à retomber deux et trois fois dans le même piège »** (171). D'où le rôle historique que veut jouer le cycle carvalhien : faire réfléchir sur le passé pour ne pas commettre deux fois les mêmes erreurs, les mêmes horreurs.

**« Moi, je te dis que la société est pourrie »** (17) : la désillusion de Carvalho lui confère cette tolérance qui lui permet d'écouter avec le même calme un marxiste embourgeoisé, un fasciste nostalgique, ou un snob aux prétentions anarchistes ; mais ses sympathies vont à la classe souffrante, qui lui inspire ses pages les plus lyriques, échos de sa création poétique. Pour Marie-Claire Zimmermann, au-delà de l'ironie, si caractéristique des poèmes de Montalbán,

**« la structure textuelle se fonde sur des récurrences et des refrains, pour s'achever parfois par une modulation à voix basse où transparait une émotion contenue face à l'humiliation des hommes<sup>395</sup> . »**

Au fil de ses enquêtes, il rencontre le peuple, et le regard est à la fois compatissant et lucide : « Vous appartenez à la classe sociale qui a raison et qui crache sa raison au monde entier » (282) ; il se refuse à **« glorifier les merveilleux « pauvres diables », [car] cela revient à glorifier ce merveilleux système qui fait d'eux ce qu'ils sont<sup>396</sup> »**. Carvalho et Montalbán observent, nous font voir. Dans le passage décrivant le voyage en métro jusqu'à San Magin (159), l'anaphore (*solidaridad con...*) souligne l'union entre Pepe

<sup>395</sup> M.C. Zimmermann, *op. cit.*, p. 169.

<sup>396</sup> Th. Adorno, *op. cit.*, p. 24.

et cette humanité rendue laide, ce petit peuple manoeuvré par les puissants, confondu dans la **« peur d'être tous victimes d'un mauvais et fatal voyage de la pauvreté au néant. Le monde était un paysage de carreaux de faïence noircis par la saleté invisible de l'élément souterrain et par les haleines fétides des masses »** (160). Voyage vers la mort symbolisé par le métro, dont la vétusté triste semble déteindre sur les visages las. Tous ces gens sont pour Montalbán/Carvalho les rouages obscurs de la grande machine capitaliste, fournis aimantées par une « Toison d'Or » (196) à jamais mythique, à laquelle ils ne rêvent même plus : **« Des pieds lourds devant l'évidence que chaque jour est semblable à la veille, et que toutes les marches que l'on monte aujourd'hui seront à redescendre demain »** (198).

C'est cette vie qu'a refusée Carvalho, en étant d'abord instituteur (croyait-il pouvoir changer quelque chose ?) au lieu de banquier - comme l'aurait souhaité son père - et révolutionnaire, puis détective et nihiliste, c'est-à-dire observateur, impliqué certes mais moins culpabilisé : « Je n'ai fait ni le monde ni la société. Je ne veux pas être la conscience de tout ça. C'est un rôle excessif » (282). Le peuple est la première victime de l'urbanisation sauvage, de la « pauvreté laide et préfabriquée des spéculateurs préfabriqués et préfabricateurs des quartiers préfabriqués » (199). **« Les yeux mouchetés de ciment »** (163), les ouvriers sont aveuglés peu à peu par cet enfer architectural qu'ils construisent pour leur propre malheur, aux ordres de spéculateurs comme l'était Pedrell. Pris au piège de ce « paysage circulaire » (227) des nouveaux quartiers, dépouillé de son passé et de sa mémoire, le peuple est fatalement, dans l'optique de Montalbán, privé de tout désir.

Le polar est traditionnellement vu comme une littérature de temps de crise ; Montalbán, prolongeant ses activités de journaliste, l'utilise en plus, par le biais du cycle, comme instrument de connaissance historique : la ville occasionne ainsi une double lecture, synchronique et diachronique, donnant une résonance supplémentaire à l'affirmation d'Ernst Mandel :

**« Le roman noir nous apprend à lire une ville [...] <sup>397</sup> . »**

Par le cycle carvalhien, Barcelone est vue chronologiquement, sur vingt-cinq ans, du déclin de Franco à l'ère postolympique. De plus, à l'intérieur d'un même roman, les strates historiques sont perceptibles, de la guerre civile à aujourd'hui, chaque crime obligeant à un retour en arrière qui dévoile ce qui était recouvert par la poussière du temps. Ainsi se manifestent en toile de fond un reniement collectif, un oubli sidérant du passé, un cynisme pragmatique :

**« On meurt toujours de son passé, constate simplement Pepe Carvalho, surtout quand on se refuse à le traiter comme la graisse superflue ou les fameuses toxines : le regarder en face et tenter de l'éliminer, à petites doses. Ou l'accepter, comme une réelle victoire sur les mensonges et les facéties de la mémoire <sup>398</sup> . »**

Luttant contre les coups d'accélérateur donnés par l'arrivée du capitalisme, mouvement de recouvrement volontaire du palimpseste urbain, l'auteur barcelonais lit et relit sa ville,

<sup>397</sup> E. Mandel, *op. cit.*, p. 9.

<sup>398</sup> M. Gazier, *art. cit.*, p. 60.

la réinventant inlassablement. Il se dresse ainsi, par l'écriture du roman le plus lisible qui soit, contre l'illisible et le refoulé.

Le cycle policier s'autogénère chez Belletto comme chez Montalbán, par nécessité autobiographique et, chez l'auteur barcelonais, par un besoin de sauver, dans un tissu romanesque adapté, la mémoire collective : le genre policier les sert l'un et l'autre, l'un, par le refus de l'altérité inhérent au roman classique, l'autre, par le fait que le polar soit un genre proche du journalisme et de l'écriture historique, nous y reviendrons. Dans les deux cas, la ville est un cadre fondamental, cercle fermé pour Belletto, palimpseste menacé pour Montalbán, traces maternelles qui refusent de se laisser recouvrir.

## Conclusion

*Les Mers du Sud* et *l'Enfer* vont donc bien au-delà de simples discordances thématiques, de ce que Jacques Dubois appelle des écarts déontologiques (par exemple, le détective est un assassin dans *Matricide* d'Alexandre Lous), des écarts moraux ou même des écarts génériques (comme lorsque le coupable est le narrateur), tous ces écarts se répandant considérablement dans la littérature policière, obligée à un perpétuel renouvellement.

Ces deux romans constituent, à des niveaux et selon des principes de composition différents, une parodie du genre policier : ils multiplient les clins d'oeil à l'hypotexte ; Montalbán explicitement, en reprenant une figure et des schémas éprouvés, Belletto plus souterrainement, en outrant la plupart des principes policiers. Toutes les figures du dédoublement encouragent une lecture au second degré.

Mais la parodie ne peut être elle aussi qu'un recours pour des auteurs policiers en mal d'originalité ; si ces deux romanciers nous ont paru différents, c'est qu'ils remettent en jeu les règles du récit pour s'approprier le genre, et rejoignent en cela les entreprises les plus novatrices depuis les années 50. Ne se limitant pas à déconstruire le genre, Belletto et Montalbán l'assimilent à leur écriture propre.

La narration perd d'abord son principe d'économie policière, de resserrement de l'action. La fonction référentielle, essentielle dans ce roman informatif qu'est le roman policier - on apprend petit à petit qui était le coupable - est brouillée ; ce que Roland Barthes appelait « *distribution d'un discontinu*<sup>399</sup> » est redoublé ici, puisque non seulement l'identité du coupable est présentée de façon progressive, mais qu'en plus la recherche se dédouble, se ramifie, s'égaré dans d'autres directions : enquête sur Rainer et recherche d'un récit dans *l'Enfer*, enquête sur le mort et recherche poétique dans *les Mers du Sud*. En fait, l'insertion de la matière poétique, comme celle de la musique chez Belletto, sert à structurer différemment le texte et à lui donner un fil directeur. Le texte se fait labyrinthe et nos auteurs ont inventé de nouveaux fils d'Ariane, qui font irradier sa signification.

Cependant, la technique du collage chez Montalbán, l'écriture musicale de Belletto,

<sup>399</sup> R. Barthes, « *Citar* », in *S/Z*, XIII.

qui constituent sans doute les deux caractéristiques les plus visibles de la façon dont les deux romanciers se sont approprié le genre, manifestent une différence fondamentale : la matériau musical fusionne avec le policier chez Belletto, conjuguant deux exigences de structuration, tandis que le collage d'éléments variés et exogènes chez Montalbán vise à remettre en cause « **la possibilité de transmettre un ordonnancement réel**<sup>400</sup> » par la littérature.

Par ailleurs, la voix narrative n'est plus transparente. Le rêve du roman policier classique a même été de s'en passer, avec les fameux dossiers d'enquête, simple ensemble de pièces à l'aide desquelles le lecteur devait parvenir à la solution de l'énigme. Avec Montalbán, la voix narrative se fait polyphonie, au service d'une communauté, d'une histoire et d'une culture ; la visée référentielle est prédominante, le genre policier se prêtant à une exploration sociologique et historique. Cette polyphonie rentre dans un entreprise globale : faire du texte le réceptacle, non seulement de toutes les voix sociales - conformément au projet du polar - , mais aussi du déjà-écrit (intertexte) et des multiples aspects culturels, rendus présents par le collage.

En revanche, chez Belletto, le « je » dicte sa loi au récit. Le narrateur-menteur dirige les événements, redoublant la manipulation textuelle à l'oeuvre dans les romans policiers classiques (avec la voix auctoriale unique) ; la mauvaise foi et la mégalomanie du héros-narrateur rendent cette manipulation évidente. Dès lors,

**« [...] trouver le mot de l'énigme consiste bien, exemplairement, à trouver qui fictivement l'énonce<sup>401</sup> . »**

Belletto révèle ici, avec son personnage narrateur auteur de l'histoire d'un autre à laquelle il participe, la mauvaise foi de tout narrateur et les conséquences du point de vue interne : dans son livre, en disant « je » à la place de Rainer, Soler se donne constamment le beau rôle, se dispense des compliments sur sa séduction, son rôle, et même son écriture : **« L'émotion m'empêcha d'aller au-devant de mon visiteur attendu et inattendu, l'émotion de me trouver en présence de l'auteur des Fugues de Bach, ce livre merveilleux, unique dans la littérature musicale [...] (286) »**. Soler prétend restituer des enregistrements, mais le style ici est si proche du sien propre qu'on ne peut que douter - puisqu'il parle par ailleurs de son travail de rédaction - qu'il s'agisse d'une transcription fidèle des propos de Rainer.

Le lecteur est donc appelé à jouer un rôle différent. Si son imaginaire demeure comblé par le système de clichés qui parsèment le genre policier, ce qui est stimulé, c'est son aptitude non pas à démêler l'intrigue (chez Montalbán elle ne compte guère et chez Belletto la sensibilité nous y conduit bien plus que la raison), mais à y voir clair dans le processus de manipulation textuelle. Si on peut à nouveau parler de jeu - le roman policier classique a été longtemps perçu comme une activité purement ludique de déduction, donc une paralittérature - ce jeu est d'une autre nature et invite le lecteur à s'introduire dans la construction d'un récit : dans cette optique, il est également appelé à percevoir ce

<sup>400</sup> M.V. Montalbán, *op. cit.*, p. 82.

<sup>401</sup> M. Lafon, « Sur l'énigme », in *l'Enigme, Tigre 8, Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal*, oct. 1995, p. 13.

qui affleure à la surface du texte, les *traces* de l'inévitable intertextualité dont parle Jean Bessière :

**« Il suffirait de marquer en quelle façon le texte, tel que l'analyse Derrida, reste marqué d'une ambivalence essentielle : la parenté et la duplication des traces, qui commandent de définir l'écriture par son absence de fin et, en retour, par son défaut de genèse identifiable, ne distinguent pas le texte, les textes, d'une structure originaire - en ce sens, tout texte est toujours parodique et la parodie suppose ou renvoie à une position de conscience qui est elle-même figure de la conscience de la pérennité de ce mixte, de cet hybride<sup>402</sup>. »**

Belletto et Montalbán écartent ce qu'il y a de moins littéraire dans le roman policier ou le roman noir. Ce faisant, ils se rapprochent de la vérité de ce type d'écriture : pour preuve, le nombre de citations, ayant pour objet le genre policier classique, que nous avons utilisées. Ce que les critiques disent se trouve pleinement illustré, au pied à la lettre parfois, par nos deux auteurs ; comme si, par la distance que la parodie manifeste, ils se rapprochaient bien plus que les auteurs « classiques » de la vérité du roman policier<sup>403</sup>. En même temps, par l'outrance, la dévaluation et la dispersion des principales caractéristiques du genre policier classique, Belletto et Montalbán finissent par le parasiter, pour que leur parole personnelle échappe aux codes. Grâce à ce brouillage, fomenté depuis ce qui est en marge de la littérature, ce qui est remis en question et profondément ébranlé, c'est la conception même de genre ; André Topia insiste justement sur le retentissement de ce brouillage sur le lecteur :

**« La composante parodique est injectée dans la texture de l'écrit de telle manière que le lecteur se trouve confronté à des variations qu'il est tenté de prendre pour la norme, laquelle est inévitablement subvertie par cette hésitation, cette indécidabilité entre les instances<sup>404</sup>. »**

L'intertextualité n'est donc plus un aléa honteux de la production littéraire, mais elle est un mode de dialogisme, un outil de création et permet d'instaurer un nouveau rapport avec le lecteur. Les deux romans que nous avons étudiés répondent magnifiquement au double principe qui préside à la lecture selon Michel Picard, et d'autant plus qu'ils sont parodiques : *playing* et principe de plaisir sont comblés par la dérision et le jeu intertextuel - qui s'ajoutent aux clichés policiers ainsi revivifiés. Par ailleurs, *game* et principe de réalité sont stimulés par la nature même de l'intrigue policière, bien sûr, mais de surcroît par une lecture-décodage, où un lecteur prévenu par ses lectures antérieures cherche à déjouer les pièges de la narration, la lecture devenant **« l'élaboration de défenses<sup>405</sup> »** actives, d'autant plus sollicitées par la trace intertextuelle patente. Chez Montalbán, ce principe de réalité renvoie aussi au contenu référentiel du roman, qui doit également armer le lecteur contre la manipulation idéologique en révélant la vérité sociale et

<sup>402</sup> J. Bessière, *Hybrides romanesques, Fictions (1960-85)*, Centre d'Etudes du roman et du romanesque, Université de Picardie, Presses Universitaires de France, 1988, p. 128.

<sup>403</sup> Cf. U. Eco, *Lector in fabula*, pp. 74-75 : « Rien n'est plus révélateur qu'une caricature, parce que justement elle semble être (tout en n'étant pas) l'objet caricaturé. »

<sup>404</sup> A. Topia, « Contrepoints joyciens », in *Poétique* n° 27, *Intertextualités*, 1976, p. 352.

historique. Tout ce qui dans le texte favorise la complicité avec le lecteur (jeu avec l'hypotexte, distanciation, autotextualité, etc.) sert aussi à faire passer le message.

Enfin, il est manifeste que le choix du roman policier obéit à des motifs profonds chez nos deux créateurs. Belletto exemplifie une tendance de l'écriture à aller vers le mystère, l'inexpliqué, tendance qui s'exprime plus largement à travers le roman à énigme, catégorie qui subsume le genre policier, l'orientant soit vers l'irrationnel, l'irrésolu (type Henry James)<sup>406</sup> soit vers l'achevé, le dénoué (type roman anglais) ; en fait, comme le dit Michel Lafon,

**« le roman à énigme est moins une étape sur la longue route du roman, qu'une composante qui tantôt reste cachée et tantôt se trouve exhibée<sup>407</sup> ».**

Belletto rejoint Montalbán dans l'appropriation d'un genre qui s'est *imposé* à eux, parce qu'il était le mieux à même de traduire un « vécu accumulé<sup>408</sup> », une mémoire, pour l'auteur espagnol, des interrogations et des fantasmes, pour le romancier français. Mais Montalbán a d'autre part *choisi* le roman noir, parce qu'il permet de faire oeuvre d'histoire, dans un contexte où l'histoire est oubliée. L'écriture intertextuelle se justifie alors pleinement elle aussi : le palimpseste révélé par l'écriture parodique renvoie à celui qu'est devenue Barcelone, ville dont l'histoire est recouverte peu à peu ; l'écriture noire et parodique va alors dé-couvrir ce palimpseste, tenter d'en rétablir le discours.

Ce rapport genre nécessaire/genre choisi se retrouve chez les auteurs des deux romans qui vont à présent nous occuper, oeuvres plus problématiques au niveau du genre : chez Marsé, la structure policière a été utilisée, comme chez Montalbán, à des fins historiques ; chez Amette, elle répond à la nécessité de traduire le processus créatif. L'un et l'autre manifestent une tendance actuelle à emprunter au genre des thèmes et des formes, et nous chercherons pourquoi ces « traces » s'imposent à l'écriture romanesque.

<sup>405</sup> M. Picard, art. cit., p. 263. M. Picard oppose pourtant le roman policier à cette vision du livre : en tant que paralittérature, il lui semble bien davantage préjudiciable au lecteur, fabriquant des « rêveurs psychotiques manipulables » et nuisant à la construction du moi. Si nous donnons a priori raison à M. Picard en ce qui concerne les romans *Harlequin*, les romans d'espionnage et les polars de série, il nous semble évident, bien au contraire, que le roman policier peut être une activité dont les caractéristiques (déchiffrement, intertextualité, clichés, etc.) répondent parfaitement à ce que dit M. Picard de la « lecture comme jeu », mêlant *playing* et *game*.

<sup>406</sup> Cf. S. Brussolo, cité par J.P. Schweighauser, « Du roman de voyou au roman engagé », in *Temps Modernes*, n° 595, p. 118 : « Toutes les séries policières : Navarro, le commissaire Moulin. Je trouve ça insupportable.(...) Moi, j'aime surtout les climats de mystère, d'énigme. La menace qui rôde, sans qu'on comprenne très bien d'où elle vient. »

<sup>407</sup> M. Lafon, art. cit., p. 5.

<sup>408</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 199.

## 2ème partie Traces du roman policier

Après cette analyse des aspects parodiques et hors-normes de deux romans noirs, il nous a semblé fructueux et nécessaire de rendre également compte, dans ce travail sur la déconstruction et la reconstruction d'un genre, de ces romans problématiques, sans étiquette, qui tirent profit de thèmes et de formes du roman policier à l'intérieur de leur propre trame textuelle. Gérard Genette les qualifierait sans doute de « *transpositions* », puisque leurs auteurs opèrent une transformation radicale du fonds policier, qui reste présent et perceptible. Pour rester dans le registre policier, nous les désignerons souvent de romans « à traces policières », parce que ces traces sont, pour notre enquête littéraire, révélatrices de bien des aspects de l'écriture.

Depuis *Crime et Châtiment*, et même peut-être avant, cette veine existe. Il y a en fait une tradition du saupoudrage policier dans la littérature blanche, pour plusieurs raisons, à des époques différentes ; l'introjection de formes et de thèmes policiers a été sentie comme nécessaire pour de nombreux écrivains, de Dostoïevski à del Castillo, pour traduire un malaise identitaire (quête de soi, schizophrénie, paranoïa), une culpabilité, ou pour exprimer une réalité historique oblitérée (les écrivains espagnols par exemple) ; par ailleurs, l'utilisation de la structure narrative policière, inaugurée par Borges, a été le fait du nouveau roman, tant français qu'espagnol, et au-delà (Peter Handke, Paul Auster, Manuel Puig).

Aujourd'hui, la production littéraire va tellement dans ce sens, pour toutes sortes de raisons - dont la première est sans doute la tendance à l'hybridation - et de toutes sortes de manières, qu'une analyse de ce phénomène est indispensable : nous tenterons

d'abord, à travers l'examen de deux romans utilisant de façon différente le substrat policier, *Enquête d'hiver* (1985) de Jacques-Pierre Amette, et *Boulevard du Guinardo* (1984), de Juan Marsé, de montrer la nature, la raison d'être et la portée de cet emprunt, qui actualise une forme et la met au service d'un créateur.

Marsé et Amette exploitent un genre réglementé et charpenté, préservé jusqu'à récemment des révolutions romanesques successives par un paratexte institutionnalisé (collection, couverture, etc.) garant d'un certain contrat ; la subversion opérée sur ce matériau solide et identifiable sera d'autant plus visible et affectera d'autant plus la lecture, bouleversant le mode d'approche du réel basé sur le policier. Partant, une certaine écriture réaliste, les structures narratives du roman en général, se trouvent radicalement remises en cause, *travaillées*, dans une optique moderne ; Jean-Claude Vareille montre tout l'apport que peut constituer le policier pour une littérature novatrice :

**« C'est un fait objectivement constatable : depuis les Faux-Monnayeurs, tout roman qui essaie de changer les habitudes héritées du siècle précédent, de remettre en cause les formes traditionnelles, de s'interroger sur lui-même, emprunte un certain nombre de tropes, de topoi et de structures au roman policier. [...] C'est parce que le roman policier porte inscrite en sa physique sa métaphysique même, en son langage son métalangage, c'est parce qu'il inclut en lui-même une réflexion sur la littérature qu'il s'intègre si facilement dans une pratique moderne du texte, et retrouve ou propose certaines constructions ou structures typiques du Nouveau Roman<sup>409</sup>. »**

Il ne s'agira pas pour nous de rendre compte de ces deux romans avec le même souci d'exhaustivité que pour les oeuvres de Montalbán et de Belletto ; nous chercherons essentiellement à mettre en évidence comment la littérature sans étiquette travaille la matière policière, ou comment l'intertexte policier travaille un texte, le fonde, révèle ses intentions et sa nature profonde. Nous pourrons alors faire la synthèse des romans étudiés, parodiques et « à traces policières », pour tenter de rendre compte des problèmes que pose le genre aujourd'hui, des questions littéraires qu'il suscite et dont il permet une approche nouvelle.

## 1. Ce que devient l'enquête dans deux romans classiques

### 1.1. Jacques-Pierre AMETTE, *Enquête d'hiver* : une enquête en perdition

---

Auteur de polars « typiques » aux Editions Gallimard sous le nom de Paul Clément, Amette va publier au Seuil, sous une couverture « blanche » et sous son pseudonyme « littéraire », un roman étonnant : *Enquête d'hiver* (1985). Se conformant d'abord à son

<sup>409</sup> J.C. Vareille, *l'Homme masqué*, p. 192.

titre, le roman commence comme un polar hyper-classique, avec des références évidentes - et attendues - à Simenon (69), pour se disloquer peu à peu, jusqu'à ce que rien ne reste du roman policier - pas même le policier.

*Enquête d'hiver* est construit en trois parties et un épilogue. Le roman démarre, à l'instar des romans noirs les plus classiques, par un événement mineur (une plainte pour effraction émanant de Fanny Boislevet, épouse Sallenave) nécessitant des démarches de routine, mais qui n'est que le signe annonciateur d'un drame dans la même famille : au chapitre 5, Roland Sallenave est retrouvé mort, sa voiture (celle de sa femme) ayant mystérieusement quitté la route côtière pour s'écraser sur les récifs. Tout est en place pour une affaire classique, comme s'en persuade le commissaire Demange : « **Oh. Finalement, elle est comme toutes les autres. Une famille riche se croit tout permis. Les lois, ce sont eux qui les font. Et quand je dis les lois, dès qu'une crise économique arrive, ils se remettent à faire la loi. Ils ont de l'argent. Ils ont la politique locale avec eux. Ils ont tout** » (46). On est au principe même de ce qui a fait vivre le polar et le néo-polar : le détective placé entre les trois pôles économique, politique et judiciaire, dévoile le règne de l'argent et ses laissés-pour-compte, dont Roland Sallenave, l'artiste raté (mais sûrement génial) d'origine modeste, rejeté par une belle-famille aristocratique, semble bien être le prototype.

Pourtant, à l'issue de la première partie (16 chapitres), cette belle construction, conforme aux canons du genre, cède, et tout est dit : le rapport du médecin légiste infirme la thèse d'un accident d'origine criminelle (chap. 8) : « [...] **légalement, l'affaire était terminée** » (71) ; le patron de Demange clôt le dossier, avec l'accord tacite de l'ensemble du service, et lui demande un rapport (chap. 17) ; pour tous, l'énigme est résolue, la victime n'en est pas une, Sallenave s'est suicidé, selon les propres dires de Demange : « **Rien, dit-il, il ne s'est rien<sup>\*410</sup> passé. [...] Un comédien un peu dépressif s'est jeté en voiture dans la mer** » (96). C'est dans ce « rien » que tient la seconde partie (8 chapitres) qui voit Demange s'entêter dans une enquête dont l'inutilité est confirmée par son collègue et ami Hansen au chapitre 23 : ce dernier révèle que Sallenave était en train de mourir d'un cancer, ce qui renforce encore la thèse du suicide. Dans la troisième partie surgit un témoin inopiné, que Demange n'a pas recherché, et qui lui déclare que l'acteur était homosexuel. Mais le commissaire repousse ce témoignage et ne cherche pas à l'approfondir : « **L'enquête est terminée** » (166), répond-il abruptement, au grand étonnement du témoin : « **Alors ? demanda le pompiste. - Alors rien<sup>\*411</sup>** » (167). Où l'on retombe sur le « rien » comme objet d'un livre, un « rien » annoncé dès les débuts de l'affaire Sallenave : lors du repas de Demange chez les Hansen, le sujet de conversation principal, la prétendue effraction constatée chez le comédien, débouche sur ce « rien » retentissant :

**« Finalement, on ne leur a rien volé, aux Sallenave ? - Rien. - Rien ? demanda Mme Hansen qui épongeait la table basse. Rien ? - Rien. - Bizarre, conclut Hansen » (18).**

Voilà donc pour l'enquête. Et lorsque nous disons que Demange s'entête, nous ne faisons

<sup>410</sup> souligné par nous.

<sup>411</sup> souligné par nous.

que suivre le texte, c'est-à-dire essentiellement les opinions énoncées à l'encontre de l'enquêteur : « **Maître Nicolot, [dit le père Boislevant] je vous présente le policier le plus têtue que je connaisse** » (121). « **En un mot comme en cent, quand vas-tu arrêter tes conneries ?** » (126), lui assène le commissaire Hansen lors d'une franche explication au chapitre 23 : « **Il a fallu que je demande une seconde autopsie. A cause de toi. Parce que je t'ai vu t'empêtrer** » (127). A Demange qui lui réclame le droit de « **finir cette affaire** », Hansen rétorque : « **Elle est finie, Demange. Réveille-toi** » (128). Le monologue intérieur (traduisant ici sans doute les pensées de Hansen) joue aussi ce rôle : « **Il poursuivait une enquête idiote qui lui vaudrait de macérer un bout de temps dans des affaires de troisième catégorie** » (141). Par ailleurs, le narrateur confirme cet entêtement en un paragraphe, à la fin de la seconde partie : « **Il avait réépluché le cas de Roland, vérifié son compte bancaire [...]** » (139).

Mais, curieusement, les éléments proprement inquisitoriaux réellement observables s'épuisent rapidement dans le récit après la première partie. Ainsi, on ne sait que Demange ne poursuit l'affaire que parce qu'on nous le dit dans des commentaires (externes ou internes au personnage), et pas vraiment par ce que l'on voit dans la narration des événements et des actions du détective. Si la seconde partie commence par une visite dans l'ancien logement de Sallenave (chap. 19), elle est surtout faite d'autre chose que d'une enquête (promenades seul ou avec son amie Linda (chap. 20), rencontres avec Jenny (chap. 21-22) ; fêtes (chap. 21-26), longue pause dans un bar (chap. 24-25)), ce qui donne une portée étrange à la conversation avec Hansen que nous avons mentionnée et qui se situe au milieu de cette partie (chap. 23). La tentative du détective pour construire un raisonnement à partir de notes (« **c'est ma méthode en général** » (41)) se heurte à l'absence totale d'indices (« **Il n'y avait plus trace de la voiture. Plus rien** <sup>\*412</sup> » (62)), comme lors de la première affaire d'effraction où il ne trouve comme traces que des bouts de verre et du savon qui lui glisse entre les doigts. La construction logique ne peut dès lors se nourrir que d'élucubrations (« **Une fois de plus, il essaya de comprendre. Tout s'était passé comme si [...] On pouvait imaginer [...] On pouvait imaginer [...]** » (62)) qui finissent par égarer l'enquêteur. Cette absence d'enquête dans le récit est encore plus flagrante dans la troisième partie, où Demange ne fait que hanter les lieux et les gens touchés par l'affaire ; lorsqu'un témoin se présente à lui, il le rejette, étant plus occupé à errer dans la campagne et à poursuivre une femme au hasard des routes qu'à travailler. Finalement, l'enquête s'avérant inutile mais nécessaire, le tissu narratif policier est de plus en plus largement déchiré à mesure que l'enquête perd de sa cohésion.

*Enquête d'hiver* est ainsi constitué d'une partie policière et de deux autres non-policieres, où l'on nous dit pourtant qu'il y a du policier, dans un hors-texte auquel nous n'avons pas accès et où l'on verrait peut-être Demange poursuivre méthodiquement ses investigations. Cette évacuation de la matière policière fait sans doute partie du projet d'Amette, comme s'il fallait commencer par là avant de faire du roman, ce qui rejoint la démarche de bien des écrivains, mais au coeur d'un même roman. Il semble néanmoins qu'il y ait autre chose : dans le récit, les gens s'imaginent que Demange poursuit son enquête parce qu'il ne parvient plus à quitter les décors et les protagonistes du drame, à

<sup>412</sup> souligné par nous.

commencer par Jenny, la principale suspecte, avec laquelle il se commet, abandonnant son amie Linda au chapitre 18 : Demange épouse peu à peu les contours de ce qu'il recherche, il devient Roland Sallenave ; *Enquête d'hiver* raconte dès lors l'histoire de cette dépossession de soi, de ce trouble identitaire d'un policier qui finit par se prendre pour un artiste.

Là aussi, Amette joue avec un cliché du roman policier, l'identification du détective à l'objet de sa quête : le criminel, le plus souvent, comme dans *Matricide* de Lous, ou le mort comme dans *les Mers du Sud* de Montalbán. Cependant, en poussant ce cliché à son comble, il parvient d'une part à dissoudre la matière policière (« **Son enquête avait été cela : un fossile qui, dès qu'on le touche, tombe en poudre** » (150)) jusqu'à ce qu'il ne demeure qu'« **un souvenir de piste, de sentier ; quelque chose comme de la poudre de cristal** » (150). D'autre part, le personnage même de l'enquêteur s'effondre lors de l'épilogue, sans le moindre coup de feu, de lui-même, comme ayant perdu toute consistance, toute raison de subsister sans le soutien et la structure du roman policier.

*Enquête d'hiver* voit donc se défaire un genre, une mise à mort orchestrée par un auteur de Série Noire ; les deux dernières parties remettent en cause le mode de lecture du réel proposé et développé par la première, c'est-à-dire le mode policier, elles en affirment l'aspect fictif et borné, le mettent en échec, à travers la conversion du personnage de Demange, dont les tiraillements évoquent ce que dit Alain Montandon d'un personnage de Peter Handke :

**« La schizophrénie du héros semble être la conséquence d'un monde dans lequel domine la violence qui a engendré le discours policier comme seul discours possible<sup>413</sup> . »**

La subversion de la lecture policière opérée par Amette contraint le lecteur à changer de vision du réel. Face à cette inversion, le lecteur peut réagir comme Hansen à la fin du récit : « **Tu es peut-être un sacré vieux poulet, mais tu ne vas pas continuer longtemps à nous faire valser à l'envers<sup>\*414</sup>** » (178). Car si le roman policier classique, c'est-à-dire de détection, revient en force ces dernières années, concurrençant le roman noir, d'après bien des critiques (Jean-Noël Blanc, par exemple, conclut *Polarville* sur ce constat), n'est-ce pas parce qu'il coïncide avec la perception moderne du réel la plus répandue ? D'où cette impression de hors-texte policier dont nous parlions. Le lecteur rétablit au jugé cet implicite du texte d'après les dires des personnages entourant Demange qui nous laissent penser qu'il poursuit cette enquête.

En fait, les personnages secondaires (Boislevont, Hansen) nous dictent une lecture du réel ; ils lisent Demange comme un détective et se bornent à cette lecture, insuffisante à rendre la complexité du réel : « **Tout le monde le considérait comme un commissaire de police. Comment cela pouvait-il arriver ?** » (119). Amette, après une première partie qui semble leur donner raison, puisque le détective ne fait alors qu'un avec sa fonction (« **parce que je suis un<sup>\*415</sup> commissaire** » (14)), ébranle ensuite et

<sup>413</sup> A. Montandon, « l'Angoisse du penalty. Handke et le policier », in *le Roman policier et ses personnages, sous la direction d'Yves Reuter, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, l'Imaginaire du texte, 1989, pp. 114-115.*

<sup>414</sup> souligné par nous.

subvertit cette façon de voir les choses, contraignant son lecteur à considérer Demange autrement, jusqu'à détruire en lui la figure de l'enquêteur (il n'enquête plus) et la figure tout court (il meurt), avec une brusquerie finale qui joue comme un dernier ressort pour faire réagir le lecteur.

En définitive, *Enquête d'hiver* part d'un fait divers, comme tout roman policier :  
**« [...] le fait divers, à la manière du roman policier classique, est un récit commençant presque toujours par la fin chronologique (l'énoncé, le titre) de l'occurrence à raconter - cadavre le plus souvent qu'il s'agit d'« expliquer » ; d'où l'organisation de la quasi-totalité des faits divers, qui consiste en l'agencement de « retours en arrière » de différents ordres (psychologique, biographique, principalement) effectués de façon, si possible, à rendre compte de ce qui est arrivé<sup>416</sup> . »**

Si la transformation d'un événement en récit vise à le rendre intelligible, le roman policier, en tant que récit, et récit sur l'absence d'un récit, devrait consister en une élucidation, et procédant de la lutte de la « *pensée rationnelle* » contre la « *pensée naturelle* », devrait rétablir des chaînes de causalités ; y échouant, le texte d'Amette compromet même sa nature de récit, et on en reste au fait divers, non narrativisé.

## 1.2. Juan Marsé, *Boulevard du Guinardo* : la disparition de l'enquête

---

*Boulevard du Guinardo*, est, incontestablement, un roman classique, ne répondant pas aux définitions les plus élargies qui soient du roman policier. Pourtant, ce récit comporte tous les ingrédients du polar (cadavre, inspecteur, témoin, victime) : celui qui est sempiternellement désigné par « l'inspecteur » doit retrouver et faire venir à la morgue une toute jeune fille, témoin capital (puisqu'elle est en même temps la victime), afin que soit identifié le cadavre présumé d'un violeur ; cette reconnaissance est retardée sans cesse par la mauvaise volonté de la victime et le récit est traversé par les réminiscences des deux protagonistes qui reconstituent pour le lecteur le drame qui a eu lieu deux ans auparavant et dont nous obtenons un récit finalement troué : par Rosita, on apprend essentiellement ce qui s'est passé avant le viol, et par l'inspecteur, qui « **s'était chargé de l'enquête** » (37), ce qui s'est passé après. Le reste demeurera indicible, informulable, censuré sans doute dans l'esprit même de Rosita.

Cette enquête-ci est proclamée dès le début (au rebours de ce qui se passe dans le roman policier) comme résolue, un responsable ayant été désigné. L'énigme étant ainsi déflorée, le récit semble déjà clos avant que de commencer, comme c'est d'ailleurs virtuellement le cas chez Amette : dès la page 38, le père Boislevet présente au détective qui souhaitait l'interroger sur la mort de son gendre (interroger, c'est-à-dire activer, vivifier l'enquête, en montrer l'actualité) un ouvrage achevé, une somme historique intitulée *Vie et Mort de Roland Sallenave*, qui semble enterrer l'investigation en la déclarant définitivement caduque, en versant l'événement dans l'histoire alors même

<sup>415</sup> souligné par nous.

<sup>416</sup> G. Auclair, *le Mana quotidien*, p. 62.

qu'il vient de survenir.

Cependant le roman de Marsé va encore plus loin dans le démantèlement de l'enquête, puisque la narration semble dès le départ privée de la moindre intrigue, le rôle dévolu à l'inspecteur se présentant au regard du genre policier comme « une simple formalité » (27), dépourvue de suspense véritable ; mais au regard du genre romanesque, c'est dans cette formalité, dans ce « rien » dont nous avons parlé pour Amette, que se tient le récit. Il y a eu une enquête, sans doute, dans l'avant-texte, mais elle n'a pas abouti : deux ans après, quelqu'un d'autre a rempli le rôle de l'inspecteur et a, d'après ce dernier, dénoué l'affaire : « **Ce n'est pas moi qui ai mené cette affaire. Mais c'est certain** » (18). Le travail de l'inspecteur se dégrade donc curieusement en une espèce de persécution de la victime ; il l'avait déjà traumatisée, au moment de l'affaire : « **Vous m'avez posé vos questions dégoûtantes et vous m'avez fait pleurer** » (26), et il la tourmente à nouveau deux ans après : « **Vous avez l'intention de me suivre tout l'après-midi ? [...] - Tu m'avais fait une bonne description de cet homme, tu te souviens ?** » (47). Devant la résistance de Rosita, l'inspecteur a recours à toutes les subtilités du discours inquisiteur : « **Elle ne répondit rien et l'inspecteur décida de tourner autour du pot** » (26). Mais en fait, c'est Rosita qui fera véritablement tourner en rond l'inspecteur - et le lecteur - en multipliant les détours (ce qu'exprime « **dar un rodeo** », traduit par « tourner autour du pot ») pour différer son rendez-vous à la morgue.

De toutes façons, le lecteur va se voir privé de cette vérité si aisément acquise, puisque la visite à la morgue, finale du récit de Marsé, va annuler cette solution « miraculeuse », ce dénouement anticipé, que le lecteur avait sans doute admis sans discussion, alors que la certitude affichée par l'inspecteur eût pu sembler suspecte ; un autre mystère surgit alors, d'un ordre différent : par deux fois, la victime certifie que le corps du soi-disant criminel ne ressemble en rien à celui du violeur. Par contre, il ressemble en tout à un corps victime de la torture policière. Mais il n'y aura pas d'enquête et aucune recherche ne sera entreprise par l'inspecteur pour rétablir la vérité, et pour cause : l'enquêteur a appartenu au camp de ceux qui torturent, sous le surnom fameux d'« Estomac d'Acier » (41). Le récit se conformera à son programme originellement posé : il s'agissait d'emmener une jeune fille reconnaître son violeur, voilà qui sera fait en dépit de tout. Les questions demeurent actives pour le lecteur seul ; on peut donc dire que l'enquête nécessaire est abolie par Marsé, censurée dans le cadre du récit. Mais le lecteur est vivement sollicité par ce mystère : dès lors, l'enquête est souterraine, sous-entendue, ou repoussée dans l'après-texte, dans le retentissement qu'aura l'oeuvre sur le récepteur.

L'enquête devient ainsi affaire de lecture et non plus objet narratif, puisque le personnage qui devrait en assumer la charge se refuse à le faire : « Yo no sé nada », dit-il, littéralement : « **Moi, je ne sais rien** », ce que Jean-Marie Saint-Lu traduit par : « **Ce n'est pas mes affaires** » (19). La façon dont il est constamment désigné est révélatrice : « l'inspecteur », c'est-à-dire celui qui regarde, qui suspecte, qui surveille, au lieu que l'enquêteur est celui qui cherche à atteindre la vérité. Marsé nous présente l'enquêteur « fin-de-race », pourrait-on dire, le reflet le plus dévalué, l'apostat de la fonction oedipienne et qui n'a qu'un souci, une obsession : « **Il fallait que je fasse mon rapport** » (26) ; contrainte qui comme chez Amette, castré l'enquête de sa fonction perturbatrice,

met fin à l'interrogation proliférante, à la mise en doute. Marsé d'ailleurs fait allusion à la mutation de ce personnage : autrefois, « l'inspecteur » était, selon son chef, « **un sacré bon élément** » (37), connu pour son « cran » (37) ; il « **s'était précipité** » (37) sur le lieu du drame, s'était approprié l'enquête au sujet du viol parce qu'elle lui tenait à cœur et l'avait menée avec « rage » (37). La mutation professionnelle qu'il a subie depuis est l'image du changement qui s'est opéré en lui en deux ans : à présent, cette affaire l'indispose (« cette mission le mettait de mauvaise humeur. On la lui avait mise sur le dos uniquement parce qu'il connaissait Rosita et parce que la directrice de la Maison était sa belle-soeur... » (43)) et l'indiffère, puisqu'il n'a même pas cherché à savoir qui était le criminel, s'abstenant de soulever le drap qui recouvre le cadavre, lors de sa première visite à la morgue (42), dans l'avant-texte.

Aux questions essentielles que lui pose la victime, Rosita, il répond toujours par des formules qui soulignent son inappétence au savoir : à la première, qui renvoie au Whodunit, interrogation primordiale qui restera béante : « **qui est-ce ?** » (27), il répond : « **Personne, un vagabond** ». « **Et comment est-il mort, de quoi ?** » (54), lui demande-t-elle par la suite : « [...] **je ne sais pas [...] je suppose [...]** » (54), répond-il évasivement. Rosita l'interroge sur l'entourage du soi-disant violeur : « **comment savoir ?** » (54), allègue-t-il, puis il ne répond plus aux questions, sauf en ce qui concerne le lieu où le criminel sera enterré. A la morgue, plus il dévoile le cadavre, plus le mensonge recule, plus la vérité se fait jour. L'inspecteur tente alors de fournir une explication plausible à Rosita, pour sauver la face : « **Il a dû tomber de très haut** » (121), mais, ayant surpris dans les yeux de la jeune fille « **ses propres réflexions** » (122), il finit par lâcher une phrase ambiguë qui termine leur dialogue : « **Je ne l'ai pas vu ce matin. Je t'aurais évité ça...** » (122). Il n'ira pas au-delà et cette phrase lourde d'implicite est le début et la fin d'une enquête qui ne se fera pas. L'inspecteur créé par Marsé est une image dégradée de l'enquêteur classique, et cette dégradation est figurée par la maladie qui le ronge.

Outre cette idée d'une enquête qui ne se ferait pas, une autre lecture est envisageable ; on peut ainsi penser que Marsé préfère enquêter sur les vivants que sur les morts : l'inspecteur ne cesse d'observer Rosita. Le mystère qu'elle constitue occasionne la même stratégie narrative que dans un roman policier classique : des indices seront semés à l'attention du lecteur dans la description de la jeune fille ou dans des signes prémonitoires. Par exemple, cette femme rencontrée par l'inspecteur, alors qu'il va rejoindre Rosita, est comme la projection de ce que cette dernière sera plus tard, et l'image de ce qu'elle est déjà, dans sa quête désespérée pour survivre par tous les moyens : « [...] **ce n'était pas la peine d'essayer de voir s'il s'agissait d'une femme s'adonnant au marché noir ou d'une prostituée à cent sous ; celle-ci était probablement les deux à la fois** » (24). La capacité investigatrice du détective, si elle ne s'exerce nullement en ce qui touche au cadavre et à l'affaire du viol, se concentre sur sa petite compagne d'errance dans les rues de Barcelone, dès le premier moment de leurs retrouvailles.

L'inspecteur cherche à déchiffrer l'énigme que représente le corps de Rosita. Le champ lexical est explicitement celui du roman policier, et en particulier le regard, l'observation, la recherche de traces : « **L'inspecteur observa sur ses paupières fines,**

**les traces d'anciens orgelets** » (25). De même que pour le cadavre, c'est le corps qui parle et qui révèle sa vraie nature pour Rosita, dont la chanson préférée est *Perfidia* : un corps qui ne dit pas forcément la même chose que le discours qui l'entoure et le dissimule, drap mensonger que le regard de l'inspecteur va tenter de découvrir, drap fait d'allures enfantines et innocentes, recouvrant un corps marqué par le vice, par la prostitution ; ainsi, cette « trace de rouge » (27) dans le cou de la jeune fille, étonne le détective, qui finit par conclure : « **Ce n'était pas une tache de rouge ; c'était une envie diffuse, un coup de sang** » (28). Pendant longtemps, l'inspecteur tente de se convaincre que cette aura sexuelle n'est qu'un « effet trompeur » (25). Tous les signes corporels semblent prémonitoires et mobilisent l'attention de l'enquêteur : « **Quelque chose, dans sa voix gutturale, un flegme adulte et grossier accroché à ses cordes vocales, plus que l'expression en elle-même, alerta l'inspecteur** » (27). Parfois, la démarche investigatrice convoque clairement le lecteur aux côtés du détective, telles ces « égratignures » aux chevilles que l'inspecteur observe sans pouvoir se les expliquer dès le début du texte, et que le lecteur reliera immédiatement au « crime » en découvrant des « asparagus » (108) épineux à l'endroit où Rosita (la rose et ses épines) se prostitue, péché dont la marque prémonitoire consiste en cette « main tachée de noir » (58) que remarque l'inspecteur en regardant Rosita, tache infamante puisqu'elle désigne métonymiquement celui qui la prostitue (le charbonnier), et métaphoriquement le délit de prostitution. D'où d'ailleurs les mises en garde des amis de Rosita : « **Tu as du noir de charbon, Rosi, la prévint-il. Tu vas voir la directrice, aïe aïe aïe** » (66). Rosita a *les mains sales*, les genoux aussi, genoux dont l'inspecteur perçoit à plusieurs reprises la « maturité insolente et compulsive » (52) ou « furtive » (55). Le policier lâche lui-même l'annonce de ce qu'il découvrira ensuite, sous la forme d'une comparaison : « **Tu sais ton rôle, dit-il, mais tu parles comme une prostituée, pas comme une sainte** » (101). Mais il ne saute pas tout de suite à la conclusion, ne se rendant pas compte que son intuition est bonne, comme lorsqu'il avait comparé au premier regard le charbonnier à un « petit mac » (58) : il lui faudrait simplement annuler le terme comparatif pour toucher à la vérité.

Cette dernière image prend une vigueur nouvelle dans le songe que fait l'inspecteur au moment où Rosita l'a condamné à l'immobilité, « **il rêva qu'il rêvait au voisinage moqueur du charbonnier errant ; il passait devant lui raide comme un foutriquet de pirate nègre [...]** » (102). Alors, malgré la lassitude de l'inspecteur, ses propensions suspicieuses se réorganisent autour du mystère que constitue cette femme-enfant ; le puzzle finit par se reformer autour des indices-corps dont l'origine est encore inconnue mais dont la conjugaison semble suspecte : « **Des relents mentaux du métier, son odorat de vieux limier ou, simplement, l'habitude de penser à mal glissèrent dans sa conscience encore engourdie, l'une après l'autre, de fugaces visions de son cou au stigmaté de sang, de ses chevilles griffées et de sa bouche abîmée. Il s'en alla d'un pas énergique, [...] éperonné par un sentiment de trouble et de désordre** » (102). La rougeur subite qui dénonçait la duplicité de la jeune fille (92) se retrouve à l'instant où elle est confondue (114). L'inspecteur reconnaît alors la vérité de sa première intuition, et traite Rosita de « **petite pute de merde** » (117). Après un interrogatoire violent de la grand-mère du charbonnier et de Rosita elle-même (117), il prétendra remettre de l'ordre, jusqu'à ce que l'affaire de la morgue, affichant le règne accepté du

désordre et de l'inversion absolue des valeurs morales (le criminel est la victime) lui fasse renoncer à cette intention : là où une victime est mise en position de criminel (aux yeux de la justice), une criminelle (au regard de l'inspecteur) va redevenir une victime, dont le représentant de l'ordre retiendra l'« errance solitaire au bord de la faim et de la prostitution » (123).

### 1.3. Dissolution du récit énigmatique

Marsé commence son récit avec une énigme qui n'en est plus une et l'abandonne à la fin, alors qu'elle en est justement devenue une, trop « policière » pour être traitée. Il tourne ainsi « autour du pot » (26) du genre policier en le contournant sans cesse, ce qui donne au lecteur l'infini besoin de lire pour tomber avec délice dans ce creux que constitue un mystère présenté comme tel. Le roman pose un problème de qualification, et se fonde sur cette incertitude générique. Pour ce qui est d'Amette, sur les cendres du récit policier qu'aurait pu être *Enquête d'hiver* apparaît un roman sans étiquette ni couverture spécifiques. De surcroît, cette opération de transmutation générique active les questions que la littérature moderne se pose sur la création romanesque, sur ce qui constitue un récit et ce qui définit un personnage : se défaisant le roman policier entraîne avec lui sa structure forte et son détective-type, ne laissant subsister que des éléments narratifs désorganisés et un personnage indécis dans son rôle et ses caractéristiques.

Dans les écarts que présentent les romans que nous avons choisis transparissent la plupart des évolutions narratives de la littérature moderne. Peter Brooks note en effet, en se basant sur le schéma établi par Tzvetan Todorov<sup>417</sup> (à partir de l'idée de Chandler), la façon dont le genre policier illustre la catégorie narrative :

**« T. Todorov a indiqué que le rapport qui unit ces deux séquences temporelles [histoire 1 et histoire 2] dans le roman policier ressemble au rapport qui unit histoire et récit, fable et sujet, dans tout texte narratif : rapport qui unit une histoire supposée préexistante et un discours narratif qui prétend la réaliser en la retraçant. Le roman policier peut de la sorte être vu comme modèle du récit en général, et remarquable en ce qu'il démontre et dramatise ouvertement le rapport entre histoire et récit. Le roman policier est peut-être en fait, de tous les genres, le plus littéraire, en ce qu'il dévoile la structure de tout récit, et particulièrement sa prétention de retrouver la trace d'événements ayant déjà eu lieu<sup>418</sup>. »**

L'ossature forte du roman policier lui est acquise par le cheminement de l'enquêteur sur les traces du criminel, qui constitue le récit de l'enquête ; si l'enquête périclité, il ne saurait subsister de récit structuré. Pour reprendre la distinction de Tzvetan Todorov, on peut dire que, dans *Enquête d'hiver*, le trouble qui affecte l'histoire 1 (le crime) a des répercussions importantes sur l'histoire 2 (l'enquête) qui se disloque ; la *fable*, niée (« il ne s'est rien passé » (96)), ébranle le *sujet*, c'est-à-dire la manière dont l'auteur nous expose ce qui est arrivé : le récit devient incohérent. L'absence normale et provisoire de l'histoire 1 est

<sup>417</sup> T. Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*. T. Todorov a élaboré la théorie des deux histoires : dans le roman policier, on trouve l'histoire 1 (le crime), racontée à rebours, et l'histoire 2 (l'enquête), narrée chronologiquement.

<sup>418</sup> P. Brooks, « un Rapport illisible : *Coeur des Ténèbres* », in *Poétique* n° 44, Seuil, nov. 1980, p. 484.

rendue injustifiable et perturbatrice par l'affirmation de son irréalité ; l'histoire 2, classiquement « *présente mais insignifiante*<sup>419</sup> », voit en conséquence son insignifiance l'emporter.

Dès lors, à l'encontre des règles de clarté et de transparence stylistique, préconisées pour l'histoire 2 afin de contrebalancer l'opacité inhérente à l'histoire 1, Amette opte pour un style elliptique et énigmatique. Les repères temporels deviennent ambigus, absents : par exemple, le chapitre 19 s'ouvre sur un « depuis le 8 janvier » désignant une durée datée pour des actions répétées rapportées à l'imparfait, parmi lesquelles est insérée une anecdote. On passe ensuite à « **Le dimanche suivant** » (106), sans bien savoir à quoi raccorder cette succession. Le déroulement événementiel, d'abord serré et rapide, se fait très lâche, indéterminé (« **un**<sup>420</sup> mercredi après-midi » (164)), au lieu de suivre une chronologie ramassée qui correspondrait à une enquête menée sérieusement, respectant l'unité de temps. Cette évolution s'explique par le fait qu'il ne se passe rien : « **Les deux semaines qui suivirent furent brumeuses, hivernales. Dans le centre-ville, des étiquettes « soldes » étaient collées sur toutes les vitrines. Le lundi matin, les papiers traînaient dans les rues, les chiens avaient pissé dans toutes les ruelles autour du commissariat. Demange essaya de se trouver un costume de flanelle grise [...]** » (139). Dans ces quelques lignes, qui ouvrent le chapitre 26, on voit à quel point le texte est vide d'information ; le passage de l'imparfait de généralité au passé simple de l'événement se fait curieusement, sans qu'on sache de quel lundi il s'agit. La troisième partie commence par : « **Les cloches de cinq heures sonnèrent dans le quartier. C'était un**<sup>421</sup> **dimanche à Rennes** » (145) et l'épilogue renvoie également au dimanche, jour de relâche : « **C'était un**<sup>422</sup> **dimanche matin clair, les cloches, les enfants, les pâtisseries, les premiers embouteillages sur les routes de la mer** » (183). Le chapitre 31 marque une rupture dans l'emploi général de l'alternance passé simple/imparfait, jusque là respectée (mis à part quelques présents marquant l'habitude) : ce système classique est remplacé par le présent/passé composé, dans une atmosphère irréelle, comme onirique, signal de la déviation prise alors par le texte.

Par ailleurs, le point de vue glisse d'abord comme accidentellement du personnage principal à Hansen (141), puis à un personnage totalement secondaire (Friedrich Backauss, le pianiste), dont la lassitude évoque celle de Demange (171). Le chapitre 29 est ensuite entièrement axé sur Linda, en focalisation interne. Enfin, le monologue intérieur (et les retours dans le passé dont il est souvent le prétexte) découd la narration, dont l'objectivité initiale répondait aux critères du néo-polar.

En effet, le monologue intérieur, jusque là apparu de façon très résiduelle et étouffée (souvenirs d'enfance (25, 33), déroute (39,71)), s'infiltré peu à peu au cœur de la carapace policière jusqu'à en faire éclater la structure. Par la brèche ainsi ouverte, on sort

<sup>419</sup> T. Todorov, *op. cit.*, p. 59.

<sup>420</sup> souligné par nous.

<sup>421</sup> souligné par nous.

<sup>422</sup> souligné par nous.

de l'univers clos, réglé, répétitif, du roman policier, pour constater son manque de consistance, son inadéquation avec la réalité. Au chapitre 13, le monologue crée vraiment la rupture, sur 23 lignes : **« Il sentit une sorte de long dégoût monter en lui. [...] Mais comment dire : ce n'était pas seulement la vie sale d'un commissariat, c'était une autre chose, plus vaste, plus confuse<sup>423</sup>, les habitants de la ville, les gens qui se croisaient sur le trottoir avec un air mauvais, la fatigue, la lassitude, une sorte de rancune sournoise qui se développait entre les gens, débilitante comme l'époque. Crise. Merde. Déprime. Kleenex. Désarroi. Irréalité »** (77-78). Le style ordonné du roman policier se dissout en des bribes mimant l'essoufflement, phrases nominales d'où la subordination, qui règne normalement dans le discours déductif et l'engendre en tant que remise en ordre, est totalement exclue. L'absence de continuité logique dans la présentation des événements se renforce au lieu de se résorber. Le texte policier, dans *Enquête d'hiver*, est ainsi de plus en plus troué par l'irruption puis l'invasion du monologue intérieur qui bouleverse la structure attendue.

La subversion narrative est d'un autre ordre chez Marsé, qui fait apparaître en filigrane une troisième série temporelle (l'Histoire), menant à rebours à l'énigme du meurtre de l'inconnu, aux deux séries habituelles dont il modifie l'alchimie : il n'y a pas d'enquête, mais à travers le cheminement (histoire 2) - projection habituelle de l'enquête au plan spatial - est reconstitué par bribes (17-20, 25-26, 36-37, 56-58, 66-67, 73) ce qui semble être la *fable* du texte : le viol dont a été victime Rosita (histoire 1). Le rapport temporel entre l'histoire 1 et l'histoire 2 est ici dénoncé : en situant ainsi le crime dans un passé lointain (« ça fait si longtemps ! » (47), s'exclame la victime), Marsé insiste sur l'aspect tardif, donc vain, de toute enquête, survenant toujours trop tard pour restaurer quoi que ce soit. Il met ainsi parfaitement l'accent sur ce que dit Jean-Paul Colin de la vraie nature du plaisir du lecteur de roman policier, qui ne viendrait pas tant que cela du décryptage :

**« L'en-deçà des mots par rapport aux choses, stéréotype populaire, trouve ici son accomplissement dans le retard normal du récit par rapport à l'antériorité fulgurante du déjà fait, du mort bien mort, donc d'une action essentiellement et largement préexistante à tout texte consommé ou publié. Il arrache au récit le copeau d'une jouissance muette, qui rejaillit sur nous en gerbe de vérité totalement inutile. Tout cela ne fait que du bruit, et pas du sens. Que du sang, et pas la circulation d'un savoir enfin conquis. Tout cela fonctionne selon une poéticité gratuite dans son apparence, c'est-à-dire profondément fantasmatique et ludique. Cela nous permet d'oublier et de retrouver le personnage en tout Même et Autre, dans le cycle chaotique de notre consommation nonchalante<sup>424</sup> . »**

En outre, l'histoire 2, dans son effort pour élucider et clore l'histoire 1, finit accidentellement par dévoiler une histoire 3 (le « meurtre » de l'inconnu), quasi-contemporaine de l'histoire 2 (**« on l'avait trouvé le matin même »** (18)), alors éludée et à jamais inachevée. La froideur finale de l'inspecteur à l'égard de cette histoire 3

<sup>423</sup> souligné par nous.

<sup>424</sup> J.P. Colin, « le Truand de papier et sa langue de bois », in *le Roman policier et ses personnages*, pp. 55-56.

est équivalente à celle qu'il manifeste par rapport à l'histoire 1, mais par une sorte de raccourci temporel : alors que le viol de Rosita l'avait bouleversé à l'époque, il ne semble plus concerné par ce drame deux ans après ; dans le crime qu'il découvre à la fin, il prend immédiatement une distance, comme si deux ans s'étaient déjà écoulés et qu'il ne valait plus la peine d'intervenir.

Par ailleurs, Amette et Marsé outrepassent le principe énoncé par Uri Eisenzweig selon lequel, dans les meilleurs romans policiers depuis le *Double Assassinat dans la rue Morgue* d'Edgar Poe, on assiste à une « **dissolution du crime, faute de criminel** <sup>425</sup> » ; dans *Enquête d'hiver*, Amette va jusqu'au bout du double paradoxe inaugural du genre, énoncé par Uri Eisenzweig : d'abord, l'évidence selon laquelle

**« s'il y a mystère, il ne peut être « éclairci », s'il est élucidé, c'est qu'il n'existait pas vraiment <sup>426</sup> . »**

Il y aurait donc une malhonnêteté de la part du narrateur policier à nous présenter comme insoluble quelque chose dont il connaît déjà l'aspect intelligible. Au contraire, dans nos deux romans, le mystère reste entier : le violeur de Rosita continuera à courir et on ne connaîtra pas le sort exact de cet homme qui a été torturé dans *Boulevard du Guinardo*, pas plus qu'on n'aura accès à l'intimité de Sallenave et à ce qu'il a vécu pour en arriver là, au bord de la fatale falaise, dans *Enquête d'hiver*. Amette n'utilise pas le biais habituel pour que le mystère se dénoue, autorisant un discours : dans la nouvelle de Poe, c'est la fenêtre qui joue ce rôle ; pour sortir de l'impasse que constitue le mystère du meurtre en lieu clos, le narrateur introduit après coup un élément (chez Poe une fenêtre ouverte) permettant de dénouer le problème et de délier la langue du narrateur (et celle du détective) :

**« Autrement dit, l'ouverture de la fenêtre permet le déroulement du récit dans la mesure où elle fonde l'existence d'une identité, celle du criminel <sup>427</sup> . »**

Amette ne s'offre aucune fenêtre, Demange ne trouvera aucun espace ouvert par où faire passer une réflexion dans le tissu serré d'une affaire qui n'en est pas une, aucun sas par lequel introduire un dénouement et une parole : « **Il n'y avait plus trace de la voiture** » (62). Or, Uri Eisenzweig le précise bien, sans fenêtre dans le policier classique, on aboutirait fatalement à la folie, folie consécutive au constat d'une impossibilité : Poe est donc obligé de réintroduire du narratif, de l'événement, pour sortir de l'impasse du déductif bloqué, du monologue réflexif, du raisonnement pur.

L'événement sera la découverte d'un indice, qui, si on y réfléchit bien, rend improductif et superflu le raisonnement : la découverte des poils du singe dans la main de la victime. Deuxième paradoxe donc, d'un récit policier déductif où l'événement est évacué par définition (le meurtre étant inaugural), mais qui doit recourir à l'événement et au narratif - ce qui l'invalide en tant que tel - pour sortir d'une impasse inhérente à la construction même de l'énigme. Dans *Enquête d'hiver*, au contraire, le détective va rester

<sup>425</sup> U. Eisenzweig, *le Récit impossible*, p. 68.

<sup>426</sup> U. Eisenzweig, « *l'Instance du policier dans le romanesque* », in *Poétique n° 51, Questions de narratologie*, Seuil, sept. 1982, p. 281.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 283.

bloqué dans son monologue intérieur faute d'un événement qui le sortirait de lui-même, dénouant le mystère, lui permettant de projeter hors de lui-même une parole éclairante. Faute de trouver pourvu le pôle du criminel, le monde qu'il s'est construit ne coïncide pas avec le monde de la réalité.

De plus, au lieu que dans le roman policier tout ce qui touche à la criminologie (science contemporaine de l'apparition du genre) sert les intérêts de la déduction du détective et l'alimente, l'autopsie va ici réduire à néant l'amorce de réflexion, l'intuition originelle de Demange, puisqu'elle conclut au suicide alors que lui s'orientait vers la thèse du conflit familial : « **Je ne comprends rien à ce rapport [...] La médecine légale commence à m'emmerder** » (51). S'obstinant dans une quête de sens absurde, il tombe dans ce que Poe évitait à Dupin et se voit catalogué comme « cinglé » (127) : « **Demange se sentit bizarre, perdu dans son enquête** » (66). Dans la troisième partie, une rêverie rend parfaitement cette fracture : « **Enfoncé dans ce canapé, Demange, à demi somnolent, revoyait son enquête comme un lent et discret délire. Un homme marchait dans une plaine neigeuse le long d'un sentier qu'il était seul à deviner. Mais voilà : près de la lisière d'un bois, le sentier disparaissait et des flics riaient derrière son dos** » (149). Cette image d'isolement paranoïaque est un écho de la scène du chapitre 17, où Demange avait senti toute la réprobation moqueuse de ses collègues et le poids des ragots et des médisances le concernant dans son service.

Ce qui perd Demange, c'est finalement l'accumulation de récits absents : on sait que dans le récit classique, le discours du détective supplée aux récits absents du mort et du criminel, et annule après coup les récits partiels des témoins, sur lesquels il se fonde. Ici, ni Jenny, ni son père, ni Chapec, ni la logeuse de Sallenave, ne donnent leur vision des faits directement dans le texte ; le père Boislevont se substitue même au détective, ayant mis par écrit le récit de la vie de son gendre. La place de ces méta-récits reste béante et accuse encore l'absence de la parole du mort, rendant impossible le récit de déduction et de reconstitution des faits du détective. De plus, Demange se heurte finalement au problème insoluble du manque de criminel, « **qui est seul capable d'assurer la fonction de narrateur global et véridique**<sup>428</sup> » ; ce récit, qui constituerait un modèle virtuel pour celui du détective, fait défaut irrémédiablement.

L'absence de l'ensemble des méta-récits fait que l'enquêteur ne peut rien faire des informations lui parvenant (comme celle de l'homosexualité de Sallenave) qui restent excédentaires, au lieu que dans le roman classique l'une d'elles finit justement par constituer la clé de l'énigme. La paralysie qui affecte l'enquête est moins à mettre au compte de la résistance des témoins (par exemple de Chapec, qui refuse d'être narrateur) qu'à celle de l'enquêteur : il ne lit pas le second rapport du médecin légiste révélant le cancer de Sallenave, refuse des témoignages et n'interroge guère Fanny, qui se dit pourtant capable de « **répondre aux questions** » (57)). Le lecteur doit supporter également la mauvaise volonté du narrateur, qui ne lui donne pas accès à ce qu'a écrit Boislevont sur son gendre, ou à ce que ce dernier a écrit - « **beaucoup de petites phrases** » (65) que Demange lit en une heure et qui lui permettent d'accéder à une certitude : « **Je pense que la vérité de l'histoire est dans les rapports du couple** »

<sup>428</sup> U. Eisenzweig, *Le Récit impossible*, p. 108.

(65). Comme l'auteur policier classique, Amette retient exprès des informations qui permettraient au lecteur, confronté à plus de carences narratives que Demange, de *savoir*, de *pouvoir* suivre le cheminement de l'enquêteur.

*Enquête d'hiver*, c'est un récit qui ne se reconstitue pas, Amette choisissant comme base de départ le genre narratif le plus confiant qui soit dans les pouvoirs du narrateur pour dire l'impossibilité de raconter. Demange s'enlise dans la réflexion jusqu'à l'épilogue : « ***Ici, dans le sarcophage de cette loge, dans le simple travail des vers à bois qui creusent le fauteuil, Demange réfléchissait*** » (184). Au lieu que dans le roman classique, le détective relie les discours des témoins et opère les sutures nécessaires, reprisant l'histoire 1 point par point, par son discours final, l'enquêteur d'Amette laisse le silence envahir le texte policier dont les coutures craquent, laissant échapper une narration linéaire elliptique, comme hasardeuse. Le roman d'Amette répondrait ainsi aux vœux de Robbe-Grillet qui opposait aux structures closes du roman policier traditionnel, les « *structures narratives lacunaires* » :

**« c'est-à-dire que ce qui me frappe dans le réel, c'est le fait qu'il est sans cesse troué et, par conséquent, le sens fuit, si vous voulez, comme une bassine qui fuit, parce qu'elle est trouée, et les structures trouées, justement, qui m'intéressent, vont faire que le texte va se dissiper de plus en plus, va sans cesse diverger, va non plus du tout concentrer le sens mais au contraire, le disséminer<sup>429</sup> . »**

Le sens reste béant, le texte s'ouvre. Ainsi, à la structure herméneutique classique question/réponse, Amette oppose une structure question/réponse/question : la première réponse laisse un goût d'inachevé et relance des questions à l'infini pour Demange. Sa mort subite plonge les lecteurs dans un désarroi d'autant plus important qu'elle prend la place de la satisfaction promise par le contrat de lecture. Demange, « essoufflé » (183) comme le lecteur, cherche la paix qu'un dénouement classique procure. Sa fatigue, croissante, (« ***il y avait une éternité que Demange avait sommeil*** » (168)), est due à cette impossibilité de clore par le nom du coupable, car comme l'écrivit Conrad à propos de ces romans traditionnels proposant une récompense ou une punition en guise de clôture forte :

**« Ces solutions sont légitimes dans la mesure où elles satisfont le désir de finalité, auquel notre coeur aspire avec un désir plus grand que le désir des pains et des poissons de cette terre. Peut-être le seul véritable désir de l'homme, qui vient à la lumière de ses heures de loisir, est-il de trouver le repos<sup>430</sup> . »**

Demange aspire pendant les deux premières parties à trouver une fin traditionnelle, il s'épuise d'abord à croire qu'il y a eu meurtre. C'est au début du récit un détective ordinaire, méthodique, maniaque, sentencieux (25, 38), avide de connaissance et rempli de certitudes : « ***Je cherche à savoir*** » (27), « ***Comment le savez-vous ? - Parce que je suis un commissaire*** » (14), « ***c'est logique*** » (20). Il a donc besoin d'un meurtre comme d'un complément fonctionnel et existentiel, et comme de ce qui transforme les faits contingents en éléments signifiants, les signes en indices, afin de ne pas céder au sentiment de l'absurde qui va peu à peu s'emparer de lui. Le vocabulaire de la

<sup>429</sup> A. Robbe-Grillet, *Entretien (avec U. Eisenzweig)*, in *Littérature* n° 49, pp. 16-17.

<sup>430</sup> J. Conrad, *Henry James, Notes on Life and Letters*, London, Dent, 1924, pp. 18-19. Cité par P. Brooks, art. cit., p. 484.

connaissance cède alors le pas à celui de la perception, de l'imagination, du sentiment. Finalement, l'épilogue semble réconcilier la quête et le repos, montrant l'ancien voyeur professionnel (Demange est très souvent devant des baies vitrées) conduit à observer le monde par un « oeil-de-boeuf » (184) : **« Il était à l'image de cet abandon, de ce repos, de cet égarement des heures, essayant de retrouver Dieu [...] »** (184). La quête suit la punition au rebours du roman traditionnel évoqué par Conrad. Demange, cherchant Dieu, signification ultime, trouve peut-être la paix en mourant, mais le lecteur est confronté au paradoxe d'une mort qui ne scelle rien. L'auteur n'a manifestement utilisé le genre policier que pour en subvertir la structure et le sens, les indices entraînant l'enquête dans leur délitement. Comme chez Marsé, le roman s'ouvre et se ferme sur une mort mystérieuse.

Amette ne nous offre pas de criminel, et c'est à la fois le crime et le texte qui se dissolvent, révélant par là même leur profonde interrelation, et leur point d'ancrage : le détective ; toucher à ce personnage, c'est saper les bases de la construction policière. Juan Marsé va s'y prendre autrement : pour mettre en évidence la malhonnêteté foncière du narrateur policier, il ne remplit pas son contrat explicitement et sans aucune excuse, autant en ce qui touche à l'affaire du viol de Rosita (**« il se moquait de savoir qui il pouvait être »** (43)) qu'au crime découvert à la fin. Clin d'oeil au récit fondateur, c'est l'enquêteur lui-même qui imagine l'existence d'une variante de la *fenêtre*, mais c'est pour éliminer dès le début, au contraire, la possibilité d'un meurtre, évacuer toute culpabilité : **« Il s'est jeté dans la cage d'escalier ; ou d'une terrasse, je ne sais pas »** (54). Jusqu'à la fin, il cherchera à soutenir cette thèse : **« il a dû tomber de très haut »** (121). Quand il se rend compte que cette version des faits n'est pas défendable (**« aucune chute, même de la terrasse la plus haute, ne pouvait avoir causé ce massacre consciencieux, cette affliction des chairs »** (122)), qu'il est prouvé *de visu* (et non par l'autopsie censurée) que la victime n'est pas morte des suites d'une chute mais bien à cause de tortures manifestement abominables, le détective abandonne toute réflexion : **« ça n'a pas d'importance, se dit-il. L'identité réelle du mort et celle que lui donnait maintenant cette gamine par le simple fait d'être venue le voir, [...] le laissaient complètement indifférent »** (122) - ou « sans réaction », « froid » (*sin cuidado*). La désaffection de l'inspecteur, déjà manifeste pour ce qui concernait le viol, rend patent que le lecteur dépend cruellement du bon *vouloir* de l'auteur pour connaître le dénouement de l'affaire. On a l'impression de ne faire qu'effleurer la vérité, et qu'il suffirait que le détective veuille bien remplir son contrat pour que nous *puissions* y accéder pleinement : cette négligence est scandaleuse en ce qu'elle semble un camouflet infligé au client qui a payé pour un service (*savoir*) ; elle rend pourtant la vérité de la démarche d'un narrateur cachottier qui tient tous les fils. Mais au dévoilement d'une vérité anecdotique, Marsé semble ici préférer l'aveu d'une ignorance historique partagée avec le lecteur, c'est-à-dire le constat d'un mystère bien réel, et conséquemment insoluble, à un puzzle construit de toutes pièces, puis déconstruit pour que le lecteur s'y perde.

Cependant, cet effet est également recherché par Marsé, et aux transgressions de plus en plus importantes qu'il engendre (il est de plus en plus difficile de perdre un lecteur rompu aux ruses du texte policier), l'auteur espagnol répond par la violation d'un principe majeur : à un dévoilement factice et sans grande portée, Marsé préfère une conversion, troquant un crime contre un autre, au mépris de la règle policière d'*homotélie*<sup>431</sup> ; on attend la solution d'un mystère (qui a violé Rosita ?), posé dès le début du texte, et on est

soumis à la fin du texte à un autre mystère (qui a tué l'inconnu ? pourquoi ?). A la structure question/réponse, Marsé substitue la structure question (fausse, puisqu'elle se présente comme résolue ou sans intérêt) / question (fausse, parce qu'on sait que ce sont des policiers qui ont tué). La démarche de nos deux auteurs met donc en évidence la triple instance *vouloir/ pouvoir/savoir* qui est au coeur des relations entre tout auteur et son lecteur.

Marsé joue sur une convention du genre, en la faisant sortir de l'implicite : il est devenu clair que la vérité précède le récit policier, pelote d'informations dévidée par l'auteur jusqu'à l'isoler et la laisser voir ; Jean-Paul Colin affirme avec raison que le lecteur, bien qu'il sache que la vérité n'est pas l'enjeu du texte - puisqu'elle le précède -, a besoin de « **jouer à ignorer ce qu'il sait ignominieusement depuis les origines** ». Il ajoute, précisant ce qui manque à cette vérité :

**« Ce rouage est l'aveu naïf, parce que mal placé, trop précoce en quelque sorte, et dont seule l'absence rend le récit, donc le texte, possible<sup>432</sup>. »**

Or, ce que fait Marsé est révolutionnaire, puisqu'il se passe explicitement de cette tactique de séduction du lecteur, cette façon de le *tenir* en retenant la vérité, de le posséder étroitement, en décrétant dès le début l'énigme close. Et pourtant, il fait tout aussi explicitement appel au rouage dont parle Jean-Paul Colin, puisque le texte est tout entier tendu, non vers l'aveu - et pour cause, puisque le criminel est soi-disant trépassé -, mais vers la *re-connaissance*, qui prendra la valeur et la place de l'aveu comme clôture définitive de l'enquête. Marsé semble vouloir faire rendre gorge aux souhaits de terminaison du lecteur policier, à cette attente de l'aveu envers et contre tout : le lecteur voulait une constatation conclusive, elle lui était promise, eh bien il l'aura, envers et contre tout, y compris contre la vérité. Et le caractère clausulaire de cette reconnaissance usurpée, infâme, la rend définitive malgré l'injustice flagrante qu'elle constitue : en dépit de la non-reconnaissance affirmée à deux reprises, ces deux négations absolues (« **Ce n'est pas lui** » (120), « non » (121)) qui auraient dû innocenter et blanchir totalement le violeur présumé (« **il était beaucoup plus vieux, et plus maigre** » (121)), Rosita apporte « **cette dernière et involontaire contribution au mensonge : d'un seul regard, elle envoyait ce malheureux à l'anonymat sous une épaisse couche de chaux, sur le versant pierreux de Montjuich** » (123) ; cette couche de chaux qui est la version définitive du drap dont l'inspecteur recouvre le corps qui parlait trop fort.

Enfin, Marsé opère un décalage très important, détruisant l'essence même du principe de narration policière : le récit de détection. On a vu ce qu'Amette en faisait, laissant ce mode de narration s'enfermer, moisir, dans l'impasse qui pour Uri Eisenzweig lui est consubstantielle. Marsé, lui, opte pour le récit romanesque dès le début, le roman étant pure linéarité, et la déduction réduite aux « **relents mentaux du métier** » (102) et

<sup>431</sup> M. Lits, *le Roman policier*, Liège, C.E.F.A.L., coll. « Paralittérature », 1993, p. 114. Cf. l'analyse de G. Tyras, « Suspense pour un agent double », in J. Alsina (éd.), *Suspens/Suspense*, Paris, Orphys, 1993, p. 175. G. Tyras montre comment le roman de Marsé échappe à la clôture fermée et à la circularité en utilisant, au lieu du schéma classique R1 (crime)+R2 (enquête)+R1, une autre formule, modifiant le dernier terme du schéma : « *En inversant le sens de l'enquête, le récit débusque la perversion du monde. C'est bien parce que R2 n'introduit pas R1 mais R1 bis qu'il y a suspense.* »

<sup>432</sup> J.P. Colin, art. cit., p. 57.

aux « réflexions » (122) intérieures qui font irruption à deux reprises, sans que le raisonnement ne se développe. Et pourtant, elle a une place, puisque c'est là qu'intervient la part agissante du lecteur : on peut dire qu'à un récit romanesque correspond une lecture déductive, Marsé supprimant ce pseudo-récit déductif frelaté et impossible et laissant la déduction s'exercer là où elle a totalement lieu d'être, dans la lecture, le lecteur ignorant à quoi le récit romanesque veut en venir.

Nos deux romans escamotent donc le récit du crime, sur lequel débouche normalement la double structure du récit policier, ici conservée ; l'absent ne devient pas présent. De cette manière ils échappent à l'auto-destruction de ce type fixe de romans, rarement relus, dont la fin annule le reste : comme un grand palimpseste qu'on gratterait, le dépouillant petit à petit de sa substance, pour découvrir sous elle un minuscule dessin, qui, déchiffré, aurait annulé sa surface et son véritable secret.

## 2. Fonctions de l'intertextualité

Au travers de l'analyse précédente, nous avons pu percevoir à quel point Marsé et Amette jouaient sur des habitudes de lecture héritées du domaine policier pour amener une surprise et une révélation double, touchant l'histoire et la lecture elle-même.

### 2.1. Amette, Hammett, Hamlet

---

Cette assise est particulièrement remarquable et saute aux yeux chez Amette. Tout se passe comme si c'était Paul Clément qui avait écrit le début d'*Enquête d'hiver* ; l'intrigue semble se plier à la trame la plus classique des romans noirs, une affaire « **comme toutes les autres** » (46), comme dans *Exit*<sup>433</sup>. Les personnages se conforment à des caractéristiques stéréotypées qui se revendiquent comme telles : le commissaire fatigué et séduisant, la victime appartenant au camp des exclus du pouvoir, les riches dans leur château, et parmi eux Fanny, « **l'héritière-type. Fantasque** » (20), leur homme de main, « nabot » aux « petits yeux durs » et au « nez pointu » (71), le patron de la police aux ordres des puissants (« **Les Boislevant sont des gens honorablement connus dans la région ; je n'aimerais pas qu'il y ait un problème ou un incident...** » (96)). Tout se passe comme si Amette s'appliquait à rendre son récit le plus banal possible, le moins surprenant du monde. De la sorte, nos habitudes de lecture et l'hypotexte générique très fortement identifiable pourront compléter la trame policière de plus en plus trouée « **avec les moyens du bord** », c'est-à-dire avec les quelques éléments policiers qui persistent dans la seconde partie. Cette réélaboration fait pour Michel Picard partie du plaisir de la lecture :

**« Celui-ci s'apparente [...] à celui du bricolage : non seulement, en effet, il s'appuie sur le repérage du matériel, clichés, poncifs, lieux communs,**

<sup>433</sup> Cf. P. Clément, *Exit*, Gallimard, Folio, 1981, p. 20 : « J'ai pensé que Laura était devenue quelque chose de paisible et d'administratif qui portait un numéro de dossier. Une affaire comme les autres. ça m'a rassuré », dit le criminel.

**stéréotypes - intertextualité, réécritures -, règles du jeu à tous niveaux - repérage qui procure les gratifications non négligeables de la reconnaissance et les émotions de la curiosité détournée -, mais surtout il résulte d'un exercice actif : démontages et remontages, essais et erreurs, réductions tâtonnantes de fractures dans la lisibilité, superpositions paradigmatiques variées et transformations appréciées à leur juste valeur<sup>434</sup>. »**

Mais vient un moment où ce travail de reconstruction, de consolidation, écho du jeu d'élaboration conjuguée et de la complicité qui s'établissent entre l'auteur policier et son lecteur - écho qui se perçoit alors comme déformé -, doit capituler devant l'absence quasi-totale des éléments policiers dans la troisième partie. Cette retraite du stéréotype est notamment perceptible dès le chapitre 13, lors d'une scène par définition constitutive du roman policier : l'interrogatoire, en l'occurrence celui de l'homme de main des Boislevet, Chapec. Au moment où Demange, qui se dit déjà « **fatigué par l'enquête** » (73), semble pouvoir se rattacher à un élément solide, l'inquiétant et menaçant Chapec n'est plus qu'un petit homme à la calvitie naissante, simple « ouvrier agricole » (76), et le commissaire, comme s'il était au spectacle, constate : « **L'ambiance n'y est pas, ce soir** » (76). Après avoir joué son rôle (cigarillo, menaces, tutoiement, cynisme), il finit par jeter l'éponge : « **Il était déçu. Ce nabot était comme tout le monde** » (78), et il renvoie Chapec en lui donnant même de quoi se payer un taxi.

La lisibilité, fondée « *sur des opérations de solidarité (le lisible « colle »)*<sup>435</sup> » (R. Barthes), n'est dès lors plus assurée si on se réfère au genre policier, puisqu'il n'y a plus suffisamment de stéréotypes pour combler les trous du texte. Cette disparition progressive du schéma stéréotypique policier va finalement sauver l'oeuvre :

**« s'il n'est pas occulté, le texte est réifié<sup>436</sup> [...] »**

En fait, la scission avec l'hypotexte est amenée très vite par la référence à Simenon, perçue comme parodique à cause du décalage mis en avant (« **Hansen sortit une pipe de son gilet et la bourra. Hansen se prenait pour Maigret** » (69)) et de ce que le commissaire Hansen, dont Demange mentionne sarcastiquement les « intuitions brillantes » (66) a en commun avec ce modèle littéraire, à savoir une certaine médiocrité bourgeoise, partagée avec une épouse au « **tablier Tergal avec des emmanchures en biais et des boutons sur les poches** » (16), qui n'est pas sans évoquer Madame Maigret. Les chapitres 2 et 4 sont une collection de notes ironiques au sujet du ménage Hansen, qui habite une « maison Phénix » (16) où traînent les pantoufles du commissaire et les conversations d'avant et d'après-dîner, dîner qui a un certain goût de réchauffé, à l'image des énièmes versions des héritiers de Simenon : « **Une pizza surgelée réchauffée. Un camembert qui sentait le plâtre frais et des mandarines caoutchouteuses avec des pépins.** »

**- C'est délicieux, dit Demange. - ça vous plaît ? - Tout à fait (18) ».**

<sup>434</sup> M. Picard, « la Lecture comme jeu », in *Poétique*, n° 58, p. 259. Cf. aussi M. Picard, *la Lecture comme jeu*, Minuit, coll. « Critique », 1986.

<sup>435</sup> R. Barthes, *S/Z*, p. 30.

<sup>436</sup> M. Picard, art. cit., p. 260.

Les propos sont laborieux et décousus, ponctués par les adages de Mme Hansen : « Souvent, les comédiens font maladifs » (19), et même de Demange (« **Souvent, les filles issues d'une famille riche sont fantasques** » (20)), qui semble entraîné par le penchant de Hansen pour le cliché : « **Quand on vit dans un endroit pareil, il faut chasser** » (17). Pour cette citation, nous supposons que c'est Hansen qui parle, mais souvent le locuteur n'est pas précisé, comme si la banalité des propos excluait leur personnalisation, procédé qui souligne encore le manque d'originalité et de personnalité des locuteurs<sup>437</sup> - ce qui facilitera sans doute la perte d'identité de Demange.

La figure de Hansen, pâle copie de l'hypotexte, se dégrade rapidement aux yeux de Demange, comme si la disparition de Sallenave les lui dessillait, agissant comme un révélateur : on a alors l'impression que le roman « littéraire », amené par la nature non criminelle du drame, rend tout à coup insipide et ennuyeuse la perspective offerte par le roman policier, ses thèmes récurrents, ses crimes stéréotypés et ses issues rabâchées. Cet ennui transpire de toutes les descriptions de l'univers du commissariat (cf. par exemple le début du chapitre 3), les occupations de Demange et de ses collègues semblant se borner à lire le journal, arracher les « branches jaunies » (24) des plantes et décorer les toilettes de dessins obscènes.

On sent que Demange supporte de moins en moins Hansen, dont la vie privée n'est pas plus palpitante que l'activité professionnelle : « **Ce soir, tu as une tête d'huissier. On te l'a jamais dit ?** » (68). L'huissier, celui qui ouvre des portes et qui les referme, le préposé aux actes de procédure, est bien loin de la figure d'un justicier fin psychologue au flair hors du commun. Le commissaire repousse de plus en plus son ami (« **Toute trace d'amabilité avait disparu** » (124)), et avec lui la figure du père, de ce qui doit être copié. Alors, il chasse Linda et avec elle la vie bourgeoise, malgré les conseils de Hansen (124) et renonce à mimer l'attitude de son collègue : « **J'aimerais bien que tu rentres avec moi au commissariat et que tu travailles correctement, pour une fois. - Tu me parles comme à un enfant. Je ne suis pas ton enfant** » (130).

Le rejet de l'hypotexte représenté par Hansen provoque une sanction, motivée par la peur d'être renversé (« N'essaie pas de me doubler, Demange » (130)) : « **C'est un avertissement. Parce qu'un matin, si tu trouves quelqu'un en train de lire le journal dans ton bureau, dans ton fauteuil, quelqu'un qui aura son manteau pendu à la place du tien, quelqu'un qui aura poussé de côté ta machine à écrire, ça te flanquera un coup** » (129). Cette sanction, qui consiste en une expulsion (du domaine policier) est inaugurale dans le roman de Marsé. L'inspecteur vient en visite dans son ancien bureau et constate qu'il n'y plus sa place (« **il regarda la patère où jadis il accrochait son pardessus et son chapeau** » (39)) : « **Toi, tu finiras aux Archives, ou aux Passeports** » (43), augure son ancien supérieur. Cette exclusion est fondamentale pour la structure, puisque le détective, dès lors déprogrammé, va pouvoir dévier, sortant le genre de sa dimension mécanique, corrélative de la délivrance d'une certaine vérité. Ce processus est visible dans le cheminement de l'enquêteur, qui dans le roman de Marsé n'est plus que bifurcations ; quant à Demange, il se met à errer, qui plus est dans des

<sup>437</sup> En tout cas dans ce texte, car il faut reconnaître que ce trait stylistique caractérise les oeuvres d'Amette/Clément, de *Province* à *Exit*.

lieux impropres à l'enquête (campagne, bar, routes).

Dans *Enquête d'hiver*, quelque chose va mettre le lecteur sur la piste d'une intertextualité piégée, fraudée, forcée, et qui se dénonce elle-même comme telle, et c'est Hansen qui va l'introduire dans le récit : il invite Demange à regarder un film, un film noir bien sûr, référence obligée, *White Heat*, mais le résumé qu'il en donne renvoie à un autre film : « **C'est l'histoire d'un chef de la police qui vieillit et qui sème une épidémie dans une petite ville américaine** » (50). Pour la première et dernière fois, l'auteur place ici une note : « **Il semble que le commissaire Hansen fasse une confusion avec un autre film dont nous n'avons pas retrouvé la trace. *White Heat (l'Enfer est à lui, 1949)* est un film de Raoul Walsh avec James Cagney dans le rôle principal. C'est le portrait d'un gangster, véritable fauve en liberté, qui aime sa mère** ».

Que déduire de ce commentaire rectificatif, qui mime la critique cinématographique (rappelons-nous le Jacques-Pierre Amette critique littéraire) et le style policier (« la trace »), et qui installe une distance entre l'auteur et ses créatures en sorte de produire un effet de réel parodique : comme si les personnages pouvaient énoncer des erreurs sans la volonté de l'écrivain, comme si, une fois créés, leurs conversations lui échappaient ! Dans cette méprise voulue, Amette trouve sans doute l'occasion de cumuler un titre, dont la résonance pèse sur l'histoire d'*Enquête d'hiver*, avec un résumé qui évoque ce qui est en train de se passer, comme une mise en abyme prémonitoire : Demange est ce policier vieillissant dans une petite ville, et l'épidémie dont il est question consiste d'abord dans l'impact immédiat et implicite de l'entêtement de Demange (« **il n'empêche que tu fous la merde** » (126)) puis renvoie à cette épidémie intérieure du doute, cette invasion du soupçon qui finira par faire implorer le personnage. *Enquête d'hiver* serait donc une adaptation d'une création américaine en France, à l'image des premiers volumes de la Série Noire après-guerre, dont les auteurs adoptaient des pseudonymes américains.

Mais ce n'est pas le cas, puisque la note de l'auteur nous apprend que Hansen se trompe d'histoire : il s'agit donc d'une erreur de la part du récepteur : une fois ceci établi, il est clair que cette erreur a une fonction, celle d'insister sur un décalage entre ce qu'on croit lire et ce que l'on va effectivement lire. Hansen va aller voir un film en croyant en revoir un autre, et parce qu'il a envie de revoir cet autre film : on peut se demander combien de temps il va regarder le premier en pensant retrouver le second, à quel moment il va reconnaître sa bévue et ce que celle-ci apportera à sa vision du second film. Allusion donc au décalage intertextuel à l'oeuvre dans *Enquête d'hiver*, commencé comme un polar, qui se laisse bâtir comme un classique du genre, puis qui nous détrompe petit à petit. Intégrant et utilisant cette illusion, ce mirage intertextuel, le roman nous fait alors basculer dans une lecture d'un autre ordre.

Celle-ci est du reste amenée par un intertexte bien différent qui, envahissant le texte et l'enquête, en vient peu à peu à expulser l'hypotexte policier ; à son collègue qui lui propose d'aller avec lui au cinéma voir *White Heat*, Demange oppose une lecture solitaire : « **Je ne me déplacerai pas pour voir ça, lâcha Demange en continuant de lire Hamlet (50)** ». En effet, l'oeuvre de Shakespeare a happé l'enquêteur et c'est en elle qu'il recherche la vérité en ce qui concerne la disparition de Sallenave, qui interprétait au théâtre de Rennes le rôle de Rosencrantz, l'ami de jeunesse d'Hamlet, au moment de sa mort. Découvrant l'édition scolaire de *Hamlet* submergée par les annotations de l'acteur,

Demange, sortant de son rôle fixe, « **se sentit en état d'alerte pour la première fois depuis le début de l'enquête. Il n'était jamais troublé mais là, dans ce demi-jour de la matinée, il ressentit quelque chose** » (40). La démarche herméneutique de l'enquêteur va dès lors se focaliser sur le texte ; il « **déchiffra les passages soulignés** » (40), dont certains lui semblent plus importants que d'autres : « [...] **cette allusion au nom et à la calomnie intrigua Demange** » (40), « **le passage laissa Demange étonné et perplexe** » (87).

L'intertextualité est ainsi présente dans le processus de lecture de façon très originale : si le détective est celui qui, par excellence parmi tous les personnages romanesques, est le plus à même de délivrer la réponse que chaque lecteur attend en ouvrant un livre (attente mise à jour par les théoriciens allemands de la réception), il est ici celui qui relance la question, puisqu'il semble rechercher la réponse à l'énigme posée par la mort de Sallenave dans *Hamlet*. Dans le chapitre 15, après avoir vu la pièce, Demange la relit « **une partie de la nuit** » (87), et fait d'une phrase soulignée de la préface une pièce à conviction : « **... un crime secret y a été commis, tout s'effrite** » (86). Il oriente donc le lecteur vers une réponse extérieure au livre, et, de surcroît, vers un des textes les plus mystérieux qui soient, ayant suscité de multiples investigations, des lectures variées, sans que son sens ait pu être épuisé : « **le cercle herméneutique** », tel qu'Arnold Rothe le conçoit, semble dès lors bouclé de façon irrémédiable par cette référence, et le texte, gardant sa puissance énigmatique, s'assure un prolongement :

**« Toujours est-il que la réponse que donne le texte à ma question n'est jamais entièrement suffisante, de manière que le texte lui aussi pose des questions, et c'est maintenant au lecteur de trouver les réponses. Il s'ensuit que la logique de question et de réponse se présente sous une forme dialectique ou bien, puisqu'il s'agit d'épistémologie, sous la forme du cercle herméneutique<sup>438</sup>. »**

A la clôture de la deuxième partie, Demange en est encore à relire la pièce, sans qu'il ne soit plus question de lecture de détail, de sélection d'extraits, ce qui accentue le mystère : le narrateur nous dit que Demange lit, tout simplement. Et on ne sait pas ce qu'il trouve : des réponses ? des questions insolubles et in formulables ? Sans doute, puisque la lecture ne cesse de se reprendre.

Car peu à peu, c'est la vérité humaine tout court, sa vérité d'homme, que Demange semble poursuivre avec avidité dans sa lecture, à travers ce qu'évoque le fantôme du père d'Hamlet : « **Le visage d'un homme enfermé dans sa voiture sous l'eau prend vite l'étrangeté d'un fantôme. Demange croyait au spectre, non pas à la manière d'un récit fantastique, mais comme une vérité insondable qui concerne le sens de la vie** » (87). Et *Hamlet* le plonge dans un tout autre hypotexte que celui du policier : « **De là, il voyait le dôme du théâtre municipal où on jouait Hamlet. Il ralluma son cigarillo. Souvenirs du bon vieux temps quand ses parents l'emmenaient au théâtre voir Cyrano de Bergerac, ou un Molière, avec des servantes décollées sur des paires de seins qui tremblaient quand les comédiennes criaient ou riaient** » (74). Ce sur quoi l'enquête a débouché, c'est sur un puits de souvenirs et pas sur un hypotexte policier borné et fermé sur lui-même par l'autotélisme propre au genre dont parle Jacques

<sup>438</sup> A. Rothe, « *le Rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine* », in *Littérature, Violences et autorités*, n° 32, déc. 1978, p. 98.

Dubois ; c'est sur un champ littéraire vaste et poreux qui ouvre sur la vie même, sur l'enfance, et révèle l'empreinte parentale, chez un homme d'un certain âge qui n'allait plus au théâtre. Les figures théâtrales de référence hantent le texte, du buste de Molière (41, 183) à Garrick, « **célèbre pour ses interprétations de Hamlet** » (109), renvoyant à d'autres domaines littéraires (La Fontaine, 108) - Demange se souvient même d'avoir lu autrefois « **les légendes de toutes les gravures anglaises pendues le long d'un interminable couloir** » (137) d'un hôtel un soir de solitude et de désœuvrement absolus. D'autres textes se trouvent alors éclairés différemment : ainsi, le texte de Saint-Paul choisi pour l'enterrement de Sallenave prend une autre résonance placé dans le voisinage de *Hamlet* : « **Sans rendre à personne le mal pour le mal, ayez à coeur ce qui est bien devant les hommes** » (53).

Cette absorption d'une référence secondaire par une référence massive éclaire ce qui se passe à l'échelle du texte entier : un roman qui pourrait être policier prend une dimension philosophique parce que, placé sous le parrainage d'une oeuvre gigantesque, modèle littéraire par excellence, il est tiré vers le haut, déviant ainsi de sa trajectoire initiale - quand bien même le lecteur ne connaîtrait pas *Hamlet*, il en connaît la réputation. Echappant à une lecture programmée, l'oeuvre renvoie parallèlement à une autre lecture capable d'expliquer certains aspects du texte : un lecteur informé sait que Rosencrantz sera exécuté ; Hamlet étant parvenu à savoir que son ancien ami s'apprêtait à le trahir, il a manoeuvré pour que le sort qui lui était réservé par son oncle retombe sur Rosencrantz. Cette mort peut sembler au lecteur averti une mise en abyme de celle de Sallenave, comme un destin pesant sur ses épaules à l'instant où il a accepté ce rôle. Gonzalès, le directeur du théâtre, interprète d'*Hamlet*, peut alors jouer le rôle de Rosencrantz en même temps, tout comme il a pris la place de Sallenave dans le lit de son épouse Fanny. En mourant, Sallenave a finalement achevé de faire la place à celui qui lui avait déjà pris sa femme. Hamlet/Gonzalès a eu la peau de Rosencrantz/Sallenave. Ensuite, il castre le personnage de Rosencrantz de toute l'aura que Roland lui avait donnée en le faisant jouer par un « **comédien efféminé dont on ne savait pas si c'était une volontaire caricature ou une erreur de maquillage** » (85). La façon dont les gens interpréteront Sallenave, ce « **merveilleux comédien** » (41), connaîtra d'ailleurs le même fléchissement : « **Il aimait bien les adolescents** » (166).

Intégrer une référence intertextuelle de façon explicite, c'est lui rendre hommage et se placer dans une filiation prestigieuse en repoussant au loin, comme Demange le fait avec *White Heat*, une référence plus immédiate, plus logique, plus aisée à établir, mais c'est aussi la dévorer en imposant une interprétation, en l'utilisant pour les besoins de son oeuvre propre, en l'intégrant quitte à la faire dévier de son sens premier ; à l'image de ce que Hansen dit de l'acteur Sallenave, qui a fait une lecture personnelle de *Hamlet* et qui, en définitive, impose au public sa vision du personnage qu'il interprète, une vision qui est en fait une projection de lui-même : « **Roland Sallenave en fait un Rosencrantz humilié** » (20). De ce Rosencrantz, *Enquête d'hiver* ne retient que le fait qu'avec Guildenstern, ils étaient « **les deux amis d'université du prince Hamlet** » (20) : voilà comment le définit Hansen qui a vu Sallenave dans le rôle, voilà donc comment il le lit, semblant oublier sa trahison et son sort funeste ; cette oblitération n'est pas étonnante, sachant que Hansen, d'après sa femme, s'endort toujours au beau milieu des représentations théâtrales ! Hansen figure donc le *mauvais* lecteur, il représente en fait ce

qu'est la vérité de la lecture, faite d'oublis, d'erreurs, d'absences, de sens donné autoritairement, en se référant à ce qu'on connaît déjà ; il incarne la distance entre ce qui est écrit et ce qui est lu.

Le lecteur d'*Enquête d'hiver* n'aura accès qu'à la vision de *Hamlet* donnée par les Hansen (directement), par Sallenave (indirectement), par un passage de la préface de l'édition de Sallenave (scotché au mur par le commissaire) insistant sur la trahison et par un extrait sélectionné par Demange (où résonne le mot « calomnie » (40)). Ces différentes interprétations dont certaines fonctionnent en faisceau (le préfacier lu par Sallenave, qui le souligne, puis lu par Demange) trahissent toutes leur émetteur : Hansen s'ennuie au théâtre et son univers est trop distant de celui de *Hamlet* pour qu'il se sente concerné, Sallenave transforme son rôle parce qu'il est déprimé, Demange cherche Sallenave derrière ce que ce dernier a marqué dans et sur le texte. La lecture de la tragédie de Shakespeare est ainsi orientée, assujettie, jusqu'à ce qu'elle en vienne à croiser le chemin du récit d'Amette. Gonzalès, le metteur en scène, prétend même pouvoir jouer Hamlet et Rosencrantz en même temps, alors que dans l'oeuvre de Shakespeare ils sont présents ensemble sur scène ! Laurent Jenny rend parfaitement compte de cette manipulation référentielle :

**« [...] il faut que le texte « cité » admette de renoncer en quelque sorte à sa transitivité : il ne parle plus, il est parlé. Il ne dénote plus, il connote. Il ne signifie plus pour son propre compte, il passe au statut de matériau comme dans le « bricolage mythique », où des messages pré-transmis sont collectionnés pour être ré-arrangés dans des ensembles nouveaux<sup>439</sup>. »**

Par une première distorsion, l'acteur Sallenave, mortifié d'avoir toujours les rôles de seconds couteaux, a interprété Rosencrantz comme si c'était Hamlet, et l'ambiguïté orale de ce qu'il dit à Demange lors de leur unique rencontre n'est sans doute pas anodine : **« Je jouerai Hamlet dans une heure environ »** (13). Plus tard Demange, ramené au théâtre grâce à cette affaire, parvient à gommer l'acteur réel, qui bafoue le souvenir de Sallenave : **« Il avait pensé à Roland Sallenave et l'avait vu à la place du travelo en imaginant que c'était le plus beau rôle de la pièce, une sorte de Hamlet bis avec, en plus, l'élégance des hommes discrets »** (85). Demange, se glissant dans la personnalité de Sallenave, a lu son exemplaire annoté de *Hamlet*, **« laiss[ant] son imagination flotter sur le petit classique Larousse »** (86) ; il a interprété l'oeuvre dans le même sens que l'acteur disparu - en y ajoutant l'empreinte de ce dernier sur le rôle -, d'autant plus aisément que lui-même, en fin de carrière dans une petite ville de province (**« c'était ça une ronde, la routine, le boulot de flic ? »** (151)), connaît la même déception par rapport à l'image qu'il se faisait de son métier, le même sentiment d'une dégradation : **« Avec sa chemise bleue, il ressemblait à un postier »** (31). Il dénonce d'ailleurs **« les rôles de troisième ordre »** (41) dans lesquels était confiné Roland, comme s'il s'agissait de lui-même. **« Mais bon Dieu, qu'est-ce qu'il t'a fait ce type ? C'est un ami à toi ? C'est ton frère ou ton père ? »** (127), s'alarme Hansen. Amette montre ainsi, à travers ces deux personnages, à quel point le processus d'identification fait dévier la lecture, troublant déjà par elle-même ce qui est écrit.

*Hamlet*, dans *Enquête d'hiver*, sert de mise en abyme de ce qui arrive à Demange :

<sup>439</sup> L. Jenny, « la Stratégie de la forme », in *Poétique, Intertextualités*, n° 27, Seuil, 1976, p. 267.

comme Hamlet, il est hanté par un fantôme, le « **spectre de Roland Sallenave qui le fixait à travers l'épaisseur des nuits et des jours précédents** » (87). Il tente de lui rendre une place en le représentant lui-même sur la scène : « **Tu fais du théâtre ou quoi ?** » (128), s'insurge Hansen. Demange voudrait venger un crime, que tous ignorent ou veulent ignorer : pour tous, Demange/Hamlet est donc « cinglé » (127). Mais lorsqu'il s'avère qu'il n'y a pas eu crime, les digues cèdent et le personnage s'effondre lors de l'épilogue : Demange *s'est pris pour Hamlet*, le justicier misanthrope (« **Notre époque est détraquée. Maudite fatalité, que je sois né pour la remettre en ordre<sup>440</sup> !** ») mais la réalité l'a lâché en ne coïncidant pas avec la fiction. Dès lors le spectre, « molle méduse » (109), l'a aspiré et perdu. Preuve supplémentaire de cette assimilation, ses propos singuliers sur la femme de Sallenave, qualifiés de « moralistes » (129) par Hansen : « **Le soir même du meurtre, elle baisait.[...] c'est scandaleux. C'est sale. C'est la honte** » (129). Ce jugement n'est pas sans évoquer le mépris de Hamlet envers sa mère : « **Fragilité, ton nom est femme ! En un petit mois, avant d'avoir usé les souliers avec lesquels elle suivait le corps de mon pauvre père<sup>441</sup>, comme Niobé, toute en pleurs. Eh quoi ! elle, elle-même ! Ô ciel ! Une bête, qui n'a pas de réflexion, aurait gardé le deuil plus longtemps [...] Ô ardeur criminelle ! courir avec une telle vivacité dans des draps incestueux<sup>442</sup> !** » En fait, la répulsion sexuelle de Demange évoque tout à fait ce que dit Freud de celle d'Hamlet ; ce dégoût n'est que l'expression d'un désir coupable, d'un désir qui ne s'avoue pas, mais qui dans le cas de Demange est plus que manifeste, même pour Hansen : « **C'est la femme qui t'intéresse ? Demange...** » (129). Demange, qui à cet instant a déjà pris « la place du mort » (138) dans le lit de Jenny, est littéralement fasciné par ce mélange de sexe et de mort, comme Hamlet.

L'intertextualité dans *Enquête d'hiver* permet donc au roman de sortir de sa matrice policière, et par là même de réactiver le sens profond du genre énigmatique, sclérosé par la gangue ludique du roman-problème. Ce qui est singulier, c'est qu'Amette redonne vie aux stéréotypes policiers en leur injectant une figure archétypale : Hamlet. Ce faisant, il réanime sans doute ce qu'il y a dans cette pièce de mystère irrésolu, mais ce dont bénéficie son roman, c'est de la force et de l'impact de *Hamlet*, qui vient ébranler le personnage du détective et craqueler la construction rigoureuse du genre policier, de plus en plus fortement, entre la première et la dernière partie. Laurent Jenny explique cet effet de l'intertextualité, dont l'impact est d'autant plus retentissant qu'il s'attaque ici au genre le plus charpenté qui soit :

**« Le cadre narratif devient prétexte sur lequel se greffent toutes sortes de discours parasites. L'intertextualité y est alors utilisée comme machine de guerre permettant la désorganisation de l'ordre du récit et la mise en pièces du réalisme (ce qui est tout un)<sup>443</sup>. »**

<sup>440</sup> Shakespeare, *Hamlet, le Livre de Poche*, 1984, p. 32.

<sup>441</sup> Faut-il voir une allusion supplémentaire à Shakespeare dans le fait qu'à l'enterrement de son mari, « Jenny essayait de sortir ses hauts talons de la glaise » (52) ?

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 14.

Lisant *Hamlet*, le personnage du détective semble ici paralysé : lui qui se caractérise dans sa version contemporaine par l'action, est ici incapable de faire autre chose que lire, traîner dans les cimetières, les bars ou dans la campagne ; on dirait que le roman policier se trouve empêché, empêtré, par l'irruption dans le corps même du texte de la « grande » littérature... L'absence d'indices tangibles amène Demange à une attitude de suspicion généralisée (« Il suspecte tout et tout le monde » (121) « **Mais pourquoi tu t'acharnes ? - Je vérifie** » (128)), encouragée par sa lecture de la pièce (40) et de la préface, téléguidée par Sallenave : « **Même les meilleurs, ceux qu'animent les meilleurs intentions (Ophélie et Laertes) trahissent chacun à sa manière...** » (86). Cette suspicion déplace l'angle de vue en écartant peu à peu Sallenave de l'objectif inquisiteur central autour duquel le roman devait se bâtir. Le mystère devient celui de la découverte d'un monde différent, qui se laisse voir peu à peu et rend impossible la perpétuation de l'attitude adoptée jusque là ; Demange ne travaille plus, ne répond plus au téléphone et les derniers mots du texte traduisent bien cette rupture qui donne au paraître une allure théâtrale, une distance irrémédiable par rapport à l'être : « [...] **avec cette faculté d'être adulte, sérieux, il eut les gestes qu'il faut pour fermer la loge, parcourir les couloirs du théâtre, sortir, fermer correctement la porte vitrée [...] Il buvait scrupuleusement son café quand on le trouva mort** » (185).

*Enquête d'hiver* intègre par conséquent deux intertextes opposés sur le plan de la catégorisation (paralittérature et « grande » littérature) - mélange sans doute jubilatoire pour un Amette/Clément - mais proches sur le plan herméneutique, ce qu'Amette rend perceptible en les conjuguant. Ce roman contient et comprend un roman policier avorté et pourtant conclu, qui pose le problème de la fin classique ; si, comme le disait Conrad, tout lecteur aspire à un dénouement plus qu'au pain et aux poissons, nous devrions être contents : la mort de Sallenave est résolue. Mais nous ne sommes pas rassasiés : est-ce parce qu'il s'agit d'un suicide, et qu'il n'y a pas de criminel ? Non, sûrement pas, puisque nous l'avons vu, le récit fondateur de Poe intègre cette donnée, et bien d'autres récits policiers après lui (G.K. Chesterton, dans *les Trois instruments de la mort*, imagine même une série de tentatives de suicide, en dépit de la règle 18 de Van Dine proscrivant accident et suicide). On perçoit aussi petit à petit que ce n'est plus ce que recherche Demange, que ce n'est donc pas ce qui le déçoit, lui qui se dit las de « **cherch[er], parmi les passants, lequel jouerait à l'assassin et lequel jouerait la victime** » (151).

Alors, qu'est-ce qui fait que le lecteur reste en suspens, si ce n'est l'effet à retardement de cette bombe intertextuelle qu'est *Hamlet*, de la force archétypale de son thème : la mise en cause de toute possibilité de faire justice, la fracture entre l'être et le paraître, l'hésitation promue au rang d'attitude morale, l'impuissance à pénétrer une personnalité ? *Hamlet*, introduit si tôt dans le récit (13) accomplit une mise en abyme prospective, ce que Lucien Dällenbach appelle une « *boucle programmatique*<sup>444</sup> », à la fois à l'échelle des personnages (Sallenave, Linda et Demange meurent, et dans le même ordre que Rosencrantz, Ophélie et Hamlet), qu'à celle du récit, qui conservera son mystère. Lucien Dällenbach dit justement qu'en général cette sorte de signe prémonitoire

<sup>443</sup> L. Jenny, art. cit., p. 269.

<sup>444</sup> L. Dällenbach, « Intertexte et autotexte », in *Poétique*, n° 27, 1976, Seuil, p. 287.

se fait discret, sauf dans le cadre du roman policier où il initie et renforce le suspense. Ici, c'est une tension douloureuse qui est créée puisque ce qui est annoncé renvoie à un cercle herméneutique dont on ne sortira pas. Une oeuvre insondable en fait augurer une autre de la même eau.

Et c'est sans doute ce qui explique le choix d'*Hamlet* pour cette référence explicite. Même si certains voient une source possible du genre policier dans cette oeuvre de Shakespeare, d'autres, plus nombreux, choisissent Oedipe comme père fondateur de la littérature policière ; on reconnaît d'ailleurs la structure oedipienne dans bien des romans policiers (de Leroux à Japrisot) et la pièce de Sophocle a même donné lieu récemment à une adaptation dans la Série Noire. Mais il ne s'agit pas pour Amette de saluer les grands anciens ; il montre bien d'ailleurs avec quelle désinvolture il veut les traiter en se « trompant » exprès au sujet de *White Heat*. Dans ce léger décalage (un héros tragique pour un autre) s'inscrit en fait toute la différence que le roman d'Amette met en avant par rapport au policier traditionnel, descendant d'*Oedipe-Roi*. Jean Starobinski nous aide grandement à comprendre ce choix, en posant *Oedipe-Roi* comme une oeuvre claire, non lacunaire, où l'énigme est résolue - ce qui a pu faire accéder le personnage au stade mythique :

**« Dans le cas d'*Hamlet*, au contraire, nous assistons à une série d'événements, de discours, de monologues qui nous paraissent livrer une partie seulement du sens global exigé par une logique de la cohérence. Nous serions enclins aujourd'hui à nous résigner à ce partiel retrait de sens, sinon même à y voir une beauté supplémentaire : tant d'ouvrages récents nous ont accoutumés à pressentir dans ce qui se dérobe, dans la mutilation et la brisure, l'essentiel de leur « message ». Il est licite d'affirmer qu'*Hamlet* a pour thème métaphysique le divorce de la conscience et d'un monde « mauvais », et il est clair que la pièce atteindrait incomplètement son but si la conscience détrompée du monde et déjetée vers la question infinie qu'elle est pour elle-même se laissait entièrement comprendre .<sup>445</sup> »**

Dans *Hamlet*, comme dans *Enquête d'hiver*, nous ne pouvons rétablir toute la chaîne de causalités et le personnage garde son énigme : le choix d'*Hamlet* contre *Oedipe-Roi*, c'est le choix d'un type de littérature marquée par le doute et l'ouverture, l'indécidabilité. Pierre Bayard, reprenant la distinction établie par Tzvetan Todorov, pose lui aussi la différence entre la « vérité d'adéquation », amenée après *Oedipe* par toutes les oeuvres policières classiques - où la vérité correspond à l'idée qu'on s'en fait, à un projet mené de force jusqu'à son terme -, et la « vérité de dévoilement », celle d'*Hamlet*, choisie par les oeuvres policières modernes, où la vérité n'est pas donnée arbitrairement, où le sens reste ouvert<sup>446</sup>.

L'intertextualité active dans *Enquête d'hiver* porte en elle la fin du texte d'Amette, qu'elle met ainsi en abyme : le manque de motivation interne pour la mort de Demange force à chercher une cause externe, qui se trouve être intertextuelle : à force de lire *Hamlet*, Demange en épouse les contours ; il meurt, comme Hamlet, à la fin, mais sans

<sup>445</sup> J. Starobinski, introduction à E. Jones, *Hamlet et Oedipe*, Gallimard, coll. Tel, 1967 (éd. orig. 1949), pp. XXIII-XXIV.

<sup>446</sup> P. Bayard, *op. cit.*, p. 132.

que nul combat ne soit nécessaire, et, bien sûr, après avoir fermé sa loge de théâtre ... De plus, la mort du « héros » ne résoudra pas plus le mystère que la mort d'Hamlet ne met fin aux questions qu'on se pose sur lui, c'est une mort qui ne clôt rien - comme celle de l'inconnu de *Boulevard du Guinardo*.

En définitive, la trace intertextuelle dans *Enquête d'hiver* révèle deux aspects fondamentaux du domaine policier et de la littérature en général. « **Qui dit cela ?** » (147) demande le commissaire à Jenny, qui vient de dire deux phrases en anglais ressemblant beaucoup à du Shakespeare : « Moi », répond-elle, excluant toute citation ; l'écriture est le lieu d'une lutte contre la présence de l'autre, et c'est cette lutte qui est créatrice. Dans le roman policier, « *genre narratif intertextuel par excellence* », pour Uri Eisenzweig, c'est l'écart qui constitue l'oeuvre, qui, par définition, s'affirme comme partie prenante d'une tradition et en rupture avec elle :

**« Autrement dit, le récit de détection est fondé, par définition, sur l'existence d'un écart, d'une « agrammaticalité », d'une anomalie, tant par rapport au sociolecte [...] que par rapport aux « surprises » déjà homologuées des autres récits policiers<sup>447</sup>. »**

Le récit d'Amette va s'attaquer à ce qui est le plus déterminé par l'hypotexte : la structure du récit. Ce faisant, un écart si important s'exhibe que le lecteur devra nécessairement constater l'antinomie entre ce qu'il pensait lire et l'oeuvre lue, qui prend du coup une valeur unique. On en arrive alors à rejoindre pleinement ce que Michael Riffaterre appelle « *la syllepse intertextuelle* », la syllepse étant la superposition du sens propre et du sens figuré d'un mot :

**« La signification intertextuelle, c'est un autre sens possible [...] que le contexte élimine, ou négativise, parce qu'il lui est grammaticalement et sémantiquement incompatible. Or cette élimination, comme le ferait un refoulement dans l'acception freudienne du terme, entraîne une compensation : elle engendre un texte<sup>448</sup>. »**

A des mots qui ont un sens figé par les stéréotypes et les clichés policiers : mort, coupable, commissaire, *Enquête d'hiver* redonne un sens plein et mouvant, et qui revient sur l'enquêteur et sur le lecteur de plein fouet. Ce qui est tout à fait singulier - et évoque vraiment dans le cas d'Amette/Clément l'idée d'un « *refoulement* » créateur -, c'est que la première partie de son roman propose d'abord le sens courant et figé de ces mots et que ce n'est que par la suite qu'ils seront mis en doute et élargis. Cette élimination de l'autre sens (qu'on a constatée chez Belletto, dans *l'Enfer*, symbolisée par la mort de Lossaire) se fait ainsi progressivement dans le roman d'Amette, par la superposition d'un autre sens qui finit par liquider le premier. Le lecteur est soumis à la béance croissante entre un texte univoque et un autre ambigu, procuré par un intertexte exogène.

<sup>447</sup> U. Eisenzweig, « un Concept plein d'intérêts », in *Texte*, n° 2, *l'intertextualité : intertexte, autotexte, intratexte*, Toronto, Trintexte, 1983, p. 166.

<sup>448</sup> M. Riffaterre, « *la Syllepse intertextuelle* », in *Poétique* n° 40, *Recherches à Poétique*, Seuil, nov. 1979, p. 496 (souligné par nous).

## 2.2. Marsé : le double assassinat dans la rue Morgue

Dans la rue éponyme du roman espagnol, comme dans celle imaginée par Poe, il y a deux crimes. Jouant sur les mots du titre fondateur du genre policier, Marc Lits propose comme définition du genre :

**« le roman policier est le récit double d'un assassinat dans la rue Morgue <sup>449</sup> . »**

*Boulevard du Guinardo* semble redoubler la définition de Marc Lits, puisqu'il débouche sur le constat d'un assassinat, et que deux séries temporelles sont développées : l'une, rétrospective, tournée vers un crime vieux de deux ans, l'autre, prospective, oriente la lecture vers ce qui est découvert à l'issue du texte, un deuxième crime. Le texte entier marche vers la morgue où tout se dénouera. La téléologie de mise dans le roman policier est parfaitement respectée dans le roman de Marsé.

Qu'il s'agisse d'une pure coïncidence ou d'une volonté de la part de Marsé de faire un clin d'oeil au grand ancêtre, ce qui est avéré, c'est que notre auteur a trouvé dans la paralittérature une source de renouvellement extraordinaire pour la littérature, comme plusieurs de ses confrères dans les années 70. Il a utilisé le genre policier, genre des plus codifiés, à titre expérimental, pour créer un nouveau roman espagnol, en écho à ce qui se passait en France ; et sa démarche n'est pas sans évoquer celle d'un Michel Butor. Ce que dit Lucien Dällenbach de l'auteur de *l'Emploi du Temps* vaut pleinement pour celui de *Boulevard du Guinardo* :

**« [...] dès lors qu'il entendait thématiser la littérature comme dépassement, le choix d'un genre statique et parfaitement codifié s'imposait dans la mesure où il ferait saillir avec une force d'autant plus grande l'essence subversive et inauguratrice de l'oeuvre artistique <sup>450</sup> . »**

Marsé s'inscrit ici dans la lignée de Juan Benet, qui a voulu se démarquer, comme les auteurs du Nouveau Roman, du roman réaliste dominant jusque là l'espace littéraire. Mais chez les Espagnols, cette réaction a valeur politique et historique, puisqu'en créant une nouvelle littérature, ils enterrent définitivement le passé après la mort de Franco ; pour ceux qui ont choisi la matière policière, il s'agit d'exploiter une certaine écriture du soupçon qui invalide le discours officiel du franquisme, **« en révélant une vérité probable, sans cesse escamotée par le pouvoir et contaminée par le doute <sup>451</sup> »**.

Marsé n'utilise pas, comme le fait Amette, la succession pour tourner le dos à l'hypotexte, pas plus que l'intégration d'une référence intertextuelle explicite inattendue, et d'un autre registre, comme *Hamlet*. Mais il s'appuie également sur des habitudes de lecture policière, éveillées et stimulées par des personnages ou des situations stéréotypées (inspecteur, enfant-victime, criminel, témoin, morgue, commissariat) pour que l'écart qu'il opère devienne signifiant.

<sup>449</sup> M. Lits, *op. cit.*, p. 90.

<sup>450</sup> L. Dällenbach, *art. cit.*, p. 296.

<sup>451</sup> J. Tena, *Histoire de la littérature espagnole, op. cit.*, p. 630.

Marsé exploite ce qui permet le roman policier et le structure : les manoeuvres de retardement. Pour Charles Grivel, le suspense dans le roman en général est « *une technique de persuasion accélérée* », et cet aspect compte particulièrement au regard de la portée politique et historique que Marsé veut donner à son roman :

**« Le texte romanesque, en occultant l'information qu'il avance, attache le lecteur au déchiffrement [...] Le drame est rendu vrai ; par conséquent, l'usager (« sous le coup ») croit avoir affaire - et tout soutient cette légende - à l'impénétrabilité du réel (imité dans le roman)<sup>452</sup> . »**

Marsé manipule cette attente du lecteur d'une manière manifeste : tout repose sur Rosita, qu'il faut d'abord retrouver, puis convaincre, puis contraindre à aller vers ce qui doit dénouer le récit, sa confrontation avec le cadavre ; la tactique de l'adolescente pour égarer et promener l'inspecteur, le détourner du but, est à l'image de ce que pratique l'auteur policier avec le lecteur. Ainsi, malgré le fait que le livre s'ouvre sur quelque chose d'apparemment achevé et qui ignore tout suspense (« on a arrêté son violeur » (17)), il va se glisser dans l'attente autour de laquelle *Boulevard du Guinaldo* se construit, quelque chose de l'impatience d'un lecteur de policier, une impatience faite de vigilance aux détails, éventuels indices.

Manquant d'objet défini, puisqu'il ne s'agit plus ici de découvrir un criminel, la lecture est comme débordée face à l'interrogation que porte le texte : l'ouverture du roman porte à se poser des questions sur l'inspecteur, puis à partir de la page 17 sur le viol, puis au chapitre 2 sur la victime ; cette dispersion de l'interrogation suscite une lecture extrêmement circonspecte. Cette attention va s'exercer sur tous les détails du texte, qui se met ainsi à bénéficier d'une lecture active, d'une efficacité propre à la lecture policière ; Marsé peut alors compter sur ce processus qu'on attribue au roman policier : la co-élaboration d'un texte, le lecteur finissant en quelque sorte les phrases du romancier et leur donnant ici, en plus, tout un prolongement.

Car chemin faisant une quatrième interrogation se superpose aux autres, souterraine tout au long du texte, mise en évidence peu à peu par le cadre spatio-temporel : l'Espagne le 8 mai 45. La révélation de son importance se fait à la clôture, ce qui lui permet de bénéficier en force d'impact de la tension suscitée par les trois autres au cours du récit. En effet, le roman respecte l'unité de temps, et de multiples allusions à la situation sont faites, afin que le lecteur finisse par deviner la date du récit et son importance. Ces indications vont du constat d'une anomalie, d'une ambiance anormale (33, 50, 59, 62), à des éléments du décor comme les pochoirs (le rocher de Gibraltar, 58), à des remarques de Rosita (« *on voit qu'ils ont fêté quelque chose* ») jusqu'à des références plus claires à l'actualité (le journal du jour - *Reddition totale et inconditionnelle de l'Allemagne* -, le commissariat sens dessus dessous, avec les commentaires de l'ancien chef de l'inspecteur : « *certains veulent fêter ça* » (43)), et même des comparaisons explicites : « *Le jour transpirait une flemme tout à fait anormale, comme s'il fêtait furtivement quelque chose* » (33). Repères que refuse de voir l'inspecteur : au commissariat, il ne pense qu'à sa maladie, se demandant simplement « *quel jour on était, si la date était importante [...] mais la date du jour ne lui dit rien.*

<sup>452</sup> Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, p. 268 et p. 258.

**Mardi, 8 mai** » (38) ; dans le journal, il ne lit que le foot : « **c'est la seule chose qu'il vaille la peine de lire...** » (60).

La page 60 intercale dans les pensées de l'inspecteur les titres qui défilent sous ses yeux et qui se réfèrent à la situation internationale, sans attirer l'attention de celui qui lit, absorbé en même temps dans la contemplation d'une vitrine. Image du lecteur qui laisse filer les indices sans les voir dans le texte, ébloui par ce qui brille et le retient à la surface ? On assiste également aux retombées de cet événement, l'effervescence du commissariat étant due aux multiples arrestations (34, 38, 44). Ces arrestations et le cheminement de l'inspecteur pour les besoins de sa mission dans un quartier où il sévissait précédemment réactivent en lui (parfois de façon délirante, 41) le souvenir de multiples scènes de perquisitions et d'interrogatoires (40, 60, 62, 80, 112), véritables signes prémonitoires. Rosita y insiste, évoquant à de multiples reprises les milieux indépendantistes - cibles de la persécution de la police politique -, les arrestations (96), les disparitions multiples (55) et les « suicides » étonnamment nombreux, désignés comme tels par une presse muselée par le pouvoir : le mort au centre de l'intrigue présentera une variante de cet abus, puisqu'on lui substituera son identité au profit d'une autre qui discolpe la police.

Tout finalement fait pressentir ce qui est arrivé à l'inconnu de la morgue, y compris les images récurrentes de mutilation (48, 65) et cette pièce de théâtre au sujet du martyr de Ste Eulalie, dont Rosita se prépare à jouer le rôle, image de la lutte des faibles contre les puissants. Les supplices subis par la Sainte évoquent si bien la cruauté des interrogatoires policiers que l'inspecteur a le réflexe de les comparer implicitement, jugeant « improbables » (100) les tortures infligées à la jeune fille, alors que le « massacre consciencieux » (122) dont a été victime le cadavre de la morgue finira tout de même par l'étonner par son caractère extrême...

Le paysage textuel est donc rempli de signes : les indices classiques semés dans le texte nous annoncent la vérité et nous la laissent présager. La nature de ces indices, qui agissent par imprégnation, rejoint et révèle celle des indices classiques du roman policier, malgré leur réputation de pièces de puzzle, d'éléments réalistes mathématiquement disposés pour faire réfléchir. Marc Lits le précise bien :

**« Le roman policier est une pure fiction où la solution est moins d'ordre logique que rhétorique. La découvrir ne demandera donc pas des connaissances judiciaires, mais plutôt des compétences en analyse de texte pour mettre au jour une solution inscrite dans les lignes d'un récit de fiction <sup>453</sup> . »**

Dans *Boulevard du Guinardo*, malgré leur rémanence et leur évidence, ces indices sont souvent gommés par les réflexes de lecture, qui orientent le lecteur vers la petite histoire, en lieu et place de la grande : restant axé sur les deux personnages et sur le crime qui a uni et scellé leurs vies, le lecteur fait comme l'inspecteur à la page 60 : il a une évidence sous les yeux, quelque chose de grave, mais il continue à voir ce qui l'intéresse, « **la seule chose qu'il vaille la peine de lire...** ». Or, en définitive, ce qui paraît (et qui est lu)

<sup>453</sup> M. Lits, *op. cit.*, p. 84. P. 115, Marc Lits résume l'opinion d'Alain Demouzon, pour lequel l'auteur est « un concocteur d'énigmes, qui invente des structures cryptologiques construites sur le modèle de la métaphore filée » (souligné par nous).

comme secondaire va rejeter dans l'ombre de la Maison (où Rosita retourne à la fin du texte) ce qui était donné au début comme l'énigme principale, malgré le désintérêt significatif de l'inspecteur.

Marsé, tel un auteur policier classique, engage le lecteur sur de fausses pistes, en tirant justement profit des habitudes de lecture policière, puisque c'est notre façon de sélectionner les informations dans un certain sens dans le roman policier qui nous fait passer à côté de ce qui nous mènerait à la vérité. A l'origine de ce tri, le choix de la littérature : le lecteur, s'il s'est engagé dans une lecture policière, déconnecte le texte de sa référence au réel pour n'y voir qu'un problème à résoudre. La fin contraint ce lecteur à un retour au réel, et ce changement de niveau référentiel crée la surprise du texte.

De plus, Marsé trouble la vision de ce que Jacques Dubois nomme « *le carré herméneutique*<sup>454</sup> », c'est-à-dire la distribution traditionnelle des rôles, et cette dérive prend une réelle signification à cause de l'intertexte. Ainsi, l'enquêteur, entrant en scène, a certes l'air désabusé et très las, mais cet état est tout à fait hammettien, à peine plus décadent, à cause de la maladie. Le lecteur va donc attendre sa prise en charge des événements et l'amorce de sa réflexion, et rester suspendu à son immobilisme et à son cheminement téléguidé par la victime, avec toute l'attention de celui qui attend dans un roman policier, pensant que « ça va venir » et qu'il s'agit d'une démarche visant à nous assoupir au milieu des indices : le lecteur avisé retient donc son attention. A la fin du chapitre 6 (le livre en compte 9), l'inspecteur, enfin aiguillonné, agit, découvre, juge, tranche. Mais plus dure sera la chute puisque finalement, il renonce à la sanction.

En outre, le rôle de la victime, traditionnellement confié aux femmes et aux enfants, ressorts émotionnels garantis, acquiert ici une réelle ambiguïté précisément à cause du cumul des identités : Rosita, femme-enfant, devient énigmatique - ce qu'une victime ne doit pas être - à cause de l'équivoque de ses attitudes, tour à tour enfantines et mûres, innocentes et perverses. Comme l'inspecteur, le lecteur va mettre un certain temps à la suspecter, à cause de l'hypotexte et de la compassion qui s'attache à ce rôle, et ce malgré tous les signes tangibles s'accumulant dans le texte pour désigner quelque chose de trouble en elle. Son ambiguïté affaiblit l'aura pathétique liée à son rôle de victime et risque de discréditer la fonction de témoin, qu'elle doit assumer également. Elle est aussi ce qui fait avancer le texte : victime vivante, elle agit - alors que la victime habituelle du roman policier est condamnée à l'inertie - et conduit même le texte, l'inspecteur et le lecteur étant soumis à son bon vouloir.

Enfin, ce qui est remanié d'une manière magistrale et minutieuse, c'est le pôle du criminel. Il n'est pas ici, *a priori*, difficile à trouver, mais à rejoindre. Le récit est le cheminement qui aboutit à lui, conformément au programme du roman policier classique. On peut donc dire que le criminel aspire à lui tout le texte puisque l'itinéraire qui structure le récit est motivé par lui : les personnages marchent vers ce cadavre (pour l'inspecteur) ou dans la direction contraire (pour Rosita, qui renâcle à aller le voir) ; il prend ici une dimension que lui refuse le roman policier classique, le confinant dans le mutisme et dans l'abstraction du raisonnement, puis le renvoyant dans le silence de l'après-texte dès après

---

<sup>454</sup> J. Dubois, « un Carré herméneutique : la place du suspect » in *le Roman policier et ses personnages*, pp. 173-180. Cf. aussi, du même auteur, *le Roman policier ou la modernité*, chap. V, p. 91 sq.

ses aveux parachutés, simple révérence à la longue démonstration du détective-héros. S'il est dans le roman de Marsé « **des plus langagièrément absents**<sup>455</sup> », réduit au silence de manière pour une fois tout à fait fondée - et pas par un abus narratif -, il fait *parler* le texte et les personnages, et, au-delà, devient extraordinairement parlant lors du dénouement, où il constitue par son être-même, et pour mort qu'il soit, la preuve éclatante de l'erreur policière ; il est un non-aveu, qui pour être non-formulé, n'en est pas moins parfaitement explicite, quand bien même on voudrait se boucher les yeux, tel notre enquêteur dont l'aveuglement volontaire se manifeste sur tous les points obscurs du texte (Rosita, l'histoire) : « **Je ne l'ai pas vu ce matin** » (122).

Surtout, bouleversement total par rapport au roman policier type, le criminel n'en est pas un, il se présente comme une deuxième victime, en concurrence avec Rosita - qui entre-temps a basculé du statut de victime à celui de coupable -, mais les témoins de ce crime se tairont. La vérité finale sera donc double : d'un côté, la victime Rosita n'a pas trouvé son criminel-violeur, qui restera dans l'ombre ; le lecteur tombera dans l'ignorance, ayant perdu ses illusions de *savoir*. De l'autre, la victime anonyme se trouve pourvue simultanément de son identité de victime et de son criminel, qui est également renvoyé à l'anonymat, celui d'une puissance aveugle aux tentacules multiples (dont a fait partie l'inspecteur, tout aussi anonyme) : la police franquiste. Là encore, un responsable unique ne sera pas désigné ni même recherché. Cette victime transformée par le discours en criminel partage avec ce type de personnage le silence ; son corps mutilé répond parfaitement aux caractéristiques énoncées par Uri Eisenzweig :

**« Figure narrativement parfaite mais textuellement négative, conteuse idéale mais impossible de son propre destin, la victime policière archétypale a la bouche à la fois ouverte et silencieuse, emblème du récit authentique à jamais absent, du moins à la première personne<sup>456</sup>. »**

Chez Marsé, à l'inverse des romans classiques où le cadavre découvert au début constitue l'énigme, souvent par son état lui-même (mutilation, traces écrites), le mort placé à la fin du récit répond par la négative à la première énigme (du viol) et révèle par lui-même la cause et l'origine de sa propre mort : réduit au silence par la police, il *parle* cependant à Rosita, comme à l'inspecteur. Mais dans les toilettes, Rosita vomit ce qu'elle a vu et s'en lave les mains ; quant à l'inspecteur, il renferme ce secret en lui et l'emportera dans la tombe que lui promet le hors-texte.

Malgré tout, le pôle du témoin est représenté, et il ne subira pas la même manipulation, la même inversion du discours, que Rosita, puisque ce témoin aura le dernier mot - il aura même tous les mots du texte, puisque ce témoin est le texte lui-même, ou si l'on préfère, le narrateur. On sait qu'une des sources de renouvellement du genre policier, un des ressorts pour surprendre un lecteur blasé, y compris à l'époque classique, consiste justement à opérer des transgressions génériques sur le carré herméneutique, faisant par exemple de l'enquêteur le coupable, ou du narrateur le criminel (comme dans *le Meurtre de Roger Ackroyd*) ; ici, c'est le narrateur qui remplit la case du témoin du crime, crime dont il contenait la vérité depuis le début - il opère donc

<sup>455</sup> J.P. Colin, art. cit., p. 55.

<sup>456</sup> U. Eisenzweig, *le récit impossible*, p. 111.

bien comme un auteur policier - et dont il nous assène la connaissance d'une manière cinglante, malgré les indices qui nous conduisaient à cette révélation. Le roman dit les mêmes mots que Rosita, mais nul ne peut les effacer, les abolir.

La confusion mise par Marsé dans le carré herméneutique classique est à l'image de celle qui résout et dénoue le texte - et lui permet de réaliser jusqu'au bout son programme (la reconnaissance), vilenie absolue -, par laquelle le criminel supposé dévoile une victime avérée. Autre altération majeure du carré herméneutique : le criminel occupe la place pourtant déjà pourvue de la victime, définitivement ; et la case du criminel, si l'on exige qu'elle soit scrupuleusement pourvue, va demeurer scandaleusement vide. Dans le genre classique, le sort du criminel n'est pas pris en compte par le détective ; tout le poids de ce dernier consiste à *désigner* le responsable, à l'identifier. Cette fonction est également celle du détective du roman noir, qui donne le plus souvent un nom, quand bien même il absout le criminel et renvoie à une culpabilité collective. La suite judiciaire n'est pas évoquée, ne pesant guère au regard de l'importance de cet acte assertif, de cette publication aux yeux du monde d'une culpabilité plus ou moins cernée. Or, ici, la désignation du coupable (**« une erreur de la Brigade, le zèle rageur ou la négligence d'un fonctionnaire »** (122)) est tue et s'arrête aux bornes de l'intériorité ; elle n'est en aucun cas divulguée, renfermée qu'elle est dans le monologue intérieur du détective. L'anonymat n'est cependant pas l'absence, et ce que fait Marsé, c'est récuser la prétention réductrice du roman policier à désigner une identité fictionnelle pour combler une incertitude initiale ; ce qu'il pointe du doigt, lui, à travers cet anonymat du tueur, c'est la responsabilité politique, une culpabilité collective, non réductible à une identité, et qui trouble le lecteur et l'interroge. *Whodunit ?* Qui a tué ? on le sait, et on sait que le « qui » ne pourra se borner à un individu, comme on sait que le sens du mot « tué » est perturbé par le fait que ce soit la police qui ait tué : il ne peut s'agir d'un meurtre, mais d'une « erreur », et la victime ne peut prétendre être telle. Chez Marsé, le roman policier redevient, comme du temps des Mémoires de Vidocq, un roman de la police, mais ironiquement : il est apparemment du côté des *grises*, dont le crime restera impuni, mais le narrateur n'est pas le même, et la narration, loin de célébrer les hauts faits d'une police efficace comme le fait Vidocq, révèle les turpitudes d'une police qui préférerait qu'on jetât un voile sur ses agissements souterrains, tout en énonçant le discours officiel qui se trouve alors disqualifié.

Le récit policier, intertexte agissant du roman de Marsé, dit son inutilité une première fois en tant que finalité puisqu'il ne donne pas la clef de l'énigme posée initialement (*whodunit ?* qui a violé Rosita ?) ; il la redit - il l'*avoue* - une deuxième fois en tant que processus, marche vers l'aveu, vers la reconnaissance d'une vérité déjà acquise (et *Boulevard du Guinaldo* tient tout entier dans ce cheminement), d'abord en dévoilant cette vérité dès le début, puis, surtout, à la clôture, en dénonçant l'inanité de cette reconnaissance en tant que discours porteur de vérité : on ne demande pas au témoin de témoigner, à la victime de désigner un coupable, on utilise seulement sa présence à des fins politiques, on abolit sa parole. Le discours est vain, au rebours de l'illusion qui assure au roman policier sa valeur de parole de vérité, au détective sa justification en tant que porte-parole de la justice. Vengeance du roman sur le policier, c'est le roman qui vient au secours de cette vérité et la restaure dans le texte. Les mots écrits rétablissent le contenu de la parole tue de Rosita, la vérité de l'homme tué qui s'inscrit dans l'histoire. La grande

histoire fait retour sur la petite, remise à sa place, renvoyée à son quotidien, comme Rosita. S'il doit y avoir une parole de vérité, il faut qu'elle s'exerce sur l'histoire, où une recherche prend tout son sens, et pas à un pur jeu de dupes comme le propose le roman-problème, un jeu qui ne débouche sur rien, une vérité qui n'est que la solution déjà trouvée par quelqu'un d'une énigme purement intellectuelle. Au lecteur de comprendre qu'il doit changer de rôle et d'investissement...

### 3. Le texte piège

#### 3.1. Le piège interprétatif

Nous ne les avons pas séparés jusqu'à présent, mais examinons maintenant plus particulièrement le pôle de l'interprétation, c'est-à-dire celui du lecteur. La question de la lecture se pose de façon particulièrement intéressante dans ces romans dérivés du roman policier, dont l'horizon d'attente, très particulier dans le genre initial, se trouve altéré et provoque des réactions du côté du lecteur, l'auteur s'étant sans doute livré à de subtils calculs quant à la perception de son texte.

En fait, le roman policier - sur les traces du roman populaire -, ayant été immédiatement perçu comme le livre du lecteur, a probablement été le premier domaine de la littérature écrite où l'on se soit soucié du pôle du récepteur, comme l'explique Alain-Michel Boyer :

**« Il s'agit alors de la fabrique rhétorique, instrumentale, d'un récit efficace, d'un énoncé plus ou moins vocatif, à destinataire incorporé puisque, dans la paralittérature, les genres et les catégories possèdent une conventionnalité propre, nécessaire à l'« efficacité » de la communication<sup>457</sup>. »**

Si le roman policier est vu comme un acte de communication à part entière (c'est-à-dire avec un récepteur actif), le fait même de l'écriture prive l'émetteur des moyens de mesure immédiate de l'effet, des ressources de rectification ou de persuasion qui existent dans la littérature orale (les gestes, par exemple) : pour atteindre son but, l'auteur doit non seulement posséder un savoir-faire, mais aussi une aptitude à se projeter. Thomas Narcejac, dans *Une Machine à lire : le roman policier* (1975), insiste sur ce point :

**« Un auteur qui connaît bien son métier se dédouble à chaque instant<sup>458</sup>. »**

Tous les spécialistes du genre soulignent la part du lecteur. Thomas Narcejac, quant à lui, distingue deux pôles : le « pôle positif », l'information donnée par l'auteur, et le « pôle négatif », l'émotion du lecteur ; il décrit les différentes phases réactives du lecteur du *Mystère de la chambre jaune*, en montrant comment Gaston Leroux les anticipe et les utilise. Pour lui, la prééminence du lecteur est une des caractéristiques les plus

<sup>457</sup> A.M. Boyer, « Questions de paralittérature », in *Poétique* n° 98, p. 148.

<sup>458</sup> Th. Narcejac, *une Machine à lire*, p. 221.

remarquables de l'écriture policière :

**« [...] la lecture constitue le mouvement même du roman-machine. Le lecteur est la pièce maîtresse de l'appareil, mais cela n'est vrai que du roman-policier. [...] Le roman policier, au contraire [du roman classique], se sert du lecteur, lui emprunte quelque chose pour se développer [...] Elle passe littéralement par lui et c'est lui qui lui fournit l'énergie motrice <sup>459</sup> . »**

C'est cette importance donnée à celui qui va lire le texte qui explique pour partie l'aspect conventionnel, rigide, du genre policier classique, puisqu'il paraît difficile de demander au lecteur de devenir un *partenaire* sans fixer des normes de fonctionnement ; d'où les excès législateurs d'un Van Dine. Ces lois établissent des règles du jeu nécessaires pour une activité où les mots de *stratégie*, d'attente, de renversement, de surprise, d'erreur, d'adversaire et de partenaire ont été prononcés et abondamment utilisés par les romanciers comme par les théoriciens. Cette perception aiguë du rôle du lecteur précède donc toutes les critiques de la réception, qui vont reprendre à leur compte le vocabulaire du jeu et de l'affrontement, comme l'a fait Umberto Eco :

**« un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en oeuvre une stratégie dont font partie les prévisions de l'autre - comme dans toute stratégie <sup>460</sup> . »**

Et l'écrivain et critique italien de comparer, à la suite d'autres, ce qui se passe entre un auteur et son lecteur à un jeu d'échecs. Le roman policier était discrédité à cause de sa proximité avec les jeux de société, et voilà que la littérature se pense elle-même comme jeu ! En lisant tous les critiques qui s'intéressent à la réception d'un roman sans étiquette, on a l'impression qu'ils parlent du roman policier, tant le genre illustre les critères énoncés. Le plaisir du lecteur n'est d'ailleurs pas séparable de celui de l'auteur, dont Roland Barthes disait l'attachement au *jeu* dans le texte, aux deux sens du terme <sup>461</sup> .

Michel Picard a montré les analogies dans l'attitude face au livre et aux jeux <sup>462</sup> , l'abandon massif du premier s'expliquant justement par le manque tragique de prise en compte de cette dimension ludique du livre, lié à ce que Michel Picard appelle la « *déludification* » de la société.

Le jeu établi par le texte repose sur le désir de savoir (du lecteur) et sur la capacité de l'auteur à créer du mystère. La lecture est par elle-même une démarche herméneutique ; Norbert Wiener rappelle de façon éclairante l'origine du mot lire en anglais :

**« En anglais, énigme se dit riddle qui vient du vieux verbe to rede qui veut dire « chercher la solution » et d'où est sorti le verbe moderne to read : lire <sup>463</sup> . »**

<sup>459</sup> *Ibid.*, pp. 228-229.

<sup>460</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, p. 65.

<sup>461</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 11 : « Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. »

<sup>462</sup> M. Picard, « la lecture comme jeu », in *Poétique* n° 58, p. 258. Cf. également M. Picard, *la lecture comme jeu*.

Si tout texte est crypté, c'est parce qu'il est d'abord « tissu », *hyphos*<sup>464</sup> produit à partir d'une matrice, le mot possédant un « **pouvoir génératif**<sup>465</sup> » qu'a mis à jour Michael Riffaterre. Pour le lecteur, il s'agit de remonter le fil, d'effectuer des regroupements, à l'image du détective qui reprend une histoire à rebours, pour remonter du crime constaté à la genèse de ce crime. A ce travail sur ce qui est écrit, ce qui est visible (l'autopsie, l'étude des traces) s'ajoute une tâche importante : la reconstitution, à partir des indices (textuels, criminels), des trous dans le tissu, de toutes les brèches laissées sciemment par la narration, de tout ce qui manque pour rétablir une cohérence et bâtir une interprétation :

**« Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord, parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...] Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner<sup>466</sup>. »**

C'est face à ces vides que le lecteur se sent vraiment appelé par le texte et prend conscience de son rôle dans la production du texte, au lieu que souvent il est annulé, absorbé dans la parole textuelle. Dans le roman policier, ces vides sont perçus comme légitimes, puisque le fait divers dont l'histoire se nourrit est par nature lacunaire ; c'est l'ignorance qui permet au récit de se développer. De surcroît, le lecteur doit faire appel à son propre raisonnement, conformément au pacte de lecture, sachant qu'au contraire de ce qui est censé se passer dans le roman classique, l'auteur du roman policier n'a pas tout dit<sup>467</sup>. Tout ce qui semble manquer au texte (les blancs, les vides, les énigmes et les obscurités sur les axes syntagmatique et paradigmatique) encourage un travail de suture, étant donné que la première lecture a « l'horreur du vide<sup>468</sup> » - comme le détective<sup>469</sup> !

Alors que dans le roman sans étiquette, c'est le surplus de savoir qui éveille le lecteur à son rôle<sup>470</sup>, dans le roman policier c'est une lacune dans l'information qui suscite la

<sup>463</sup> N. Wiener, *Cybernétique et société*, cité par Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 228.

<sup>464</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 86. Dans *S/Z*, R. Barthes dit aussi, p. 166 : « chaque fil, chaque code est une voix ; ces voix tressées - ou tressantes - forment l'écriture ». Cf. aussi R. Belletto, *les grandes Espérances de Charles Dickens*, p. 463 : « et les grandes Espérances de Charles Dickens sont décidément une toile d'araignée dans laquelle se tissent à l'infini et à la perfection, la perfection d'une toile d'araignée, d'ahurissants réseaux de sens et de sons ».

<sup>465</sup> M. Riffaterre, *la Production du Texte*, p. 197.

<sup>466</sup> U. Eco, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>467</sup> T. Todorov, « la Lecture comme construction », in *Poétique* n° 24, *Narratologie*, Seuil, 1975, p. 421.

<sup>468</sup> F. Schuerewegen, « le Lecteur et le lièvre », in *la Lecture littéraire*, p. 57.

<sup>469</sup> Cf. J.C. Vareille, *Filatures*, p. 42 : « Car à la mystique du continu fait évidemment pendant la peur panique du manque, du trou. Comme la nature ancienne, le détective a horreur du vide. »

lecture active. Marsé cumule ces deux impulsions : dans une partie de l'intrigue, le lecteur en sait plus que l'inspecteur puisqu'il lui est donné d'assister à la scène de prostitution pendant que le vieux policier dort sur un banc ; cette scène complète les nombreux indices brandis sous les yeux du lecteur au sujet des relations entre Rosita et son souteneur. Mais par ailleurs, le lecteur n'en sait pas plus que l'inspecteur au sujet du mort, c'est-à-dire l'essentiel de l'intrigue, ce qui le stimule dans sa recherche d'indices.

Marsé donne en pâture à ce besoin de combler les vides la « fable » du viol de Rosita. Les quelques informations données suffisent au lecteur : à l'aide de son expérience et de ses propres fantasmes, il reconstituera à plaisir l'événement, attitude de lecture et volupté thématiques lors de l'épisode où l'on voit un ami de Rosita jouir en ne faisant qu'imaginer ce drame dont il n'a jamais eu une connaissance précise (66). Ce creux dans le savoir suscite un appétit de lire, particulièrement virulent chez les lecteurs de romans policiers, où le récit s'expose comme enquête, et qui fonctionnent comme « *un appel au sens*<sup>471</sup> » (Alain Robbe-Grillet). Cependant, on voit bien par cet exemple que le vide du texte n'interpelle pas seulement la raison du lecteur, alertée par des coupures dans la chaîne du sens et avide de restaurer une continuité signifiante : elle constitue également « *une structure d'accueil et d'appel pour l'activité imaginative du lecteur*<sup>472</sup> ». Cette invite du texte à laisser l'imaginaire se déployer, individualisant le texte pour chaque récepteur, n'est sûrement pas à négliger puisqu'elle est source de plaisir et attache le lecteur au récit, lui permettant ensuite de l'interpréter.

Ce plaisir explique l'extension du texte, qui n'aurait guère de raison d'être si la seule connaissance était en jeu : si tout texte est parcouru, nécessairement délayement, ainsi que l'illustre magnifiquement la promenade de Rosita et de l'inspecteur - elle le « balade » comme le romancier « balade » le lecteur -, c'est qu'il faut contourner le plus possible le lieu de vérité qu'est la fin, la mort du texte, l'extrémité du plaisir ; Charles Grivel dit de tout texte littéraire que

**« ce mystère, tout d'abord il l'invente, ensuite il le propage, l'étale et le prolonge narrativement. Le roman, loin d'être un déchiffrement, crypte. Sur le simulacre d'une quête (d'une enquête, d'une affirmation cognitive), l'information (la vérité de l'origine) recule « devant le récit » à l'infini du livre<sup>473</sup>. »**

Le lecteur veut du mystère, il est prêt s'il le faut à aider le texte à l'inventer<sup>474</sup>. Ainsi, le

<sup>470</sup> Cf. T. Todorov, « les Catégories du récit littéraire », in *Communications 8, l'analyse structurale du récit* (1966), Seuil, Points, Essais, 1981, p. 153 : « Ainsi nous remarquons notre rôle de lecteur dès que nous en savons plus que les personnages car cette situation contredit une vraisemblance dans le vécu ».

<sup>471</sup> A. Robbe-Grillet, Entretien avec Uri Eisenzweig, *Littérature* n° 49, p. 21.

<sup>472</sup> L. Dällenbach, « la Lecture comme suture », in *Problèmes actuels de la lecture*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (juillet 1979), sous la direction de L. Dällenbach et J. Ricardou, Clancier-Guénaut, Bibliothèque des Signes, 1982, p. 36. Cf. aussi Cl. Bremond, *Logique du récit*, pp. 158-159, à propos du manque informatif en ce qui concerne les *mobiles* des personnages, et les influences à l'origine de ces mobiles : « *Ce silence ménage à chaque lecteur la liberté, s'il le veut, d'élaborer des hypothèses, de rêver autour du récit.* » (souligné par nous).

<sup>473</sup> Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, p. 263.

lecteur d'*Enquête d'hiver*, comme celui du roman espagnol, est porté à refuser la possibilité d'un suicide, trop content d'épouser la cause de Demange. Ce dernier semble être le garant du contrat de lecture, puisqu'il lutte contre toutes les apparences pour nier ce suicide, et affirmer un crime qui inaugure la quête, sauvant le texte aux yeux du lecteur. Mais peu à peu, nous sommes confrontés à l'évidence du suicide, et à la scission entre Demange et le rôle qu'il devrait remplir.

Dans *Boulevard du Guinaldo*, le lecteur, confronté à un cadavre initial, ne remet pas en doute son identité de criminel, affichée de prime abord comme avérée, avec la caution de l'inspecteur : « nous savons que c'est lui » (28). Comme dans la lecture de faits divers, nous réduisons instantanément et strictement ce personnage à l'étiquette « criminel », d'où le désintérêt total vis-à-vis de son identité (« **qui est-ce ? - Personne, un vagabond** » (27)) ; de toute façon, aucun autre personnage ne peut être soupçonné (il n'y a pas d'exposition des principaux suspects, comme c'est l'usage dans le roman classique) : l'affaire du viol est réglée. Le « *simulacre* » dont parle Charles Grivel semble totalement dévoilé, puisque le cheminement fait explicitement sécession avec la quête.

Cependant, le lecteur soupçonnera sans doute le suicide de ne pas en être un, le texte l'y conviant en jouant sur l'intertexte : d'abord par le sujet lui-même (dans de nombreux romans policiers, les crimes sont présentés comme des suicides), ensuite par la mise en scène un peu trop soignée (« **il expliqua qu'on l'avait trouvé le matin même dans une ruelle du Guinaldo, la nuque brisée et empestant le vin** » (18)), enfin par les indices textuels, comme les souvenirs de l'inspecteur, qui se rappelle plusieurs scènes d'« interrogatoires » - en fait, de tortures. Le renversement de perspective final non seulement confirme la présupposition du lecteur (ce n'est pas un suicide), mais va au-delà, contestant l'identité du cadavre (ce n'est pas le criminel).

Ce gouffre observable dans nos deux romans entre le point de départ interprétatif et le point d'arrivée du texte est certes imputable à l'investissement initial du lecteur avide de matière à déchiffrement. Mais il faut également le mettre sur le compte de la stratégie de l'auteur, qui connaît et exploite ce goût pour le mystère. Ainsi le paratexte est-il utilisé, complice du jeu établi par le texte, en ce sens qu'il va mettre le lecteur sur la voie de ses premières prévisions. Chez Amette, conforté par le titre, le lecteur applique au texte un scénario intertextuel qui lui fait mettre « *sous narcose* » (Eco) des caractéristiques importantes du personnage, ne retenant de lui que ce qui concorde avec l'hypotexte, pour en faire un type connu (le commissaire désabusé et las). Demange est de cette façon préconstitué, ce qui a des conséquences importantes au niveau prévisionnel, puisque, pour Umberto Eco, le « *monde possible* », prêté au texte par le lecteur, se forme à partir du personnage :

**« construire un monde, cela signifie assigner des propriétés données à un individu donné<sup>475</sup>. »**

Mais petit à petit la fabula infirme les prévisions du lecteur, et, dans le courant de la

<sup>474</sup> Cf. Ch. Grivel, « les premières Lectures », in *la lecture littéraire*, p. 131 : « Je veux lire - et lire pourtant ce qui n'est pas écrit, ce que l'écrit ne contient pas, ce qui l'excède, ou qui l'expire... ».

<sup>475</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, p. 174.

troisième partie, les caractéristiques « *narcotisées* » se réactualisent d'elles-mêmes, désignant la logique productive du texte, qui avait été rayée par le désir du lecteur de plaquer sur le texte un scénario connu pour une affaire « **comme toutes les autres** » (46), permettant une lecture homogène. Le malaise s'installe, parce que la finalité du récit devient aléatoire, indéfinie, énigmatique, ne consistant plus apparemment en la clarification d'un mystère - inhérente au contrat de lecture du récit policier.

Chez Marsé, le titre prête également à confusion, en accentuant le lieu et en oblitérant l'histoire, qui est mise « *sous narcose* » à l'invite du texte et du personnage de l'enquêteur ; oblitération d'ailleurs largement encouragée par l'intertexte policier, puisque, Uri Eisenzweig l'a montré, le roman-problème s'abstrait totalement de l'histoire, « **qui l[*e*] menace sur le terrain de la vérité** <sup>476</sup> ». Le lecteur fait donc des prévisions excluant ce qui en définitive engendre le texte et constitue le dénouement : le cadavre initial, bien loin d'être le criminel fictif d'une fabula au scénario convenu, s'avère être la victime de l'histoire.

Dans les deux romans, la lecture ne peut donc aller dans le sens d'une isotopie, mais, au gré des erreurs de construction du lecteur, elle saute d'une catégorie à l'autre et nécessite des réajustements fondamentaux, répondant aux souhaits d'Alain Robbe-Grillet :

**« Il y a une notion qui m'importe beaucoup dans le texte moderne, c'est la notion de piège.[...] Le contrat type du roman policier veut que le piège soit complètement démonté et que le piège ait disparu une fois que le texte est fini. [...] Alors qu'au contraire, les pièges qui s'ouvrent à chaque instant dans mes textes sont des pièges à double, triple détente<sup>477</sup>. »**

Le premier de ces pièges textuels est sans doute, dans les deux romans, la banalité, revendiquée chez Amette, qui affiche un sujet déjà-lu, une affaire « **comme toutes les autres** » (46) ; quant à Marsé, sa façon de vendre la mèche au lecteur dès le début du récit semble vouer son roman à la platitude, comme une devinette dont on connaîtrait par avance la solution. Or, ce que dit Louis Marin de la banalité s'applique parfaitement à la stratégie de Marsé et d'Amette, puisqu'ils en font une arme narrative :

**« Tel est l'art du piège : la banalité. Tel doit être, du même coup, l'art de déjouer cet art : repérer l'étrange dans le banal, je veux dire repérer dans la surface continue d'un discours le plus minuscule indice du trou où, sans m'en apercevoir, moi lecteur, je vais tomber, le piège étant que je tombe sans savoir que je tombe, que je chute dans le trou tout en continuant à marcher à la surface, que je suis pris - prisonnier - dans la fosse d'un sens tout en continuant à lire, à produire du sens, continûment<sup>478</sup>. »**

La solution de l'énigme donnée à l'initiale du texte joue en fait le même rôle que la multiplicité des fils narratifs : perdre le lecteur, comme dans les romans classiques, « **empêcher qu'une idée ne se forme** <sup>479</sup> » (P. Bayard), pour défendre l'accès à la vérité

<sup>476</sup> U. Eisenzweig, dans *le Récit impossible*, p. 199.

<sup>477</sup> A. Robbe-Grillet, *Entretien avec Uri Eisenzweig*, *Littérature* n° 49, p. 20.

<sup>478</sup> L. Marin, *le Récit est un piège*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1978, p. 75.

jusqu'au dénouement. Cette banalité va de surcroît confirmer ou renforcer un phénomène caractéristique de la lecture de romans policiers, élaborés d'ailleurs à cet effet : la rapidité. Le lecteur lit trop vite pour percevoir les indices et ne revient pas sur ses pas, tendu vers la fin, tombant dans le piège de l'impatience et de l'assurance.

D'une certaine façon, le roman de Marsé nous semble plus proche du calcul qui régit le genre policier (et dont on se rend compte qu'il engendre bien des textes), alors qu'à première lecture il paraît, par rapport au roman d'Amette, plus éloigné de ce genre ; il appert en effet que, dans ce que le romancier espagnol a emprunté à ce type de paralittérature pour créer un nouveau roman, domine la notion de manipulation à partir d'une attitude de lecture sciemment provoquée, qui n'est pas sans évoquer ce qu'Umberto Eco dit du roman-problème :

**« Et Agatha Christie, quelle histoire prévoyait-elle que le lecteur construirait pour dénouer les péripéties de Cinq heures vingt-cinq, tout en sachant que ce serait une histoire différente de celle qu'elle allait mener à terme, mais tout en comptant pourtant sur cette diversité comme le joueur d'échecs compte sur le coup raté que l'adversaire (si possible) jouera en réponse, après avoir été habilement attiré dans le piège d'un gambit<sup>480</sup> ? »**

Ce qui nous fait dire cela, c'est que le récit de Marsé, comme nous l'avons montré, est constellé d'indices concernant l'innocence de l'inconnu et la « culpabilité » de Rosita, et, également, la date du récit, alors même que la démarche inquisitrice avait été clairement désamorcée dès le premier chapitre : le *gambit* consiste en cette pièce maîtresse du jeu de l'auteur (le mystère) apparemment sacrifiée dès le départ, de façon à piéger le lecteur dès ses premières démarches interprétatives, à lui faire initier le jeu d'une manière inadéquate.

Pendant, de nombreux épisodes, inutiles au niveau narratif, constituent des aides discursives (indices, annonces), qui doivent permettre au lecteur plus avisé de revoir ses prévisions ou d'anticiper plus ou moins consciemment la fin du texte. Ainsi, la présence du charbonnier, est-elle signifiée dès la page 34 : « **Il [l'inspecteur] racla ses chaussures contre la carriole du charbonnier rangée le long du trottoir** ». Or, ce personnage, qui revient régulièrement dans le récit, connote le mal, à double titre : il prostitue Rosita, et n'est pas sans rappeler, à cause de sa proximité avec le feu, le viol de l'enfant. Indice encore plus accessible, Rosita demande à l'inspecteur qui vient de lui expliquer que le criminel « s'est jeté dans la cage de l'escalier » : « **Vous croyez qu'il s'est suicidé, vous ?** » (54). Pour ceux qui n'auraient pas compris, le personnage se lance complaisamment et apparemment en toute candeur dans un discours sur les multiples « disparitions » suspectes.

Malgré ces indications, la difficulté à définir la question initiale, la multiplicité des fils de l'enquête et la conversion finale, servent de déstabilisateurs : on voit ainsi combien Marsé calcule, donnant au lecteur des pièces pour l'aider à pénétrer ses desseins complexes, mêlant des éléments classiques qui font croire à un crime ordinaire (le viol de

<sup>479</sup> P. Bayard, *op. cit.*, pp. 42-43 (souligné par l'auteur).

<sup>480</sup> U. Eco, *op. cit.*, p. 162.

Rosita, reconstitué peu à peu à des éléments déviants (l'errance, l'enquête plurielle, le mort-coupable, la victime (Rosita)-coupable) qui perturbent la lecture policière. Il insiste sur des indices de nature différente (concernant le cadavre ou la situation historique, dont les significations se rejoindront) pour encourager son lecteur à maintenir une lecture de type herméneutique. Avec Marsé, on croit donc jouer au Scrabble et on se trouve devant une partie d'échecs ! Le roman met d'ailleurs en scène des hommes jouant au *Chinos*, jeu basé sur la dissimulation et sur l'aptitude de chaque joueur à deviner ce que les autres tiennent dans leurs mains fermées (34).

A l'inverse, alors qu'une enquête prétend se perpétuer, les indices disparaissent du récit d'Amette : la stratégie, plus globale, joue sur un horizon d'attente sans cesse contrarié, jusqu'à remettre en question dans l'esprit du lecteur la notion même de genre. La tactique policière est ainsi plus méticuleusement mise en place dans *Boulevard du Guinaldo*, qui se présente dès lors comme un texte plus *fermé* qu'*Enquête d'hiver*. Mais dans les deux cas, le lecteur est piégé par la communication établie - dont la portée l'entraîne à des prévisions erronées - dans l'un, par ce qui est emprunté à la stratégie policière (les indices), dans l'autre, par ce que nous pourrions appeler l'amorce policière, qui provoque un type de lecture et un horizon d'attente. Dans *Enquête d'hiver*, tout se passe comme si quelqu'un nous proposait de commencer une partie d'échecs et que, au bout d'un certain temps et malgré toute notre bonne volonté, en remarquant d'abord la disparition progressive de pièces (expulsées au lieu d'être dissimulées), nous ne pouvions que constater que le jeu s'est transformé en Scrabble. Attendant une recherche raisonnée du coupable, à cerner et à identifier en jouant des pièces en sa possession, de façon à fermer définitivement le livre, le lecteur se retrouve embarqué dans la quête spirituelle d'un héros affamé de Dieu (184), seul sens qu'il pense donner à sa recherche, sens unique et définitif, peut-être apaisant comme la fin d'un roman policier, mais inatteignable par le raisonnement. Le détective trahit donc ici sa mission, mise en évidence par Uri Eisenzweig : garantir l'intégrité textuelle de l'invasion d'autres genres<sup>481</sup>.

Ce saut dans les catégories demande brutalement une autre compétence : si nous reprenons les termes employés par Umberto Eco dans *Lector in fabula*, le « Lecteur Modèle » d'Amette doit posséder une « *encyclopédie* » de référence qui va du polar à *Hamlet*, sachant que le roman policier requiert inévitablement des compétences intertextuelles. Néanmoins, constituant un indice, ces renvois à d'autres textes orientent normalement vers la solution, fût-ce par polarisation, au lieu qu'ici ils la dispersent. Et le Lecteur Modèle peut ignorer de toute façon le texte de Shakespeare, puisqu'on a vu que celui-ci était orienté, interprété, dévié, soumis aux intentions du roman d'Amette. De plus, l'encyclopédie (de type policier) que le lecteur a été encouragé à utiliser pour affronter le texte, va se trouver désamorcée, mise en chômage technique, par ce que le roman devient.

Quant à Marsé, connu dans son pays comme romancier « littéraire », quel lecteur attend-il ? Les deux premiers volumes de la trilogie (*Adieu la vie, adieu l'amour, Un jour je reviendrai*) construisent et présupposent pour le troisième volet qu'est *Boulevard du Guinaldo* un Lecteur Modèle orienté vers l'histoire et la politique espagnoles de

<sup>481</sup> U. Eisenzweig, « L'Instance du policier dans le romanesque », in *Poétique* n° 51, p. 300.

l'après-guerre ; le cycle s'inscrit de plus dans une volonté globale de renouvellement de l'écriture requérant *a priori* des lecteurs non conservateurs, l'utilisation de genres paralittéraires leur demandant éventuellement des compétences dans ce domaine.

La lecture de *Boulevard du Guinardo* sera différente si le lecteur comprend qu'il doit se servir de cette encyclopédie policière, mais il n'y est guère encouragé par le début où tout semble déjà réglé, et où le cadavre initial n'est pas posé comme victime, mais comme coupable, n'entraînant aucune enquête. La localisation spatio-temporelle, identique à celle des deux premiers romans, postule apparemment une encyclopédie historico-politique plus que policière, mais on peut imaginer plusieurs types de lecteurs : ce n'est qu'à la fin que le lecteur naïf (ou passif), se rendant compte que le cadavre initial est bien celui d'une victime et que le texte est une enquête, voit qu'il aurait fallu choisir aussi une démarche policière, complétant la portée historico-politique.

L'opposition actif/passif, si elle paraît forcée, rend compte de la nature particulière de la lecture de romans policiers. Borges disait que Poe avait inventé le roman policier et son lecteur, un lecteur tout à fait distinct des autres, attentif, méfiant, « **soupçonneux d'un soupçon très spécial**<sup>482</sup> », que Borges (et bien d'autres après lui), tentera de recréer pour ses oeuvres propres. D'un autre côté, si le lecteur pense lire un roman policier, il risque de mettre entre parenthèses la référence au réel et à l'histoire, qui mène pourtant à la vérité. Le piège est donc à double entrée, et Marsé montre par là son intention de brouiller la notion de genres, comme le font les romanciers novateurs espagnols, de Benet à Mendoza : pour avoir une stratégie efficace, le lecteur doit mêler tous les types de lecture, tirant bénéfice de toutes ses expériences.

La difficulté à déterminer le jeu mis en place sera également fonction de la nationalité du lecteur, et l'opposition lecteur espagnol (sous-divisé éventuellement en lecteur catalan/non catalan)/lecteur non-espagnol (avec des degrés dans l'éloignement spatial et culturel) s'ajoute sans la recouper à l'opposition lecteur actif/lecteur passif. Ainsi, un jeune lecteur français n'aura pas forcément à l'esprit en ouvrant le roman de Marsé ce qu'un lecteur espagnol ayant connu le franquisme aura comme horizon d'attente et mettra immédiatement en oeuvre pour deviner où le mène l'oeuvre. Pour ce dernier en effet, le mot « policier » renvoie sûrement à autre chose qu'à Hercule Poirot ! Dans les deux romans, le piège interprétatif se referme sur le lecteur, l'activité prévisionnelle, d'après Umberto Eco, étant au coeur de l'interprétation ; c'est pourtant de cette façon qu'Amette et Marsé construisent leur Lecteur Modèle.

Dans un premier temps, le texte est agencé de telle sorte qu'il cache l'essentiel : le « sujet » travaille à attacher le lecteur à une fabula (énigme du viol de Rosita, pour Marsé, énigme de la famille Boislevant-Sallénave, pour Amette) qui s'avère secondaire. Pour retenir le lecteur, un suspense est créé autour du mystère que constituent les protagonistes de chaque énigme, mystère qui repose sur des personnalités contradictoires (Rosita victime et coupable, comme Jenny Boislevant). Et pourtant,

<sup>482</sup> J. L. Borges, « le Conte policier », in *Autopsies du roman policier*, p. 291. Pour nous, le lecteur passif serait celui qui lirait en relâchant son attention vis-à-vis des indices. Dans le cadre du roman policier, ce type de lecteur peut se laisser bercer par les clichés. Ces derniers sont d'ailleurs là pour cela : tout lecteur non professionnel (et même...) est en fait alternativement actif et passif, ce qui permet évidemment à l'auteur (policier) de le surprendre et de le charmer.

parallèlement, la direction du texte est indiquée : chez Marsé, les deux protagonistes, s'ils dévient de leur trajet et de leur but très souvent (comme le lecteur, qui les imite), se dirigent tout de même vers cette cible et l'évoquent régulièrement. Quant au narrateur d'*Enquête d'hiver*, donnant bien du fil à retordre au lecteur comme à son détective, il prévoit cependant ce qui pourrait compromettre la visée de la lecture ; il renseigne le lecteur en certains points pour lui permettre de réajuster son déchiffrement. Cette fonction est souvent déléguée aux personnages secondaires qui, interrogeant le commissaire, lui font dire où il en est (et donc vers où le texte va) : « **Qui es-tu ? dis-moi** » (46) ; « **Tu penses encore à Sallenave ? [...] - Je ne pense plus vraiment à lui** » (174). Ces personnages diégétisent le lecteur et posent les questions qu'il poserait, ou tentent de lire Demange, lui exprimant parfois leur désapprobation par rapport au chemin qu'il prend, comme le fait le lecteur *in petto*.

D'autres instances narratives aident également ce dernier : le poids significatif du décor (rien que la place grandissante de la campagne par rapport à la ville, lieu du roman noir, indique au lecteur la porte de sortie du genre) dont Michael Riffaterre souligne l'importance dans les stratégies prévisionnelles du lecteur<sup>483</sup>, métaphorise la perte de repères et l'abandon auquel cède Demange. Par ailleurs, les passages de monologue intérieur doivent épauler le lecteur de façon importante ; celui que nous citons ici, par exemple, désamorce, s'il en était encore besoin, toute tentative de plaquer un scénario intertextuel policier au roman d'Amette : « **Comment pouvait-on remonter à la surface ? Mais c'était quoi la surface ? Tout le monde le considérait comme un commissaire de police** » (119). Demange prend conscience que le monde qu'il a construit ne correspond à rien, et il invite le lecteur à changer également, il lui montre le sens du livre ; mais le lecteur, comme Rosita dans *Boulevard du Guinaldo*, peut se montrer rétif et refuser d'aller là où le texte le mène :

**« ce que veut le texte, c'est nous mettre dans son sens, c'est-à-dire, - selon une autre acception du mot « sens » - dans la même direction<sup>484</sup> . »**

Le lecteur critique, qui relit le texte et revient sur les erreurs du lecteur naïf qu'il était lors de la première lecture, peut percevoir cette « direction » s'il revient sur d'autres éléments du paratexte que le titre : ce qui entoure l'oeuvre n'est pas toujours lu ou pris en compte en découvrant le texte ; il faudrait ici distinguer deux types de lecteurs, ceux qui se jettent sur un livre sans attendre, et ceux qui en font le tour, parfois longuement, dans une attitude qui n'est pas sans évoquer l'abandon progressif à la rêverie et au sommeil, et qui s'explique peut-être par le besoin pour certains d'une transition, d'un sas entre réel et fiction.

S'il est lu avec attention, le paratexte influe sur la lecture. Selon l'édition, tout change, en ce qui concerne *Boulevard du Guinaldo* : la quatrième édition espagnole du roman de Marsé (*Ronda del Guinardó*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1991) propose sur

<sup>483</sup> Cf. M. Riffaterre, *la Production du Texte*, p. 157 : « Le lecteur le plus ignorant de la rhétorique est conscient de l'importance des descriptions de décors dans le roman, espèces de périphrases désignant les personnages, leurs émotions, leur état d'esprit, et surtout leur évolution psychologique et morale. »

<sup>484</sup> P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, p. 156.

la quatrième de couverture l'attitude de lecture à adopter. Il est ainsi précisé dès les premiers mots qu'il s'agit d'une parabole, et le lecteur apprend ce que représentent Rosita et l'inspecteur ; le sujet du texte et sa portée historique sont dès lors accessibles immédiatement, et même imposés au lecteur, ce qui n'est pas le cas dans la quatrième de couverture de l'édition française, plus rapide, mettant davantage en valeur la *fable* apparente du texte : le viol de Rosita. Pour *Enquête d'hiver*, Amette, auteur du texte de quatrième de couverture, résume l'enquête et annonce le malaise qui va saisir le commissaire, mais sans que rien ne laisse présager des bouleversements narratifs et génériques qui expliquent le choix d'une collection « blanche » et du pseudonyme qui va avec : ainsi, il espère sans doute rallier les lecteurs habituels de polars, en même temps qu'il opte pour une stratégie du piège et de la surprise.

Autre aspect important du paratexte : l'épigraphe. Marsé a choisi Lewis Carroll - ce qui n'étonnerait pas un lecteur anglais de roman policier, la parenté du genre avec le fantastique et la littérature enfantine étant évidente au Royaume-Uni (cf. le rôle des comptines dans les romans d'Agatha Christie<sup>485</sup>). Mais la citation choisie illustre l'ambiguïté du texte : **« Il était une fois une coïncidence qui était allée se promener avec un petit accident ; au cours de leur promenade, ils rencontrèrent une explication si vieille, qu'elle était courbée et toute ridée, et qu'elle avait plutôt l'air d'une devinette. »** Si le thème qui structure le roman est ici posé (la promenade), la stratégie ludique à adopter face au texte est clairement programmée (la devinette) en même temps que l'ouverture finale : recourir au stéréotype (l'explication très vieille et fatiguée) fait déboucher sur une impasse, le sens fuit et se dérobe. Pour le lecteur espagnol de Marsé, le mot « *devinette* » - s'il est lu avant - peut encourager à joindre à une encyclopédie historique une lecture herméneutique circonspecte.

Quant à Amette, il choisit en épigraphe un quatrain assez énigmatique du poète Friedrich Schlegel : **« A travers les sons innombrables / Qui peuplent le songe diapré de l'hiver / Un chant imperceptible appelle / Celui qui écoute en secret. »** La rupture générique entre ce poème et le roman noir qui commence ensuite annonce celle qui déstructurera le récit ; le thème du livre est posé : Demange va être appelé, aspiré par une autre réalité, vers laquelle il se tourne peu à peu en perdant ses repères.

A première lecture, le lecteur distrait retiendra peut-être seulement, en même temps que le cadre temporel (l'hiver) déjà présent dans le titre, le mot « secret » qui l'oriente vers une lecture propre au genre policier, en « narcotisant » ce qui la menace, oblitération facilitée par la nature poétique de l'épigraphe, dont la lecture est plus impressionnante qu'analytique au premier abord. Il y a de surcroît une certaine tradition de l'épigraphe savante ou poétique dans le polar, visant sans doute à valoriser l'écriture noire. Par

<sup>485</sup> Cf. F. Lacassin, *Mythologies du roman policier*, Tome 1, U.G.E., 10/18, 1974, p. 181 : « *Le meurtre, ou plutôt l'énigme qu'il secrète, est un défi lancé par la logique d'Alice et de Lewis Carroll à celle d'Aristote et Descartes.* » Pour F. Lacassin, p. 110, le roman policier est le « *plus moderne refuge* » du merveilleux. Cf. aussi Th. Narcejac, *op. cit.*, pp. 163-166. Th. Narcejac souligne l'utilisation du *nonsense* dans la destruction du lien signifié/signifiant. Il signale également le rôle de la polysémie, qui fait douter de chaque indice. Quant à Edmund Wilson, dans « M. Holmes, c'étaient les empreintes d'un chien gigantesque », in *Autopsies du roman policier*, pp. 102-103, il assure aimer lire Conan Doyle pour la parenté de son oeuvre avec les contes de fées, et il la relie à Alice et aux « *nonsense* » d'Edward Lear.

exemple, en ouvrant *Exit* de Paul Clément, le lecteur de la Série Noire commence sa lecture par un extrait du Deutéronome ; un vers de Moréas sert d'épigraphe à *Histoire d'ombres*, de Jaouen.

Mais en y réfléchissant, on comprend que l'épigraphe programme ici une attitude de lecture faite de disponibilité au texte, d'abandon des « *promenades inférentielles* <sup>486</sup> », attitude sans doute attendue par tout créateur, à l'image d'Italo Calvino :

**« lire veut dire se dépouiller de toute intention et parti-pris, afin d'être prêt à accueillir une voix qui se fait entendre au moment où on s'y attend le moins . <sup>487</sup> »**

L'ambiguïté de la stratégie auctoriale est donc perceptible, déjà, dans ce qui entoure le récit. Finalement, le paratexte pose pour un texte herméneutique (et sans doute pour tout texte) la *règle du jeu* dont on ne devrait pas pouvoir se passer : c'est ce qui expliquerait les erreurs d'orientation du lecteur d'Amette et de celui de Marsé, l'un commençant une partie d'échecs et se retrouvant devant un Scrabble quand l'autre fait l'inverse. Le lecteur critique, c'est finalement le joueur qui après avoir perdu, se précipite sur la règle du jeu pour comprendre son erreur.

### 3.2. Le piège référentiel

---

La dernière aide équivoque qui peut orienter la lecture, première ou seconde, et donner des indications sur ce à quoi réfère le texte, se trouve dans les personnages principaux, qui diégétisent dans les deux romans le lecteur, par le biais de l'importance accordée à leur regard, comme d'ailleurs chez Belletto ou chez Montalbán et son *Private Eye*. Ce qui se passe dans nos romans est à relier au rapprochement opéré par Alain Montandon entre le « *lecteur fictif* » (personnage représentant le lecteur) et certains personnages picturaux, spectateurs du décor-sujet de la toile, « **personnage[s] index désignant l'acte de vision à l'intérieur même du tableau** <sup>488</sup> » et parfois même le montrant du doigt : le thème du regard est omniprésent et caractérise les policiers de Marsé et d'Amette beaucoup plus que l'action. Rien que cette opposition voir/faire devrait éclairer le lecteur sur la nature du texte, qui se coupe du roman policier ou du polar.

Pourtant, le regard est l'activité herméneutique par excellence, le mode premier de la recherche. Demange est très souvent devant des baies vitrées, le policier de Marsé inspecte toutes les rues où il baguenaude avec Rosita ; Demange se perd dans la contemplation d'éléments hors-enquête, l'« inspecteur » observe le Barcelone du 8 mai 45, et, par superposition, celui de la Guerre Civile, par le biais de ses souvenirs : c'est donc de ce côté-là que le lecteur doit diriger ses regards pour comprendre vers où le mène l'oeuvre. Aide équivoque cependant, à cause de l'implication du détective ; il n'est pas ce personnage-prétexte du tableau, qui n'assume qu'une fonction : il est le héros.

<sup>486</sup> Cf. U. Eco, *op. cit.*, p. 116.

<sup>487</sup> I. Calvino, cité par A. Montandon, « *En guise d'introduction* », *le Lecteur et la Lecture dans l'oeuvre, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres de l'Université de Clermont-Ferrand II*, p. 11.

<sup>488</sup> A. Montandon, *art. cit.*, p. 6.

Comment donc le héros, avec tout ce qu'il endosse d'affects, pourrait-il désigner à la vue du lecteur autre chose que lui-même ? Même si, chez Marsé, il se manifeste comme un anti-héros, affaibli et repoussant, et qu'il se dénonce comme personnage-prétexte par l'anonymat, les habitudes de lecture sont trop fortes pour que le regard du lecteur ne se concentre pas sur le personnage central - et dans le domaine policier, sur le surhomme espéré derrière l'enquêteur.

La « *direction* » indiquée par nos deux textes est finalement excentrée, et sert à désigner la prise de distance inhérente au jeu et nécessaire à la lecture ; d'où l'excentricité des deux policiers, excentricité dont Uri Eisenzweig fait une caractéristique commune à l'enquêteur et à l'écrivain :

**« excentrique, parce que de goûts bizarres (ténèbres, mutisme), le Grand Détective l'est également parce que littéralement (encore que partiellement) hors du centre, hors de l'univers où se déroule l'histoire<sup>489</sup>. »**

Excentrique, ajoute Alain Montandon, parce que curieux, désirant voir et connaître, comme le lecteur<sup>490</sup>. Chez Amette, *désorientant* le lecteur, le personnage central l'invite à chercher en lui-même la solution, à se poser des questions, bref, à ramener à lui-même la signification de la fiction. De plus en plus *excentrique* et *mal vu* par les autres personnages (qui eux *jouent le jeu*), « **loin des tromperies et des jeux de surface<sup>491</sup>** » (quatrième de couverture), Demange semble montrer la voie à suivre au lecteur en se déprenant lui-même de la fable, de la fiction : ainsi, son regard passe petit à petit de plus en plus à côté des objets de l'enquête, négligeant par exemple des témoignages, ne les laissant pas entrer dans le texte malgré leur volonté d'y figurer ; ou bien encore, il dépouille un personnage de son aura fictionnelle (l'homme de main devient un ouvrier agricole, comme s'il avait quitté son costume de scène) et il prive le texte de ses potentialités fictionnelles policières en coupant court aux indices ; ainsi s'isole-t-il de plus en plus. Quand, finalement, il ne reste plus que lui, il se gomme également, en tant qu'ultime support d'irréalité ; et il tire sa révérence, on l'a vu, comme un personnage de théâtre, sans aucune réalité : première lecture possible de la fin du roman, qui finit en même temps que son personnage-rôle, puisque

**« Le récit est la forme du rôle, le rôle la matière du récit<sup>492</sup>. »**

Une autre figure du roman thématise cette mise à nu du support de l'illusion romanesque qu'est le personnage : il s'agit de cette femme rousse qui gît dans un sommeil d'une profondeur suspecte, alors que Demange et Aubain l'observent en en parlant comme d'un objet ou d'une personne absente : « **C'est un beau corps. Un corps de femme** » (154). « **Une chair pleine et une expression vide** » (155). Cette femme est abandonnée sur un fauteuil comme une marionnette inutilisée, matériel inemployé de la diégèse et qui reste vacant. La permanence de cette situation (on ne la verra plus) fait apparaître la vérité de

<sup>489</sup> U. Eisenzweig, *le Récit impossible*, p. 125.

<sup>490</sup> A. Montandon, « le Parfum vert ou la curiosité du lecteur », in *la Lecture littéraire*, pp. 112-113.

<sup>491</sup> *souligné par nous.*

<sup>492</sup> Cl. Bremond, *op. cit.*, p. 332.

l'illusion romanesque, qui n'est permise que par un personnage *en situation*, en action, par le biais de l'identification. Dans le même chapitre, le cas de Chapec illustre encore le fonctionnement de l'illusion : en tant qu'homme de main, il appartient à la mise en scène, comme l'acteur Sallenave, il engendre de la narration ; en tant qu'ouvrier agricole, il est éliminé du domaine narratif, pure éventualité mise entre parenthèses puis chassée du champ des possibles du texte, parce que « **ça n'intéresse personne, un ouvrier agricole** » (157).

Le roman d'Amette semble donc viser à désintoxiquer un lecteur trop enclin à se laisser prendre au jeu, lecteur qu'Alain Montandon qualifie de « *pervers* » :

**« Il n'est donc pas rare que donnant à lire, le texte insistât sur la nécessité de se déprendre du mouvement pervers animé par toute lecture, afin d'échapper à ce processus d'irréalisation, de désubstantialisation des choses que certain appelle avec bonheur un « Walkman moral »<sup>493</sup>. »**

Amette met en scène par l'écriture cette « *désubstantialisation* », qui nous donne une autre interprétation possible de la fin du roman ; le récit devient petit à petit une collection d'images et de fantasmes, comme si on accédait à l'intériorité troublée du commissaire qui ne s'appartient plus, s'étant trop plongé dans la vie des autres, trop identifié à un personnage de roman : « **Il avait passé sa vie à contempler celle des autres, Demange. Comme un chat. Et brusquement, il avait été dévoré par le reflet du chat [...] Demange avait perdu son ombre.[...] Il avait cru en retrouver une, très belle, sous les traits de ce comédien [...] Ce comédien grandissait à mesure qu'on s'occupait de ses souvenirs** » (150). L'hypnose dont est l'objet le lecteur « *pervers* » est figurée dans l'attitude du commissaire, de plus en plus ensommeillé (trajet inverse du héros de Belletto) et régressif, heureux de retourner dans le ventre maternel, dans « **le centre de quelque chose, dans un refuge irréel mais vrai, chaud, où il peut enfin s'abandonner** » (172), d'où il ne verra plus le monde que depuis le mince orifice d'un « *oeil-de-boeuf* » (183) derrière lequel nul ne le voit.

Quant à Marsé, il inscrit dès les premières lignes dans l'excentricité de son détective aux « **yeux mi-clos** » (71) une fâcheuse tendance à fermer les yeux dans les deux sens du terme. Il est **déjà « aux portes du sommeil** » dans l'*incipit* (tout en marchant !) et, dans ce vestibule qui est comme le hall d'entrée du roman, il s'endort. Au lecteur de rester vigilant, car des choses se passent dans le texte. D'autre part, l'inspecteur a une forte propension à regarder ailleurs, tendance là aussi *mal vue* de son entourage et de ses supérieurs, mais qui oriente le lecteur vers toute une vision socio-historique de l'Espagne de 1945 avec le souci, comme Montalbán, d'en souligner la misère ; l'inspecteur se caractérise aussi par un désengagement initial (et non progressif comme dans *Enquête d'hiver*) de toute enquête, de tout débat, de tout *jeu* collectif : « **Son regard erratique glissa le long de la colline poussiéreuse à la suite d'un petit garçon qui descendait la pente sur les fesses, sans rien dire, jouant tout seul**<sup>494</sup> » (88). Le personnage principal cumule donc métaphoriquement deux attitudes du lecteur, l'une positive (la vision biaisée), l'autre négative (le demi-sommeil), d'une façon concurrentielle, jusqu'à la

<sup>493</sup> A. Montandon, introduction, *la Lecture et le Lecteur dans l'oeuvre*, p. 11.

<sup>494</sup> souligné par nous.

fin du récit - peut-être à l'image de toute lecture, le lecteur étant parfois concentré et attentif, en éveil, et par moments rentrant en lui-même : dans ses souvenirs, dans tout ce que le texte (Barcelone pour l'inspecteur) lui fait retrouver de son passé et de son expérience, mais aussi dans son corps (corps souffrant pour l'inspecteur).

Ainsi, le texte est parsemé d'images de l'aveuglement (le suicide des pigeons aveugles, l'aveugle, « **au regard suspendu dans le vide** » (73)) et d'extrême lucidité : « **les fleurs louches des fèves brillaient comme des yeux** » (113) ; cette lucidité est d'ailleurs préconisée par Rosita : « **La carotte, c'est très bon pour la vue. Vous en voulez une ?** » (69). Elle semble inviter le lecteur à exercer son regard, en évoquant certaines personnes à qui l'on fait prendre des chats pour des lapins : « **il y a des gens qui sont aveugles, vous ne croyez pas ?** » (87). C'est grâce à Rosita que l'inspecteur réagit et récupère une certaine attention, en se détournant « **des réverbères aveugles et décapités** » (110) : **il la fouille du regard, « d'un oeil méfiant** » (74), et peu à peu, elle le met en état d'alerte : « **L'inspecteur regarda autour de lui avec un trouble croissant** » (97-98). **Elle est d'ailleurs pourvue d'un « regard torve [...] affligé de strabisme** » (71).

Ce strabisme est nécessaire chez le lecteur de Marsé, qui doit regarder dans plusieurs directions à la fois (l'histoire du viol, l'histoire du mort, l'histoire de l'Espagne) sans se laisser aveugler par l'une ou l'autre<sup>495</sup> ... et sans s'endormir dans la sécurité de la connaissance. L'ultime regard du texte, celui du cadavre « **vitreux et bleu** » (121) dans lequel se mire et se confond l'inspecteur, est un miroir renvoyé au lecteur qui doit *réfléchir* et reprendre l'investigation dans l'après-texte :

**« Le texte écrit n'est qu'un index tendu vers un texte non-écrit, mais qui est à donner à lire au lecteur « aveugle »<sup>496</sup>. »**

Marsé cumule donc « **l'empêchement de penser** » (P. Bayard) de la littérature policière avec la stimulation à la réflexion, fréquente dans la littérature « **sérieuse** » : c'est que la réflexion doit justement porter sur cet empêchement, sur un aveuglement historique, conséquence idéologique du Franquisme et d'une tendance naturelle à la cécité. Celle-ci est aisément perceptible, puisque Marsé recourt à un autre procédé utilisé par l'auteur de policier classique, mise en évidence par Pierre Bayard : « **l'exhibition** » de la vérité. En effet, malgré la révélation de certains indices probants comme la date du 8 mai 1945 ou toutes les allusions aux « disparus », le lecteur peut négliger d'y *voir* clair.

Nos deux textes, comme ceux de Montalbán et de Belletto, inscrivent donc dans leurs thèmes principaux la vision, image de la lecture et de ce que le roman donne à voir. Si la curiosité est « **le moteur fondamental de la lecture**<sup>497</sup> », le lecteur, pour trouver un intérêt à lire le texte, doit accepter pleinement l'*illusion*, c'est-à-dire qu'il doit accepter de

<sup>495</sup> Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 58, constate d'ailleurs que la double vision de Watson et de Holmes crée un effet d'étrangeté : « *Nous regardons l'action avec des verres dont l'un rapproche et dont l'autre éloigne, ce qui nous donne une impression de relief douloureux, de dépaysement étrange.* »

<sup>496</sup> A. Montandon, « *le Lecteur sentimental de Jean-Paul* », in *la Lecture et le Lecteur dans l'oeuvre*, p. 30.

<sup>497</sup> A. Montandon, « *le Parfum vert ou la curiosité du lecteur* », in *la Lecture littéraire*, p. 122.

concevoir le texte comme un « **appareil optique permettant d'accéder au monde**<sup>498</sup> » et non comme un simple amas de signes sur papier. Il doit sauter immédiatement et consciemment du signifiant au signifié pour que soit mise en place l'illusion référentielle.

Distinguons au passage, puisque le texte de Marsé nous y invite, cette forme d'illusion délibérée, dont nous verrons quel rôle elle remplit dans la lecture littéraire, de l'illusion fantasmatique. Ainsi une des façons qu'a Rosita de gagner sa vie est de regarder, car ce regard est porteur de jouissance ; elle fait jouir ses jeunes amis des rues en les dévisageant alors qu'ils sont en train de se masturber : « **Dépêche-toi. Pense !** » (64) ; « **elle préférait les regarder bien en face, pour voir leur regard de plus en plus perdu, leur expression de plus en plus hébétée et rêveuse, à mesure que dans leurs yeux croissait cette fleur de mélancolie et de stupéfaction** » (66). Le plaisir de Rosita repose sur l'observation, l'analyse d'indices et la distanciation (elle revendique le droit à rire) ; le plaisir des garçons est totalement hypnotique, il vient d'une transgression des interdits sexuels par procuration. Le regard de Rosita active si bien le fantasme que l'un des garçons parvient à jouir en superposant à ce regard des images fantasmées du viol de Rosita transférées à la situation présente. Toute cette scène évoque la lecture de scènes sexuelles dans les romans, dont Guy Scarpetta a montré le rôle structurant, trop souvent négligé<sup>499</sup>. Mais tout de même, il est clair que Marsé valorise le regard de Rosita par rapport à celui des garçons (« **Quelles têtes d'ahuris vous faites !** » (66)) en tant qu'il est jouissance et lucidité conjuguées, selon le principe de Charles Grivel :

« **La connaissance du jeu est inséparable du plaisir que j'en retire**<sup>500</sup> . »

Revenons donc à cette illusion référentielle intentionnelle, source d'un intérêt et d'une curiosité qui vont activer la lecture, et provoquer chez le lecteur ces stratégies dont nous parlions, incluses dans la stratégie textuelle globale, c'est-à-dire voulues et suscitées par l'auteur. Ainsi, si un certain investissement est nécessaire aux activités ludiques, il l'est aussi dans le domaine de la lecture, le « **faire semblant** » étant un prérequis indispensable ; et il l'est encore plus dans le domaine de la littérature herméneutique puisqu'il faut que le lecteur accepte de faire *comme si* pour initier une lecture active et participative, pour entreprendre un déchiffrement minutieux, dont il fera l'économie s'il refuse d'entrer dans ce monde. Or, pour Alain-Michel Boyer, le rituel créé par le roman policier joue un rôle important dans cette « **suspension volontaire de l'incrédulité**<sup>501</sup> ». La convention est un code, comme le « **il était une fois** », qui désengage du monde réel.

Les deux romans de Marsé et d'Amette jouent d'ailleurs avec cette loi de lecture ; le narrateur de *Boulevard du Guinaldo* semble simplement vouloir nous raconter une

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>499</sup> G. Scarpetta, « les Lectures impures », in *la Lecture littéraire*, p. 210 : « et il se pourrait bien que ce désir « illusoire » soit déterminant, structurant, dans l'évolution du désir même du sujet en tant qu'il est tourné vers la relation d'objet. Si l'on veut, la lecture n'est pas seulement ce qui « satisfait » fantasmatiquement un désir déjà là, - elle peut aussi être ce qui l'oriente, le structure. »

<sup>500</sup> Ch. Grivel, *art. cit.*, p. 145.

<sup>501</sup> A.M. Boyer, *art. cit.*, p. 148.

histoire, mais la crédulité du lecteur peut être remise en cause par la reconnaissance d'éléments appartenant au réel : lieu déterminé, mais surtout, événements historiques, précisément datés. La localisation spatio-temporelle, traditionnellement utilisée pour « faire vrai » à l'intérieur d'une fiction, est si précise et si pleine de contenu référentiel qu'elle peut nuire à la perception du texte comme fiction. Pour Alexis Tadié, cette identification met fin au « faire-semblant » et pèse de deux façons sur la lecture : le texte n'est plus perçu comme une fiction, mais comme une interprétation du contexte historique. *Boulevard du Guinardo* est un roman troublant, puisqu'il ne se laisse pas lire comme fiction ou comme histoire, pas même comme fiction historique<sup>502</sup> : les deux plans, s'ils interfèrent, tendent à s'exclure mutuellement, processus qui est mis en scène de façon révélatrice dans le récit, les deux personnages centraux vivant en marge de l'actualité et s'y maintenant malgré la pression. La scène où l'inspecteur refuse de retenir les grands titres de la presse, se cramponnant aux résultats sportifs, est révélatrice de ce qui se passe à l'échelle du récit entier, suspendu à la fiction (le viol de Rosita, la « fable » du texte), commandée par elle, au mépris de ce qui déchire de plus en plus cette trame, poussant derrière la porte où elle se protège : le contenu historique.

La fiction parvient dans un premier temps à contenir l'histoire comme simple décor, mais vient le moment où celle-ci fait retour sur celle-là, déboulonnant la fable et s'affichant comme sujet du texte : la deuxième identité du mort fait basculer le texte dans l'histoire, et son anonymat, dommageable au niveau fictionnel (en particulier dans un texte policier) est pleinement justifié, ce mort représentant finalement toutes les victimes de la police franquiste, elle-même désignée collectivement (les *grises* qui hantent la ville) et métonymiquement par le tout aussi anonyme « inspecteur ». L'attitude de ce dernier, qui provoque le scandale final au niveau de la fiction policière, se justifie également si le texte est perçu en tant qu'interprétation historique : si son apathie par rapport au viol de Rosita peut évoquer la façon dont le régime traitait alors l'histoire proche (la guerre civile), son désintérêt total par rapport au mort figure la manière dont l'état tait les événements contemporains, travestissant les crimes, faisant vivre le pays dans une image fictionnelle de lui-même, isolé du monde lui aussi. Le texte insiste sur le thème du mensonge, diégétisé par le personnage du charbonnier, qui cache pendant tout le récit sa nature véritable sous « son masque de charbon » (113) ; mais Marsé inscrit de surcroît ce thème dans la structure textuelle, avec cette lecture alternative. Alexis Tadié oppose fiction/mensonge à histoire/vérité en se référant à leur sens originel :

**« C'est en ce sens un discours détaché du monde, privé de la recherche de vérité et des essences, qui caractérise la fiction naissante. Mais le concept apparaît également, comme l'inverse, le négatif, la négation de l'histoire, conçue à l'origine comme faits accomplis (*res gestae*). La fiction n'est en ce sens que mensonges, pratique du faux, contrairement à l'histoire, qui dirait vrai<sup>503</sup>. »**

*Boulevard du Guinardo* présente cette opposition d'une manière étonnante : le roman construit une fiction ; cette fiction masque l'histoire, l'évite, au gré de la promenade des deux protagonistes. Dès qu'il y a pause, fixation, le décor se met à parler d'histoire et il

<sup>502</sup> Le roman policier actuel a trouvé un renouvellement extraordinaire dans cette direction. Cf. Marc Paillet, Ellis Peters, etc.

<sup>503</sup> A. Tadié, « la Fiction et ses usages », in *Poétique* n° 113, Seuil, fév. 1998, p. 113.

faut vite repartir : au commissariat, devant des lieux évoquant la torture, etc. La fiction ment, étouffe l'histoire. Le lecteur, lisant une fiction, reçoit au dernier chapitre le poids historique d'autant plus fortement qu'on lui avait permis de l'ignorer et qu'il compromet le plaisir inhérent à la suspension de la référence. L'histoire se présente comme manipulée : au niveau du récit, par sa négation, par son traitement orienté (les torturés sont des « suicidés ») ; au niveau de la narration par sa fictionnalisation, qui accentue la part interprétative de tout récit historique, et par le point de vue adopté (la troisième personne), qui tend à faire oublier cette interprétation ; ce qui fait dire à Louis Marin dans *le Récit est un piège* :

**« Qui est le piégeur ? Le narrateur dissimulé dont le récit dénie la présence. Et le piégé ? Le lecteur qui croit entendre le récit des événements eux-mêmes à la faveur de cette absence et qui écoute de cette voix inaudible la sentence de la vérité même dans le fait sur la page transcrit : histoire<sup>504</sup>. »**

Cette interprétation (celle que Marsé donne de l'après-guerre civile) est bien entendu valorisée par le renversement final : l'histoire prend le pas sur la fiction au moment où se fait la révélation (en particulier dans l'intertexte policier), l'interprétation se laisse prendre pour une révélation. Le mot « mensonge » prend alors une double signification dans l'appréciation finale de Rosita par l'inspecteur : **« Il considéra ce mensonge (falacia) ambulante qu'était l'orpheline, la pieuse tromperie de son pèlerinage avec la chapelle, son errance solitaire au bord de la faim et de la prostitution et cette dernière et involontaire contribution au mensonge (mentira) [...] »** (123).

Le premier mensonge est de l'ordre de la fiction, il la constitue ; mais le second est historique, il faut le dénoncer, ce à quoi s'attelle le récit. Le malheureux est certes renvoyé à l'anonymat, aussi bien par l'inspecteur que par Rosita, qui finit, dans les dernières lignes du roman, par jeter « dans le trou noir » de l'égout le pigeon dont le sort symbolise celui de l'homme torturé. Mais ce dernier sera malgré tout sauvé de l'oubli, par l'écriture... **« Je ne l'avais pas vu, je t'aurais évité cela... »**, dit le représentant du pouvoir à Rosita ; la non-vision (l'exclusion) permet la ré-vision que va être le roman. Car en racontant comment quelqu'un a été tué, et, à travers lui, comment un événement a été tué, Marsé rétablit ce qui a été effacé et sa récupération par le langage est définitive :

**« L'effacé revient dans le récit de son effacement [...] <sup>505</sup> »**

Comme dans le roman policier ! Le genre remplit bien ici son rôle, véritablement, cette « forme d'exhumation <sup>506</sup> » qu'y voyait Ernst Bloch. Mais ici ce n'est pas le policier qui remplit cette fonction traditionnelle de reconstruction des faits et de rétablissement de la vérité, bien au contraire. C'est cependant avec sa complicité que le texte, assumant ce rôle, s'attache d'abord à ce que le lecteur se désintéresse du fait divers (le viol, récit rendu lisible), pour rétablir à sa place légitime l'histoire (toujours obscurcie). Les éléments

<sup>504</sup> L. Marin, *le Récit est un piège*, p. 8.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 80. C. Bértolo, « Novela y público », in *Postmodernité et écriture narrative*, p. 37, dit d'ailleurs de Marsé, à propos d'un autre roman, qu'il appartient à un groupe d'auteurs qui pensaient « parler au nom de ceux qui n'avaient pas de voix et précisément pour ceux qui n'avaient pas de voix » (traduit par nous).

<sup>506</sup> E. Bloch, « Aspects philosophiques du roman policier », in *Autopsies du roman policier*, p. 259.

policiers dans *Boulevard du Guinardo*, engagent la crédulité du lecteur au moins dans un premier temps ; ils donnent au récit une structure suspensive qui attache au dénouement, rendant ainsi le discours historique extrêmement efficace<sup>507</sup>. Le lecteur, à la fin, comprend qu'en tant qu'histoire le texte prête à caution ; mais l'investissement initial de sa crédulité et le choc final qui lui fait prendre l'histoire de plein fouet, garantissent un retentissement à l'oeuvre. Retentissement dont elle a besoin en tant que fiction (désirant séduire), en tant qu'interprétation historique (voulant convaincre) et en tant que parabole. Il s'agit alors de construire une fiction suivant ce qu'Emmanuel Bouju appelle l'« *esthétique du trompe-l'oeil* » :

**« Pour faire d'une fiction narrative une sorte de trompe-l'oeil, il faut donc aller au-delà du contrat classique de lecture, exploiter la « mise en suspens de l'incrédulité » (Coleridge) jusqu'à ménager au lecteur, derrière l'expérience première d'un texte- façade, la prise de conscience ultime d'une feinte des perspectives<sup>508</sup>. »**

On conçoit alors, du même coup, l'importance donnée à la renarrativisation - qui passe d'ailleurs par l'assimilation de la littérature populaire - pour le courant postmoderne espagnol dans lequel se situe Marsé, qui donne une place considérable à l'histoire. Il est capital pour un tel livre-parabole d'être d'une lecture aisée, transitive, accessible à tous. C'est sans doute pourquoi l'auteur part d'un fait divers (le viol d'une petite fille) - Georges Auclair signale d'ailleurs que le régime franquiste interdisait aux journaux d'en faire la chronique, jugée avilissante pour l'image du pays. Sans se laisser prendre au piège réducteur du fait divers, en en déplaçant habilement la portée générale<sup>509</sup>, Marsé peut alors utiliser les *armes* les plus percutantes de la technique narrative ; son discours est un discours de force, qui utilise les *tactiques* narratives policières, les *machinations* de ce roman de la ruse qu'est le roman policier pour s'opposer au discours de la force, c'est-à-dire du pouvoir, qui s'affiche comme le seul discours possible, mentant<sup>510</sup> et taisant, discours ici représenté par ce cadavre parlant d'un homme qu'on a réduit au silence pour faire de lui un mensonge. En se dissimulant, le narrateur-piégeur va être en mesure de révéler ce mensonge, faisant même en sorte qu'il se révèle de lui-même, piégeant le langage du pouvoir.

<sup>507</sup> Cf. Ch. Grivel, « Observation du roman policier », in *Entretiens sur la paralittérature*, sous la direction de N. Arnaud, F. Lacassin, J. Tortel, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, (sept. 1967), Plon, 1970, p. 237 : « On débouche par des méandres au « vrai ». Or ce retard institue le vrai comme vrai. »

<sup>508</sup> E. Bouju, « L'esthétique du trompe-l'oeil ou la narration ironique », in *Postmodernité et écriture narrative*, p. 159.

<sup>509</sup> Marsé, par cette manipulation, esquivé le risque inclus dans l'utilisation du fait divers, qui pour G. Auclair, *op. cit.*, p. 173 (note 2), consiste dans « l'oblitération de l'histoire sous les coups de boutoir de l'actualité - sa « réification » instantanée qui en interdit la compréhension dialectique. » Au contraire, Marsé parvient à mettre le fait divers au service de l'histoire, en se servant des possibilités offertes par la structure policière.

<sup>510</sup> L'illusion fictionnelle s'oppose alors au mensonge du pouvoir. Cf. P. Ricoeur, *Temps et Récit I*, Paris, Seuil, coll. L'Ordre Philosophique, 1983, pp. 84-85 : « La tromperie est le faire persuasif qui consiste à transformer le mensonge en vérité (faire passer pour...), c'est-à-dire à présenter et à faire accepter ce qui paraît mais n'est pas comme ce qui paraît et est. L'illusion est le faire interprétatif qui répond au mensonge, en l'acceptant à la façon d'un contrat avec le destinataire déceptif. »

Ce roman de Marsé semble donc bien être une « *fiction exemplaire* », selon l'expression de Thomas Pavel, c'est-à-dire une oeuvre basée sur « *l'illusion idéologique* », échafaudée sur un support non fictif et intégrant sa propre interprétation :

**« De même, les fictions exemplaires et idéologiques partent d'une base non fictive d'où l'oeuvre dérive une sorte de légitimité précaire ; des prolongements fictifs sont ensuite construits selon les besoins de l'idéologie, souvent de manière à brouiller les frontières entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas <sup>511</sup> . »**

Il semble bien que la subversion opérée par Marsé rende cette interprétation plus frappante que celle du néo-polar français, parce qu'elle utilise pleinement cette stratégie du brouillage : la stratégie de Didier Daeninckx ou de Jean-François Vilar ne repose pas sur autre chose que la démarche herméneutique (alimentée par les indices) et sur le suspens policier pour attacher le lecteur au récit ; le roman est dès lors immédiatement perçu comme une interprétation historique (« de gauche ») et, comme telle, ne peut compter sur l'investissement total du lecteur (ou de tous les lecteurs) comme c'est le cas chez Marsé, grâce à l'alchimie entre fiction et histoire, qui tour à tour endort et réveille le lecteur, le captive et le capture.

La fiction se dit alors zone frontière, et problématique pour la lecture<sup>512</sup>, entre vérité, mensonge, histoire, et cette dernière révèle sa nature fictionnelle, mise en avant par Paul Ricoeur, pour lequel l'histoire, au même titre que la fiction - étant l'une et l'autre des modes de composition des événements -, est reconstruction, refiguration, interprétation. En tant que telle, elle constitue l'arme idéale pour faire penser le lecteur, et pour le rendre actif en dehors du texte, dans le prolongement qu'il lui donnera ; c'est ce qui donne à la fiction sa valeur pragmatique, puisque le modèle de description qu'elle donne

**« doit donc intégrer la relation texte/contexte historique, autrement dit : la relation événementielle par laquelle la fiction provoque son destinataire à la prise de position <sup>513</sup> . »**

Le récit d'Amette capture le lecteur de tout autre façon, l'histoire (la dernière guerre) servant surtout de décor significatif à l'action. Ce qui se passe ici est très différent : *Enquête d'hiver*, ne remplissant plus à partir d'un certain moment son contrat, met en scène le réengagement de la méfiance du lecteur. Embarqué dans la quête du héros de façon traditionnelle, s'accrochant à son désir de conformité, il le suit loin dans ses errements, mais finit par se résoudre à passer dans l'autre camp. L'affaissement de Demange lors de l'épilogue résulterait de ce changement de position. On passe de la vision « avec », pour reprendre la terminologie de Jean Pouillon<sup>514</sup>, à une non-vision : le personnage nous échappe, malgré les passages de monologue intérieur, qui éclairent le

<sup>511</sup> Th. Pavel, *Univers de la fiction*, p. 108 et p. 105.

<sup>512</sup> J. Derrida, « le Facteur de vérité », in *Poétique* n° 21, *Littérature et philosophie mêlées*, Seuil, 1975, p. 101 : « *Habiter la fiction, pour la vérité, est-ce rendre la fiction vraie ou la vérité fictive ? Est-ce là une alternative ? vraie ou fictive ?* »

<sup>513</sup> R. Warning, « *Pour une pragmatique du discours fictionnel* », in *Poétique*, n° 39, *Théorie de la réception en Allemagne*, sept. 1979, p. 335.

<sup>514</sup> J. Pouillon, *Temps et Roman*, Gallimard, coll. Tel, Nouvelle édition augmentée, 1993.

désengagement progressif du personnage de son rôle habituel - symétrique du désengagement du récit. L'énigme retombe en fait divers clos sur lui-même et définitif, aisément réductible : « **Un comédien un peu dépressif s'est jeté en voiture dans la mer** » (96) ; ce fait divers conforte des stéréotypes (« **Souvent, les comédiens font maladifs** » (19)) et ne contient aucune opposition qui pourrait intéresser, puisque c'est le paradoxe contenu dans certains faits divers qui permet leur sélection, c'est-à-dire leur conversion en récit<sup>515</sup>.

Alors, qu'est-ce qui retient l'attention du lecteur ? D'abord, nous l'avons dit, la force de l'habitude, les quelques éléments inquisitoriaux suffisant à alimenter la lecture policière ; comme dans *la Promesse* de Franz Dürrenmatt, où le lecteur continue à « supporter » le détective malgré ses errements et sa déchéance (proches de ceux de Demange), fidélité qui sera récompensée, malgré le tragique de la fin, parce qu'il sera démontré que le détective avait raison et que son analyse était bonne. Rien de tel chez Amette, et d'ailleurs, cela va plus loin ; si le fait divers était resté une énigme pour Demange pendant la deuxième partie, il y renonce de lui-même et l'assimile à d'autres faits divers, comme celui de l'ouvrier agricole (« **rien qu'un ouvrier agricole qui s'est tué sur la route** » (156)), version prosaïque de la mort de l'artiste génial, mais qui présente au moins l'intérêt de pouvoir être raconté, de susciter une légère curiosité : « **Et cette histoire d'artichauts ?** » (157).

A partir de ce moment précis, il est certain que le texte ne se déroule plus comme une déduction, aussi bien en ce qui concerne le personnage de l'enquêteur que dans l'approche du texte par le lecteur. En effet, ce dernier, déstabilisé par la déliquescence de la matière policière et du récit, a sans doute relâché son attention, ne cherchant plus à précéder les raisonnements d'un enquêteur qui apparemment n'en produit plus ; le lecteur a ainsi peu de chance de remarquer ce que le commissaire néglige de dire (et néglige tout court, puisqu'il se désintéresse de l'enquête) : qui est cet ouvrier agricole ? N'est-ce pas Chapec, l'homme de main des Boislevant, connu officiellement sous cette profession et se déplaçant lui aussi en mobylette ? Sa mort est-elle dès lors vraiment accidentelle, ou a-t-elle un lien avec celle de Roland Sallenave ? Ces questions, si elles étaient posées, relanceraient l'enquête. Si le lecteur ne voit rien, c'est qu'Amette a réussi à détruire le scénario induit précédemment ; s'il est encore assez vigilant pour remarquer ce que le narrateur a laissé négligemment traîner dans son récit, il se rend compte qu'il est bien le seul à se poser des questions. En effet, le détective et son créateur montrent explicitement (et sans doute ironiquement) qu'ils se désintéressent totalement de ce type de questionnement, pourtant suscité par eux initialement.

Ainsi, encouragé par l'éclatement de l'action, par l'impossibilité de réduire les personnages à des oppositions actantielles et par l'abandon manifeste d'une stratégie policière, tant au niveau de l'action qu'à celui de la narration, le lecteur change de mode de lecture ; il doit « lâcher », c'est-à-dire céder à la nouveauté, se défaire de ces fameuses habitudes de lecture et des codes d'accès au texte, de cette position confortable, finalement, dans laquelle l'intertextualité sert tantôt d'oreiller (tant il est agréable de s'enfoncer dans le déjà-vu), tantôt d'accoudoir (puisque l'intertexte décode le

<sup>515</sup> Cf. G. Auclair, *le Mana quotidien*, pp. 28-29.

texte présent). Amette met ainsi le lecteur en situation fâcheuse puisqu'il lui ôte son assise référentielle en rompant avec le déjà-lu. Pour nous détacher de cette assise, Amette y va fort : dans le courant de la deuxième partie et dans la troisième, Demange se met vraiment à faire n'importe quoi (par rapport à ce qu'on attendrait), et Hansen le confirme dès le début de la seconde partie : « **Tu files un mauvais coton...** » (106) ; le commissaire ne travaille plus (sauf le dimanche !), a un langage décalé (il répond à la plainte d'une vieille femme en la complimentant sur son prénom), comme le texte, qui ne nous dit pas ce qu'on attend ; bref, il n'est plus *crédible*. *Hors-la-loi*, ou privé de référence, il entre en errance, dans des cimetières, des bars, des réceptions, des sentiers, en même temps que le texte, qui quitte le personnage (chap. 29) ou offre des séquences étranges, comme la scène où Demange, dans la bibliothèque des Boislevet, et en compagnie du juge d'instruction Aubain, tourne autour de la belle endormie pour l'observer, épisode parfaitement inutile à l'intrigue au niveau événementiel. Si nous citons cette scène parmi d'autres, c'est que le lieu n'est pas indifférent, puisqu'il permet au héros d'énoncer un jugement négatif à l'égard de la Bibliothèque, réduite à des termes taxinomiques par Aubain : « **Economie, philosophie, terminologie, philologie... - Connologie, dit Demange** » (154).

Ce n'est pas d'une condamnation de la culture qu'il s'agit (Demange passe son temps à lire), mais de sa sectorisation. Le lecteur est ainsi invité à renoncer à classer *Enquête d'hiver* dans la section « roman policier ». L'énigme se montre alors sous son vrai jour : non pas extérieure, comme le roman policier classique nous le fait croire, mais secrétée par l'esprit lui-même, puisque Demange voit un mystère là où nul ne s'interroge. Amette offre ainsi successivement deux plaisirs du texte : celui d'être jusqu'à satiété dans un terrain connu, confortable, et celui de la destruction des habitudes de lecture ; il amène le lecteur à faire comme Demange, *démangé* par l'envie de trouver autre chose à regarder que les « **malheureux morts qu'il visitait dans les morgues** » (119), et qui ne veut plus aller manger la soupe servie de toute éternité par la gentille madame Hansen, au risque de se perdre.

Dans cette perte du *je*, se joue toute la stratégie du texte ; le lecteur doit perdre la mémoire qui lui permettait de spéculer à partir du déjà-lu et des redondances du texte, tout ce que Lucien Dällenbach nomme « **les codes de décodage**<sup>516</sup> ». Se délestant, il se met en danger et peut lire vraiment, croire à ce que dit le texte, c'est-à-dire entrer dans ce que Paul Ricoeur appelle *le « monde de l'oeuvre »* :

**« Ce que finalement je m'approprie, c'est une proposition du monde ; celle-ci n'est pas derrière le texte, comme le serait une intention cachée, mais devant lui, comme ce que l'oeuvre déploie, découvre, révèle. Dès lors, comprendre, c'est se comprendre devant le texte. Non point imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste, qui serait la proposition d'existence répondant de la manière la plus appropriée à la proposition du monde. La compréhension serait alors tout le contraire d'une constitution dont le sujet aurait la clé. Il serait à cet égard plus juste de dire que le soi est constitué par la « chose » du texte. [...] Lecteur, je ne me trouve qu'en me perdant. La lecture m'introduit dans les variations imaginatives de l'ego. La**

<sup>516</sup> L. Dällenbach, art. cit., p. 37.

***métamorphose du monde, selon le jeu, est aussi la métamorphose ludique de l'ego***<sup>517</sup> .»

Michel Picard y insiste, pas de vraie lecture (pas de vrai jeu) sans risque, sans *mise en jeu* de son identité en la confrontant à l'altérité sans masques, à l'imprévisibilité acceptée - c'est-à-dire sans recours aux stéréotypes - dans un vertige souvent inquiétant. On a vu d'ailleurs qu'Amette a inclus dans sa stratégie de rendre impossible ce recours, forçant ainsi la main du lecteur comme s'il lui ôtait tout joker (ou le jeton blanc du Scrabble) en lui imposant de se débrouiller avec sa donne : car, si les blancs du texte sont l'occasion pour le lecteur de suturer le texte en le faisant aller dans son sens (c'est-à-dire dans le sens de ce qu'il connaît, héritage intertextuel ou idéologique), ces blancs sont trop nombreux dans le texte d'Amette pour permettre cette opération (le lecteur devra finir par les apprécier en tant que tels), et surtout, ce qui est dit ne permet pas l'intrusion de formules stéréotypées, ce qui est dit est absolument contrariant par rapport aux clichés. Peu à peu, le texte se dégage des réseaux discursifs et des sentiers battus et, rompant avec la redondance, confronte le lecteur à l'illisible qu'on ne peut réduire. Ainsi, le récit ne se laisse pas détourner de sa route et du jeu qu'il instaure.

C'est bien d'un jeu qu'il s'agit, et les pièges sont ludiques : le vertige est rendu acceptable et constructif par la position du joueur/lecteur avisé et expérimenté, protégé par la « *distance réfléchie* » qu'il met entre le texte et lui, comme, rappelle opportunément Rainer Warning, « *celle que Plesner présuppose pour le jeu du comédien* »<sup>518</sup> ». Le roman thématise d'ailleurs cette posture de lecture, avec la place accordée au théâtre : l'enquête policière et humaine est centrée sur le personnage d'un acteur et une pièce sert de référent permanent. Roland Sallenave est un être changeant, par exemple dans ses conduites sexuelles, et il symbolise à la fois le simulacre et le vertige - auquel il cède, chutant du haut de la falaise, et fait céder Demange, « tombant dans le tourbillon du vide » (169) -, ou, selon la terminologie de Roger Caillois, le *mimicry* et l'*ilinx* (en grec, le tourbillon d'eau) : « **Un jour, le jeune et lui, on les a trouvés dans les rochers à la pointe de Grouin.[...] Alors merde, il était maquillé. Il était en train de se maquiller** » (166-167). « **Pourquoi n'avez-vous jamais été actrice ?** » (147) s'enquiert Demange auprès de la femme de l'acteur, auteur de la mise en scène de la fausse infraction du premier chapitre : « **Pourquoi toute cette comédie ?** » (27).

L'auteur nous met sur la piste de l'artifice dès le début, notamment dans la description de décors apparemment réalistes à l'envi, faits de « **faux marbre** » (11) et de « **faux becs de gaz** » (16), finalement des « **décors de cinéma** » (98). Quant à Demange, à force de se fondre volontairement dans la personnalité du comédien disparu, il se perçoit à son tour peu à peu comme rôle, un commissaire en quête de celui qui « **jouerait à l'assassin** » (151) ; d'où sa curieuse remarque au sujet de Roland (« **Lui ? moi ? Quelle différence ?** » (174)), qui, au-delà de sa signification éculée (l'identification entre le détective et celui qu'il recherche), renforce cette impression de simulacre général. En effet, Rainer Warning le signale,

<sup>517</sup> P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, pp. 116-117.

<sup>518</sup> R. Warning, art. cit., p. 336.

« [...] assumer par jeu les motifs, les normes et les caractéristiques de personnalité d'un modèle, s'identifier avec eux en manière de jeu, c'est toujours et en même temps les identifier comme étant joués <sup>519</sup> . »

« Tu fais du théâtre ou quoi ? » (128), demande Hansen à Demange. Ainsi, l'utilisation stéréotypée de rôles fixés par l'hypotexte policier se justifierait comme procédé pour exprimer les caractéristiques du *mimicry* à l'oeuvre dans la lecture, pour affirmer la fictionnalité de son texte contre l'illusion référentielle :

« *Mimicry*. - Tout jeu suppose l'acceptation temporaire, sinon d'une illusion (encore que ce dernier mot ne signifie pas autre chose qu'entrée en jeu : *in-lusio*), du moins d'un univers clos, conventionnel et, à certains égards, fictif <sup>520</sup> . »

A cet égard, on peut encore proposer une lecture différente de la fin du roman. L'itinéraire du personnage central d'*Enquête d'hiver* semble en effet thématiser cette prise de distance puisqu'après avoir failli céder à l'angoisse de la dépossession et au vertige de l'étrange (« Vers la fin de l'après-midi, il y avait toujours un moment où il se sentait vaciller » (139-140)), ayant laissé pénétrer en lui l'altérité, il finit par jouer son rôle, « pour s'amuser » (164), comme un acteur, avec la même distance : « il eut les gestes qu'il faut pour fermer la loge, parcourir les couloirs du théâtre [...] » (185). Et la clause du récit semble illustrer à la lettre les propos de Paul Ricoeur ; en effet, Demange, apaisé, meurt : *il se perd en se trouvant... ?*

En outre, Amette a utilisé le thème rebattu de l'identification pour dissoudre le personnage romanesque, touché par un type de psychose reconnaissable, dont Tzvetan Todorov dit qu'elle est justement l'équivalent de cette orientation littéraire vers l'« indécidable » :

« On passe du méconnu à l'inconnaissable. Cette pratique littéraire moderne a sa contrepartie en dehors de la littérature : c'est le discours schizophrénique. Tout en préservant son intention représentative, celui-ci rend la construction impossible, par une série de procédés appropriés [...] <sup>521</sup> . »

Cette schizophrénie du personnage, rendu apathique et passif, détaché de tout, envahit la narration, sur le mode de la désagrégation : Amette rend flottants certains repères de la narration (ellipses spatio-temporelles, point de vue narratif, extension du monologue intérieur), perturbant la « fonction d'ancrage <sup>522</sup> » qu'ils assurent dans un texte lisible et dans la première partie d'*Enquête d'hiver*.

Le texte métaphorise de façon évidente ce flottement, d'abord dans le cadre spatial envahi par la liquidité : la mer « avec cette espèce de sentiment de dislocation qu'elle apporte » (106), l'humidité, l'uniformité de la neige (à mesure que les blancs du texte se font plus nombreux), de la brume, de la nuit, du ciel et de la terre (ou de la mer)

<sup>519</sup> Ibid., p. 336.

<sup>520</sup> R. Caillois, *les Jeux et les Hommes*, Gallimard, Folio Essais, 1967 (éd. orig. 1958), p. 61.

<sup>521</sup> T. Todorov, « la Lecture comme construction », in *Poétique* n° 24, p. 425.

<sup>522</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, « le Texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », in *Texte* n° 1, *l'Autoreprésentation, le texte et ses miroirs*, Toronto, 1982, p. 30.

confondus. Du bar de la première rencontre entre Demange et Jenny (« **on se croirait dans un bateau** » (25)) à la morgue à « **l'eau trouble** » (36) ; des « **sentiers boueux** » (52) du cimetière, aux « **couloirs vert d'eau** » (117) de la demeure des Boislevant ; de la Cale Mordreuc où les maisons moisissent à la Pointe d'Ambec où la pluie confond tout « telle une nuée » (62), le paysage traduit l'engluement et l'indécision de la lecture, au rythme de la *Water Music* sur laquelle s'endort Demange (31).

Le commissaire est pris peu à peu dans cette liquidité. Lors de l'apparition du monologue intérieur, apparaissent les premières métaphores liquides révélant l'état moral du héros : « **Il sentit un long dégoût monter en lui. Un dégoût qui était une boue grasse et qui finirait par le perdre** » (77). Le chapitre 21, dans la deuxième partie, décrit un personnage en immersion complète, qui « **gliss[e] et nag[e] [...] comme un gros vieux poisson au fond de sa grotte** » (118) : « **Comment pouvait-on remonter à la surface ?** » (119), se demande Demange, qui se souvient plus tard d'un autre moment où il a craint de « **rester sur un endroit échoué** » (137) : « **[...] et il regardait la vie, séparé d'elle par un hublot. Et il coulait, là, dans sa piaule d'hôtel** » (138). Cette perte de contact avec la réalité est une caractéristique de la schizophrénie.

Cette rupture est peut-être d'ailleurs le signe de ce qu'Amette exige de son lecteur, qui prend conscience d'être dans un livre. Il peut perdre pied, ne pouvant construire avec cohérence le sens du texte, en même temps que sa direction lui échappe ; après avoir pensé comprendre parfaitement à quoi le texte référait, il se retrouve en panne de référence, exposé au monde du texte, comme Demange lors de l'épilogue, « **nettoyé de toute illusion** » (184).

A priori, le texte d'Amette est donc plus difficile à lire, parce que l'accumulation de non-dits non seulement corrompt le scénario prévu par le lecteur, mais aussi parce qu'il devient malaisé de lire tout simplement le texte, la difficulté de rétablir à quoi le texte réfère croissant au fil des pages. Accentuant la fonction esthétique par rapport à la fonction didactique (Umberto Eco), *Enquête d'hiver* pose le problème inhérent au récit d'énigme s'il n'est pas truqué, en redoublant stylistiquement le mystère, ou, disons, en renonçant à rendre compréhensible l'incompréhensible, construit le non-constructible :

**« Dès Aristote, la théorie de l'énigme semble en effet avoir buté sur la démarcation lisible/illisible, déchiffrable/indéchiffrable .<sup>523</sup> . »**

Cette illisibilité tient pour beaucoup à l'hésitation : au lieu de désigner fermement au lecteur quel est le monde du texte, le roman l'installe dans un monde sûr et identifiable (celui du roman policier) pour l'en déloger ensuite, le plongeant alors dans l'incertitude. En effet, entre le monde de Demange et celui de la narration le gouffre s'agrandit, le personnage principal ne croyant plus au monde du texte. Cette scission est facilitée naturellement par le récit à la troisième personne. Le lecteur ne sait donc plus dans quelle direction lire, à quel modèle adhérer, face à cette « **narration qui hésite elle-même entre plusieurs réalités-dans-le-texte<sup>524</sup> »**.

<sup>523</sup> M. Charles, « Poétique de l'énigme » (présentation de l'article de C.F. Ménestrier), in *Poétique* n° 45, *L'Enigme*, Seuil, fév. 1981, p. 30.

<sup>524</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, p. 83.

Ce qui est alors remis en cause, c'est le principe de la « faire-semblance », c'est-à-dire selon Thomas Pavel la projection d'un moi fictionnel assuré dans le texte. L'écart entre les marques intertextuelles et les indices antimimétiques restant trop grand, malgré son évolution - à cause de la force de la lecture intertextuelle -, le lecteur ne peut s'adapter aisément :

**« Les indicateurs de distance sont sciemment brouillés, laissant indéterminé le choix entre la familiarité et la distance infinie. »**

En effet, la dominante mimétique de la première partie n'exige pas le moindre effort d'acclimatation au texte, ne préparant pas le lecteur à l'écart qui s'affirme ensuite. *Enquête d'hiver* n'est pas un roman « *bienveillant* », au sens donné à ce terme par Thomas Pavel, puisqu'il nous fait « **formuler des hypothèses inadéquates, et nous encourag[e] à hésiter, à projeter un moi fictionnel perplexe, peu assuré de sa capacité de comprendre les événements dont il est témoin** <sup>525</sup> ».

Pendant, une telle tactique textuelle rend plus sensible au lecteur moyen l'opération de reversement de l'illusion (facilitée par le premier tiers du livre) à la perception de la fiction. Le texte, nous dit Tzvetan Todorov, doit référer pour permettre l'activité imaginative et susciter des questions quant à l'écart qu'il constitue par rapport au réel <sup>526</sup>. Conduit de la passivité à l'activité, le lecteur prend conscience de cette passivité et de l'inertie idéologique et esthétique des stéréotypes, il accède à la distanciation et récupère une faculté de jugement à plusieurs niveaux, premièrement au plan textuel, par la prise en compte de la fictionnalisation et de l'illusion référentielle ; deuxièmement au niveau de la lecture, par la vectorisation du récit à partir des sentiments suscités (appréhension, attente) et par le fléchissement du texte dans le sens d'une isotopie à partir du remplissage des blancs, tendant aussi à vraisemblabiliser la situation. Cela, Lucien Dällenbach en rend bien compte, banalise le livre en hypnotisant le lecteur :

**« [...] une lecture qui ne connaît pas d'arrêts véritables et dont les attentes sont toujours satisfaites finit nécessairement, selon la « loi de l'etc. » dégagée par Gombrich, par se mouvoir « en roue libre » et susciter l'illusion de réalité <sup>527</sup>. »**

Le lecteur, pénétrant ainsi les processus de la lecture, peut prendre également conscience du texte, de son altérité fondamentale. L'ébranlement qu'il en ressent s'accompagne d'une véritable libération, c'est-à-dire un retour à l'interprétation. En effet, non seulement l'auteur - à l'opposé d'un Balzac - ne lui dictera pas la signification du texte, mais en plus, ayant rompu clairement avec les lieux communs et brutalement parfois avec tout ce qu'on pouvait attendre du récit, il dégage le lecteur de sa « *névrose de répétition* <sup>528</sup> » - justement entretenue par le genre policier -, de la gangue idéologique qui lui fait tout naturellement associer tel cliché à telle signification. Le lecteur est mis à nu devant le texte, pour être rendu à lui-même - et au texte - au lieu d'être un récepteur

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>526</sup> T. Todorov, « la Lecture comme construction », in *Poétique* n° 24, p. 420.

<sup>527</sup> L. Dällenbach, *art. cit.*, p. 40.

<sup>528</sup> D. Ferraris, « *Quaestio de legibilibus aut legendis scriptis* », in *Poétique* n° 43, sept. 1980, p. 290.

canalisé par l'idéologique. Aussi va-t-il pouvoir se sortir du sens unique et inclure l'indétermination dans l'interprétation qu'il fait du texte, interprétation qui se base aussi sur la perception de l'écart institué par le texte avec les références qu'il suscite dans un premier temps (réalisme, roman policier, etc.).

Car si nous avons parlé de lecture naïve piégée en ce qui concerne le roman d'Amette, il serait bon de compléter cette notion, à la lumière des théories de Thomas Pavel et de la distinction qu'il établit entre « *lecture naïve* » et « *lecture sophistiquée* <sup>529</sup> ». Le piège dans *Enquête d'hiver*, agit certes sur le lecteur naïf, c'est-à-dire dépourvu d'expérience, et qui se laisse ferrer aisément. Mais cette stratégie est sans doute plus efficace encore à l'égard d'une lecture *sophistiquée*, c'est-à-dire rompue aux usages génériques, aux règles de ce jeu particulier qu'est le roman policier. Contrairement au lecteur naïf, le lecteur expérimenté croit avoir une prise ferme et même trop aisée sur le roman grâce à sa surconformité générique initiale. Or, ici, toutes les régularités qu'il avait précédemment notées au cours de ses lectures policières vont le perdre au lieu de l'aider ; il s'enferme à cause de ses connaissances, parce que ses « *solutions fondées sur le précédent* » vont être totalement contredites. A l'inverse, peut-être pouvons-nous poser que le lecteur naïf (mais existe-t-il encore dans le domaine policier ?), ayant moins d'attentes préconstruites, se laissera dériver vers la fin avec le personnage, sur le navire de ses fantasmes et de ses rêveries.

Quoi qu'il en soit, en utilisant les ressources de la narrativisation, Amette encourage une lecture conventionnelle, suffisamment longtemps pour que lorsque le texte devient difficile, le lecteur n'ait plus le choix : il poursuit sa lecture, jusqu'à constater que le puzzle reste bel et bien éparpillé. Au lieu que, le plus souvent, les textes difficiles le sont dès le début, courant toujours le risque d'être repoussés immédiatement. Le « *vertige* <sup>530</sup> » dont parle notamment à leur propos Ross Chambers est conçu chez Amette comme un processus qui fait passer de l'équilibre d'une lecture qui conforte au déséquilibre d'une lecture qui expose et déstabilise le lecteur.

Cette notion recoupe celle d'« effet d'étrangeté » chez les formalistes russes : il s'agit de placer le lecteur devant le code, au début fortement reconnaissable, puis brouillé par le jeu des interprétations plurielles. On sort du domaine du cliché et du même coup, de la signification récurrente et attendue. Umberto Eco montre combien, lorsqu'on veut produire un message qui contrarie les « *attentes idéologiques* », il faut d'abord contrarier les « *attentes rhétoriques* <sup>531</sup> ». Ainsi, chez Amette, le message devient ambigu par rapport au code, et le lecteur a de plus en plus de difficultés à le reconnaître : l'interprétation se déploie, canalisée par la structure du texte. Pour Umberto Eco, cette opération, que le récit d'Amette décompose complètement, distingue le « *message esthétique* » :

**« Mais c'est aussi l'oeuvre qui fait entrevoir dans le code, reconsidéré critiquement, des possibilités d'allusions, des choses à dire, que l'on peut dire,**

<sup>529</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, p. 160.

<sup>530</sup> R. Chambers, « le Texte « difficile » et son lecteur », in *Problèmes actuels de la lecture*, p. 92.

<sup>531</sup> U. Eco, *la Structure absente*, p. 164.

**que l'on a déjà dites et que l'on redécouvre et l'on ravive ainsi des choses que jusque là on n'avait pas observées ou que l'on avait oubliées<sup>532</sup> . »**

Le lecteur est donc placé dans l'obligation d'entrer dans le monde du texte et de se mettre en danger ; en même temps, il est possible que l'intention d'Amette, en utilisant le genre policier, soit de désigner l'acte de lecture sous des auspices ludiques, assurant une certaine distanciation protectrice - ne serait-ce que par l'ironie qui sous-tend la première partie -, rendant le vertige délicieux :

**« [...] tout en se soumettant à l'autorité du texte, le sujet n'en garde pas moins une certaine marge de sécurité, née de la conscience qu'il ne s'agit que d'un texte et qu'il ne s'agit que de cela, marge qui représente chez le lecteur un refus d'abdication, le maintien de son propre pouvoir de sujet indépendant<sup>533</sup> . »**

On peut d'ailleurs supposer à cet égard que cette indépendance est encouragée par Amette comme par Marsé, dont le moins qu'on puisse dire c'est qu'ils ne favorisent pas l'identification avec le personnage (comme dans le roman classique !) : le chapitre 29 d'*Enquête d'hiver*, qui épouse le point de vue de Linda, est l'occasion de découvrir un Demange « ridicule » (162) rustre et brutal, lui qu'on savait déjà lâche, infidèle et maniaque, péremptoire et parfois sentencieux. Quant à l'inspecteur de Marsé, anonyme et répugnant « crapaud » (13), fixé sur son testicule malade et sur ses intestins, c'est un ancien bourreau franquiste qui ne s'est guère attendri en vieillissant ; il a corrigé une orpheline dans l'avant-texte et ne manifeste aucun regret. Redouté ou objet de risée, il ne sollicite guère l'identification - pas plus que la perverse Rosita. Cette création de personnages « remèdes à l'identification » est remarquable, puisque parallèlement, on l'a vu, ils inscrivent dans la diégèse toutes les attitudes de lecture.

Ainsi, en l'espace d'un roman, par la résistance de son texte, Amette et Marsé dédoublent leur lecteur en « *lectant*<sup>534</sup> ». Piégé par la curiosité que le début du texte avait encouragée (le bris de vitres initiant le récit, image du lecteur faisant effraction chez les Sallenave et dans une histoire d'adultère ; le viol de Rosita), le lecteur doit reverser cette curiosité sur le texte, revenir au texte, qu'il avait précédemment recousu et fléchi dans son sens<sup>535</sup>. Chez Amette, l'ambiguïté qui s'impose de plus en plus oblige à un retour sur le texte<sup>536</sup>. Dans la première partie, pour certains lecteurs, la redondance et le déjà-vu peuvent d'ailleurs constituer, par leur accentuation, un premier niveau

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 139. U. Eco utilise, p. 13, le mot « code » selon la définition de G. Miller : « tout système de symbole qui, par convention préalable, est destiné à représenter et à transmettre une information d'une source à un point de destination. »

<sup>533</sup> R. Chambers, *art. cit.*, p. 90.

<sup>534</sup> M. Picard, *op. cit.*, p. 214 : « le lectant, qui tient sans doute à la fois de l'idéal du Moi et de Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en oeuvre critique d'un savoir, etc. ».

<sup>535</sup> M. Butor, *Répertoire III*, p. 9 : « Automatiquement, je vais adapter cette histoire, la traduire ; tout au long de ma lecture va s'inventer, dans le vide qui se creuse entre le monde que me présente la littérature et celui que me montrent mes yeux, un autre roman (ou un autre drame, essai...) dans lequel seront neutralisés les détails qui m'empêchaient de m'y reconnaître. L'oeuvre se dédouble. Tout lecteur non seulement constitue à partir des signes proposés une représentation, mais entreprend de réécrire ce qu'il lit. »

d'ambiguïté. Mais l'équivoque s'aggrave encore par la suite par le fossé qui se creuse entre le code affiché et le message réalisé. D'autant plus qu'il ne se passe *rien* (le mot est récurrent), ce qui est perçu comme anormal dans un récit, alors que ce *rien* constitue peut-être la finalité de la fiction :

**« [...] « ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien ; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée<sup>537</sup> . »**

On pourrait croire que ce revirement de l'attitude auctoriale est une déclaration d'indépendance de la littérature, qui s'affranchirait, en même temps que des contraintes génériques policières, de la co-élaboration du lecteur, dont on a vu qu'il dirigeait autant l'écriture du roman policier que l'écrivain lui-même. En fait, au-delà de tous les avantages que le lecteur en retire, il est indéniable que la stratégie d'Amette est particulièrement judicieuse, puisqu'elle procède par l'appât du déjà-vu (de façon tellement poussée qu'on peut flairer une intention cachée). Dès lors, la convocation des codes peut être considérée autrement que comme un trompe-l'oeil : en terrain connu, le lecteur laissera davantage libre cours à son imaginaire que s'il est mis immédiatement en danger ; or, tout texte compte sur cette part du lecteur pour être « exécuté », au sens musical du terme, c'est-à-dire pour exister. Alain Montandon dit d'ailleurs joliment que

**« La lecture doit être l'accouchement du lecteur et non sa mise au tombeau<sup>538</sup> . »**

## Conclusion

Le voyage sur les marges du genre met, comme la parodie, ses procédés en évidence, tout en donnant un éclairage nouveau aux rapports auteur/lecteur qui se jouent dans toute communication romanesque. *Enquête d'hiver* et *Boulevard du Guinardo* nous ont permis de montrer deux utilisations différentes des traces policières parmi bien d'autres, l'une au niveau expérimental, l'autre dans l'optique de la fictionnalisation de l'histoire.

Amette et Marsé ont emprunté à un genre policé de quoi pervertir la lecture. Ces deux romans stimulent, l'un par sa surconformité initiale, l'autre par sa non-conformité manifeste, l'image du modèle, en tant qu'archétype de la littérature d'accès à la connaissance, point extrême de la prétention à dire la vérité et donner du sens par un récit qui remonte méticuleusement et scientifiquement à l'origine. La structure du roman policier est dès lors indispensable, comme le constate Yves Reuter :

<sup>536</sup> Cf. U. Eco, *la Structure absente*, Mercure de France, 1972 (éd. orig. 1968), p. 126 : « Mais un message qui me laisse en suspens entre information et redondance, qui me pousse à me demander ce qu'il veut dire - tandis que j'aperçois dans les brumes de l'ambiguïté quelque chose qui, à la base, dirige mon décodage - est un message que je commence par observer pour voir comment il est fait. »

<sup>537</sup> Cf. R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale », in *Communications* n° 8, p. 33.

<sup>538</sup> A. Montandon, *Introduction, le lecteur et la lecture dans l'oeuvre*, p. 12.

**« Cela expliquerait la prolifération d'oeuvres littéraires inscrivant une trame policière en leur sein. Le roman policier serait d'autant plus intéressant qu'il permet d'interroger la lecture elle-même, mise en abyme dans la fiction policière sur le mode obligé de la (re)construction du sens à partir d'indices disséminés. La perte de sens postulée par certains écrivains s'avère d'autant mieux marquée qu'elle se produit dans un modèle générique exacerbant la quête de sens<sup>539</sup>. »**

Dès lors, dans le renversement même de ce modèle se trouve l'idée que se font nos auteurs de la littérature ; comme Robbe-Grillet, ils privilégient ainsi « *la dissémination du sens*<sup>540</sup> », et par là même, leur oeuvre se pérennise : le lecteur peut avoir envie de relire *Boulevard du Guinardo* pour comprendre comment il a divergé et a pu se laisser surprendre, quels sont les indices qui lui ont échappé grâce à la stratégie auctoriale, et ce faisant, il accédera sans doute au sens métaphorique, à la parabole du texte ; cette relecture peut se faire également de mémoire, à partir du choc de la fin, qui laisse le lecteur *rêveur* et lui délègue le soin d'y voir clair en prenant la place de l'inspecteur récalcitrant.

Mais c'est surtout Amette, qui, dans son roman, établit une stratégie tellement destructrice par la confrontation entre le générique et l'innommable, qu'il interdit à son lecteur toute lecture « *pragmatique* » ou « *quasi-pragmatique* », tout simplement parce que son texte ne se laisse pas comprendre. Le lecteur doit reprendre le texte en se laissant cette fois guider par lui pour retrouver sa propre construction textuelle (puisque la construction induite par le lecteur a échoué), c'est-à-dire passer d'une « *lecture centrifuge* » à une « *lecture centripète* » d'après les termes de Karlheinz Stierle, et revenir à l'aspect fictionnel du texte.

Amette, finalement, pose la question de la frontière lisible/illisible, référentiel/non-référentiel. Si on adopte le point de vue de Roland Barthes, on peut dire qu'*Enquête d'hiver* éclaire alors en un seul roman l'opposition *littérature/écriture* : l'itinéraire programmé fait passer le texte du lisible à l'illisible, de la littérature à l'écriture, et la frontière entre les deux est ici une frontière du récit, à géographie variable. Il est en effet difficile de préciser à quel moment on passe de l'un à l'autre, dans le courant de la deuxième partie. En effet, la frontière sera déterminée par le lecteur lui-même, par le temps qu'il va mettre à céder au texte, à renoncer à ses stratégies et à ses grilles toutes faites. Imaginant d'abord avoir affaire à un polar pessimiste et sans illusion comme on en voit beaucoup (avec l'identification classique entre le détective et la victime), il est ensuite déconcerté par le fait qu'aucun chapitre ne semble se clore sur une avancée, sur une réponse partielle, que l'on stagne, alors même que la partie droite du livre entre nos mains s'amenuise de plus en plus et qu'on approche de la fin<sup>541</sup>.

Le début d'*Enquête d'hiver* semble cependant appeler et encourager une lecture quasi-pragmatique, notamment par la collection de stéréotypes, mais cette approche est peu à peu infirmée ; dès lors, le lecteur ne peut rester dans l'illusion et linéariser le texte en comblant ses trous. Cette stratégie, qui va du « *pragmatique* » au « *réflexif* », s'appuie sur les atouts de la lecture quasi-pragmatique pour permettre d'accéder à une lecture plus

<sup>539</sup> Y. Reuter, « *Pour conclure...* », in *le Roman policier et ses personnages*, p. 220.

<sup>540</sup> A. Robbe-Grillet, Entretien, in *Littérature* n° 49, p. 17.

ardue car moins immédiate, ce qui répond en quelque sorte aux souhaits exigeants de Karlheinz Stierle<sup>542</sup>.

Ces atouts sont nombreux : ils vont du processus identificatoire qui attache le lecteur à la fiction, à la suspension du jugement et au faire-semblant, en passant par toute la gamme de sentiments suscités chez le récepteur, l'émotion, l'attente, sans oublier les ressources du stéréotype et le plaisir de la maîtrise (cf. 1<sup>ère</sup> partie, 5.1). Guy Scarpetta souligne les aspects positifs d'une telle lecture, autre voie pour la sublimation, et tout aussi structurante à sa manière. Et même Michel Picard insiste - avec raison - sur le rôle du *playing* et sur le fait qu'on ne joue (lit) pas sans « enjeu inconscient<sup>543</sup> ».

Cet aspect lisible et attractif de l'écriture policière est fondamental pour Marsé, qui utilise le genre pour répondre à la manipulation historique, à un discours perfide visant à imposer une version mensongère et réductrice de l'histoire. Si le personnage de l'inspecteur se désintéresse de la « petite histoire » (le viol de Rosita, créature fictive), c'est pour désigner au lecteur le contenu référentiel historique, le dé-masquer et le sortir de l'oubli. La longue et méandreuse marche vers le mort figure le difficile accès à la conscience historique pour l'Espagne post-franquiste. En même temps, pervertir la construction policière comme le fait Marsé est révélateur : il n'y a pas d'énigme posée, parce que le discours idéologique impose des réponses toutes faites et interdit la contestation contenue dans l'interrogation. Dans ce discours, les victimes deviennent des criminels, les valeurs sont inversées ; le texte dit le contraire : il n'y a plus de criminel identifiable, il n'y a plus que des victimes anonymes...

D'une manière exemplaire, Marsé parvient à faire de la structure du roman policier, telle qu'elle est et telle qu'il la pervertit, la traduction narrative d'un discours idéologique et de la représentation historique ; dans la lignée de Juan Benet, il démontre ici le profit que l'on peut tirer du traitement fictionnel de l'histoire, notamment ici grâce aux armes narratives offertes par le genre policier. Pour les auteurs espagnols postmodernes, la littérature peut se dire engagée si elle est « **un contre-discours inscrit en faux contre le discours idéologique**<sup>544</sup> ».

<sup>541</sup> C'est-à-dire que « la gifle de l'accoucheur », selon l'image de Michel Picard, *in la Lecture comme jeu*, p. 229, ne vient pas : « *Le Je romanesque est évanescant, composé pauvre et instable toujours sur le point de se dissoudre, dont le meilleur catalyseur est encore la confiance justifiée par l'épaisseur des pages restant à lire et que tient le liseur. La tradition et la nécessité diégétique exigent alors qu'une épreuve bien sentie, sorte de gifle d'accoucheur, fasse mesurer tout le chemin qu'il reste à parcourir avant d'arriver, éventuellement, à la plénitude du Je adulte.* »

<sup>542</sup> K. Stierle, « Réception et Fiction », *in Poétique* n° 39, « Théorie de la réception en Allemagne », sept. 1979, p. 302. « *Une culture du livre digne de ce nom ne saurait avoir lieu que si, à partir de ce qui s'ouvre dans la réception quasi-pragmatique, elle débouche sur des formes supérieures de la réception appropriées au statut spécifique de la fiction* ». K. Stierle dit aussi, p. 305 : « *Si l'appréhension de la fiction suppose la dissolution quasi-pragmatique de la fiction en illusion, ce n'est que pour que se mette en place la base nécessaire à la constitution de la fiction elle-même* ».

<sup>543</sup> M. Picard, *op. cit.*, p. 95.

<sup>544</sup> Ph. Mesnard, cité par G. Tyras, « Avant-propos », *in Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, p. 12.

Ainsi, la stratégie des deux romanciers est distincte ; là où Amette met le lecteur en situation inconfortable, lui imposant son étrangeté par la multiplication des trous qui déchirent le scénario prévisionnel et les critères de lisibilité, Marsé crée des pièges par un trop-plein d'informations, par l'intrication de fils narratifs, s'appuyant sur une dialectique mensonge (ou leurre)/vérité.

A travers toutes nos remarques, il est aisé de voir ce que des auteurs comme Amette et Marsé, et bien d'autres, ont trouvé dans le genre policier. Se l'appropriant et le mettant au service de leur visée propre, ils ont pu créer une écriture personnelle, qui échappe aux qualifications. En même temps, recourir de près ou de loin au « **roman du lecteur** », c'est s'assurer d'un type de lecture fait de vigilance au texte même, puisqu'on sait que la plupart des indices sont purement textuels - et intertextuels - et qu'ils font partie d'une stratégie du piège, dont le lecteur prendra conscience en même temps qu'il percevra la présence du narrateur. *Enquête d'hiver* et *Boulevard du Guinardo* utilisent les indices policiers de deux façons : comme instruments de manipulation et comme indices de lecture, sorte d'outils pédagogiques pour faire comprendre au lecteur comment il faut les lire.

De plus, certaines caractéristiques du genre policier en font l'instrument rêvé pour les écrivains novateurs : genre où l'aire du jeu est clairement établie, il se prête admirablement à un travail sur l'illusion référentielle ; livre qui célèbre la logique, où la raison triomphe, il offre l'occasion d'une entreprise de déconstruction. Genre très marqué, et appartenant à la paralittérature, il est utilisé, fusionné avec d'autres, dans le cadre de la contestation et de l'effacement contemporains de la notion de genre ; genre maîtrisé, il pose le problème de la création, de la part de non-voulu qui s'insinue malgré tout dans toute oeuvre, aussi construite soit-elle.

## 3ème partie Ce que dit la marge du roman

Il nous reste à chercher tout ce que ces romans à trace ou parodiques révèlent du genre policier et de la littérature tout entière, comme processus de création et comme construction. Nous nous inscrivons dans la perspective ouverte par Jacques Dubois, en 1992 :

**« Les démarquages auxquels ont procédé - et procèdent - tant de contemporains se rejoignent, tous ou presque, dans un projet commun. Certes, ils sont de degré et de tonalité variables. Certes, ils vont de l'aimable parodie à la transposition métaphysique, de la reprise serrée à l'évocation plus lâche ou plus allusive. Mais tous se rencontrent dans semblable intention ironique de détourner un modèle de sa norme<sup>545</sup> . »**

Parodie ou traces, finalement, nous constatons une permanence du genre, sous des formes variées, permanence qui procède d'un démembrement, construction découlant d'une déconstruction : la parodie est la mise en évidence des pièces du moteur policier, et les romans « à traces » sont la mise en oeuvre de certaines de ces pièces, thématiques et fonctionnelles, dans des romans sans étiquette. Pouvant se prévaloir de posséder la « **santé que représente un schéma<sup>546</sup>** » (Brecht), le roman policier attire les créateurs,

<sup>545</sup> J. Dubois, *le Roman policier ou la modernité*, p. 56.

<sup>546</sup> B. Brecht, cité par F. Evrard, *op. cit.*, p. 10.

que ce soit pour emprunter sa structure, en en modifiant plus ou moins les composantes classiques, en les adaptant à d'autres finalités<sup>547</sup>, ou au contraire pour l'attaquer en tant que quintessence de la construction romanesque, en bouleversant les canons de la narrativité.

Ses vertus communicationnelles sont encore exploitées actuellement, à travers une nouvelle tendance, proche de Jean Ricardou et du Nouveau Roman, représentée par des romanciers comme Benoît Peeters ou Jean Lahougue, et pour laquelle le secret réside entièrement dans la structure extrêmement précise de l'oeuvre. En conclusion à un ouvrage collectif sur le genre, Yves Reuter soulignait l'extraordinaire fécondité de cette catégorie romanesque, conscient que pour les romans d'avant-garde, comme ceux du Nouveau Roman, cette structure a constitué une garantie de lecture, une bouée de sauvetage dans la remise en question du récit classique :

**« Incarnation du narratif, il était en quelque sorte contraint de « travailler » les différentes composantes de la narrativité : par exemple, en variant les scénarios et leurs possibilités de résolution. Il est devenu un des genres les plus diversifiés en demeurant un réservoir de trames suffisamment « solides » et repérables pour que le travail de subversion d'écrivains « en recherche » puisse s'y appuyer et s'y lire<sup>548</sup>. »**

A travers les derniers avatars du genre, des questions tout à fait actuelles et pertinentes sont posées, sur ce qu'est la littérature, sur la question du genre, sur le langage littéraire, et sur ce qu'il désigne. On pourrait imaginer que la parodie, en tant que jeu intertextuel, illustre la tendance actuelle à la littérarité, à une littérature close sur elle-même, tandis que les romans « à traces », au contraire, chercheraient à sortir le genre des stéréotypes pour l'actualiser et le revivifier en l'ouvrant au monde. Mais nous verrons que là encore, les frontières se brouillent : l'oeuvre de Montalbán vient rappeler que la littérarité affichée n'exclut surtout pas la référence. Le roman policier, potentiellement, contient les ingrédients nécessaires pour se poser comme texte et comme vision du monde. Mais grâce à l'apport critique de Jean-Claude Vareille, il est devenu évident que la forme policière tombe spontanément de la plume de beaucoup d'écrivains, parce qu'elle traduit leur combat contre la page vide, leur quête d'un récit.

## 1. Enquête et cheminement

Le genre policier est souvent choisi, lorsqu'il ne s'impose pas de lui-même, pour sa disposition et son processus de génération. Très souvent comparé dans sa forme classique à une formule mathématique, il manipule la causalité afin de faire surgir le récit

<sup>547</sup> Ce qui est évidemment le cas le plus fréquent, dans la grande vague de retour au roman d'enquête à laquelle on assiste actuellement : citons, côté français, Serge Brussolo, Hervé Jaouen, Michel Quint, Fred Vargas, ou leurs aînés Pierre Magnan et Pierre Siniac. Les modifications variées qu'ils apportent, si elles ne remettent pas trop en cause la taxinomie générale (on trouve généralement leurs oeuvres dans le rayon policier) contribuent déjà à rendre problématiques les frontières du genre.

<sup>548</sup> Y. Reuter, « Pour conclure... », in *Le Roman policier et ses personnages*, p. 221.

disparu, sans faute et sans lacunes. Pervertir le genre aujourd'hui, c'est donc tirer profit de cette structure tout en remettant en cause cette causalité et cette génération textuelle d'une manière d'autant plus signifiante que le lecteur garde à l'esprit la formule classique et rassurante. Bien des romanciers novateurs élisent ainsi la forme policière pour le trajet qu'elle induit, et notamment, comme nous allons le voir à présent, pour les ressources offertes par le début et la fin du texte, fortement marqués et déterminés, donc interrogeables et inversables à loisir.

## 1.1. La mort aux deux extrémités

Nous avons examiné les altérations parodiques du début et de la fin policières chez Montalbán et Belletto (cf. 1<sup>ère</sup> partie, 1.1 et 2.4). Il s'agira ici d'approfondir ces observations, en montrant ce que la structure début/fin offre au romancier qui emprunte la forme policière, en tant que telle et par les distorsions significatives qu'on peut lui faire subir, dans sa disposition circulaire ou dans sa signification accomplie. Il convient donc en premier lieu de chercher à cerner d'où vient ce mode de composition pour lequel la mort sert d'amorce et de borne tout à la fois, et ce qu'il révèle de l'écriture de tout roman.

Il est clair tout d'abord que le roman policier classique présente la structure idéale pour une construction romanesque. Partons d'abord du constat de Jean-Paul Sartre soulignant l'intérêt de l'écriture par rapport à la vie réelle :

« **Quand on vit, il n'arrive rien [...] Il n'y a jamais de commencements** <sup>549</sup> . »

Dans notre existence en effet, nous n'avons pas plus conscience du début que de la fin, et, dans les deux cas, ces événements sont perçus comme contingents et immotivés. L'écrivain, dans un roman, va donc s'efforcer, à partir d'un découpage dans le réel, d'instaurer un début et une fin, de délimiter une tranche de vie, ou, s'il s'agit d'une vie entière, d'en motiver les extrémités : ce sera tout le travail de l'écriture, des mises en abyme et autres signes prémonitoires. Pour Iouri Lotman, cette « *délimitation* » est la « **propriété essentielle du langage artistique** », qui reproduit dans une unité textuelle close ce qui n'a pas de limite, « **en modélisant un objet illimité (la réalité) par le moyen d'un texte fini** <sup>550</sup> ». Le problème qui se pose alors au créateur sera de masquer l'arbitraire qui fonde sa démarche, en particulier aux endroits stratégiques (car correspondant à l'arbitraire maximum) que sont le moment du commencement et celui de la fin.

Or, la structure policière offre une légitimation parfaite à cette nécessité de découpage, puisque son début et sa terminaison se répondent et se nécessitent mutuellement, à l'instar de la structure mythique, où le désordre initial amène au triomphe final de l'ordre <sup>551</sup>. Même si l'on considère comme Paul Ricoeur que tout récit est celui d'une quête <sup>552</sup>, ou que tout texte est herméneutique, pose un problème, une interrogation,

<sup>549</sup> J.P. Sartre, *la Nausée*, NRF, Gallimard, 1965 (éd. orig. 1938), p. 62, cité par A. Montandon, *Introduction, le Point final, Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1984*, p. 5.

<sup>550</sup> I. Lotman, *la Structure du texte artistique*, p. 97 et p. 302.

et en cherche la résolution ou le dernier mot, aucune question ne saurait être plus précise, plus fondée et plus brûlante que celle que pose la découverte d'un cadavre. Cette question nécessite une réponse qui, l'ayant close, terminera le texte simultanément et naturellement. Jacques Dubois insiste justement sur ce confort unique qu'offre la structure policière aux romanciers, réponse à leurs angoisses de commencement et de terminaison, ce qui pourrait expliquer pour partie l'emprunt de cette forme par des auteurs autres que policiers :

**« Le policier se donne donc un encadrement hautement fonctionnel, dont les séquences initiale et terminale dénie l'arbitraire : tout roman pourrait le lui envier. Son modèle lui impose début et terminaison ne varietur, avec toutes les apparences d'une stricte nécessité, d'une parfaite logique. L'enquête débute juste après le crime et se clôt à l'arrestation du coupable. Entre deux, on assiste à une montée linéaire et progressive, n'était que l'action se fourvoie à plaisir dans quelques impasses. Rarement la structure romanesque s'est vue motivée à ce point<sup>553</sup> . »**

Tous les égarements de l'enquête autorisent et justifient avec largesse les détours du récit, où s'exerce toute la liberté d'expression et de création de l'écrivain ; ces digressions, loin de courir le risque d'être ressenties comme une perte de temps comme parfois dans le roman sans étiquette, s'inscrivent dans la stratégie du suspens et sont perçues comme ce qui prolonge le plaisir de l'attente avant la révélation. D'où la patience du lecteur d'Amette ou de Marsé. Une description, dans un roman policier, peut même être un moyen privilégié d'instaurer l'angoisse, le suspense. Précisément encadrées, ces divagations du texte, qui resteront pour une grande part sa spécificité - et ce qu'on en retiendra peut-être -, semblent recevoir elles aussi par irradiation du cadre une pleine justification.

De surcroît, ce cadre, en tant que structure question/réponse, permet d'instaurer une circularité qui contente à la fois l'auteur dans son désir d'élaborer un objet *fini* - en même temps qu'un récit ayant rempli un programme clairement énoncé - et le lecteur, dans son désir de complétude et de redondance. En effet, classiquement, au mort/problème correspond idéalement le mort/solution, c'est-à-dire le coupable que le récit se borne à identifier mais dont l'élimination est sous-entendue, au moins dans le roman-problème, qui prend ainsi pour Jacques Dubois des allures de rituel.

A elle seule, l'ouverture policière instaure une certaine sécurité dans l'acte créatif. A l'initiale du texte, le cadavre, en tant qu'événement absolu (mort et désordre) permet une entrée dans le récit *in medias res* totalement vraisemblable, à l'image des faits divers des journaux ou même de tout article d'actualité, qui choisit de raconter un événement, donc d'extraire du réel une unité extraordinaire. La structure policière favorise également le processus d'« embarquement » du lecteur ; son amorce traditionnelle, comparable au « Il

<sup>551</sup> Cf. M. Lits, *op. cit.*, p. 121.

<sup>552</sup> P. Ricoeur, *Temps et récit II*, p. 34 : « La littérature entière peut ainsi être globalement caractérisée comme quête, aussi bien dans les modes du merveilleux, du mimétique élevé et du mimétique bas, que dans le mode ironique représenté par la satire. »

<sup>553</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 141.

était une fois » du conte de fées, semble une « **invitation à entrer dans l'univers fictionnel**<sup>554</sup> » : le lecteur, par le sésame que représente la formule inaugurale fixe (un meurtre), accepte implicitement de suspendre son jugement de vérité et de rompre avec l'usage habituel du langage et ses applications, par ce que Gérard Genette appelle un « **contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque**<sup>555</sup> ». La tradition bien ancrée du genre fait de chaque début une sorte de rituel attendu et prometteur où se noue la complicité entre auteur et lecteur d'une façon aisée, et ce premier consentement garantit la perpétuation du « **consensus fictionnel**<sup>556</sup> » tout au long du roman, une fois pour toutes.

Chez les auteurs parodiques ou novateurs, cette complicité se manifeste parfois par la jubilation, l'auteur se plaisant et s'appliquant à trouver la mise en scène du crime la plus cocasse ou la plus inattendue, et jouissant de savoir que du moment où il aura décrit le cadavre, le lecteur lui sera acquis ; ces auteurs se délectent de descriptions détaillées du mort, ou de mises en scène grotesques, carnavalesques, comme le cadavre mis en conserve dans du marc de verjus, dans *l'Air d'un crime*, de Juan Benet. On trouve une semblable jubilation chez Montalbán, d'une façon évidente - multipliée dans *les Thermes*, puisqu'il s'agit là de mettre en scène plusieurs morts consécutives. Et il y a aussi, chez le lecteur, un plaisir de l'*incipit* reconnu, ce qui explique en partie la compulsion de répétition du lecteur de romans policiers - au moins autant que l'attente de la fin -, et même le désir de lire tous les livres du même auteur. En effet, ce dernier module légèrement ou de façon plus notable l'amorce traditionnelle, mais en instaurant des constantes dans les ouvertures de l'ensemble de son oeuvre, comme une note inaugurale reconnaissable entre toutes, et en même temps unique à chaque fois, puisque le motif inaugural du crime oblige chaque auteur à imaginer toujours autre chose<sup>557</sup>.

Les premières lignes du roman policier offrent donc un confort enviable au romancier ; en effet, elles portent en elles la forme même et la cohérence de l'oeuvre : on a pu ainsi, lors de la période faste du genre, demander à plusieurs auteurs de poursuivre un roman à partir d'un premier chapitre identique pour tous. Les solutions trouvées étaient différentes, sans que rien ne vînt menacer, dans aucune version, la téléologie fondamentale commandée par le début, « **la situation paradoxale dont tout le reste sortira**<sup>558</sup> ». Le lecteur aussi bénéficie de cette amorce créative, il écrit sa propre histoire à mesure qu'il est confronté à celle de l'auteur. Les vertus créatrices du début sont

<sup>554</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, coll. Poétique, 1991, p. 49.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>556</sup> *Ibid.*, note 1 p. 158.

<sup>557</sup> Cf. Cl. Duchet, « Pour une socio-critique ou variation sur un incipit », in *Littérature* n° 1, *Littérature, idéologies, sociétés*, fév. 1971, p. 8 : « Mais le début d'un texte n'est pas non plus son commencement : un texte ne commence jamais, il a toujours commencé avant. « La marquise sortit à cinq heures » ne peut s'énoncer qu'en aval d'un amont, idéale source des codes par quoi se règlent l'emploi du temps des marquises et l'intertexte des incipit, car il faut bien que le roman commence en se signalant comme tel. »

<sup>558</sup> Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 149.

d'ailleurs, quoi qu'on en dise, indéniables même chez l'auteur, puisque certains d'entre eux, comme Simenon, ont affirmé ne pas avoir la moindre idée de la fin en commençant leur roman<sup>559</sup>.

Cependant, dans la perspective de Poe, et pour beaucoup d'auteurs classiques, le début contient déjà la fin ; Iouri Lotman insiste sur la « **fonction modélisante déterminante** » du commencement du texte, arguant du fait qu'« **expliquer un phénomène, - cela veut dire indiquer son origine**<sup>560</sup> », démarche influencée par le modèle scientifique. Or, dans le texte policier, le mort initial est à la fois l'origine du raisonnement qui constitue le développement, et l'aboutissement chronologique de la reconstruction opérée par ce raisonnement en phase terminale : tout part du cadavre, et tout aboutit à lui. Le début est donc encore plus déterminant dans le cadre du roman policier.

Cette organisation structurelle extrême, typique du roman-problème anglais, fait du début d'un récit le lieu de la plus grande domination auctoriale sur le lecteur. Ce dernier sent que tout est prévu et agencé, qu'il n'y aura qu'une solution, que *tout est écrit* dès le début. Il peut donc se sentir enfermé dans une histoire qui n'est qu'un « *raisonnement pétrifié* » où la science limite les excès de l'inspiration - et donc dans une certaine mesure l'imagination du lecteur :

**« L'histoire, telle qu'elle existe dans la pensée de l'auteur, c'est l'histoire à l'endroit ; et telle qu'elle va être présentée aux yeux du lecteur, c'est l'histoire à l'envers<sup>561</sup>. »**

Le lecteur ne peut entretenir l'illusion de cheminer aux côtés du narrateur ; il se sait postérieur aux faits, arrivé irrémédiablement trop tard, comme le détective devant le cadavre. L'auteur pose sa domination, et sa situation de force peut lui permettre de tendre au lecteur tous les pièges dont nous avons parlé. Belletto en profite pour imposer dès la première ligne son héros suicidaire. La manipulation textuelle si prisée par les auteurs modernes trouve ici l'occasion rêvée de s'exercer - en toute impunité, puisqu'en signant le pacte le lecteur s'est privé du droit de contestation.

Mais il y a plus : choisir la mort pour débiter, c'est manifestement commencer par la fin, ce qui est de toute façon la nature de tout récit, comme le sent le narrateur de *la Nausée* :

**« Mais quand on raconte la vie, tout change [...] On a l'air de débiter par le commencement [...] Et en réalité c'est par la fin qu'on a commencé.[...] Mais la fin est là, qui transforme tout [...] Et le récit se poursuit à l'envers : les instants ont cessé de s'empiler au petit bonheur les uns les autres, ils sont happés par la fin de l'histoire qui les attire et chacun d'eux attire à son tour l'instant qui le**

<sup>559</sup> Cf. Pierre Véry, cité par J.P. Colin, *le Roman policier français archaïque*, note 2 p. 278 : « J'écris instinctivement comme les champignons poussent. Certains ont dit que les romans policiers se commencent par la fin. Pour ma part, je n'en ai jamais écrit un en sachant l'issue ».

<sup>560</sup> I. Lotman, *op. cit.*, p. 304.

<sup>561</sup> Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 42 et p. 57.

562 . »

Une fois encore, il est clair que le roman policier tend à révéler ce qu'est le roman en général, puisqu'il s'affiche comme récit à rebours, narration à partir de l'événement, à l'image des premiers récits de chasse. Toute l'enquête est un effort de reconstitution de ce qui a paru à l'initiale du texte comme fait accompli, clos sur son mystère.

En outre, on s'est étonné bien souvent du choix thématique de la mort, motif évident de terminaison, comme événement introductif dans le roman policier. Il nous semble impossible d'en rester à trouver simplement saugrenu ce qui a été posé par tous les théoriciens du genre comme constitutif du roman policier, genre quantitativement important et dont on a vu qu'il a été soumis à plus de contraintes génériques qu'un autre : Van Dine exigeait dans ses règles la présence d'un cadavre, sans laquelle, prétendait-il, le lecteur serait volé et la lecture superflue. Le cadavre initial ne doit donc rien au hasard ; l'anti-roman place à l'amorce de texte ce qui termine classiquement le roman.

Ernst Bloch nous met sur la voie d'une première explication, en plaçant le récit policier parmi l'immense ensemble des oeuvres littéraires au pré-texte obscur, d'*Oedipe-Roi* à *Tom Jones*. En tant que littérature populaire, le roman policier a simplement le mérite de poser les choses plus clairement, d'une manière théoriquement et pratiquement figée (il faut un cadavre à l'initiale), mais il rejoint quantité de livres depuis l'antiquité, aux composantes oedipiennes ou marquées par le mythe de la Chute, qui font peser sur le récit le poids d'un crime ou d'un forfait antérieur, idée qui fonde également bien des courants psychanalytiques<sup>563</sup> et philosophiques :

**« Mais ce qui est vrai dans toutes les métaphysiques oedipiennes, au-delà de leurs mythologèmes, c'est que, même si elles ne reflètent pas quelque crime produit par l'imagination, elles reflètent pourtant un point sombre, un incognito du commencement. De ce point de vue toute recherche de causes reste apparentée à la forme oedipienne qui ne se contente d'ailleurs pas de traiter d'une simple inconnue de nature logique, mais aussi de quelque chose de suspect qui inquiète, qui peut même s'ignorer soi-même. »<sup>564</sup>**

Là encore, par la nature pseudo-scientifique, théorisée et sûre de son raisonnement, le héros policier laisse apparaître plus clairement que les autres le besoin fondamental de régler le problème et de se débarrasser du poids du crime ; c'est d'ailleurs pourquoi le sort du criminel est finalement si peu évoqué. Aussi le roman policier manifeste-t-il explicitement l'exigence de rétablissement de l'ordre plus encore que de celui de la vérité, dont la fatale incomplétude est masquée par l'euphorie du retour à l'harmonie antérieure à la Chute. On sort ainsi du Chaos originel, de ces ténèbres qui sont l'héritage de l'humanité, grâce à l'intuition - l'*illumination* - du détective.

<sup>562</sup> J.P. Sartre, *op. cit.*, p. 63, cité par A. Montandon, *art. cit.*, p. 5.

<sup>563</sup> Cf. S. Freud, *Essais de psychanalyse*, pp. 30-31 : « L'obscur sentiment de culpabilité qui écrase l'humanité depuis les origines et qui dans maintes religions s'est condensé en l'hypothèse d'une faute originelle, d'un péché héréditaire, est vraisemblablement l'expression d'un crime de sang, dont s'est chargée l'humanité originaire. » Ce crime consisterait en un « parricide, le meurtre du père originaire de la horde humaine primitive, père dont l'image mnésique a été transfigurée en divinité. »

<sup>564</sup> E. Bloch, *art. cit.*, p. 278.

Ce que le roman policier doit à toutes sortes de progrès, c'est évident, puisque ce genre émerge pour l'essentiel dans le dernier tiers du XIXe siècle (*le Double assassinat...* date de 1841), alors que la science (objet de fascination pour les premiers auteurs policiers) était en plein essor, et permettait les espoirs les plus fous, notamment celui de commencer une ère nouvelle, en tirant un trait sur ce passé qui emprisonnait l'humanité. Il faut aussi penser, en même temps, à tout ce que cette période d'intenses transformations secrète d'angoisses nouvelles pour comprendre l'effort que constitue le roman policier, refuge de la positivité.

Effort désespéré dont on mesure l'aspect tragique lorsqu'on prend conscience du grotesque puéril et poignant qui réside dans la façon dont le détective classique parachute la solution miraculeuse. Il importe ici de constituer une lecture positive dans les deux sens du terme. Ne concède-t-on pas au genre d'être une lecture reposante, et est-ce un pur hasard s'il est souvent lu - et jusqu'au bout - avant le sommeil, comme pour le rendre plus aisé, et chez ceux-là même dont les doutes et les interrogations pourraient ronger les nuits : les intellectuels<sup>565</sup> ? Hormis la réponse à un désordre antérieur et extérieur, le roman policier apporte au lecteur le moyen de sortir de ses propres abîmes intérieurs, en se concentrant, l'espace d'une lecture, sur un questionnement extérieur - ce qui explique que le roman policier classique ne favorise pas, volontairement, l'identification - et en se plaisant à voir ce problème résolu en quelques pages - puisqu'il n'est pas licite d'écrire un roman à énigme long.

D'autant plus qu'en fait, commencer par la mort, c'est l'affronter, en inversant le cours des choses, le déroulement inexorable du temps et de la chronologie. En ouvrant un roman policier, le lecteur sait qu'il va être invité à remonter le temps, activité des plus réjouissantes, à rétablir ce qui a été oblitéré (et qu'est-ce que la figure du mort si ce n'est l'image la plus forte de ce qui ne reviendra plus ?), à faire resurgir le disparu. Le roman policier fait donc à l'évidence partie de ces « **fictions de la fin** » dont Paul Ricoeur dit qu'elles « **ont à faire avec la mort sur le mode de la consolation** »<sup>566</sup>. Dans de nombreuses enquêtes, on a le sentiment, par le fait d'une curieuse ellipse, qu'en triomphant du criminel, le détective a vaincu la mort. Elles se soumettent en cela aux préceptes religieux et mythiques, qui veulent encourager la marche vers l'avant et la lutte contre ce qui pour Freud est la plus primitive des pulsions : la pulsion de mort<sup>567</sup>.

Pour cela, l'auteur s'applique dès le départ à ce que le cadavre ne soit pas *mortifiant* : les règles originelles prescrivent que la victime ne soit pas spécialement sympathique,

<sup>565</sup> Cf., par exemple, P. Auster, *le Diable par la queue*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 150. P. Auster, à une période très difficile de sa vie, a lu de nombreux romans policiers, « *un remède efficace, un baume contre le stress et l'anxiété chronique [...]* ».

<sup>566</sup> P. Ricoeur, *Temps et Récit II*, p. 45. Cf. aussi M. Blanchot, *l'Espace littéraire*, Gallimard, NRF, coll. Idées, 1955, p. 109 : « *Peut-être l'art exige-t-il de jouer avec la mort, peut-être introduit-il un jeu, un peu de jeu, là où il n'y a plus de recours ni de maîtrise.* »

<sup>567</sup> S. Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 82 : « *S'il nous est permis d'admettre comme un fait d'expérience ne souffrant pas d'exception que tout être vivant meurt, fait retour à l'anorganique pour des raisons internes, alors nous ne pouvons que dire : le but de toute vie est la mort et, en remontant en arrière, le non-vivant était là avant le vivant.* »

afin de ne pas susciter la moindre identification. Il convient pour cela de jouer habilement du point de vue, pour que l'absent reste bien absent et que le lecteur ne s'intéresse qu'aux vivants. De cette façon, le sentiment de culpabilité est soigneusement évité, qui pour Freud est justement responsable de la peur face à la mort personnelle, primitivement inconnue de l'inconscient, comme tout ce qui est négatif, alors même que cet inconscient souhaite la mort d'autrui<sup>568</sup>.

Ainsi le deuil est-il posé comme accompli, car le détachement du lecteur vis-à-vis du mort, partant le rabaissement ou la minimisation de la tâche originelle, est une des conditions de la consolation que le roman procure. D'où les exhortations d'une Marjorie Nicholson dans les années 30, réclamant toujours plus d'objectivité, contre l'irruption de l'émotion<sup>569</sup>. Dans le contexte de progrès scientifique, la mort, Philippe Ariès le souligne, ne pouvait que constituer, au fil du temps, un « scandale ». Le roman policier constitue la réponse romanesque à ce

**« malaise provoqué par la persistance de la mort dans un monde qui élimine le mal : le mal moral, l'enfer et le péché au XIXe siècle<sup>570</sup>, le mal physique, la souffrance et la maladie, au XXe (ou XXIe) siècle. La mort devrait suivre le mal auquel elle avait toujours été liée dans les croyances, et disparaître à son tour : or elle persiste, et même ne recule plus<sup>571</sup>. »**

Ceci expliquerait que le roman policier ait survécu à ceux qui le condamnaient à une mort rapide ; le genre aurait à ce titre de beaux jours devant lui, et son rayonnement actuel démontre bien à quel point il illustre la culture contemporaine.

La tactique narrative policière ôte donc sa puissance à la mort : le mort n'a pas d'importance, c'est ce qu'il fait *naître*, paradoxe de l'art, qui compte. Mourir, c'est disparaître, mais la mort, dans un récit, fait apparaître : le cadavre n'est donc pas non plus *mortifère*, au contraire, il fait venir au monde un texte, et une lecture des plus actives, jusqu'au bout<sup>572</sup>. C'est dans ces conditions que la morbidité amenée par la présence du cadavre peut être le lieu d'une jubilation, - pas seulement celle d'une scène à faire, d'un tableau apéritif : le roman-jeu permet ainsi de jouer avec un tabou, soigneusement

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 36 : « Ainsi rien de pulsionnel en nous ne favorise la croyance en la mort. »

<sup>569</sup> Cf. M. Nicholson, citée par Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 242 : « Nous nous sommes révoltés devant une littérature subjective et nous souhaitons la bienvenue à une littérature objective ; nous fuyons devant l'émotion pour écouter l'appel de l'intellect. »

<sup>570</sup> **On peut d'ailleurs supposer que la naissance d'un récit qui pose la mort initialement témoigne également de cet effacement progressif de la notion de péché. Le thomiste G.K. Chesterton, créateur de l'abbé Brown, opposé à la modernité, blâme d'ailleurs cette tendance. S'appuyant sur la lutte du Bien contre le Mal, son oeuvre policière est à contre-courant du cynisme avec lequel ses confrères traitent le mort, telle Agatha Christie qui, dans *Les dix petits nègres* élimine allègrement plusieurs personnes au rythme d'une comptine.**

<sup>571</sup> Ph. Ariès, *L'Homme devant la mort*, Seuil, coll. Univers historique, 1977, p. 586.

<sup>572</sup> Cf. J.P. Colin, *Le Roman policier français archaïque*, pp. 165-166 : « [...] notre RPA [= roman policier archaïque] « re-suscite » tous les personnages, les invite à une danse actantielle finale qui n'a rien de macabre, puisqu'elle est, comme la vie des héros triomphants ou vaincus, purement verbale. »

désamorçé, et fait de l'indicible du dicible, et même du bavard !

Le commencement du roman policier est ainsi essentiel, tant au niveau thématique qu'au niveau structurel. Mais dans les genres les plus réglementés, la fin du texte est accentuée, tout comme le début, et c'est parce qu'il est étroitement lié à la terminaison du texte que le début peut constituer un acte réparateur et fécond. Pour Paul Ricoeur, la finalisation de l'oeuvre est d'autant plus grande que celle-ci relève d'une tradition, rendant familière une certaine structure textuelle : le lecteur alors n'attend plus la fin, il cherche à comprendre tout ce qui la modélise dans le cours du récit. Le cas du roman policier illustre parfaitement ce que Paul Ricoeur dit de cette démarche renversant la chronologie, alternative au récit qui suit la « *flèche du temps* » :

**« En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales. Bref, l'acte de raconter, réfléchi dans l'acte de suivre une histoire, rend productifs les paradoxes qui ont inquiété Augustin au point de le reconduire au silence<sup>573</sup>. »**

Le détective bavard des origines du genre est l'exacte représentation de ce que la vision à rebours permet de récupérer et de restaurer. La fin du roman policier assure à elle seule cette fonction rétroactive, selon les principes établis par Poe, qui fait revenir le lecteur sur ce qui s'est passé, à la suite du détective : les éléments jusque là désorganisés vont alors trouver une cohérence et un enchaînement, et le texte son unité.

D'où l'avantage d'une structure aussi parfaitement achevée et la séduction qu'elle exerce sur des auteurs novateurs, comme Antonio Muñoz Molina (*Beatus Ille*) ; *l'Enfer* est exemplaire de ce souci de construction<sup>574</sup>, dont Benoît Peeters dit qu'il rapproche les auteurs policiers de romanciers comme Henry James, et qu'il constitue l'innovation littéraire la plus marquante par rapport au roman balzacien<sup>575</sup> - le roman noir constituant dès lors un retour en arrière. Illustrant cette forme parfaite, *Boulevard du Guinardo* programme sa fin dès le premier chapitre (où la confrontation de Rosita avec le cadavre est annoncée) et la clôture fait retour sur l'ensemble du texte dont elle souligne la circularité :

**« Retenons pour l'instant combien la structure d'énigme a pour effet d'enfermer le récit d'enquête dans une parfaite clôture, de la boucler impeccablement sur lui-même. Ce récit produit par excellence le texte autonome, le texte confiné, le texte insulaire<sup>576</sup>. »**

<sup>573</sup> P. Ricoeur, *Temps et récit I*, p. 105.

<sup>574</sup> Cf. R. Belletto, Entretien au magazine *Ecrivain*, p. 47 : « Quoi que je fasse, j'ai toujours besoin de savoir ce qui se passe jusqu'au bout pour commencer.[...] Et je ne vois pas comment je pourrais commencer d'écrire trois mots si je ne sais pas exactement ou si je ne crois pas tout savoir. »

<sup>575</sup> B. Peeters, « la Bibliothèque et ses cadavres », in les Cahiers de la Paralittérature, « Agatha Christie et le roman policier d'énigme », Actes du 5ème colloque international des Paralittératures de Chaudfontaine (nov. 1991), Textes réunis par J.M. Graitson, Bibliothèque des Paralittératures de Chaudfontaine, Liège, CEFAL, 1994, p. 155.

<sup>576</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 140.

La littérarité du genre est liée à ce caractère insulaire. L'aspect accompli du texte et la sensation de circularité ont sûrement une fonction importante dans ce que la lecture trouve dans le livre pour lutter contre les agressions de la réalité et suturer les béances qu'elle provoque en lui<sup>577</sup>. En outre, le lecteur, en général, suggère Alain Montandon, a le plaisir de se reprendre et de sortir du monde du livre, « **parce que sa curiosité est assouvie et qu'il est doux de prendre congé**<sup>578</sup> » ; or, les policiers classiques sont entièrement bâtis sur la curiosité, et la fin correspond au moment où la tension de l'attente se résout, la faim de savoir étant alors comblée. Cette restauration du lecteur est d'autant plus efficace dans le cas de la structure policière parce que la clôture, extrême (dans le droit fil des exigences de Poe), opère de surcroît à un double niveau :

**« Une fois fermé le programme de l'enquête, le discours de vérité de l'enquêteur énonce la conclusion, ce qui revient à dire que le texte est clos au plan du récit comme au plan du discours »<sup>579</sup>.**

Cette prise de parole du détective à la fin du roman est sans doute la forme la plus accentuée de cette sorte de diktat auctorial qui s'exerce sur le lecteur chaque fois qu'un auteur termine son texte, cet acte étant par lui-même un « *fait d'autorité*<sup>580</sup> ». Ce pouvoir et cette domination, le plus souvent implicites, sont dans le roman policier clairement revendiqués dans la mesure où l'auteur les délègue au personnage du détective, dont les paroles sont sans réplique possible : c'est donc à la fois les personnages qui sont réduits au silence (et notamment le criminel, d'une façon remarquable) et, derrière eux, le lecteur. Il est évidemment crucial pour le genre qu'il en soit ainsi, cette univocité cachant mal l'arbitraire du récit (passant de tout récit), la solution du détective étant plaquée artificiellement comme la seule issue possible au mystère, et donc au texte. Il ne reste plus au lecteur, depuis la clause, qu'à faire retour, au niveau du texte lui-même, sur ce qu'il a lu, pour récupérer et prendre conscience des indices textuels et de la manipulation du narrateur, c'est-à-dire, au fond, à réaliser combien le genre policier fait culminer la « *fonction modélisante de la fin*<sup>581</sup> », d'après les termes célèbres de Iouri Lotman.

Dans la tradition du genre, ce discours fait office d'explication. La clôture du texte policier rend ainsi lisible l'ensemble du texte, à deux niveaux : d'abord en tant que clé du mystère, ouvrant à l'unité du texte entier, ensuite en tant qu'« *opérateur d'intertextualité*<sup>582</sup> » : dans les textes fortement génériques, la clôture renvoie à un ensemble de textes, dont la lecture antérieure prépare celle du texte lu. Ce recours implicitement requis à

<sup>577</sup> Cf. M. Picard, *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>578</sup> A. Montandon, *Introduction, le Point final*, p. 7.

<sup>579</sup> G. Larroux, *op. cit.*, p. 130. C'est évidemment sur ce double processus que joue en tant qu'auteur parodique E. Mendoza, par le biais du discours délirant de son pseudo-détective.

<sup>580</sup> A. Montandon, *Introduction, le Point final*, p. 8.

<sup>581</sup> I. Lotman, *op. cit.*, p. 307.

<sup>582</sup> Cf. Ph. Hamon, « Clausules », in *Poétique* n° 24, p. 501.

l'extratextualité est caractéristique du roman policier, genre « *excentrique* » pour Uri Eisenzweig. Il constitue une source de complicité entre auteur et lecteur et de jouissance pour ce dernier, mis en terrain de (re)connaissance et pouvant jouer et jouir de son expérience de la situation - plus encore que de la maîtrise que lui donnerait le déjà-lu, puisque justement la clôture du récit, devant être imprévisible, rend caduque dans une grande mesure l'expérience du lecteur. Ce plaisir de la reconnaissance, offert au lecteur par l'auteur, est un des signes que ce qui se passe ici relève surtout de la fonction phatique, au rebours de ce que l'on s'imagine habituellement, à savoir qu'on lirait un roman policier uniquement pour savoir la fin :

**« Mais il est possible que, comme pour la devinette, la fonction « phatique » (Malinowski, R. Jakobson) de tels textes l'emporte sur la fonction informative, sémantique, leur but étant avant tout d'assurer et de renforcer euphoriquement un lien ou un consensus social implicite<sup>583</sup>. »**

Par ailleurs, Philippe Hamon, analysant les textes à structure question/réponse, « *où sens (comme signification) se confondrait avec sens (comme orientation)*<sup>584</sup> », rapproche notamment le roman policier du strip-tease, caractérisé par l'attente et le dévoilement suspendu, escamoté. Pour nous, c'est plus précisément le discours final qui prend la forme de ce dévoilement successif et lacunaire. Par ailleurs, Philippe Hamon dit de toute clause valorisée qu'elle constitue une « *maquette* » de l'énoncé : le récit policier entier ne serait que l'extension de cette unité qu'est le discours final, en tant que contournement de la vérité, et c'est ce contournement qui fait le roman<sup>585</sup> - comme il est à l'origine du plaisir procuré par le strip-tease -, ce qu'illustre à la perfection le roman de Marsé et ce que prolonge indéfiniment, comme pour mieux le prouver, *Enquête d'hiver*, dont la fin préserve l'ultime secret.

Ce traitement spécial que font subir Marsé et Amette au début et à la fin policières amène déjà à comprendre ce qui va attirer certains auteurs sans étiquette vers le genre, en tant que structure figée et attendue, répondant à toutes les attentes logiques du lecteur. Alors s'opère l'étrange corruption générique constatée par Jacques Dubois :

**« Par une logique perverse, le genre tout entier est irrésistiblement entraîné à nier ou à dévier ce qu'il s'était ingénié à établir avec force<sup>586</sup>. »**

De l'altération minimale du cadre début/fin, à des infractions de taille, tout est permis et sollicite l'imagination du créateur. Le romancier peut déplacer le début, jouant avec le rite d'entrée du roman policier, comme le font Amette et Belletto, c'est-à-dire créer une nouvelle attente, celle de l'événement criminel. Amette oppose la banalité du commencement au choc initial traditionnel, Belletto en profite lui pour ajouter le suspense au suspens, c'est-à-dire pour adjoindre l'angoisse à la simple attente de mise dans le genre<sup>587</sup>, où la victime est réifiée et ne suscite aucune émotion ; il utilise la structure du

<sup>583</sup> *Ibid.*, note 30 p. 506.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 505.

<sup>585</sup> Cf. Ch. Grivel, « Observation du roman policier », in *Entretiens sur la paralittérature*, p. 237 : « Romanesque est le détour ».

<sup>586</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 217.

roman à suspense, en y intégrant la démarche inquisitrice du roman-problème, mais le suspense porte d'abord sur le genre (roman noir ? psychologique ?), Soler s'offrant comme seul cadavre possible. Marsé quant à lui lance à son lecteur une sorte de « contre-invitation à *entrer dans l'univers fictionnel* » en semblant renoncer à un début fortement problématisé ; est-ce à dire, justement, qu'il encourage son lecteur à ne pas suspendre complètement son jugement de vérité, donc à garder les pieds sur terre, dans la réalité de l'histoire, la grande ?

On peut aussi disjoindre la question initiale de la réponse finale, comme le fait Marsé, pour garantir l'impact de son récit. Juan Benet dans *l'Air d'un crime*, utilise ainsi un premier cadavre, insignifiant, qui ne sert qu'à dissimuler un autre meurtre, sujet réel du récit. De cette façon, l'auteur joue avec un des prérequis du genre : surprendre ; la fin doit être différente des autres, et décevoir les prévisions. Mais dans le cas de ces auteurs novateurs, si elle est certes imprévisible, c'est parce qu'elle est *déplacée*, puisqu'on ne répond pas à la question de départ, par une infraction au code herméneutique. Amette va encore plus loin, rasant avec le principe de perpétuation du type de clause développé par le genre policier, en substituant à la surprise narrative attendue (liée à la résolution du mystère), une « surprise » générique et structurelle, cause d'une déceptivité plus marquée.

Ce type de déceptivité va faire d'*Enquête d'hiver* un roman ouvert. La fin est bien ici un « **lieu de contestation**<sup>588</sup> », comme chez Marsé, mais à un autre niveau. L'auteur barcelonais a, lui, besoin d'une structure close pour produire un effet sur le lecteur. Pour Tzvetan Todorov, le modèle de cette forme fermée est l'histoire d'Oedipe, qui va d'une prédiction à la réalisation de celle-ci, phases entre lesquelles sont multipliées les tentatives pour éviter le malheur prévu<sup>589</sup>. Le roman de Marsé répond parfaitement à cette structure, la fin est programmée dès le début, malgré toutes les stratégies de contournement. La mort sous-entendue de l'enquêteur répond à celle de la victime des tortionnaires franquistes, suggérant d'ailleurs, si on se réfère à l'hypotexte, que l'inspecteur est le criminel.

Cet effet de bouclage est sans doute à relier à un désir de liquidation : les Espagnols ont trop traîné de cadavres, et, surtout, celui de Franco, mort-vivant puis mort-présent pesant sur l'histoire. Les multiples redondances et les refrains observables dans le texte expriment sans doute ce ressassement, mais ils contribuent aussi à l'effet de bouclage, telles les dernières lignes du texte, composant une description de Rosita récurrente en

<sup>587</sup> Cf. la définition de « suspens » et de « suspense » dans l'article de G. Tyras, « Suspense pour un agent double », in *Suspens/Suspense*, pp. 163-167.

<sup>588</sup> P. Whyte, « Théologie et ironie : technique de la clôture chez Flaubert », in *le Point final*, pp. 89-90. P. Whyte montre le lien stratégique entre une forme close et une ouverture finale : « C'est ainsi qu'il [Flaubert] incline, par son souci de la logique interne, au roman clos, tandis qu'en faisant de ses oeuvres des lieux de contestation il opte pour une forme plus ouverte, qui donne accès à un autre discours. La clôture, qui est rupture de ton, doit amener la possibilité de son propre dépassement. »

<sup>589</sup> T. Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, p. 34.

plusieurs points du texte. Cette clôture forte au niveau structurel n'empêche pas que soit mise en place une ouverture au niveau idéologique, grâce, justement, à la disjonction question/réponse. Les procédés d'encadrement sont tellement éloquentes que Marsé peut faire l'économie d'une fin parlante, ce qui rend d'ailleurs le choc final plus frappant. De l'avis de Raymonde Debray-Genette, il faut « *fermer la diégèse, ouvrir la réflexion*<sup>590</sup> » ; l'ouverture idéologique est nécessaire au récit de Marsé, puisque l'histoire continue :

**« La fin de l'histoire (donc la mort) n'est pas la fin de l'Histoire<sup>591</sup> . »**

La fin de *Boulevard du Guinardo* constitue un « *lieu de contestation* » idéologique, une dénonciation du discours officiel, par le retournement de sujet qu'elle opère. L'auteur espagnol souhaite évidemment faire penser son lecteur, et il l'y contraint déjà narrativement en usant de l'effet de retour sur le texte à quoi le roman policier entraîne son lecteur.

Ce que contestent finalement les auteurs modernes, c'est la coïncidence classique entre une forme close, c'est-à-dire achevée, avec un sens clos, clairement formulé. Dans *les Mers du Sud*, l'enquête est close, sans donner la satisfaction liée au rétablissement de l'ordre ; Belletto laisse planer le mystère sur la fin de son roman. Amputer la structure classique du discours final, comme ils le font, limite la clôture ; ce discours qui est finalement l'unique reproche que Benoît Peeters fait au roman-problème : pour lui, dans le roman policier, tout est bon, puisque ses structures sont l'instrument de leur propre renversement, mais la fin n'est pas adaptable au roman moderne<sup>592</sup>.

Cette assimilation forme close/sens clos n'est sans doute, d'ailleurs, qu'une déviance interprétative. Marsé n'est pas sans évoquer le précurseur du roman policier, Poe, connu, à travers l'ensemble de son oeuvre, pour son exigence de construction finalisée : la clôture irradie sur le texte, lui donnant sa signification. Le lecteur doit alors effectuer un travail de reconstruction et de récupération de l'isotopie narrative ou poétique<sup>593</sup>. L'imaginaire du lecteur joue un rôle essentiel dans cette activité interprétative. De toute façon, Pierre Bayard a montré combien cette théorie de la clôture était illusoire, et en particulier dans le roman policier, roman où la subjectivité du narrateur est si visible ; la rétention de savoir qui s'exerce par définition dans le genre ne peut que mettre à contribution le lecteur dans l'après-texte, débouchant parfois sur une seconde lecture :

**« Porte ouverte vers l'extérieur des oeuvres littéraires, le mensonge par omission prend, avec l'hypothèse de l'inconscient des personnages, une signification nouvelle et une extension illimitée [...] [il] en vient à désigner l'ensemble de ce que les personnages ne savent pas d'eux-mêmes, une Autre Scène qui invalide par ses effets toute adéquation de la parole à la réalité et, par cette corruption**

<sup>590</sup> R. Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, Poétique, 1988, p. 112.

<sup>591</sup> O. Ben Taleb, « la Clôture du récit aragonien », in *le Point final*, p. 141.

<sup>592</sup> B. Peeters, « Agatha Christie : une écriture de la lecture », in *Problèmes actuels de la lecture*, pp. 165-177.

<sup>593</sup> Cf. E. Poe, cité par Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 20 : « *Je puis dire que mon poème avait trouvé son commencement par la fin, comme devraient commencer tous les ouvrages d'art.* »

**radicale de l'acte de la référence, toute possibilité pour le texte d'atteindre à une forme de complétude<sup>594</sup> . »**

Nos romans révèlent donc finalement ce qui est contenu dans tout roman policier, ce prolongement interprétatif qui ne clôt pas la littérature sur elle-même.

Amette et Marsé ont en commun d'outrer la structure globale du roman policier, en exprimant ce que ce dernier sous-entend. En effet, la mort est bien présente chez eux aux deux extrémités du texte. Comme dans de nombreux polars contemporains, ils rendent finalement le genre à sa vérité pulsionnelle, lui faisant traduire le désir du « *retour à l'anorganique* » dont on a vu qu'il constituait pour Freud la pulsion la plus primitive de l'homme<sup>595</sup>, pulsion si envahissante chez Belletto.

Mais si Amette au contraire de Marsé présente un texte totalement ouvert, c'est qu'il place en regard de la question initiale non pas une réponse disjointe mais une tout autre question. La tactique narrative montre bien le désir de cet auteur de bousculer la structure traditionnelle : il utilise un de ses principes fondateurs, la circularité, en l'outrant, puisqu'il fait vraiment répondre au mort initial par un mort final. Mais il substitue à l'élimination implicite du criminel la mort effective et subite du détective, qui constitue - bien plus que chez Marsé, où elle n'est ni inattendue ni incompréhensible ni même intratextuelle -, un scandale par rapport à l'hypotexte policier « **qui fournit les exemples les plus remarquables**<sup>596</sup> » du désir du lecteur que le héros ne meure pas - ce qui fait basculer le texte dans le pessimisme là où le roman policier terminait triomphalement. Demange semble condamné par la circularité, qui a déjà, logiquement, tué Linda lors du dernier chapitre, Linda étant l'équivalent de Sallenave (en tant qu'elle est, elle aussi, une amoureuse déchue et trompée) ; d'où sans doute la prière de Jenny à Demange : « **Ne me punissez pas, ne vous punissez pas** » (148). Par cette outrance, par ce jeu sur la circularité thématique, Amette s'extrait de la circularité structurelle, en insufflant au contraire une force centrifuge à la clôture, et, par réfraction, à l'ensemble du texte, considéré différemment à la lumière (si l'on peut dire) du dénouement. La fin n'explique pas le début, afin que le lecteur prenne conscience qu'à une question correspond toujours une autre question, que la première n'est que l'amorce dans l'engrenage de la suspicion généralisée.

L'enquête policière dit ici ce qui la fonde, ce dont elle n'est que l'image convertie en récit, la métonymie : la quête du sens de la vie. Ce qui n'est qu'un prétexte se dénonce comme tel, et montre son véritable objet. Amette ajoute à cette déstabilisation une atteinte à l'idée couramment répandue que l'épilogue marquerait un retour à l'archétype, et à l'usage littéraire qui veut que l'épilogue ne remette pas en cause le dénouement précédemment exposé : le sien contient un événement capital, la mort du détective. De cette façon, il pose la mort de Demange comme déduite du texte et indique au lecteur, *a posteriori*, le sens de la lecture, ce qui est le rôle traditionnel de l'épilogue.

<sup>594</sup> P. Bayard, *op. cit.*, p. 145. Cf. aussi p. 130.

<sup>595</sup> S. Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 82.

<sup>596</sup> G. Larroux, *op. cit.*, p. 192.

Amette joue ainsi avec ce qui fonde le genre, à savoir une harmonie entre *fin/finition/finalité* : le roman ne semble pas fini, eu égard au programme qui semblait initialement posé par référence à l'hypotexte (trouver un criminel), et pourtant il se termine par le signal démarcatif de la fin du texte le plus manifeste (la mort). Le fait que cette mort touche le personnage principal persuade évidemment le lecteur que le texte est bien terminé. L'enquête à proprement parler est close page 71, à moins de la moitié du roman : la problématisation évidente de la finalité du texte telle qu'elle se manifeste à la clause est donc posée au lecteur actif bien avant la fin. En cela Amette respecte un principe classique : « [...] **la fin se trouve avant la fin, engagée bien avant la clé du texte**<sup>597</sup> ». Cependant, il y a jeu là aussi : partons du constat que tout ce que le récit peut comporter de « **redondances intratextuelles**<sup>598</sup> », annonçant et modélisant la fin, est voilé, truqué par le roman policier classique<sup>599</sup>. Or, ici, c'est au filtre de l'hypotexte que ces indications sont soumises ; par exemple, dès la page 36, le texte donne une indication à valeur prédictive qui pourrait désabuser le lecteur attentif : « **Demange regretta de n'être pas médecin . S'il y avait un secret<sup>\*600</sup>, c'était là, dans ce bruit d'arbre mort que fit un os quand Auriol appuya dessus** ». Mais le lecteur est aveuglé par ses prévisions initiales, dictées par les apparences génériques du roman globalement conformes à ses attentes dans la première partie. Or, à ce niveau, tant que le lecteur n'a pas le sentiment que le code générique est saturé (l'enquête étant classée, mais semblant inachevée), il ne peut présager de la fin et se sentir prêt pour ce qui survient à l'épilogue. Cependant, si la fin le fait réagir, il reviendra sur tout ce qui dans le texte annonçait ce dénouement et comprendra que le récit portait bien en lui sa terminaison<sup>601</sup>.

Le rapport début/fin, chez Amette, est à considérer au niveau textuel, et non narratif : plaquer à la fin du roman une mort objectivement immotivée, c'est signifier de façon claire qu'il s'agit bien d'un texte à clore, non d'une histoire qui se terminerait. La fin du texte s'autodésigne dans *Enquête d'hiver*, comme dans le roman policier, mais sans l'autosatisfaction émanant d'une fin parlante, et, surtout, en se posant comme objet

<sup>597</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>598</sup> J.P. Leduc-Adine, « Fais dodo, ma belle ! Compétence et performance dans la dernière séquence de l'Assommoir », in *Genèse des fins, Textes réunis par Claude Duchet et Isabelle Tournier, Presses Universitaires de Vincennes, Manuscrits modernes, 1996, p. 104.*

<sup>599</sup> Cf. G. Larroux, *op. cit.*, p. 199.

<sup>600</sup> **souligné par nous.**

<sup>601</sup> Cf. Ph. Hamon, art. cit., p. 512 : « Une typologie des clauses devrait donc se fonder, plutôt que sur les seules notions de prévisibilité-imprévisibilité, sur le statut de lecteur qu'elles créent : lecteur passif (attente comblée plus non-nécessité d'une seconde lecture) ou lecteur actif (attente non ou partiellement comblée plus seconde lecture nécessaire récupérant une seconde isotopie du texte jusqu'alors non perçue). » Le critère de la prévisibilité est d'autant plus inopérant dans le domaine policier qu'il est inhérent au genre dans une large mesure. Par ailleurs, il faudrait ajouter aux catégories de Philippe Hamon le lecteur passif dont l'attente n'a pas été comblée mais qui renonce à une seconde lecture. L'activité n'est pas si fréquente, d'où la nécessité d'introduire des chocs finaux retentissants pour la provoquer, ce à quoi s'emploient Marsé comme Amette.

littéraire au lieu d'entretenir la confusion entre la fiction et la réalité. Amette démontre ironiquement tout l'arbitraire de la fin, en se servant justement d'une des clôtures les plus motivées qui soient non seulement dans le roman policier, où elle n'est que suggérée, mais aussi dans le récit classique, où l'impression de « fini » découle souvent de la coïncidence entre la mort du héros et la terminaison du texte.

**« L'effet sémantique (dire la fin) et l'effet sémiotique (signifier la fin) se recourent alors, ou plutôt s'additionnent<sup>602</sup>. »**

Ici, la mort coïncide au contraire avec l'avènement de l'écriture. Tandis que, habituellement, la disparition du héros signale la fin du texte et le retour au réel, elle lève dans *Enquête d'hiver* le rideau sur l'écriture et a un effet destructeur sur le réel, ou plutôt sur l'assimilation de la fiction au réel. Cette fin *invraisemblable* constitue une véritable provocation à l'égard du lecteur puisqu'elle heurte son exigence de vérité. Ce choc devrait l'inciter à laisser derrière lui son « *désir de croire*<sup>603</sup> ». Son envie de vérité doit alors l'amener à se départir de son aspiration à être consolé, puisque ces deux besoins ne peuvent plus faire semblant de s'accorder. Dès lors, le lecteur peut refuser de réduire l'oeuvre à une simple intrigue - ce pour quoi, d'ailleurs, cette intrigue se fait si maigre dans l'ensemble du texte. De surcroît, l'arbitraire flagrant de la fin rejaillit sur le début, où il se dissimulait derrière les usages génériques. De la sorte, la lenteur du démarrage et la banalisation qui l'accompagne trouvent leur explication, comme si Amette avait fait exprès de commencer de si mauvaise grâce pour faire prendre conscience au lecteur de sa soumission obligée au bon ou au mauvais vouloir du narrateur ; ainsi l'encourage-t-il à se mettre à distance de la fiction. Il y a donc tout un aspect éducatif<sup>604</sup> dans le roman d'Amette, qui montre au lecteur comment on doit le lire, et qui procède notamment par le renversement du texte le plus narratif qui soit.

Amette et Marsé jouent ainsi à des niveaux différents avec les structures du genre, et la fin le démontre pleinement : alors que le policier classique propose une fin des plus « *euphoriques* » (selon la terminologie de Greimas), nos deux auteurs imposent une « *dysphorie* » d'autant plus frappante du fait de la prégnance hypotextuelle. Cette dysphorie annule l'euphorie touchant à la lisibilité du texte, et l'on comprend ainsi que les deux significations de l'euphorie, alternatives chez Philippe Hamon, sont sans doute à considérer comme étant obligatoirement combinées. En effet, il y a bien « *effet de surprise* » dans les deux romans, mais pas d'« *économie d'énergie liée à la reconnaissance du déjà-vu*<sup>605</sup> », ce qui rend la surprise inconfortable, n'aboutissant pas à une décharge des affects et des tensions engendrés par le texte, en particulier chez Amette à cause de l'aspect anti-générique de cette surprise - et aussi parce que,

<sup>602</sup> R. Debray-Genette, *op. cit.*, p. 87.

<sup>603</sup> M. Bellot-Anthony, « Les trois fins de « The French Lieutenant's woman » de John Fowles », in *Le Point final*, p. 126. Paul Ricoeur in *Temps et Récit II*, p. 45, évoque aussi le « *divorce [...] entre vérité et consolation* ».

<sup>604</sup> Cf. J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, p. 72 : « [...] tout roman comporte la pédagogie de la lecture qu'il exige, en façonnant la lecture de son lecteur [...] ».

<sup>605</sup> Ph. Hamon, art. cit., p. 504.

justement, le roman commence par du déjà-vu, du trop-vu.

Marsé est attaché au concept de fin pour servir la finalité idéologique de son texte ; le lecteur reconstituera la vérité et fera les déductions nécessaires à partir de la révélation apportée par la parabole textuelle, suffisamment claire pour être déchiffrée sans erreur. Le travail d'interprétation est confié au lecteur, le narrateur conservant un mutisme qui dissimule néanmoins son autorité, c'est-à-dire l'action qu'il exerce sur le lecteur, cette orientation inévitable qu'il donne au texte. L'ouverture véritable consiste davantage en un retrait de l'intériorité du personnage de l'inspecteur ; Tzvetan Todorov dirait que nous passons du mode de l'être à celui du *paraître*<sup>606</sup> : pendant tout le récit, nous étions en prise directe avec les sentiments, les perceptions et les sensations du personnage. A l'inverse, le dénouement, effectuant une prise de distance, nous fait sortir de cette conscience : il nous faut rétablir seuls ce que l'inspecteur peut ressentir. Parmi les significations que le lecteur peut inférer à cette désertion subite figure évidemment celle du retrait réel et définitif du personnage, sa condamnation à mort par le récit, fortement suggérée au moment même où le lecteur perd l'accès à son intériorité : **« L'inspecteur recouvrit la figure de l'inconnu et la lumière funeste crachée par le drap posa sur la sienne un masque de résolution livide »** (123). Les deux dernières pages du roman déplacent la caméra sur le personnage de Rosita, le survivant du texte.

Chez Amette, paradoxalement, c'est lors du dénouement que le lecteur a le plus accès à l'intériorité de Demange, perçue jusqu'ici par des notations éparses, de plus en plus fournies. Le point de vue narratif se fait plus bavard et dicte sa vision. Le mode de l'être s'impose donc et annule définitivement le paraître, dont le mécanisme réducteur était commandé par l'hypotexte, notamment par le style béhavioriste du polar. Le mystère contenu dans les derniers mots se fait admettre comme le mystère de l'être lui-même, devenu pur paraître quand **« on le retrouva mort »**.

La sensation qu'a cependant le lecteur d'une non-finition tient à l'immotivation de cette mort, et à l'inadéquation de cette fin avec son attente. Or, le fait de ne pas finir, lorsqu'on utilise un genre aussi fortement finalisé, aura évidemment un impact retentissant. L'altération maximale se trouve donc dans tout ce qui peut porter atteinte à la révélation, que ce soit l'identification du criminel faite dès le début comme dans *l'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* de Peter Handke, ou le choix d'une fin ouverte, c'est-à-dire d'une suspension définitive de la révélation, confiée à la charge du lecteur comme souvent chez l'Américain Paul Auster. La fin ouverte déploie pour le lecteur un espace indéfini de prolongement de l'activité imaginative déployée jusque là et constitutive du roman. Il faut laisser se prolonger ce qui a sous-tendu la lecture, cette vibration de l'imagination dont le texte d'Amette nous montre bien qu'une certaine esthétique la favorise bien plus qu'une autre, l'esthétique de l'ouverture, justement, c'est-à-dire de l'ambiguïté et de l'incomplétude. Dans ce cas, cette suspension, éternisant le plaisir lié au désir de savoir, constitue également l'ultime piège où se prend le lecteur : **« Et le conteur - s'il est rusé - laissera toujours apparaître un résidu à deviner, à inventer, qui rendra tout le savoir (et la vérité) incertain. Cela veut dire ceci, mais aussi bien cela, et peut-être encore autre chose<sup>607</sup> . »**

<sup>606</sup> T. Todorov, « les Catégories du récit littéraire », in *Communications* n° 8, p. 157.

Ce choix de l'ouverture peut d'ailleurs être conçu comme la réponse à la déception effective et souvent notée par les critiques, tel Jacques Dubois, parce que le nom du coupable ne suture pas les questions posées par le texte. La révélation identitaire n'enraye pas tous les affects amenés par le « *pôle émotif* », indispensable à la survie du genre pour Thomas Narcejac<sup>608</sup>.

Le roman noir s'est justement révolté contre ce diktat du dénouement, justifiant tout et donnant dans le détail sa forme au roman. La disproportion est trop flagrante entre une mécanique subtile et compliquée et le seul nom du coupable qui devrait en être la clé, par le biais de l'exploitation souvent abusive d'un indice parmi d'autres, facilité que dénonçait déjà Poe<sup>609</sup>. La littérature novatrice, depuis le Nouveau Roman, - qui se caractérise justement par la suspension du sens, par l'absence de conclusion - va donc trouver dans le genre policier un terrain de jeu rêvé. Par cette conversion, le roman policier annule l'oblitération à laquelle il se livrait systématiquement à propos de la vérité, de la question sur l'origine obscure ; ce faisant, il rejoint tout à fait naturellement les grandes oeuvres auxquelles Ernst Bloch le reliait.

En supprimant l'inquiétude et en ne gardant que le calcul, les romanciers policiers rendaient ce lien peu visible. Au contraire, l'incertitude nouvelle qui apparaît dans le roman policier moderne le rend tellement proche d'autres oeuvres que la frontière générique se trouble, la taxinomie classique se trouvant dès lors grandement perturbée. En admettant l'incertitude qui pèse sur l'origine, sur le commencement, le travail actuel des romanciers met à jour qu'

**« aucun Oedipe n'a su répondre à la question que pose la cause, la raison pour laquelle il y a un monde, cette seule énigme digne du Sphinx, aucun Oedipe n'a su la résoudre<sup>610</sup>. »**

Le genre devient ainsi un outil d'exploration et de questionnement métaphysiques, sans fin, et, dès lors, l'identification est recherchée le plus souvent par les auteurs. Les temps ont changé, et, pour Paul Ricoeur, la question de l'origine est perçue de façon différente : c'est le passage de « *l'imminence* » à « *l'immanence* », du modèle de l'Apocalypse (modèle de récit où une prédiction sans cesse ajournée finit par se réaliser, comme dans *Oedipe*) à celui de la tragédie élisabéthaine :

<sup>607</sup> L. Marin, *op. cit.*, p. 33.

<sup>608</sup> Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 233. G.K. Chesterton, dès 1925, dans « Comment écrire un roman policier », in *Autopsies du roman policier*, p. 45, se plaint de l'artificialité de la fin policière : « *Le dénouement ne doit pas être un antidénoement ; il ne doit pas simplement consister à mener le lecteur dans la danse, pour ensuite le laisser en plan.* » Dans le même recueil, E. Wilson, dans « Que nous importe le meurtre de Roger Ackroyd ? » (1945), p. 98, dit de la fin qu'« *elle ne réussit pas à justifier l'excitation produite par la construction élaborée d'événements pittoresques et sinistres, et l'on ne peut s'empêcher de se sentir floué.* »

<sup>609</sup> Cf. E. Bloch, art. cit., p. 263 : « *Et Edgar Poe avait déjà mis en garde contre l'erreur entretenue par la lecture massive de romans policiers et qui consiste à voir dans n'importe quel indice un deus ex machina, surtout à la fin du roman pour qu'il se termine bien.* » On peut d'ailleurs voir une parodie de cet abus dans les enquêtes de Don Parodí, le détective emprisonné imaginé par Borges et Bioy Casares, la déduction s'y faisant d'une manière remarquablement parachutée.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 278.

**« Cette transition de l'Apocalypse à la tragédie met sur la voie de la situation d'une partie de la culture et de la littérature contemporaines où la Crise a remplacé la Fin, où la Crise est devenue transition sans fin <sup>611</sup> . »**

A la triade fin/finition/finalité, l'oeuvre moderne oppose l'infinitude. A son tour, Claude Duchet relie cette mutation aux modifications historique, philosophique et idéologique de la perception temporelle ainsi qu'à l'affaiblissement religieux : le temps n'est plus pensé comme une avancée vers quelque chose, linéarité, progrès ou Apocalypse. La fin du monde ne coïncide plus avec la fin du livre. Le temps est davantage perçu comme une circularité ; d'où l'attraction de certains écrivains pour des formes circulaires<sup>612</sup> et la disparition de la téléologie romanesque - affectant dans le texte d'Amette le genre des plus téléologiques :

**« L'infinitude serait ainsi l'inverse de la finalité bien qu'elles soient indissolublement liées ; elle dénonce l'arbitraire de la fin, à laquelle pourtant elle doit l'existence, et rend dérisoire le travail de finition, auquel elle collabore. Aux deux fins, inévitables, du récit, l'infinitude substitue une ligne de fuite, la perspective d'un au-delà du temps et de l'espace fictionnel, l'avenir d'une illusio <sup>613</sup> . »**

Cette « ligne de fuite » est suggérée par Amette dans son épilogue lorsqu'il représente son détective en plein « abandon », « essayant de retrouver Dieu » (184). Si le texte moderne refuse le sens, s'il propose une fin « déceptive », il n'est pas cependant synonyme d'affliction ; le lecteur d'aujourd'hui attend sans doute moins de réponses que l'écho de ses propres interrogations. Il y aurait même pour Charles Grivel une attente essentielle du lecteur, un quatrième besoin à ajouter aux désirs de croire, de posséder la vérité et d'être consolé, dont la satisfaction prolongerait peut-être l'*illusio* :

**« Il faudrait à son bonheur que cette ignorance dont il jouit se perpétue ; il lui faudrait un livre, un récit sans clôture, ouvert, large <sup>614</sup> . »**

Cette ignorance jouissive trouve d'ailleurs une illustration dans le genre policier initial : le lecteur de roman policier classique émet des prévisions tout au long du texte et cependant, son plaisir vient de l'échec de tout ce travail d'élaboration du sens ; le lecteur jouit de sa déroute, et donc de la domination que l'auteur a exercée sur lui, parce que ce qu'il valorise dans cette lecture, c'est la surprise ; fût-ce au prix d'une humiliation. Cette surprise consiste en fait en une délivrance, le lecteur échappant grâce à l'oeuvre à tout ce qui, dans son environnement, le conditionne, l'amenant à ne produire que des raisonnements imposés qu'il a plaisir par conséquent à voir renversés<sup>615</sup>.

<sup>611</sup> P. Ricoeur, *Temps et Récit II*, p. 41.

<sup>612</sup> On pense ici à Borges, bien sûr, mais aussi à Perec, dont le roman d'enquête « 53 jours », combine spécularité et circularité : « C'est dans un livre que le soi-disant Serval trouve la solution de l'affaire Rouard. C'est dans un livre que le malheureux narrateur de 53 jours est censé trouver la clé de l'énigme que constitue la fausse disparition de Serval. C'est dans un livre que lui, Salini, est aussi aller chercher les raisons de la mort bien réelle de Serval » (p. 146).

<sup>613</sup> Cl. Duchet, « Fins, finition, finalité, infinitude », in *Genèse des fins*, p. 14.

<sup>614</sup> Ch. Grivel, « Observation du roman policier », in *Entretiens sur la paralittérature*, pp. 235-236.

Enfin, les romanciers modernes voulant explicitement produire des oeuvres ouvertes (au sens qu'Umberto Eco donne à cette expression) trouvent dans le genre policier un matériau idéal. D'abord, parce que du fait de l'importance du pôle narratif, le message se présente comme immédiatement sujet à caution, ce qu'illustre *Boulevard du Guinardo*, et ce qu'a parfaitement perçu Pierre Bayard :

**« Dans le monde du roman policier, où tout le monde ment, il n'y a pas de savoir absolu, mais des débris de vérités partielles <sup>616</sup> . »**

*La fin du texte peut donc fort bien se lire comme le lieu d'une vérité subjective aussi bien que relative, comme l'illustre le roman de Belletto.*

De surcroît, les auteurs rénovateurs peuvent jouer sur le fait que le lecteur de romans policiers est attentif avant tout à l'ambiguïté du signe. C'est-à-dire que d'une part, il connaît le rôle du signifié dans la dissémination des indices par l'auteur, et que d'autre part, il est sensible - comme dans toute paralittérature - à la résonance du signifiant, produisant une signification qui pourra, à terme, aboutir au sens de l'oeuvre - comme les yeux dans *l'Enfer*. Or, pour Umberto Eco,

**« l'oeuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant <sup>617</sup> . »**

Le texte policier est donc ouvert, en ce sens que s'y croisent plusieurs significations, tissées par le lecteur lui-même selon son expérience et sa sensibilité. Si l'auteur novateur joint à cela une fin ouverte, il rend finalement le genre à sa vérité, puisqu'il est le roman du lecteur, et que la fin ouverte est un appel explicite à la coopération interprétative du récepteur. Cette activité s'exerce naturellement dans le roman-problème ; la fin ouverte ne fait que donner un prolongement à cette activité, et, sans doute, gratifie le lecteur de plus de liberté. La fin véritable de l'oeuvre, comme le suggère Iouri Lotman, serait alors le moment - non déterminé - où le lecteur cède au monde de l'oeuvre, renonçant au préfabriqué <sup>618</sup>. Le « **contrat d'irresponsabilité réciproque** » devient ainsi, à la clôture du texte, un « contrat de responsabilité réciproque » : l'auteur n'en dira pas plus qu'il ne sait et ne prolonge pas la confusion entre le réel et la fiction, le lecteur s'active, relit, interprète, et prolonge le texte. Umberto Eco explique que pour la logique moderne « **l'indéterminé [...] est une catégorie du savoir <sup>619</sup>** », et que les oeuvres ouvertes

**« expriment les possibilités positives d'un homme ouvert à un perpétuel renouvellement des schèmes de sa vie et de sa connaissance, engagé dans une découverte progressive de ses facultés et de ses horizons <sup>620</sup> . »**

<sup>615</sup> Cf. I. Lotman, *op. cit.*, pp. 395-396 : « On comprend que le lecteur n'est pas passif, qu'il est concerné par la possession du modèle que lui propose l'artiste. Avec son aide, il espère expliquer et par là même vaincre les forces du monde extérieur et intérieur. C'est pourquoi la victoire de l'artiste procure au lecteur vaincu de la joie ».

<sup>616</sup> P. Bayard, *op. cit.*, p. 145.

<sup>617</sup> U. Eco, *l'Oeuvre ouverte*, Seuil, 1965 (éd. orig. 1962), p. 9.

<sup>618</sup> I. Lotman, *op. cit.*, p. 395.

<sup>619</sup> U. Eco, *op. cit.*, p. 30.

Et le critique italien insiste sur le fait que cette ouverture du lecteur se fera d'autant mieux que le créateur mêlera dans la même oeuvre le modèle (synonyme d'ordre et de continuité paralysant les facultés du récepteur) et son renversement ; c'est exactement ce que réalise Amette, dans *Enquête d'hiver...*

Ce point de vue et d'autres semblent faire de l'incomplétude l'incarnation du progrès narratif et la vérité de l'oeuvre d'art. Il convient cependant pour terminer de replacer ce phénomène de la non-finition dans une perspective historique, comme le fait Thomas Pavel. La valorisation de l'incomplétude est circonstancielle, elle coïncide avec une vision du monde perturbée, propre à notre époque parmi d'autres. Dans ce contexte, les auteurs vont avoir tendance à amplifier « *l'inévitable incomplétude des mondes fictionnels*<sup>621</sup> », au lieu de la nier ou de l'obscurcir, comme on le fait en période de stabilité, par des romans-fleuves par exemple. Le roman policier, loin d'être une structure figée, s'adapte merveilleusement à ce passage d'une période à l'autre et la signifie.

En effet, né à un moment où la science naissante permettait bien des espoirs, il a représenté par son bouclage parfait la complétude idéale ; remanié par la modernité, il en signifie de façon frappante les errements, par l'effacement de cette finition, rendue visible par sa structure finalisée par définition. La théorie de Thomas Pavel nous invite donc à concevoir l'évolution récente du roman policier, surtout dans ses ramifications littéraires, comme l'effet d'un contexte historique et pas d'un progrès narratologique :

**« Quant à la nature de l'univers, la doxa contemporaine nous interdit, en tant qu'habitants d'un monde qu'on dit irrémédiablement déchiré, de chercher dans la haute littérature autre chose que les reflets incertains d'une réalité opaque. Les textes d'avant-garde, les nouveaux romans, la fiction postmoderne captent tous, à l'aide de procédés antimimétiques, la difficulté de comprendre, voire de percevoir le monde ; leur inquiétante incomplétude découle, nous dit-on, du rapport, également inquiétant, que nous entretenons avec notre univers<sup>622</sup>. »**

Dans ce cadre, il faudrait aussi évoquer le rôle du lecteur dans la perception même de l'incomplétude. En effet, qui sait si un lecteur du siècle prochain, qui n'aurait pas été imprégné de lectures policières, ne trouvera pas le roman d'Amette parfaitement terminé<sup>623</sup> ?

### 1.2. Cheminement causal

---

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 32. Cf. aussi p. 108.

<sup>621</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, pp. 136-137.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>623</sup> Cf. à ce sujet, Cl. Duchet, « Pour une sociocritique », in *Littérature* n° 1, pp. 7-8 : « Il n'y a pas de texte « pur ». Toute rencontre avec l'oeuvre, même sans prélude, dans l'espace absolu entre livre et lisant, est déjà orientée par le champ intellectuel où elle survient. L'oeuvre n'est lue, ne prend figure, n'est écrite, qu'au travers d'habitudes mentales, de traditions culturelles, de pratiques différenciées de la langue, qui sont les conditions de la lecture.[...] C'est pourquoi le bout d'un texte n'est pas sa fin, mais l'attente de sa lecture, le début de son pourquoi, de son vers quoi. »

L'incomplétude moderne, appliquée au roman policier, occasionne à la structure de ce type de romans des dommages graves, touchant à ce qui fonde cette organisation définie de façon générique par sa forme régressive : la causalité. Il s'agit en effet de prouver le règne de la relation et de la totalité dans le monde, en procédant de façon logique : même dans le polar, le détective est capable de « **retourner votre vie comme un gant, parce qu'à coup sûr ou presque, c'est là que la réponse est enfouie**<sup>624</sup> ». Dans le roman-problème, il remonte de la conséquence à la cause, d'une manière impeccable, sans déperdition et sans lacune de sens, puisque la réalité ainsi décrite est constituée d'indices, et non de faits contingents, signifiants et désordonnés. Raconter à l'envers, n'est-ce pas afficher une confiance absolue dans le principe de causalité qui permettra l'inversion point par point ?

Lecture du monde rassurante pour des époques tourmentées, ou reflet d'une foi sans bornes dans les pouvoirs de l'homme, le roman policier encourage le lecteur - l'oblige même - à procéder à la même lecture : lisant le roman policier, il reçoit à travers lui l'image d'un monde ordonné où tout est dans tout et où rien n'est laissé au hasard. Le créateur (le romancier, la volonté qui a fait le monde réel) est discret mais postulé en tant que garant du sens de chaque élément.

Mais ce système de liaison, certes remarquable dans le genre, n'est nullement l'apanage du roman policier, comme le note Georges Auclair :

**« Le récit, forme d'intelligibilité spécifique, est rationalité dans la mesure où, de façon plus ou moins explicite, il laisse toujours conjecturer entre l'avant et l'après du texte une relation de causalité, c'est-à-dire où il prend appui sur un sentiment, le plus souvent rudimentaire, du déterminisme »**<sup>625</sup> . »

Sans doute, la causalité qui structure le texte policier est-elle à mettre en relation avec la forte finalisation du genre. Mais une fois encore, le choix de la forme policière se justifie donc simplement en tant qu'elle est la quintessence de ce qui est à l'oeuvre dans tout discours : l'organisation du réel, une vision du monde établie par le langage. Pour des écrivains comme Montalbán, la structure du récit à énigme n'est au fond que la copie fidèle de ce que nous expérimentons dans la réalité ; le choix de cette structure sera donc pour lui tout à fait spontané et naturel :

**« Déjà, dans le développement vital, la vie en dehors du roman, le petit morceau de vie que tu as utilisé pour construire un roman, il y a un mystère, un questionnement, un noeud, un dénouement »**<sup>626</sup> . »

Cette analogie entre l'expérience et le récit expliquerait la présence massive de la structure question/réponse dans toute la littérature. Belletto donne une unité à son oeuvre, en affirmant avoir écrit des romans non policiers exprimant toujours un mystère<sup>627</sup>. Il est

<sup>624</sup> P. Auster, *Fausse balle*, in *le Diable par la queue*, p. 268.

<sup>625</sup> G. Auclair, *op. cit.*, p. 38. Lukacs, *Claude Amez le rappelle*, in *Jurifiction, Roman policier et rapport juridique*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 150, voit en particulier dans le discours romanesque la volonté de mettre en place une causalité : « Le syntagme causal est sans aucun doute la forme qui sédimente le principe évaluatif et moteur de la dynamique narrative du roman ».

<sup>626</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 207.

clair également pour Montalbán que le roman policier n'est qu'une spécialisation de la forme très répandue du roman à intrigue<sup>628</sup>, en lequel tant de critiques reconnaissent la structure-type de tout récit, la raison d'être de la structure narrative. Cela expliquerait que d'Umberto Eco à Roland Barthes, de Jean Pouillon à Paul Ricoeur, ils puisent tant d'exemples dans le roman policier pour illustrer leurs différentes théories générales sur le récit. Peut-être parce que, comme le suggère Pierre Bayard, depuis le mythe d'Oedipe,

**« la production du sens s'apparenterait à la résolution d'une énigme. Cette assimilation implicite, perceptible dans les enquêtes policières freudiennes, conduit inévitablement à penser l'interprétation dans la filiation de l'herméneutique [...] »<sup>629</sup>**

Voir dans tout récit une quête de la vérité justifierait évidemment la présence des composantes causales. La définition de Jean-Claude Vareille inclut l'idée du cheminement, constitutive de la structure policière, y compris dans sa version revue et corrigée par la modernité : à ses yeux, tout récit **« appara[ît] peu ou prou comme un cheminement initiatique, c'est-à-dire un itinéraire vers la vérité jalonné d'épreuves et de retards »<sup>630</sup>**. Pour lui comme pour Yves Reuter, le roman policier est l'essence même du narratif :

**« Le personnage du roman policier incarne et exacerbe sans doute deux fonctions maîtresses du narratif : la quête et le conflit. Il serait l'emblème du récit qui se doit d'avancer vers un but en n'existant que dans et par les retards, les résistances à son achèvement »<sup>631</sup>.**

On n'en finirait pas de citer ceux qui mettent dans la structure herméneutique la vérité profonde du narratif<sup>632</sup>. Mais l'idée du cheminement est fondamentale, à plusieurs niveaux. Michel Picard voit dans cette symbolisation spatiale l'indispensable configuration opérée par la fiction, à l'instar des rêves ou des fantasmes<sup>633</sup>. Cette représentation spatiale et dynamique réalise l'opération de dramatisation qui permet à un concept de devenir récit. La structure suspensive permet à ce dernier de se développer, en usant des armes du code herméneutique, qui pour Roland Barthes **« structure »<sup>634</sup>** véritablement le

<sup>627</sup> R. Belletto, Entretien au magazine *Ecrivain*, p. 45 : « [...] si on écrit des livres, c'est qu'on cherche quelque chose. »

<sup>628</sup> Le roman policier est souvent perçu comme la version moderne de la tragédie, dont J.P. Vernant, in *Oedipe et ses mythes*, p. 32, nous dit qu'elle manifeste que **« l'homme n'est pas un être qu'on puisse décrire ou définir ; il est un problème, une énigme dont on a jamais fini de déchiffrer les doubles sens »**. Le roman policier présente cette énigme humaine renouvelée à l'infini, et repose sur le dédoublement des composantes bonnes et mauvaises de l'homme en personnages distincts et antagonistes.

<sup>629</sup> P. Bayard, *op. cit.*, p. 104.

<sup>630</sup> J.C. Vareille, *Filatures*, p. 133 (souligné par l'auteur).

<sup>631</sup> Y. Reuter, **« Personnages et écriture »**, in *Le Roman policier et ses personnages*, p. 205.

<sup>632</sup> Cf., par ex., J. Dubois, *op. cit.*, p. 154 : **« Façon de dire que tout roman pose une question de départ, qu'il est une manière d'enquête, qu'il va vers le dévoilement d'un secret. »** C'est ce que J. Dubois appelle le **« trajet narratif »**.

<sup>633</sup> M. Picard, *op. cit.*, p. 155.

texte. On peut du reste voir dans le roman policier l'amplification à l'échelle du récit de procédés dilatoires comme le *leurre* ou la *réponse suspendue* - et, dans sa version moderne (chez Auster, par exemple), le *blocage*. Cela répond d'ailleurs d'une manière définitive à l'exclusion prononcée par Roger Caillois : pour lui, le roman policier n'appartient pas au type narratif parce que

**« Ce n'est nullement un récit, mais une déduction. Il ne raconte pas une histoire, mais le travail qui la reconstruit <sup>635</sup> . »**

Cependant, le roman policier choque précisément par la déformation temporelle maximale qu'il opère. Sa structure duelle le singularise. Roger Caillois semble fonder toute l'originalité du genre sur le fait qu'il propose une « *narration qui suit l'ordre de la découverte* » au lieu d'une « *narration qui suit l'ordre des événements* <sup>636</sup> » (pour le roman d'aventures). On reconnaît là l'idée que le roman policier « logicise », au lieu de « chronologiser ». Pour expliquer, il part de la fin. Or, Tzvetan Todorov a bien précisé que dans tout récit, l'*histoire*, c'est-à-dire ce qui est raconté, n'est jamais qu'un arrangement, sans lien avec la chronologie :

**« L'histoire est donc une convention, elle n'existe pas au niveau des événements eux-mêmes [...] cette convention est si largement répandue que la déformation particulière faite par l'écrivain dans sa présentation des événements est confrontée précisément avec elle et non avec l'ordre chronologique. L'histoire est une abstraction car elle est toujours perçue et racontée par quelqu'un, elle n'existe pas « en soi » <sup>637</sup> . »**

Le « *montage* <sup>638</sup> » effectué par l'écrivain, et qui est de l'ordre du *discours*, est donc primordial puisqu'il va déterminer le sens de la construction. Cet arrangement, dans le domaine du roman policier, donne un sens à ce qui est multiple, mouvant, contingent. Classiquement, le roman policier propose un cheminement inductif, qui va de l'effet constaté (le crime) aux causes inférées <sup>639</sup> .

<sup>634</sup> Cf. R. Barthes, *S/Z*, pp. 81-82 : « [...] de même que la rime (notamment) structure le poème, de même les termes herméneutiques structurent l'énigme selon l'attente et le désir de sa résolution [...] le problème est de maintenir l'énigme dans le vide initial de sa réponse ; alors que les phrases pressent le « déroulement » de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire [...] »

<sup>635</sup> R. Caillois, « Puissances du roman », in *Approches de l'imaginaire*, p. 179. Boileau-Narcejac, in *Le Roman policier*, 1964, p. 34, s'oppose à ce point de vue en disant que par le roman policier, « [...] le raisonnement peut être mis en forme de récit [sachant que] sa progression logique est en même temps une progression dramatique. »

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>637</sup> T. Todorov, « les Catégories du récit littéraire », in *Communications* n° 8, p. 133. J. Pouillon, *op. cit.*, p. 149, distingue la chronologie du récit du sens commun du mot chronologie : « C'est raconter le passé quand il fut présent et attendre que le futur soit devenu actuel pour en parler. »

<sup>638</sup> T. Todorov, *art. cit.*, p. 146.

<sup>639</sup> Dans ce type de romans, pour Jean Pouillon, *op. cit.*, p. 208, « [...] ce qui compte, c'est l'arrangement significatif, et le mot même de « révélateur », que nous employons si souvent, pourrait être celui d'un détective. »

Or, ce que Todorov appelle « *déformation particulière* », Paul Ricoeur le nomme « *configuration narrative* », en montrant qu'à l'aporie posée par la question du temps, tout récit répond par la mise en intrigue, en reconfigurant notre expérience temporelle<sup>640</sup>. Sa lisibilité est ainsi assurée. Tout récit, même à rebours, par sa nécessaire disposition syntagmatique, est dès lors diachronique. Par là même, « raconter, c'est déjà expliquer ». L'acte narratif comporte donc par nature une « *connexion causale*<sup>641</sup> », qui disqualifie le concept de réalisme - en particulier dans le roman policier, dont la volonté réorganisatrice et explicative est extrême<sup>642</sup> - et suppose un certain point de vue. Le récit, comme discours organisé, transmet donc une perception de l'homme et de son environnement qui peut refléter la vision commune<sup>643</sup> ou tenter de l'influencer. Le choix d'un sens à donner induit tel ou tel agencement du récit au niveau syntagmatique.

La notion de cheminement - avec tout ce qu'elle contient de retard, d'attente - permet donc de percevoir à nouveau la dimension temporelle du récit qui sous-tend toutes les structures qu'il produit :

**« L'épreuve, la quête, la lutte, ne sauraient donc être réduites au rôle d'expression figurative d'une transformation logique ; celle-ci est plutôt la projection idéale d'une opération éminemment temporalisante<sup>644</sup>. »**

Or, si cette transformation temporelle vise à rendre le monde lisible et compréhensible, elle répond également pour Paul Ricoeur au besoin de « *restaurer l'ordre* » perturbé ou de « *projeter un nouvel ordre* » prometteur. On retrouve encore ici une composante essentielle du roman policier, présente dans toutes ses définitions. L'impératif structurel de remise en ordre se trouve ainsi justifié autrement que par des motifs idéologiques, ce qui explique d'ailleurs que cette composante soit présente dans des romans policiers contestataires : il convient de la corrélée à la démarche temporelle du récit, dont le roman policier n'est que la version extrême<sup>645</sup>.

<sup>640</sup> Cf. P. Ricoeur, *Temps et récit I*, p. 17 : « [...] le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle. » Pour P. Ricoeur, p. 13, c'est ce qui constitue la fonction référentielle du récit.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 251 (souligné par l'auteur). A propos de la nécessaire diachronie, Cf. p. 90. P. Ricoeur semble faire du récit inversé l'illustration de sa théorie du récit comme reconfiguration, cf. p. 289 : « [...] c'est plutôt dans la situation où l'on re-raconte que, en lisant l'histoire à rebours, de sa conclusion vers son commencement, nous comprenons que les choses devaient tourner comme elles l'ont fait. »

<sup>642</sup> Cf. Boileau-Narcejac, *le roman policier*, 1964, p. 35 : « Le roman policier - dans la mesure où il se veut déductif - se passe aisément du réel, puisque son ambition est de le reconstituer. Si la réalité devient multiple, foisonnante, multiple, concrète, la logique perd ses prises et s'égaré. Le roman policier reste un produit de laboratoire. » Non : il est extrêmement représentatif du récit, en tant que « *reconfiguration* » du réel. Cf. Amey, *op. cit.*, p. 53, remarque d'ailleurs que le roman policier emblématise les relations entre histoire et récit, « *fa[is]ant du récit ce qui restitue l'intelligibilité de l'histoire.* »

<sup>643</sup> U. Eco, *in la Structure absente*, p. 150, note que l'idéologie peut devenir « *la structure même du code. En ce cas, ce n'est plus la culture qui détermine le langage, mais c'est le langage qui détermine la culture.* »

<sup>644</sup> P. Ricoeur, *Temps et récit II*, p. 74.

L'analyse de Paul Ricoeur, liant la causalité à l'oeuvre dans le récit à l'humanisation du phénomène temporel nous semble fondamentale en ce qui concerne le roman policier, nous y reviendrons. Elle rencontre un écho chez Roland Barthes, pour qui,

**« Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient après étant lu dans le récit comme causé par. Le récit serait, dans ce cas, une application systématique de l'erreur logique dénoncée par la scolastique sous la formule post hoc, ergo propter hoc, qui pourrait être la devise du Destin, dont le récit n'est en somme que la « langue » ; et cet écrasement de la logique et de la temporalité, c'est l'armature des fonctions cardinales qui l'accomplit<sup>646</sup>. »**

Dans cette perspective, Claude Amey établit le roman policier, genre très fonctionnel et très causal, comme lieu d'une « causalité finale<sup>647</sup> » qui, pour se rendre lisible, annule le temps en le renversant. La causalité est un prérequis du contrat de lecture policier ; le lecteur a pour tâche de lire en essayant de lier les éléments dispersés, de relier ce qui est disjoint et paratactique dans le récit, c'est-à-dire d'aborder le texte de la manière dont est censé procéder le détective pour le crime, par une construction cousue de fil blanc.

Car ce n'est pas tant le récit qui est à l'envers chronologiquement que son élaboration logique : tout est conçu pour servir le dénouement, chaque élément du crime a été pensé en fonction du futur discours éclairant du détective. Ce discours ne tire pas les conséquences de faits observés, il les cause. Les personnages sont conçus au service des événements, les aspects matériels et les indices disposés sont mis au service de la solution finale. Ce qui *vient après* le crime, raconté à l'amorce du texte le plus souvent, est perçu comme *causé par* le crime, alors qu'en réalité c'est l'enquête qui préside à l'organisation du récit. L'enchaînement des causes dérobe à l'attention la finalisation, qui fait du texte un récit fonctionnel, alors qu'en fait celle-ci est d'autant plus visible qu'elle constitue l'histoire enchâssante. L'enquête devient pour Claude Amey l'

**« histoire chargée d'impliquer l'histoire présumée [le crime] en la reconstruisant comme histoire complète [...]. Dès lors, le « pour quoi » (finalité organisatrice) n'est pas masqué par le « parce que » (déroulement causal) : il est posé d'emblée (la seconde histoire) et se déploie de manière autonome comme ensemble de procédés instrumentaux et littéraires appelés à produire la première histoire et la syntaxe fermée du texte global. De ce point de vue, le roman policier n'échappe pas à l'illusion réaliste ; simplement, il fait apparaître le processus de réalisation de son histoire<sup>648</sup>. »**

<sup>645</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 45, dit justement que « [...] les fictions ne sont pas arbitraires, dans la mesure où elles répondent à un besoin dont nous ne sommes pas les maîtres, le besoin d'imprimer le sceau de l'ordre sur le chaos, du sens sur le non-sens, de la concordance sur la discordance » (souligné par nous).

<sup>646</sup> R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in *Communications* 8, p. 16. R. Barthes oppose les « fonctions cardinales », « charnières » du récit, aux « catalyses », « expansions » assurant le lien entre les « fonctions cardinales ».

<sup>647</sup> Cl. Amey, *op. cit.*, p. 101.

<sup>648</sup> *Ibid.*, pp. 169-170.

Le roman policier est en cela encore exemplaire du phénomène d'élaboration littéraire. En fait, depuis *l'Emploi du temps* (1956), il est devenu clair que la structure à rebours du roman policier n'est que la manifestation en plein jour du travail dissimulé de tout romancier ; Jean Pouillon remarque que Michel Butor

**« montr[e] explicitement ce mouvement d'ordinaire secret par lequel le romancier remonte le cours que le lecteur descend. [...] Le prototype de ce récit renversé est le roman policier classique. Bien plus, ce que Butor veut nous faire comprendre, c'est que dans tout roman il y a un roman policier dissimulé<sup>649</sup>. »**

Ce qui est également rendu visible dans le roman policier, à cause de la narration à rebours notamment, c'est la dualité du processus de l'écriture, entre ce qui est raconté (la *fable*) et comment on le raconte (le *sujet*). D'autres critiques rejoignent cette analyse, dans la foulée de Tzvetan Todorov, le roman policier leur semblant présenter à visage découvert ce qui se dissimule derrière la soi-disant structure simple du roman : **« le rapport entre histoire et récit<sup>650</sup> »**. Le roman policier moderne tire profit de cette dualité, en gonflant par exemple démesurément l'enquête, comme dans *l'Enigme*, de Rezvani, où l'enquête tend à abandonner le crime et à se nourrir d'elle-même, à l'instar de ce qui se passe dans *Enquête d'hiver*.

Le récit à rebours n'est donc pas original dans sa conception, il permet seulement de mettre en évidence le processus d'écriture de tout texte, comme création et comme stratégie<sup>651</sup>. L'analyse de Claude Amey montre cependant des limites, à cause de certains présupposés structuralistes qui la sous-tendent. Certes, rendre compte d'une oeuvre à partir de sa structure est riche d'informations ; l'assertion de Viktor Chklovski :

**« L'oeuvre est entièrement construite. Toute sa matière est organisée<sup>652</sup> »,**

illustre parfaitement ce que nous avons pu observer, par exemple, chez Belletto. Mais la vogue du structuralisme a, selon nous, nui à la réputation du genre, dans la mesure où celui-ci s'est prêté à merveille au dépouillement structural et à la mise à nu d'une ossature fonctionnelle précise. On a ainsi fini par le réduire à sa forme, en la fixant génériquement<sup>653</sup> ; suivant un schéma cause/effet, les unités narratives ont été définies, correspondant aux « *fonctions cardinales* » de Roland Barthes, c'est-à-dire aux moments-clés du récit : conception du crime, crime, mandation, enquête, affrontement, punition, récompense. On a aussi souligné la domination des trois unités que sont le crime, l'enquête et la punition à l'intérieur de cette structure, et leur autorité sur tous les

<sup>649</sup> J. Pouillon, *op. cit.*, pp. 271-272.

<sup>650</sup> P. Brooks, *art. cit.*, p. 477 : « Le roman policier peut de la sorte être vu comme le modèle du récit en général, et remarquable en ce qu'il démontre et dramatise ouvertement le rapport entre histoire et récit. »

<sup>651</sup> On pense ici à l'affirmation de J. Ricardou, in *le Nouveau Roman*, p. 39 : « [...] composer un roman de cette manière, ce n'est pas avoir l'idée d'une histoire, puis la disposer ; c'est avoir l'idée d'un dispositif, puis en déduire une histoire. »

<sup>652</sup> V. B. Chklovski, *cité par T. Todorov, Poétique de la prose*, p. 12.

<sup>653</sup> Cf. Th. Pavel, *op. cit.*, pp. 8-9. Th. Pavel critique cette recherche de la structure unique, notamment en alléguant la réception, « [...] une telle structure découlant elle-même du travail de l'interprétation qui, de par sa nature, est infini et contradictoire. »

autres éléments du texte (personnages, circonstances, etc.). Cette analyse autorise beaucoup de critiques à réduire le roman policier à sa charpente, tel Claude Amey, pour qui la paire antinomique crime/punition fonde l'« isotopie juridique » du genre :

**« Il est important de constater que si c'est la fonction Crime et son opposé Droit qui prévalent sur leur agent dans le texte juridique, dans le roman policier ce sont les unités fonctionnelles Crime et son opposé Punition qui non seulement régissent l'ensemble de sa structure fonctionnelle mais déterminent la structure des actants - d'où la qualification de récit fonctionnel (Barthes), primordiale par rapport à celle de récit actantiel <sup>654</sup> . »**

Il montre du doigt la « forme pétrifiée <sup>655</sup> » du roman policier, sans chercher à voir si cette pétrification n'est pas plutôt le fait de la grille structurale. Ainsi, *l'Enfer* relève de cette structure ; on ne peut pourtant pas dire que la fonctionnalité du schéma désémantise les éléments psychologiques, dont on a vu l'importance, ou rende asignifiant le type de crime choisi - l'énucléation -, qui prête au contraire à de nombreuses interprétations. Dans ce cas, le montage va au contraire charger de signification les éléments constitutifs du texte.

Car le schéma policier travaille le texte, et est travaillé par les composantes de ce dernier. Il ne nous semble pas justifié, dès lors, de décréter le genre policier comme étant constitutivement anhistorique à cause de ses exigences structurales. Il peut répondre encore aujourd'hui à une nécessité interne à la création individuelle. Montalbán illustre cette motivation profonde : le schéma lui permet d'exprimer sa vision du monde <sup>656</sup>. Il se plie à la logique du genre, puisque son détective va trouver le criminel et reconstituer les circonstances du meurtre. Le sentiment d'échec qui croît au fur et à mesure du cycle tient justement dans un scepticisme grandissant quant à l'action de la littérature sur le monde : le montage qu'est le récit policier ne peut plus lutter avec ce qui est la vision du monde dominante.

Mais c'est cette volonté d'imposer sa lecture du monde qui explique l'altération amenée par *les Mers du Sud* : l'élucidation du crime ne clôt pas l'impression de mystère, parce que celle-ci s'est déplacée sur le mort, sur le choix de vie qu'il a fait et qui l'a condamné à cette mort « exemplaire » (301), dit Pepe. La condition de Pedrell, si elle permet à Montalbán de transmettre un message social et politique (le détective met à jour les arcanes du pouvoir en enquêtant sur le meurtre), reflète aussi nos propres interrogations métaphysiques qui restent ouvertes. Montalbán, en utilisant la structure-type, vise à déplacer l'intérêt, en allant des causes immédiates du crime vers son origine profonde. Sans s'arrêter au criminel, il remonte aux fondements socio-économiques et aux motivations existentielles.

Il soumet ainsi le lecteur à la causalité déceptive : ce dernier doit admettre que les causes superficielles de la mort de Pedrell ne suffisent pas à expliquer ce qui l'a amené à

<sup>654</sup> Cl. Amey, *op. cit.*, p. 98.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>656</sup> Cf. M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 20 : « [...] on écrit parce qu'on manque d'iode. Ou plus simplement c'est une rupture : la réalité extérieure ne te plaît pas et tu la reconstruis avec des mots. »

mourir. Tout est fait dans le texte pour rabaisser ces causes apparentes. D'ailleurs, rétablir cette causalité ne mène pas à une « happy-end » (301) : la mort de Blette, se manifestant comme la conséquence de l'action du détective, vise à renforcer l'aspect déceptif du texte.

Cet exemple permet de percevoir que le fait divers, matériau de départ du roman policier, est totalement dépendant de son traitement ; la visée référentielle de l'auteur se répercute sur la structure, porteuse de la signification :

**« La statut sémiologique d'un fait divers, c'est-à-dire la relation qu'en tant que signifiant il entretient avec son signifié, dépend en fin de compte du référentiel auquel il est articulé, qui détermine l'agencement du récit, à savoir le référent, censé lui-même équivaloir au réel<sup>657</sup>. »**

En exploitant les possibilités du schéma policier<sup>658</sup>, Montalbán lui fait dire le contraire de ce qu'il transmettait à l'origine d'une vision du monde sereine, réglée par la raison, sans mystère. Car le changement opéré par le roman noir ou à suspense, déplaçant le crime vers le milieu ou la fin du texte, est également déterminant vis-à-vis de la signification du récit, à l'image de l'agencement des notes de musique dans une partition. D'ailleurs, cette métaphore musicale utilisée par les formalistes russes<sup>659</sup> éclaire encore l'attrance de Belletto pour la *composition* narrative et les effets émotionnels qu'on peut en tirer, en jouant sur des *variations* à partir de la trame générique.

Ainsi, le jeu entre déroulement causal et finalité fonctionnelle va permettre à la littérature moderne bien des remises en question de la structure policière. Dans *les Mers du Sud*, la seule invasion de « *catalyses* » (Barthes), c'est-à-dire de fonctions complémentaires aux « *fonctions cardinales* », perturbe le déroulement causal, le remettant en question, l'obscurcissant. En effet, les collages élargissent de façon démesurée les *catalyses*, ordinaires dans le roman policier, et qui constituent des procédés dilatoires accentuant la structure suspensive. L'insertion de collages bouleverse de la sorte la fonctionnalité finaliste du roman policier, la déroute. Une confusion s'établit entre *fonctions cardinales* et *catalyses*.

Autre altération possible, dans *Enquête d'hiver*, les *catalyses* finissent par faire l'élimination des *fonctions cardinales*. Le bruit qu'elles produisent nuit à la lisibilité. Le texte est dès lors perçu comme elliptique. La finalité du texte s'effondre, l'enquête « tombe en poudre » (150), lorsque le cheminement causal s'interrompt : toucher à l'un pose l'autre comme problématique, et le lecteur prend conscience de l'instance créatrice, parce qu'il est conduit à se demander où va le texte : mais qu'est-ce que *fabrique* l'auteur ? a-t-il

<sup>657</sup> G. Auclair, *le Mana quotidien*, p. 138. G. Auclair rappelle p. 133 cette phrase de Nietzsche : « Il n'y a pas de fait en soi. Toujours il faut commencer par introduire un sens pour qu'il puisse y avoir un fait. » C'est ce qu'illustre exactement la démarche du roman policier.

<sup>658</sup> Cf. M.V. Montalbán, *op. cit.*, p. 224 : « Tu vois comme chaque roman [policier, historique, psychologique] a exigé le recours à une construction formelle et à une architecture, ce qu'on appellerait aujourd'hui une stratégie narrative, en fonction du thème traité. »

<sup>659</sup> Cf. T. Todorov, « les Catégories du récit littéraire », in *Communications* n° 8, p. 145.

perdu de vue le but ? ne sait-il plus ce qu'il fait ? pourquoi cette perte de *temps* ? à quoi cela sert-il<sup>660</sup> ? Exactement ce que l'on reproche à Demange, incapable de rédiger un rapport, c'est-à-dire un récit logique et explicatif : « **Tu es cinglé ou quoi ?** »<sup>(127)</sup>. L'horizon d'attente se manifeste alors, dans ce qu'il contient de soif de causalité et de besoin d'une certaine configuration temporelle du récit. Tout le monde attend que le détective joue ce rôle. C'est d'ailleurs ce qui peut aider à comprendre la compulsion de répétition du lecteur de romans policiers, qui dévore les mauvais comme les bons récits, comme le héros de *Cité de Verre*<sup>661</sup>.

Le présupposé causal est d'ailleurs à l'origine de la désintégration du détective de Paul Auster : lui qui « **persistait à ne pas croire que les actes de Stillman [le « méchant » supposé] soient arbitraires** », qui « **voulait qu'ils aient un sens, aussi obscur soit-il** »<sup>662</sup>, va se retrouver, très symboliquement, tout nu, enfermé, puis va disparaître complètement, s'évanouir comme le personnage d'Amette, à cause de l'échec qu'il subit face à cette énigme persistante.

Dans *l'Enfer*, l'auteur lyonnais place son détective dans l'obligation d'explorer le passé, non pour expliquer le crime, mais pour l'éviter par l'éclaircissement d'un premier crime : le second enlèvement semble relié au premier. Le second crime ne sera pas évité, faute d'être arrivé à temps ; le premier conservera son mystère. En utilisant la structure du suspense, Belletto parvient à dire la fatalité ; en faisant échouer le raisonnement, il traduit le mystère général de l'existence humaine, et laisse le lecteur sur cette impression absolue : « **Je ne savais pas** ». C'est l'échec de la structuration logique.

En introduisant dans la forme policière quelque chose du roman fantastique, lequel représente pour Thomas Narcejac « **une maladie de la signification** »<sup>663</sup>, l'auteur instille ici un virus meurtrier. Belletto joue ainsi très habilement de la latence causale caractéristique du roman policier, dont le développement étale des éléments contingents, isolés et incohérents, avant la reprise en main de la fin, qui les coud ensemble dans un tissu causal serré : *l'Enfer* accentue la sensation de malaise qu'entraîne cette suspension de la causalité - suspension qu'*Enquête d'hiver* transforme en constat définitif.

<sup>660</sup> Cf. M. Riffaterre, *la Production du texte*, p. 236 : « Un discours logique, un récit téléologique, une successivité et une temporalité normales, des descriptions conformes aux idées reçues sur la réalité, autant de preuves aux yeux du lecteur que l'écrivain contrôle son texte, que son écriture résulte d'un travail d'art, d'un processus conscient : toute exception, toute anomalie ne manque pas d'être sentie comme le produit d'une pulsion subconsciente, comme une suspension du contrôle de l'artiste. »

<sup>661</sup> Cf. P. Auster, *Cité de verre*, Arles, Actes Sud, 1987 (éd. orig. 1985), p. 13. Le héros, qui fait par ailleurs montre d'une certaine culture, avoue son penchant pour les romans policiers : « Il savait que la plupart d'entre eux étaient mal écrits et qu'ils ne résistaient pas au plus faible des examens critiques, mais malgré tout il y avait en eux une **forme** qui l'avait séduit [...] C'était une sorte de faim qui s'emparait de lui, l'envie irrépressible d'un mets particulier, et il ne s'arrêtait pas avant d'avoir mangé tout son soûl » (souligné par nous).

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>663</sup> Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 156. Le fantastique est « l'intrusion de l'imaginaire dans le domaine de la logique, c'est-à-dire de l'abstrait. »

Le jeu sur le schéma traditionnel est en effet beaucoup plus tangible chez Amette et Marsé. Il est clair que le souci structurel qui définit le roman policier se retrouve très fortement chez les auteurs de littérature novatrice ; d'ailleurs, il a souvent été dit qu'une telle structuration s'accommodait mal de romans trop longs - affirmation magnifiquement démentie par *l'Enfer* ! -, et ceux d'Amette et de Marsé sont aussi brefs et efficaces qu'un récit policier classique.

Chez Marsé, le montage est très particulier, si on se réfère à la thèse du récit policier comme double histoire : il y a bien ici une histoire enchâssée - le viol -, il y en a même deux, le viol jouant le rôle d'écran dissimulant le crime politique. L'histoire enchâssante n'est cependant pas une enquête, elle se réduit à un simple cheminement. Celui-ci fait également écran à ce qui devrait se bâtir comme enquête. Très classiquement, l'histoire enchâssante domine, en tant qu'elle constitue le récit lui-même, malgré la finalité affichée de l'histoire enchâssée : le roman policier n'a-t-il pas pour objet la résolution de l'énigme posée par un crime ? Or, Claude Amey constate que l'histoire enchâssante

**« découle certes du Crime, mais elle est première au sens où elle est une greffe devenue le corps du récit, le domine, et c'est l'histoire première qui devient sa greffe, poussant sous sa loi<sup>664</sup>. »**

Il est impressionnant de constater avec quelle habileté Marsé utilise cette structure classique pour lui donner une valeur idéologique : le discours domine l'histoire, tente de l'étouffer sous son régime. Pour reprendre la métaphore de Claude Amey, le discours politique s'est greffé sur le fait brut (le crime) pour tenter de l'annuler comme finalité, d'abord en imposant une fausse finalité (le viol), puis en privant le cheminement classique du détective de sa valeur inquisitrice.

Marsé fait cependant du mort, dans un premier temps, non une conséquence, mais la cause du cheminement. Dans le roman policier il est les deux à la fois : s'il cause les démarches du détective, il est surtout censé être la conséquence des faits criminels à reconstituer. Marsé oblitère cette dimension en coupant la route à toute déduction, puisque la mort est présentée comme un accident. Le cheminement est cependant causé par le cadavre, puisqu'il tend à le rejoindre. Et lorsque se produit la rencontre, le lecteur est placé devant ce que le récit aurait dû être, c'est-à-dire un récit policier traditionnel, avec une enquête et l'exploration du passé.

Or, on a tenté d'enterrer le passé sans autre forme de procès ; le lecteur est confronté à un roman policier confisqué par la police, à cause de la confusion des rôles (enquêteur = policier officiel) : il se trouve devant la nécessité d'endosser lui-même le costume du détective et de tirer les conséquences des faits rapportés, c'est-à-dire de redonner au cadavre sa stature véritable. Le cadavre est la conséquence d'une persécution policière, d'un régime, dans sa mort elle-même et dans sa disparition, sa négation. C'est le scandale que constitue la falsification de la mort qui cause le récit, et non simplement l'obscurité de cette mort comme dans le roman policier. D'ailleurs, une fois dé-voilé, le mort ne nécessite aucune enquête, il parle de lui-même.

C'est bien le roman qui est policier - et pas la police -, puisque c'est lui, par ce qu'il dit et par ce qu'il engendre sur le récepteur, qui reconstitue la vérité, sa vérité. Des quatre

<sup>664</sup> Cl. Amey, *op. cit.*, p. 54.

romans que nous avons étudiés, *Boulevard du Guinaldo* est en cela celui qui répond finalement le mieux à la stratégie herméneutique du roman policier classique : le cheminement est fortement finalisé, et il aboutit à l'établissement - il faudrait parler ici de *rétablissement*, au sens le plus fort du terme - d'une vérité éblouissante - si douloureusement éblouissante que l'enquêteur rabat le drap sur elle. Pour le lecteur, rétablir la vérité, c'est se substituer à l'inspecteur défaillant et compromis, relier les traces textuelles pour précéder les personnages sur le terrain du dévoilement. Pour le roman, rétablir la vérité, ce n'est pas ici raccorder des éléments dispersés, c'est la sortir, torturée mais terriblement présente, du tombeau de l'histoire officielle.

En définitive, le texte est sauvé de « *l'anachronie*<sup>665</sup> » qui distingue le roman policier par l'utilisation idéologique du cheminement. Certes, si le cheminement de l'enquêteur constitue la forme classique de l'enquête, il semble ici réduit à un simple déplacement, sans portée inquisitrice, puisque l'enquêteur s'est castré de ses pouvoirs subversifs - serait-ce là la signification de son étrange maladie ? - et qu'il s'est appauvri dans la figure de l'« inspecteur ». Cependant, Marsé utilise cette marche comme symbole d'une dynamique et, singulièrement, de l'avancée de l'histoire : même si l'inspecteur et Rosita tournent en rond, freinés dans leur progression par la mauvaise volonté de la jeune fille - représentative de l'immobilisme imposé par le régime -, ils avancent vers un but, qu'ils rejoignent finalement. Et le mort s'impose alors comme finalité, relançant par là même la dynamique historique, faisant échec à la tentative de pétrification de l'histoire entreprise par le discours idéologique dominant. Là encore, Marsé manie la structure du roman policier avec virtuosité, en donnant à la causalité une orientation idéologique.

Amette, lui, semble adopter le schéma policier typique puis il le démonte, et l'effet sur le lecteur tient à cette déconstruction, comme si l'auteur tentait ici de restituer l'irracontable des événements après avoir joué le jeu d'un récit stéréotypé : Amette s'appuie sur la structure la plus attendue du roman policier ; il met soigneusement en place les matériaux d'une syntaxe logique et répétitive, caractéristique du genre. Tous les éléments d'explication sont présents dès le début pour cette affaire banale qui ne vaut même pas le coup d'être racontée : « Une famille riche » (46), une « héritière-type » (20), un comédien raté ; tout est en place pour la répétition du scénario habituel. Tout devrait donc couler de source, la déduction, le raisonnement, la conclusion.

Mais cette construction logique ne peut se faire : comme les indices font défaut, le raisonnement reste lettre morte, inapplicable aux événements. « Une à une, toutes les chaînes du raisonnement se défaisaient pour laisser Roland Sallenave opaque, dans le mystère de son suicide » (133). La carence des indices témoigne d'une rupture fondamentale avec le roman policier classique où tout est signe ou peut être signe ; on est envahi dans ce texte, au contraire, par le vide dans la signification. L'insertion de scènes insignifiantes et dont rien ne peut être retiré au niveau de l'enquête redouble l'absence d'indices. Elles accentuent en effet le sentiment d'une contingence qui rend impossible la remise en ordre du passé pour et par ce présent.

C'est-à-dire qu'on en reste au stade du fait divers, qui manifeste précisément, comme

<sup>665</sup> Cf. *ibid.*, p. 54 : « En bref, c'est dans l'anachronie du texte, tension entre histoire enchâssée (mais qui est la finalité du récit) et l'histoire enchâssante (mais qui est le récit réel et présent), que le roman policier fonde sa singularité. »

l'a très bien vu Barthes, un « *trouble dans la causalité*<sup>666</sup> » absolument insupportable et qui appelle une rectification, dont se charge justement le roman policier classique :

**« Quant au crime mystérieux,[...], sa relation fondamentale est constituée par une causalité différée, le travail policier consiste à combler à rebours le temps fascinant et insupportable qui sépare l'événement de sa cause ; le policier, émanation de la société tout entière sous sa forme bureaucratique, devient alors la figure moderne de l'antique déchiffreur d'énigme (Oedipe), qui fait cesser le terrible pourquoi des choses [...] l'homme colmate fébrilement la brèche causale, il s'emploie à faire cesser une frustration et une angoisse<sup>667</sup> . »**

On pourrait avancer en paraphrasant Roland Barthes que le romancier, en tant qu'opérateur de causalité, est une émanation de la société tout entière sous sa forme artistique. C'est cette intentionnalité de la structure policière que déjoue Amette, tandis que chez Marsé la causalité est présentée comme restituée en même temps que le fait divers, le dénouement se chargeant de nous montrer qu'en réalité elle était bien différée : le lent parcours de l'inspecteur et de Rosita est la figure de ce retardement. Le trajet des personnages est centrifuge, il nous fait sortir du livre : tout est fait pour passer du fait divers au fait historique, le premier servant de métaphore qui ouvre à la signification du second<sup>668</sup> .

Amette, lui, nous laisse aux prises avec l'incertitude : le long cheminement de son détective, en se dépouillant peu à peu de toute finalité, révèle effectivement que la causalité est toujours différée, la vérité toujours ajournée. L'enquêteur s'évanouit lorsque la structure qui le portait et le justifiait s'est définitivement abolie. C'est l'échec de la suture causale établie par des années de pratique textuelle. L'incrédulité moderne se manifeste ainsi de façon éclatante en jouant sur le récit où s'exerce la plus grande crédibilité. Le fait divers fascine la littérature moderne par sa carence de signification :

**« Récit incomplet avec ses interstices, ses silences et ses blancs, le fait divers déçoit le sens comme dans les oeuvres de Camus, Duras ou Robbe-Grillet<sup>669</sup> . »**

Dans *Enquête d'hiver*, le fait divers est un miroir tendu au lecteur pour ses propres interrogations existentielles, au lieu d'être un écran, comme dans le roman policier réducteur, rassurant le lecteur par la résolution d'une énigme fictionnelle et ponctuelle (où « **Expliquer, c'est couvrir. Etendre un tissu et un voile. Faire croire pour écarter du gouffre**<sup>670</sup> »). Le détachement de Demange par rapport au fait divers (« **Je ne pense**

<sup>666</sup> R. Barthes, « Structure du fait divers », in *Essais critiques*, p. 191 : « Il n'y a pas de fait divers sans étonnement (écrire, c'est s'étonner) ; or, rapporté à une cause, l'étonnement implique toujours un trouble, puisque dans notre civilisation, tout ailleurs de la cause semble se situer plus ou moins déclarativement en marge de la nature, ou du moins du naturel. » Cf. aussi p. 194 : « en fait divers, toute causalité est suspecte de hasard. »

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 192 (souligné par nous).

<sup>668</sup> Cf. F. Evrard, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, coll. Université, 1997, p. 96 : « Ces anecdotes singulières permettent de réinvestir la totalité du champ historique et d'accéder au général en montrant l'imbrication entre la sphère politique et le champ du privé. »

<sup>669</sup> *Ibid.*, p.7.

**plus vraiment à lui** » (174)) est d'ailleurs le signe de cette extension : la mort de l'acteur n'a été que le détonateur de la propre quête existentielle de Demange (« **Lui ? moi ? Quelle différence ?** »), comme elle devrait l'être pour le lecteur. Autre exemple, *l'Enigme*, de Rezvani, utilise un fait divers - la mort de toute une famille tombée d'un bateau - comme métaphore de l'existence humaine ; l'évidence de cette image touche chacun des enquêteurs, renvoyé à sa propre condition, référée sans cesse au monde des livres qui la signifie dans son universalité.

Dans *Un fait divers* (Minuit, 1993), François Bon donne à l'enquête l'allure éclatée d'un interrogatoire où se mêlent réalité et descriptif cinématographique. De cette façon, le crime échappe à toute interprétation réductrice<sup>671</sup>. C'est dire si la structure transmet un sens. L'écriture actuelle prise le texte paratactique et acausal ; elle n'a donc aucun mal à utiliser la structure policière, puisque celle-ci présente d'abord un réel décousu et apparemment asignant. Il suffira à l'auteur novateur de ne pas effectuer le raccommodage pour que le trou paraisse encore plus béant, plus scandaleux, comme dans *Enquête d'hiver*.

Ce rapprochement que nous effectuons entre fait divers et roman policier moderne est également très éclairant pour *l'Enfer* : la stratégie de Belletto est d'ailleurs très vite évidente, puisque son détective travaille essentiellement sur la coïncidence, qu'il restitue et invente à plaisir, créant un univers signifiant à outrance. Mais de cette façon, il échoue à rétablir une causalité et on en reste au constat de deux enlèvements, de deux faits divers ressemblants, on ne dépasse pas le stade de la coïncidence ; c'est cet échec, d'ailleurs, qui entraîne la catastrophe, les yeux de Simon étant le prix à payer pour le manque de clairvoyance du détective Soler :

**« [...] on pourrait dire que la causalité du fait divers est sans cesse soumise à la tentation de la coïncidence, et qu'inversement, la coïncidence y est sans cesse fascinée par l'ordre de la causalité. Causalité aléatoire, coïncidence ordonnée, c'est à la jonction de ces deux mouvements que se constitue le fait divers : tous deux finissent en effet par recouvrir une zone ambiguë où l'événement est pleinement vécu comme un signe dont le contenu est cependant incertain<sup>672</sup>. »**

L'analyse de Roland Barthes s'applique point par point à l'attitude de Soler, qui, entre divination et déduction, entre hasard et destin, tend désespérément vers la lumière. Du côté de la divination, il place les « coïncidences » (cf. 1<sup>ère</sup> partie, 1.3.1), le « destin » (38, 75, 76, 131, etc.), le « sort » (187, 248, 323, etc.), l'image du jeu de cartes (248), les « secrets » ; du côté de la déduction (« je devinai la suite, toute la suite » (369)), l'« enquête » (340), les « soupçons », les « maillons de la chaîne » (72, 74, 75, 187, 334), les « questions », l'« observation » de « détails », les efforts pour « rassembler des

<sup>670</sup> J. C. Vareille, « Emile Gaboriau ou l'insoutenable légèreté des signes », in *Cahiers des Paralittératures*, p. 34.

<sup>671</sup> C'est-à-dire que le criminel n'est pas réduit à un rôle, au sens proppien du terme, comme c'est le cas dans le fait divers. Cf. G. Auclair, *le Mana quotidien*, p. 57 : « [...] l'agent ou le patient, dans sa relation avec l'action, doit être vu à travers le seul rôle que lui attribue l'imaginaire social, ou, en d'autres termes, être réduit [...] au « faisceau de fonctions » que lui assigne la « culture », c'est-à-dire, en fin de compte, à une abstraction. »

<sup>672</sup> R. Barthes, *op. cit.*, pp. 196-197.

lambeaux de réflexion » (189-190), bref la « toile d'araignée » (65) du raisonnement qui se construit pour enrayer le « mécanisme malfaisant » (90).

Plus fréquemment, le texte cultive une sorte d'indécision entre divination et déduction : les « **hypothèses fantomatiques** » (261), les « **idées folles** » de Soler, sont nées le plus souvent de rapprochements (« **relier les apparences aux apparences** » (133)) en forme de « **cathédrales de brume** » (133). Les « **jeux de perception** » (225) donnent l'illusion de **posséder « la clé du mystère »** et même de la « tracer [s]oi-même » (372) : le délire d'interprétation et la mégalomanie de l'interprète (134) apparaissent constamment dans ce brouillage entre la déduction et la divination. Celle-ci s'appuie aussi sur l'importance accordée aux lettres et aux nombres<sup>673</sup> - importance à mettre au compte de l'auteur, on le perçoit bien dans sa biographie de Dickens. Freud dirait que le narrateur de *l'Enfer* a gardé tant de traits de l'enfance qu'il accorde à ses pensées un pouvoir démesuré, proportionnel à sa propre « **surestimation narcissique**<sup>674</sup> ». Dans l'image récurrente du « dessin » où serait cachée la « clé » (cf., par exemple, p. 372), se lit la confusion entre « *dessin* » et « *dessein*<sup>675</sup> » relevée par Roland Barthes, c'est-à-dire entre hasard et destin.

Cette perception particulière du temps trouve une forme narrative dans le cheminement de l'enquêteur ; d'où la précision de la description des différents trajets de Soler, et leur complexité<sup>676</sup>. Jean Pouillon définit le destin comme la « *vie réelle d'une illusion* », distincte de la temporalité authentique et révélatrice de la psychologie du personnage :

**« Le destin est donc une fascination et c'est elle qui doit être l'objet de la description romanesque ; elle est une caractéristique de l'état présent du héros en face de son passé et de son futur : c'est le présent qui est source de la fatalité, et s'il paraît la subir, c'est par suite de l'illusion dans laquelle il se plonge<sup>677</sup>. »**

La pensée du destin permet, à l'instar du raisonnement, de colmater les brèches, de rétablir des liens, et de produire du sens, notamment par tout ce qu'elle produit comme répétitions. Pour Freud, cette pensée du destin a ses racines dans l'enfance. Elle explique

<sup>673</sup> Cf. Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 123 : « *Des nombres aux lettres, des lettres aux mots, des mots aux choses et des choses aux actes, c'est la même vie qui circule, la même signification qui se fragmente en toutes sortes de sens qui se recourent et se renvoient les uns aux autres et disent tous, finalement, la même chose.* »

<sup>674</sup> S. Freud, *l'Inquiétante Étrangeté*, p. 245. *Le traitement de la fin peut également illustrer cette idée ainsi que la pulsion identificatrice de Belletto. Cf. Entretien au magazine Ecrivain, p. 48 : « Etant arrivé moi-même au bout de cette horreur, j'ai besoin comme dernière issue, à la fois vitale et intellectuelle, de réparer, en espérant que si je répare dans un livre, par un effet mimétique, il y aura une réparation dans ma propre vie. »*

<sup>675</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 196.

<sup>676</sup> Cf. P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté, Finitude et culpabilité*, p. 76 : « [...] *la voie, la ligne droite, l'égarément, comme la métaphore du voyage sont des analogies du mouvement de l'existence considérée globalement ; du même coup, le symbole passe de l'espace au temps ; la « voie » est la trace spatiale d'un mouvement qui est le déroulement même d'une destinée.* »

<sup>677</sup> J. Pouillon, *op. cit.*, pp. 211-212.

de façon efficace la présence écrasante de la répétition chez Belletto par l'impression d'un « *éternel retour du même*<sup>678</sup> ». A la nécessité qui préside à la structure policière, Belletto substitue la fatalité du roman à suspense, en l'accentuant, en la nommant, dans une perspective cultivée par le fait divers, privilégiant le *fatum* et la « *pensée naturelle*<sup>679</sup> ». Le texte fait comme Soler : il cultive la coïncidence, la répétition, la causalité magique<sup>680</sup>. Ainsi, l'énucléation dont sera victime Simon est, curieusement, la réalisation du projet fou de Soler, posé comme moyen de chantage sexuel, feinte fantaisiste et fantasmatique à laquelle nul ne peut vraiment croire.

D'où le rôle éminemment structurel de la métaphore, cultivée par Belletto en tant que traduction textuelle toute trouvée de cette pensée du destin, puisqu'elle « *joue sur des similitudes, assure des liaisons ; elle accomplit des rapprochements* », donnant à la fois au texte sa structure et sa capacité de dissémination en « *sens diffus*<sup>681</sup> ». D'une manière plus générale, *l'Enfer* exemplifie ces récits policiers modernes où la causalité est remise en cause par la déviance, la névrose, la folie si fréquentes du détective ; Thomas Narcejac voit chez Ellery Queen un des premiers auteurs à avoir utilisé cette perversion de la causalité - due chez lui à la folie du criminel -, perturbante pour le lecteur :

**« Le rapport cause-effet ne sera plus régi par le principe d'identité, qui lie nécessairement un antécédent à un conséquent, mais par le principe de ressemblance qui lie nécessairement, par l'intermédiaire d'un sentiment refoulé, une image à une autre image<sup>682</sup> . »**

Mais chez Belletto, la focalisation du texte amplifie et cautionne cette perception délirante : c'est traditionnellement l'enquêteur qui a charge de faire surgir la causalité parmi le désordre. Or, ici, ce rôle est confié à un enquêteur amateur et narrateur unique, dont la vision du monde serait sujette à caution, si le lecteur avait les moyens de se ressaisir, de prendre de la distance pour en juger - la confiance traditionnelle dans le « je » du texte et le rythme haletant du roman l'en empêchent à première lecture, d'autant plus que

**« Les psychoses [...] n'affaiblissent en rien l'intelligence ; il arrive même qu'elles l'aiguisent. Mais elles apparaissent comme une sorte de perversion du sens de l'évidence. L'individu psychotique tient pour vraies des relations qu'un esprit sain jugera fausses [...] Sa logique est déviée<sup>683</sup> . »**

<sup>678</sup> S. Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 62.

<sup>679</sup> F. Evrard, *op. cit.*, pp. 68-69. Cf. aussi p. 125 : « *Articulé sur les troubles d'une causalité inexplicable ou dérisoire, ou sur une relation de coïncidence qui renvoie à la fatalité ou au destin, le fait divers apparaît comme un signifiant excessif qui ouvre sur des signifiés pluriels et ambigus.* »

<sup>680</sup> Cf. G. Auclair, *op. cit.*, p. 76 . Cf. aussi p. 71 : « *Dans le continuum du réel, [...] la pensée naturelle ne cesse de prélever des éléments discontinus en vue de produire des « effets de sens » là où pour la pensée rationnelle il n'y a que de l'aléatoire ou du discontinu.* »

<sup>681</sup> J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, p. 153.

<sup>682</sup> Th. Narcejac, *Une machine à lire*, p. 113.

En définitive, on voit bien que le traitement littéraire du fait divers vise fréquemment une symbolisation. La structure policière dans sa version classique et dans les déviances que nous avons observées oriente le fait lui-même (la mort de Sallenave, l'assassinat de Pedrell, l'énucléation d'un enfant, la découverte d'un corps mutilé) vers un signifié différent suivant le référentiel de l'auteur<sup>684</sup>. Même lorsqu'il est inventé par l'auteur - ce qui n'est pas toujours le cas, loin de là -, le fait divers recoupe la réalité - assurant son rôle d'effet de réel dans le texte -, mais renvoie également à une représentation particulière qui tend à se transmettre au lecteur :

**« C'est dans la mesure où leur système de référence s'écarte de ceux communément admis qu'ils donnent de la « réalité » une idée ou une représentation nouvelle qui, après avoir déconcerté parfois, se révélera assez convaincante pour que des occurrences soient couramment qualifiées de shakespeariennes, stendhaliennes, balzacienne, surréalistes - autrement dit pour que des référentiels d'auteurs prennent la valeur de codes [...] »<sup>685</sup>**

Par les traitements différents du montage policier que nous observons chez nos auteurs, apparaît ce qui se dissimule derrière lui et qui le commande entièrement : une perception particulière du temps, qui relève moins d'une stratégie que d'une conviction personnelle. Du roman de la nécessité, Belletto fait un « roman de la destinée » - d'autant plus convaincant qu'il est à la première personne<sup>686</sup>. Au contraire de Marsé, qui repousse la contingence pour affirmer une temporalité historique<sup>687</sup>, Amette fait un « roman de la durée »<sup>688</sup> c'est-à-dire un récit qui reconstitue l'évolution d'un personnage, et où le présent s'abandonne peu à peu à sa propre contingence, ne cherchant plus à se justifier par une lecture orientée et explicative du passé.

Tout simplement parce que le passé échappe à toute prise (il n'y a plus de traces,

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>684</sup> Cf. C. Astier, « Histoires de meurtre, réflexion sur le roman », in *Modernités*, p. 43 : « [...] le meurtre tout seul, c'est-à-dire sans le support de la littérature, ne veut rien dire ».

<sup>685</sup> G. Auclair, *op. cit.*, p. 138.

<sup>686</sup> *L'Enfer* fait partie des romans « avec » décrits par J. Pouillon, *op. cit.*, p. 71 : « être « avec » quelqu'un, ce n'est donc pas avoir de lui une conscience réfléchie, ce n'est pas le connaître, c'est avoir « avec » lui la même conscience irréfléchie de soi. » Le roman policier classique préfère naturellement la troisième personne, justement parce qu'elle conserve au récepteur les conditions nécessaires à la réflexion - c'est pourquoi l'identification est théoriquement repoussée - ; lorsqu'il utilise la première personne, comme dans *le Meurtre de Roger Ackroyd*, c'est précisément parce qu'il vise à manipuler le lecteur. L'ère de l'énigme textuelle commence avec ce type de procédés.

<sup>687</sup> C. Bértolo a inventé la formule « *A la recherche du temps escamoté* » pour caractériser l'oeuvre de Marsé, que lui-même appelle la « *chronique romanesque de trente ans* ». Cf. *Panorama du roman espagnol contemporain*, Etudes Sociocritiques, Montpellier, 1996 (1<sup>ère</sup> éd. 1979), p. 248 et note.

<sup>688</sup> Cf. J. Pouillon, *op. cit.* Le chapitre 2 de la seconde partie est consacrée aux « romans de la durée », et le chapitre 3 aux « romans de la destinée ».

plus d'indices) : Demange devrait se résigner à ne pouvoir le retenir et à l'avoir perdu. C'est pourquoi, après cette prise de conscience, il écarte finalement les pistes qui se présentent (le témoignage du pompiste, l'éventualité de la mort de l'homme de main). L'échec de reconstitution des faits au niveau policier s'élargit dans une perception de son propre passé, comme lors de la page 120, où s'exprime la plainte anaphorique de celui qui comprend qu'il a tout perdu : « **Où étaient-ils, ces jours [...] Où était-ce ? [...] Où étaient-ils [...] Où, où, où ?** ». Ailleurs, Demange « **se souvient** » d'avoir un soir posé sa joue sur un panneau de circulation : « Qu'en restait-il, de ce geste ? Pas davantage que de la vie de Roland Sallenave » (134).

Tous ceux qui meurent dans le roman, Roland, Linda, Demange, évoquent en fait les morts dont s'est occupé le commissaire et qu'il décrit (à moins que ce ne soit le narrateur) comme étant à chaque fois « **quelqu'un qui semblait avoir été électrocuté par ses propres souvenirs et qui n'y avait pas résisté** » (120) : cette hypothèse justifierait l'absence de toute trace pour expliquer la mort de Roland, empoisonné par son passé, ce « cancer » (127) qui le ronge - comme Hamlet ? Linda, elle, meurt après être littéralement tombée dans ses souvenirs (cf. chap. 29). Quant à Demange, il a déjà le pressentiment, page 169, « **qu'il était sa propre statue et qu'il existait, non pas en lui-même, mais en souvenir, une chair qui n'était déjà plus tout à fait lui** ». Sa mort quinze pages plus tard n'est peut-être que la conséquence de cette maladie de la perception temporelle : « **Il se revoyait, gosse, qui essayait d'apprendre les jours et confondait le mardi et le samedi** » (184) ; cet extrait de l'épilogue le montre se replongeant encore dans ses souvenirs, « après le châtimeur d'avoir perdu ses années d'enfance » (184).

La reconstitution policière s'est muée et s'est perdue en souvenirs, donc en imagination, et la prévision en pressentiment : la clé du texte d'Amette se trouve dans cette altération fondamentale de la structure temporelle qui fonde le roman policier. Prenant notamment la forme de l'incomplétude, cette altération constitue pour Paul Ricoeur le signe de la disparition de l'idée d'agencement formant une totalité, qui détermine sa définition du *muthos* :

**« Il est donc légitime de prendre pour symptôme de la fin de la tradition de mise en intrigue l'abandon du critère de complétude, et donc le propos délibéré de ne pas terminer l'oeuvre<sup>689</sup>. »**

Ce changement a naturellement des répercussions sur l'ancienne nécessité de rétablir l'ordre, à laquelle la modernité substitue l'idée que « **l'ordre est devenu la présence simultanée d'ordres divers<sup>690</sup>** » (U. Eco). A la « **pensée naturelle** » s'oppose ici quelque chose qui s'oriente vers la « **pensée de l'absurde<sup>691</sup>** », celle dont Franck Evrard dit qu'elle refuse le mythe, la fatalité, la nécessité, et qui par conséquent dévalorise le fait divers. Peu à peu, les différentes significations archétypales que le lecteur était prêt à adopter pour élucider la mort de Sallenave sont repoussées par le texte. La causalité s'étiole, de plus en plus dérisoire. Demange affirme sa liberté en tournant le dos au roman de la nécessité qu'est le roman policier, c'est-à-dire en refusant d'être l'homme des liens

<sup>689</sup> P. Ricoeur, *Temps et récit II*, p. 36.

<sup>690</sup> U. Eco, *L'Oeuvre ouverte*, p. 267. Cf. aussi p. 105.

temporels, de la causalité :

**« Le recours à la nécessité est donc inutile, puisqu'il n'y a pas dans le temps de parties isolées qu'il faudrait réunir par des chaînes dont la solidité compenserait l'extériorité. [...] Par suite, ce sont ceux qui affirment la nécessité des liaisons [Dupin, Holmes, Poirot, etc.], qui ajoutent dans la description du temps quelque chose qu'il leur faudrait donc prouver ; au contraire, en affirmer la contingence, c'est tout simplement essayer de les saisir dans leur pureté<sup>692</sup> . »**

Demange repousse la métonymie réductrice de la déduction policière : il refuse de prendre la partie pour le tout, l'effet pour la cause. *Enquête d'hiver* appartient donc à cette mouvance moderne du roman policier, que Claude Amey caractérise comme produisant des « formes corrodées du roman, incroyables à l'égard du syntagme causal<sup>693</sup> ». Ce choix d'écriture trouve évidemment un terrain d'élection dans le roman policier<sup>694</sup> :

**« Et ceci incite à soutenir que le récit policier dissimule, sous une forme contenue et contrainte, une trame éclatée, biaisée. Autrement dit, si sa structure ne contenait pas par avance les éléments favorables à la subversion narrative, l'avant-garde ne se soucierait pas autant de la reprendre, quitte à la pervertir<sup>695</sup> . »**

Il ne faut pas pour autant s'empresser de déclarer la fin de la structuration causale du roman policier<sup>696</sup>, puisqu'elle illustre, on l'a vu, les principales tendances naturelles du discours narratif ; nous devons davantage y voir la preuve de sa souplesse et des possibilités créatrices qu'elle contient. Thomas Pavel fait d'ailleurs la part de la répétition et de la modification des phénomènes littéraires :

<sup>691</sup> F. Evrard, *op. cit.*, pp. 68-69. Le roman d'Amette s'oriente seulement vers cette perspective, sans tout à fait la rejoindre, la pensée de la contingence n'étant pas assimilable à celle de l'absurde. Cf. J. Pouillon, *op. cit.*, p. 26 : « La contingence en effet ne signifie pas qu'on aurait affaire à une simple suite dont les termes resteraient extérieurs les uns aux autres, elle ne signifie pas absence de liaison et par suite absence de sens [...] en l'affirmant, on demande simplement que la liaison mise entre les événements ne soit pas présentée comme la seule possible ni surtout comme univoque : elle peut être vécue différemment par des individus différents. »

<sup>692</sup> J. Pouillon, *op. cit.*, pp. 140-141 (souligné par nous).

<sup>693</sup> Cl. Amey, *op. cit.*, p. 150. A l'inverse, la même structure peut se fossiliser dans des romans aux « formes pétrifiées », qui cultivent ce syntagme causal et l'énoncent mécaniquement.

<sup>694</sup> Cf. Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 242 : « Le roman policier ignorera toujours l'existence, cette façon incompréhensible d'être-au-monde sans raison, sans cause, comme une brève phosphorescence entre deux néants. Lui, au contraire, se nourrit de causes et d'effets ; il est un concret pas construction, opposé à un concret par destruction. »

<sup>695</sup> J. Dubois, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>696</sup> A l'extrême, d'ailleurs, et à l'inverse de cette littérature moderne refusant la causalité, il faut penser aux jeux oulipiens appliqués au domaine policier. Cf. par exemple Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Folio Essais, 1981, p. 325 : « Un meurtre au début ouvre des permutations d'onze actions pour 3 personnages. [...] Les séquences données par l'ordinateur doivent pouvoir révéler des chaînes d'événements rattachés par des possibles liens logiques [...] Chaque nouvelle relation de la chaîne en exclut d'autres. »

**« La transmission des traditions, des croyances, des rites et des textes au cours du temps dépend le plus souvent d'une stratégie de stabilité qui emploie la répétition comme source d'expectative mutuelle. Mais parfois, pour retrouver le sens perdu des rites et des textes, ou encore pour s'adapter aux courants artistiques nouveaux, l'on est forcé d'adopter une stratégie de nouveauté fondée sur des indices voyants <sup>697</sup> . »**

### 1.3. Cheminement de l'écriture

#### 1.3.1. Le récit de la quête d'un récit

Parmi ces « *indices voyants* », l'incomplétude est sans doute ce qui perturbe avant tout les lecteurs de romans policiers. Du passage d'un Paul Clément à un Jacques-Pierre Amette, d'un Paul Benjamin (*Fausse balle*) à un Paul Auster, c'est sans doute ce qui retient le plus l'attention.

Cette incomplétude pointe peut-être en définitive ce que le roman policier met le plus clairement en scène : l'écriture elle-même. En effet, cette sorte d'absence de point final constitue le négatif parfait de la finalisation du roman policier classique, réputée sans faille, réfléchie, absolue, preuve d'une maîtrise parfaite de l'ensemble du processus d'écriture.

Or, nous avons déjà mentionné quelques écrivains policiers, tel Simenon, dont on sait que le point final leur manquait en début d'écriture. Même le grand initiateur, Poe, connu pour ses exigences finalistes <sup>698</sup>, a été remis en cause sur ce point, par Borges notamment, qui montre la part de l'inspiration dans ce qui structure l'œuvre du père de Dupin <sup>699</sup>. La présence écrasante et transparente des fantasmes dans les nouvelles de Poe, comme dans ses poèmes, - *le Corbeau* lui a pourtant servi de prototype de composition pour l'écriture de ses récits policiers ! - a depuis lors fait l'objet de nombreuses études. Jean-Paul Colin discute quant à lui l'héritage présumé de Poe :

**« Il n'apparaît donc pas tout à fait exact de dire que tout auteur de roman policier commence par la fin : cette conclusion extrapolée d'Edgar Poe est loin de rendre compte du subtil mélange que font nos scripteurs de la structuration calculée et annoncée de leur œuvre et d'une part irrépressible de liberté imaginative [...] <sup>700</sup> . »**

De nos quatre auteurs, Belletto est sans doute celui qui illustre le mieux cette combinaison entre une structure mathématiquement pensée, diabolique de précision,

<sup>697</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, p. 155.

<sup>698</sup> Ces exigences sont analysées par Th. Narcejac, *op. cit.*, pp. 19-21, à partir des affirmations de Poe dans l'introduction de son poème *le Corbeau* : « Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard, ou à l'intuition [...] ».

<sup>699</sup> J.L. Borges, « le Conte policier », in *Autopsies du roman policier*, pp. 295-296.

<sup>700</sup> J.P. Colin, *le Roman policier français archaïque*, p. 163.

tissu sans faille où tout se recoupe, et l'expression de fantasmes déchaînés, d'un verbe délirant, d'images brutes. Tout se passe finalement comme si l'un permettait la manifestation libre et authentique de l'autre ; rarement une structure empruntée à un genre a aussi visiblement permis à un auteur de s'exprimer. Une obsession s'est traduite en une métaphore (les yeux) qui parcourt et structure le texte tout entier, nécessitant un décryptage.

Sous cet éclairage, l'incomplétude qu'on observe dans *Enquête d'hiver* rend perceptible ce que le roman policier dit du travail de l'écriture : le détective ne termine pas son enquête aux yeux du lecteur, pas plus que l'auteur ne finit son livre, comme si, plus exactement, il ne parvenait pas à le finir. C'est le sentiment que cette fin étrange peut procurer au lecteur : la mort de Demange semble tellement immotivée qu'elle se laisse passer pour un simple subterfuge, visible dans son extrême maladresse, pour se débarrasser du personnage et du roman, *pour faire une fin*. Amette rend ainsi l'*excipit* à sa vérité, à ce qu'il constitue pour l'écrivain de nécessité de finir. Raymonde Debray-Genette analyse bien ce phénomène :

**« A quelque étape de son travail qu'il soit, il semble que l'écrivain qui cherche à clore un récit ait toujours la même visée : je ne dis pas résumer, « sommer », parachever le texte qui précède, mais simplement signifier qu'il n'y a plus rien à dire, qu'il ne peut ou ne veut plus rien dire [...] tout programmé qu'il semble devoir être par le début et le cours du récit, il [l'*excipit*] n'en conserve pas moins son caractère arbitraire [...] <sup>701</sup> . »**

Amette met ainsi l'accent sur ce qu'on attend de lui dans le contrat de lecture ; en s'esquivant, il exhibe à la fois l'horizon d'attente du lecteur et la contrainte qui pèse sur lui.

On peut d'ailleurs voir dans ce meurtre du personnage principal par son créateur - et par personne d'autre, l'absence de causes internes au roman le souligne - un écho à tous les crimes perpétrés par les auteurs de cycle policier, qui, tels Doyle et Daeninckx, finissent par ressentir le besoin d'en finir avec leur héros. Comme si, après avoir semblé constituer une garantie d'écriture, une réserve inépuisable de création, donnant à cette dernière une assurance de perpétuité tout à fait rare et miraculeuse pour un auteur, le personnage finissait par peser bien trop lourd. Peut-être parce qu'il oblige son créateur à écrire, et à renouveler à l'infini la trame qui le porte, véritable travail de Sisyphe. Le personnage semble alors vampiriser l'auteur, absorber et épuiser ses possibilités créatrices. D'où la réaction d'Amette, mettant à mort, avec le personnage, un type générique, au cœur du même roman, avant sans doute de passer à autre chose.

La problématique de l'écriture, mise en évidence par le roman policier, peut s'exprimer par ce rapport au personnage. Didier Daeninckx, dans son entretien avec Alfu, se souvient du confort que lui a procuré l'invention de Cadin, puis du malaise qu'il a ressenti face à ce « *personnage gênant* », le héros qui oblige au cycle, véritable menace pour le genre aux yeux de ce romancier :

---

<sup>701</sup> R. Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, pp. 85-86. En note 1, p. 87, R. Debray-Genette note justement que « le roman moderne cherche à échapper à toute forme nette d'*excipit*. Pourtant, souvent, il ne peut s'empêcher de faire allusion aux modèles évités ». Chez Amette, cette allusion prend l'allure d'un pied-de-nez au code et au topos de la mort conclusive.

**« A chaque fois que ce personnage prenait place dans une de mes histoires, je m'apercevais que l'intrigue était jouée. Il avait une personnalité tellement forte, un fonctionnement tellement précis, il était une telle conscience malheureuse qu'il gangrenait toute l'histoire dès l'instant où il apparaissait. Ce qui fait qu'à partir d'un certain moment, je me suis dit que ça ne pouvait plus continuer<sup>702</sup>. »**

Même Montalbán, qui a voulu selon ses propres mots utiliser Pepe Carvalho comme un « recours technique », et qui comme par précaution l'a réduit à un archétype, se plaint de sa créature. Répétant que son détective n'est qu'un personnage de fiction, arbitraire, « **invraisemblable en tant que personnage réel** », et qui plus est, « construit avec des pièces rapportées », sans originalité, l'auteur s'est trouvé débordé, et évoque des « relations d'amour-haine » :

**« C'est qu'à présent, comme tout personnage qui se prolonge, qui a d'autres aventures, il arrive un moment où il acquiert une identité propre qui, sous bien des aspects, asservit l'auteur<sup>703</sup>. »**

L'évolution du personnage l'a tiré parfois vers la subnormalité (*Sabotage Olympique*), qui constitue en l'occurrence pour l'auteur barcelonais une voie de libération et de détente, souvent mal perçue des lecteurs fidèles<sup>704</sup> ; ce qui ne nous semble pas surprenant : la démarche de Montalbán constitue l'équivalent du meurtre du personnage, apparemment euphémisé - pour ne pas provoquer un tollé comme lors de l'exécution d'Holmes par Doyle - mais en réalité redoutable.

En dehors de la finalisation et du rapport au personnage, bien d'autres aspects du roman policier le signalent comme le lieu où la problématique de l'écriture devient transparente ; nous avons ainsi souligné le rôle du cliché (cf. 1<sup>ère</sup> partie, 5.1) : son omniprésence dans ce genre, aussi bien chez des auteurs novateurs que chez des auteurs classiques, et dans toutes les branches génériques du roman policier, présente sans fard et d'une manière exacerbée la relation inévitable entre un auteur et le déjà-dit. En fin de compte, le cliché a la même vertu créatrice que le personnage du détective, et que la finalisation : il pousse à écrire, comme la comptine (qui donne même l'idée d'une structure, cf. Agatha Christie), par les extensions qu'il permet dans l'imaginaire du créateur (réactivation, essaimage, métaphore filée), aussi bien que par les réactions qu'il provoque, de l'ordre du rejet ou de l'acceptation. D'ailleurs, lorsque la parodie s'attaque au genre policier, elle se manifeste précisément par son traitement de la fin, du personnage et des clichés.

Ainsi, si les courants littéraires novateurs, depuis le Nouveau Roman, s'intéressent au roman policier, c'est qu'il est le roman où s'exhibe le plus le processus de la création d'une histoire : ici, véritablement, on peut assister à la fabrication du récit, par l'intermédiaire de cette histoire du crime que cherche à produire l'enquête. Or, Jacques

<sup>702</sup> D. Daeninckx, « Entretien avec Alfu », in *Polar, Mode d'emploi*, p. 145.

<sup>703</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 147, p. 137, p. 90, et p. 147.

<sup>704</sup> Cf. *ibid.*, p. 195 : « Et je pensais que j'en avais tout à fait le droit, que Carvalho résisterait à cette épreuve, et je maintiens que ce roman sera beaucoup mieux compris dans quelques années, comme application des immenses capacités du personnage à se prêter entièrement au discours de l'absurde. »

Dubois rappelle que

**« l'oeuvre moderne se donne pour fin ultime - et bien souvent unique - de traiter d'elle-même et de sa création, de se représenter, de se penser et de se définir<sup>705</sup>. »**

En particulier, la recherche de l'écriture, visible dans le roman policier, en fait le « roman de la quête du roman », comme l'explique Jean-Claude Vareille, qui a dans *Filatures* tant mis l'accent sur la part fantasmatique du roman policier :

**« S'il y a quête du texte, il y a nécessairement enquête, l'acte d'écriture mettant en jeu une question - au double sens d'interrogation (que le terme à son tour soit pris dans son acception policière ou dans un sens plus vaste) et de supplice<sup>706</sup>. »**

Le détective doit remplir une mission, il lui faut répondre à une question, et cet aspect injonctif traduit narrativement la pression qui pèse sur l'écrivain, cette part de lui-même qui le pousse à écrire<sup>707</sup>. Cette part est diégétisée par l'instance (police, client), qui juge l'enquêteur et lui réclame un *rapport*, c'est-à-dire une production rédigée, un récit contraint, rendu à telle date : **« Je m'engage à fournir à ma cliente toute la vérité à laquelle je suis arrivé, et qu'elle réclame.[...] Le jour venu, je rendrai mes conclusions à ma cliente »** (MDS 270-271), affirme Pepe. Cette ponctualité constitue pour Planas une des qualités essentielles du bon détective (70). Le surmoi et ses exigences sont également incarnées par le vieux Marquis de Munt, figure du père (âge, rang), qui adresse à Carvalho un regard d'une « certaine dureté critique » (209).

La veuve Pedrell presse Pepe Carvalho ( **« Je veux des conclusions le plus vite possible »** (215)), puis énonce un jugement négatif à l'égard de son rapport (« Trop long » (309)), mimant la sanction éditoriale. **« Mon juge, c'est mon client »** (281), avoue Pepe à la fin du roman, comme s'il formulait un envoi ; **« [...] tu es trop bavard »** (286), lui reprochait déjà Larios. Le détective/écrivain doit alors improviser une autre version, et dans les dernières lignes des *Mers du Sud* (313) se trouve un hommage aux livres accomplis, ceux dont on retient le message, ces textes définitifs, impressionnants pour l'écrivain qui vient après eux ; l'intertextualité massive n'est-elle pas, d'une certaine façon, l'ultime subterfuge pour remplir la feuille, et rendre, en dépit de tout, quelque chose d'écrit ?

**« Il fallait que je fasse mon rapport »** (26), s'excuse l'inspecteur de Marsé. Disposé pourtant dès l'incipit à prendre congé (**« L'inspecteur,[...] se dit salut, va-t'en au diable »**), sans courage, il doit obéir à un ordre obscur, « et cette mission le mettait de mauvaise humeur » (43). Le chef du SRPJ, avec son **« éternelle expression raide »** (93), réclame lui aussi sa copie à Demange. Celui-ci est humilié de devoir avouer son improductivité, son retard, devant tous ses collègues : **« Il devait une explication »** (95). D'autant plus qu'il a déjà été confronté à un « dossier » complet, rédigé avant même que sa propre enquête - sa propre rédaction - n'ait réellement commencé : *Vie et mort de*

<sup>705</sup> J. Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, p. 59.

<sup>706</sup> J.C. Vareille, *L'Homme masqué*, pp. 193-194.

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 195 : « Autrement dit encore, la voix narrative n'est pas libre de faire son rapport ou non : elle s'y trouve forcée, exactement comme une bête est forcée, exactement comme le récit second dans le roman policier est forcé par le récit premier. »

*Roland Sallenave*. A travers l'exhaustivité suggérée par le titre, ce livre se présente à l'écrivain/détective comme le modèle culpabilisant, que lui soumet le père Boislevant, lui montrant que sa propre production ne pourra n'en constituer que la redite et le brouillon. Demange n'atteindra jamais cette complétude, le roman d'Amette ne saurait porter un tel titre : après bien des égarements, il n'aboutit pas en tant que contenu narratif (c'est-à-dire en tant qu'enquête). L'injonction du patron et l'humiliation du père Boislevant figurent la position de l'écrivain face au surmoi qui le force à écrire et juge ce qu'il écrit sans complaisance. Le poids de ce regard est traduit par le rêve de Demange, où « les flics riaient derrière son dos » (149).

On pourrait croire que Soler est le seul à échapper à cette nécessité, puisque le rapport sera fait dans *l'Enfer* par un policier en bonne et due forme, surgi à la dernière minute comme pour délivrer le héros de cette obligation rédactionnelle ; d'où les symptômes convulsifs manifestés par ce commissaire/ « nègre » providentiel ! Mais *l'Enfer* exprime autant que les autres les tourments de l'écriture, puisque Michel s'est trouvé chargé par Von Gottardt d'une biographie, qui pourrait s'appeler *Vie et Mort de Rainer Von Gottardt*. Or, Rainer est le Dieu de Soler, et « il était pressé » (54). Si Michel consent à cette demande impérieuse, c'est qu'il est persuadé de se suicider le soir même, échappant ainsi à cette mission surmoïque (80-81).

Des quatre héros, Soler est donc celui qui était le plus visiblement notre thèse de la perception qu'on peut avoir de l'écrivain derrière le personnage du détective, puisqu'il est lui-même écrivain (en même temps que musicien, comme Belletto). L'intense humiliation ressentie lors de sa première publication est tout à fait parlante<sup>708</sup>, et l'auto-célébration (par le biais de Rainer ou d'Annie) présente dans le roman constitue une thérapie romanesque (cf. 1<sup>ère</sup> partie, 5.3.1). Écrire est d'abord vécu comme une tâche impossible : « **J'avais du mal à écrire, j'en aurais tiré la langue comme un écolier** » (110). Face à l'image illustre d'un Ballestron (249), écrivain « prolifique » (249), le moi de l'écrivain d'un livre unique pâlit. L'écriture est déformée, malade, « **étrange et incontrôlable** » (111). La machine à écrire de Michel (111), avec ses touches déficientes, qui n'obéissent pas, trahissent la pensée ou meurtrissent les doigts, est la concrétisation des souffrances liées à l'écriture. Il cache à Rainer « **ses difficultés de graphie** » (168) (terme euphémisant les difficultés d'écriture) et se rassure en pensant que son commanditaire ne pourra pas, et pour cause, le lire *in extenso*. En même temps, le type même de l'oeuvre qu'il est en train d'écrire le garantit de l'angoisse liée à la terminaison : il sait déjà que la mort de Rainer lui donne le mot de la fin. Au milieu du roman, les choses s'arrangent : le livre (*l'Enfer*) est effectivement en train de s'écrire, donc le livre dans le livre aussi ; l'angoisse du créateur s'atténue, et l'écriture s'accélérait, la confiance grandit : « **Du beau et bon travail** » (285).

Le parallèle entre le roman de Belletto et l'oeuvre du personnage est encore rendu évident par le fait que, curieusement, Michel rédige la biographie de Rainer à la première personne, c'est-à-dire suivant le point de vue adopté par Belletto dans *l'Enfer*. Le roman écrit par Belletto inclut donc le récit de sa propre conception, des difficultés de sa genèse

<sup>708</sup> Michel a retiré de la vente son livre par peur de l'échec. R. Belletto, dans l'entretien au magazine *Ecrivain*, p. 42, confie avoir écrit un premier livre « *impubliable, oui. C'était de l'imitation.* »

et des aléas, entre désespoir et euphorie, de sa production. D'ailleurs, Belletto inscrit ce thème dès les premières lignes de *l'Enfer*<sup>709</sup>, qui disent, par leur rythme tourmenté, la difficulté d'écrire : « ***J'entrepris d'écrire, à l'attention de ma mère adoptive, une lettre de suicide, que j'enverrais peu avant de me donner la mort, dans trois jours, une semaine, un mois, je ne savais, mais enfin ce serait chose faite, je veux dire écrire cette lettre.*** » En condamnant le héros dès le commencement, l'écrivain semble vouloir se soustraire à l'obligation d'écrire - et protéger son récit de tout jugement, en lui donnant des airs de rescapé ! Cette entrée en matière est si évocatrice de la souffrance liée à la première ligne, à la première page, que se perçoit immédiatement l'auteur derrière le personnage, malgré tout ce qui dissimule un auteur.

Car le roman policier dit encore quelque chose de l'écriture à travers un de ses clichés essentiels : le masque. Hérité des romans de la prairie, ce *topos* de la dissimulation parcourt le corpus policier, de Vidocq à Fantomas, en passant par Lupin et Holmes : en premier lieu, évidemment, le criminel se dissimule, par exemple sous les traits de l'homme le plus urbain qui soit, dans le cas du Docteur Sheppard, dans *le Meurtre de Roger Ackroyd*. Qui irait soupçonner les Dioblaniz, dans *l'Enfer*, ces notables lyonnais, pharmaciens et mécènes réputés ? Un masque, même transparent, protège les Boislevant : un simple policier comme Demange ne pourra les atteindre, quoi qu'il découvre. Le détective, comme le chasseur, doit souvent également, comme Pepe à San Magin, se dissimuler s'il veut arracher son masque au criminel. Poirot joue à l'idiot, il semble faire toute confiance à Sheppard et célèbre ses vertus.

Or, cette esthétique du travestissement fonctionnel traduit bien le mécanisme même de l'écriture fictionnelle, qui recouvre la personne du scripteur sous un masque. Est-ce pour mieux capturer cet être sans visage qu'est le lecteur ? Cette dissimulation narrative rend ainsi l'auteur inaccessible, et on ne parle plus que du narrateur. Le roman policier rend ce phénomène évident, puisque la narration se voit classiquement confiée à un Watson qui fait oublier qu'il n'est qu'un masque déformé, un écran opaque. La protection de l'auteur est d'autant mieux assurée s'il se dissimule derrière une narration polyphonique, comme Montalbán. Dans *l'Enfer*, au contraire, la narration à la première personne semble sans cesse nous renseigner sur les fantasmes de son créateur. Mais attention : le cas de Sheppard nous éclaire largement sur ce masque suprême que peut constituer le fait de dire « je » dans un récit.

Quoi qu'il en soit, dans *l'Enfer* comme dans *le Meurtre de Roger Ackroyd*<sup>710</sup>, le lecteur est pris au piège de cette narration masquée ; elle se déguise et se dérobe seulement davantage chez Belletto, qui jusqu'au bout nous laisse sous la domination de cette voix narrative qui nous donne sa vision des choses, dissimulant pour toujours ce qu'il nous a caché - et que Poirot rétablit *in extremis* dans le roman d'Agatha Christie. Or

<sup>709</sup> Ce qui confirme l'idée de J. Ricardou, in *le Nouveau Roman*, p. 70, sur l'importance significative de l'*incipit* : « *C'est du haut d'un texte qu'on voit les choses.* »

<sup>710</sup> R. Barthes, in *le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Points, 1953, p. 29, semble réprover cet écart - A. Christie contrevenant à la règle qui veut que le lecteur fasse confiance au « je » et suspecte les « il » -, sous le motif suivant : « [...] *en Occident du moins [...] il n'y a pas d'art qui ne désigne son masque du doigt* » (souligné par nous).

le lecteur, soumis à l'authenticité de sa lecture, ne peut guère envisager de lutter à armes égales avec l'auteur, puisque ce dernier est le seul à parler et donc à pouvoir déguiser sa voix et son discours. D'où ce climat de suspicion généralisée lorsque le lecteur, au courant de ce siècle, s'est rendu compte qu'il ne fallait pas se fier aux apparences<sup>711</sup>. Le criminel/romancier, par nature, est donc celui qui court toujours... même s'il revient toujours sur les lieux de son crime.

La méthode même du détective n'est pas sans évoquer par transparence celle de l'écrivain ; Jean-Claude Vareille a ainsi pu établir de façon probante un parallèle entre Simenon et Maigret au travail :

**« [...] les méthodes policières de Maigret s'expliquent par les habitudes d'écriture de Simenon qu'elles transposent au niveau fictionnel [...] »<sup>712</sup>.**

Grâce à lui, il est devenu clair que le détective est la figure narrative de l'écrivain en train d'écrire. Le lien romancier/détective est explicite dans *les Mers du Sud* ; quand on s'étonne de sa raison sociale, Pepe a une réponse d'auteur : **« C'est un métier comme un autre. Vous n'avez jamais lu de roman policier ? »** (228). Il est ce dieu dont dépend le sort des personnages, soumis à sa « décision jupitérienne » (292) et qui l'invoquent pour obtenir « une happy-end » (301). Il peut même suggérer des variantes, par exemple sur la façon dont on peut se débarrasser d'un cadavre (301) puisque c'est bien lui qui doit avoir de l'« imagination littéraire » (301).

Ainsi, Pepe Carvalho, image du romancier, spectateur et voyeur de la vie des autres, est obsédé par l'objet de sa quête - le personnage - jusqu'à l'identification totale - comme Demange. Comme lui, Pepe est affamé (ce que symbolisent ses accès boulimiques) d'un contenu romanesque : **« Les détails vous font jouir »** (232), lui reproche Mima. **« Il avait passé sa vie à contempler celle des autres, Demange. Comme un chat. Et brusquement, il avait été dévoré par le reflet du chat »** (150), écrit Amette au sujet de son détective. Pepe est souvent rempli d'« indécision » et se la reproche (67), tentant de sauver les apparences à ses propres yeux en faisant semblant d'avancer « à grandes enjambées qui se donnaient l'air efficace » (68). Il traîne, fatigué sans raison autre que l'improductivité, et cet état extériorise une inquiétude évoquant celle de l'écrivain, angoissé par l'idée de ne pas parvenir à aboutir. Parfois aussi, ce qu'on écrit paraît étranger, très loin de soi, on n'y croit plus : **« Par moments, la scène s'éloignait de lui »** (292). Pepe essaie de se rassurer en fixant la date où il pourra conclure, c'est-à-dire en planifiant son travail, comme l'écrivain consciencieux et tranquille : **« Dans une semaine, plus ou moins, mon rapport sera terminé »<sup>713</sup>** (216). Mais cette conclusion le met mal à l'aise ; l'approche de la fin le rend triste, inquiet, le plongeant dans un état qu'il compare à une mauvaise « digestion » (275). L'épilogue lui-même entraîne la fuite dans l'ivresse -

<sup>711</sup> Cf. P. Bayard, *op. cit.*, note 3, p. 129 : « Si le narrateur de tout roman est suspect, il n'existe plus alors aucun fait du texte auquel il soit possible d'accorder crédit. » (souligné par nous).

<sup>712</sup> Cf. J.C. Vareille, *l'Homme masqué*, p. 178, voit ainsi dans la méthode du policier conçu par Simenon l'expression d'un « art poétique décalé ».

<sup>713</sup> Dans *le Désir de mémoire*, pp. 125-126, M.V. Montalbán raconte à G. Tyras qu'il s'était engagé à écrire *Tatouage en quinze Jours. Pari tenu*.

déjà chargée de procurer l'étincelle de l'inspiration ; et ces deux fonctions de l'alcool évoquent bien sûr Simenon<sup>714</sup>.

Le processus créatif, « *l'aventure d'une écriture*<sup>715</sup> » (J. Ricardou), s'exprime bien dans ce qui structure le roman policier - surtout de souche française, les romans anglo-saxons étant plus intellectuels - et le polar : le cheminement. Jean-Claude Vareille rappelle qu'en cela, le roman policier ne fait que narrativiser une métaphore courante, écho d'une pratique primitive (la chasse), qui présente l'avantage de concrétiser le processus de la réflexion : le « **cheminement de la pensée**<sup>716</sup> ». Celle du détective n'est que le reflet de celle de l'écrivain, qui poursuit son idée et court après l'inspiration.

Le criminel est indéfini, son personnage est élidé, parce qu'il constitue la page blanche, contre laquelle l'enquêteur/romancier se bat, gagnant peu à peu de l'espace sur son ennemi. Ainsi peut-il combler l'autre grande figure de la page blanche, perçue cette fois dans son inquiétante immobilité : la victime ; cette page qui fait échec à l'écriture d'une histoire dans *Enquête d'hiver*, cette page accusatrice et censurée dans *Boulevard du Guinardo*. Il faut le faire parler, ce mort, lui faire produire du texte. Déjà Gaboriau, dans *Monsieur Lecoq*, comparait l'endroit où l'enquêteur cherche des traces à une

**« immense page blanche, où les gens que nous recherchons ont écrit non seulement leurs mouvements et leurs démarches, mais aussi leurs secrètes pensées, les espérances et les angoisses qui les agitaient<sup>717</sup> . »**

A l'écrivain, en quête de personnages, dans la même solitude que le détective, face à deux figures indessinables, réduites l'une par l'autre au silence, et en quête d'écriture, de retrouver et de révéler ce qui est écrit sur ce « **terrain vague, couvert de neige** », évoqué par Gaboriau...

Le cauchemar de Demange constitue le pendant négatif de la confiance manifestée par le détective de Gaboriau ; la neige, la page blanche, n'inspire plus rien, l'écrivain a perdu sa piste : « **Un homme marchait dans une plaine neigeuse le long d'un sentier qu'il était seul à deviner. Mais voilà : près de la lisière d'un bois, le sentier disparaissait [...]** ». Dans les Mers du Sud, la figure de la « toile blanche » (53) exprime l'angoisse liée à la page vierge : le romancier/détective s'implique tellement dans cette quête du texte qu'il devient lui-même cette toile où devraient venir s'inscrire des récits de vies. L'écrivain doit se battre avec ce vide, ou avec le trop plein de ses lectures,

<sup>714</sup> Cf. J.C. Vareille, *op. cit.* p. 185.

<sup>715</sup> J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, p. 111.

<sup>716</sup> J.C. Vareille, *op. cit.*, pp. 127-128 : « Ainsi la pensée « avance », elle « piétine », elle perd la piste, ou « le fil », elle « s'égare », elle « court », elle « ralentit ».[...] En fait, il suffit d'un glissement (d'un lapsus), pour que le lecteur soit projeté du plan intellectuel au plan spatial, de la recherche intérieure et/ou logique à une poursuite sur le terrain. ». Cf. aussi *Filatures*, p. 23 : « [...] raisonner c'est déjà agir, se déplacer, comme dans ces temps primitifs où l'intelligence ne se séparait pas d'un parcours. » Nous marchons sur les traces de J.C. Vareille, qui a par exemple montré dans *l'Homme masqué*, P. 178, comment, chez Simenon, « avancée de l'écriture » et « avancée de la fiction policière » vont de pair, « la fiction n'étant que le compte-rendu, imagé, de sa propre écriture ».

<sup>717</sup> E. Gaboriau, *Monsieur Lecoq, Le Livre de l'Avenir*, coll. M.A.P., 1866, p. 23.

réminiscences qui recouvrent impitoyablement cette page, et dont il lui faut triompher, d'une manière ou d'une autre<sup>718</sup>.

L'acte d'écrire, vécu comme une sollicitation à laquelle on ne peut se soustraire, une exigence intérieure, est figurée dans *Boulevard du Guinardo*, comme dans bien des romans modernes, par ce cheminement sans but, qui se disperse, qui oblitère sa finalité, comme si elle faisait peur au héros, comme s'il appréhendait de ne pas y parvenir. Il est intéressant de constater que même dans les romans où le récit 2 (l'enquête) n'aboutit pas au récit 1 (le crime), comme dans *Enquête d'hiver*, ou bien dans ceux où le récit 2 n'appelle pas de récit 1, comme chez Marsé, l'angoisse liée à la nécessité de produire ce texte persiste, et les images exprimant les tourments de l'écrivain et les souffrances liées à la nécessité de produire du texte abondent.

L'inspecteur de Marsé, conscient de ce que sa mission a de *stérile*, ne fait qu'errer, de « **trottoirs solitaires** » (24) en « **place déserte** » (62) depuis qu'il ne peut plus remplir ses fonctions : « **Tu n'es pas à la retraite et déjà tu commences à ne pas savoir où aller** » (14), se plaint sa belle-soeur. Les idées suicidaires de l'inspecteur, ses difficultés physiques pour continuer à marcher, sa complaisance à « **se laiss[er] conduire** » (50) et embarquer dans de multiples directions - digressions qui occupent et remplissent le temps narratif<sup>719</sup> -, tout ce contenu romanesque symbolise les angoisses et les aléas du processus créatif.

La seule solution semble être de se laisser mener par ce « **mensonge ambulante** » (123) qu'est la fillette, incarnation de la fiction, « **par les méandres et les ruses de cette morveuse en socquettes** » (93) qui constitue l'événement et le récit, face à l'alternative de la mort. La vie de l'inspecteur semble suspendue à cette promenade dans le mensonge : « **la moitié retraitée de son corps allait bras dessus bras dessous avec cette fille solitaire et enjôleuse et l'autre moitié gisait quelque part, un bonbon incrusté dans la tempe** » (76, cf. 89). Quand elle le laisse, il erre sans but ou somnole.

La présence d'autres personnages errants et le décor ruiné, usé et rouillé, le paysage désolé, de la Montagne Pelée à la Vallée de la Mort - « **un paysage pourri qui fatiguait l'imagination** » (75) -, de la morgue au cimetière, du « **cynodrome abandonné** » au « **bal [...] désert** » (89), symbolisent l'aridité et le blocage de l'écriture, ses difficultés pouvant être figurées par les rues impraticables et/ou nécessitant une « dure grimpe » (110) : « **Foutu quartier qui n'arrête pas de monter et de descendre et de vous crever** ».

L'épuisement qui découle de ce cheminement créatif est rendu par le renversement

<sup>718</sup> Cf. G. Manganelli, cité par J.P. Demure, « Écriture et dérision », in *Temps Modernes*, p. 156 : « La littérature est une histoire noire d'assassinats entre mots. L'auteur, c'est l'homme au poignard qui va la nuit par les routes, masqué, silencieux ; les mots lui disent : là, va tuer ces mots ! ». M. Schneider, *op. cit.*, p. 368, à propos de la mélancolie liée au déjà-dit, a une belle image, neigeuse elle aussi : « L'écriture est une nostalgie du blanc. Un blanc qui n'est pas le silence, mais le point ultime de la mélancolie enfin apaisée. »

<sup>719</sup> Cf. G. Tyras, « L'inspecteur et le corps du délit », in *Erotisme et corps au XXe siècle*, Université de Bourgogne, Hispanica XX, sept. 1992, p. 250 : « *Séduire, SE DUCERE, conduire vers soi, mais aussi emmener à l'écart. Suivre Rosita, et donc s'écarter du droit chemin d'un devoir auquel l'inspecteur ne parvient de toute façon plus à croire.* » (souligné par nous).

de situation final : « *l'inspecteur la menait par la main, mais il ne semblait plus la tirer, mais se tirer lui-même : silencieux et las, vacillant sur ses jambes lourdes* » (120). Le policier mourra quand la jeune fille - l'inspiration ?<sup>720</sup> - l'aura définitivement quitté, retournant vers des « *rues encore bien fréquentées* » (124). Elle ne faisait jusqu'alors qu'aller et venir sans l'abandonner tout à fait, consciente de son pouvoir, le menaçant d'interrompre la promenade - et donc le récit - lorsqu'il voulait lui imposer sa volonté : « *Alors, on n'en parle plus [se acabó = c'est fini]. Nous n'allons plus nulle part* » (98).

A cet instant du texte, d'ailleurs, Rosita, cessant de vouloir cheminer, récite son rôle : l'intertexte de Ste Eulalie prend la place de la création originale. L'inspecteur cède alors pour que le récit puisse reprendre... Malgré son incapacité et son épuisement grandissants, l'inspecteur s'entête à vouloir avancer, en dépit des offres tentantes de Rosita, qui l'encourage à l'immobilité : « A y bien réfléchir, vous pourriez vous éviter la promenade, dit-elle. Il faut que vous ayez envie de marcher » (74). On pense à Belletto : « Il faut avoir la soif de recherche chevillée aux intestins pour faire des recherches cet août-ci » (203)...

Dans un passage précédent, la jeune fille relance le policier en massant ses pieds qui refusent de l'em mener jusqu'à son but : « de furieuses petites mains le soulageaient à travers sa chaussette » (52). Le lapsus qu'elle commet alors, en diagnostiquant le mal dont souffre l'inspecteur, est révélateur, car il contient l'idée de descendance : « Défaut d'irrigation consanguine » (51). Ce massage apaise momentanément les frustrations du policier, tout ce qui le paralyse. L'inspecteur cherche à capter et à retenir Rosita, ainsi qu'il l'a fait avec Pili : « Ces pauvres gosses sont comme vos filles » (36), lui dit son ancien patron. Il s'agit symboliquement de s'approprier la matière d'un récit, pour lutter contre la peur de la stérilité : « il pensa vaguement à sa femme et aux enfants qu'il n'avait pas eus » (33). A cet instant, les idées morbides l'envahissent.

L'angoisse du personnage face à cette maladie qui affecte ce qui devrait faire de lui un géniteur, un (re)producteur, illustre encore les tourments créatifs. Tout comme ses sentiments ambigus envers les enfants, enfants adoptés comme Pili, enfants captés comme Rosita, gardés jalousement, punis physiquement pour avoir forcé le regard de l'inspecteur à changer, à ne plus les voir comme des enfants, comme ses enfants, mais comme des femmes qui ne lui appartiennent pas<sup>721</sup> : « Ne te fais pas d'illusions. Tu ne te débarrasseras pas de moi » (74), dit-il à Rosita.

Dans tout notre corpus, se pose en effet un problème de génération, qui symbolise

<sup>720</sup> l'on nous suit dans cette hypothèse, Cf. ce que dit M. Schneider, *op. cit.*, p. 283, sur la « muse prostituée » : « *écrivait-on, si l'on n'avait le fantasme de « prostituer sa muse ?* ».

<sup>721</sup> G. Tyras, art. cit., p. 250, lie de façon intéressante cette captation corporelle avec la dictature politique : « *Le rejet d'un corps identifié comme séduisant est en même temps celui d'un individu quittant l'enfance et s'ouvrant à d'autres plaisirs, que le père ne contrôle plus. Sous-jacente au drame socio-historique dont le récit est porteur, peut-être y a-t-il une dimension oedipienne, aux limites de la tentation incestueuse, qui vaudrait d'être examinée. Il y a en tout état de cause la ferme volonté de dire à quel point, dans l'Espagne des années quarante, est proscrite toute forme d'autonomie, dont la première est la maîtrise du corps, toute forme de plaisir.* »

notamment la peur de rester improductif : Soler vit dans le souvenir d'un père « génie » (24) magnifiquement « créatif » (24, 136)<sup>722</sup> - comme le père adoptif qu'il s'est choisi, Rainer. Il rejette l'idée de procréer, comme Pepe, qui prend acte des regrets de son père quant à sa propre conception<sup>723</sup>, et qui, à partir d'éléments génétiquement dispersés (les témoignages, les traces), crée l'objet humain de sa quête, comme le romancier met au monde ses personnages. Le refus de concevoir concerne aussi apparemment Demange, qui refuse de se marier et vit dans la nostalgie de son propre père : comme Pepe, il « adopte » l'objet de sa quête et en fait sa créature<sup>724</sup>. Mais là où Pepe « accouche » de Larios (ce « gamin » qui porte un nom de la famille réelle de Montalbán), Demange reste stérile, clos sur lui-même : il n'y aura pas de récit 1. Qu'est-ce à dire sur la fertilité de l'écriture expérimentale, sur l'inquiétude qu'elle comporte à ce sujet ?

Le caractère infantile de Soler trouve un écho dans la maladie de l'inspecteur de Marsé, qui « **affecte surtout les nourrissons** » (19) ; mais si chez le premier on observe une certaine complaisance à rester dans l'enfance (où l'instinct sexuel, nous dit Freud, « **est encore indépendant de la fonction de reproductio** n<sup>725</sup> »), chez le second se perçoit une véritable souffrance, inscrite dans le corps, la hantise de ne rien produire, perdant ainsi tout avenir, toute place, et dans le lit de sa femme, et dans les commissariats. L'exclusion de l'inspecteur, jeté sur les trottoirs à la suite de Rosita, est symbolisée par sa maladie : son testicule n'est plus à sa place ; il va-et-vient, au gré des pulsions morbides du personnage, instable, inquiétant et dérisoire, comme l'inspecteur<sup>726</sup>.

Pourtant, la création tient précisément à ce fragile équilibre, qui fonde l'incertitude de l'écriture. Car ce qui stimule l'imagination de l'écrivain et peut le rendre productif, comme ce qui excite le détective dans ses déplacements, c'est le vide, le manque - qui fonde le roman policier. D'où, peut-être, l'importance du thème du *rien*, chez Amette<sup>727</sup>. Le

<sup>722</sup> On retrouve ici l'image sublimée du père réel de Belletto, dont les recherches dans le domaine du mouvement perpétuel ont fasciné son fils (cf. *Sur la Terre comme au Ciel*). Cf. Entretien au magazine *Ecrivain*, p. 46, où Belletto compare l'écriture à cette activité paternelle. Cet entretien éclaire par ailleurs l'importance et la tyrannie du surmoi dans les activités liées à l'écriture, depuis l'enfance, le besoin d'un jugement positif émanant d'une instance supérieure (parents, professeurs, jury, etc.).

<sup>723</sup> Cf. M.V. Montalbán, *la Solitude du Manager*, p. 230 : l'enfant Pepe était « conscient du fait que sa propre existence était une lamentable erreur dont son père se repentait dans son intérêt. » Dans le paragraphe précédent, Montalbán associe de façon significative deux aspects de la figure du père, à la fois « père mythifié » et « père castrateur », suggérant ainsi que l'admiration pour le père bloque l'épanouissement personnel, la création.

<sup>724</sup> J.C. Vareille, *op. cit.*, p. 176, dit à propos de Simenon : « [...] ses véritables enfants ce sont ses personnages. »

<sup>725</sup> S. Freud, *Cinq leçons de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1966, p. 51.

<sup>726</sup> Cf. G. Tyras, « L'inspecteur et le corps du délit », in *Erotisme et corps au XXe siècle*, p. 248 : « L'impossibilité où il se trouve placé de s'assumer en tant qu'homme trouve en effet dans l'ectopie testiculaire latérale, qui le fait remonter à une époque antérieure à celle de la différenciation sexuelle, une superbe expression emblématique [...] ».

<sup>727</sup> Cf. M. Schneider, *op. cit.*, p. 370 : « A ce point, écrire sur rien n'est que le dernier rempart contre la mélancolie de ne rien écrire. »

détective diégétise le romancier ; il doit (re)constituer une histoire à partir d'éléments épars, toujours un peu les mêmes de par les décors, les circonstances, les actants et les motivations qu'ils manifestent : une histoire qui ne ressemblera justement pas - ou pas en tout – « à toutes les autres ». Ce qui le stimule, c'est l'absence, le creux, comme le détective de Paul Auster, Bleu :

**« A mesure que les jours passent, Bleu se rend compte qu'il n'y a pas de limite aux récits qu'il peut concocter. Car Noir n'est rien de plus qu'une sorte de manque, un trou dans la texture des choses, et une histoire peut tout aussi bien qu'une autre combler ce creux <sup>728</sup>. »**

Comme l'illustre la réécriture par Pierre Bayard de la solution posée par Poirot pour le meurtre de Roger Ackroyd, on peut toujours proposer une autre version, une autre histoire. On le voit dans *l'Enigme* de Rezvani, où de multiples scénarios sont évoqués par les enquêteurs : une histoire par suspect possible est écrite, variant selon l'approche de chacun, selon ce que la situation mystérieuse a suscité dans son imaginaire. Les tâtonnements, les versions successives qui s'élaborent équivalent aux brouillons du romancier <sup>729</sup>. Dans *l'Enigme*, ou dans les romans de Sébastien Japrisot, on sent bien une jubilation à accumuler les possibles. Mais parfois, l'accumulation de scénarios, d'ébauches d'histoires, témoigne de l'esthétique du soupçon généralisé, d'une inquiétude paranoïaque liée à la polysémie du signe, qui empêche de choisir un scénario et de le faire aboutir.

L'important est que le manque a suscité cette création. A une condition : il ne faut pas que ce soit un vide absolu. Dans *Enquête d'hiver*, il semble que l'écriture se perde avec le détective, parce qu'il n'y a plus de « **texture des choses** » autour du crime, plus de chaîne d'événements, plus de contexte. Demange ne cesse de regarder par les fenêtres, mais il n'en retire rien <sup>730</sup>. On assiste alors à l'expérience du vide réel de la création, causée par le rejet du cliché : Demange a refusé que s'écrive cette histoire « **comme toutes les autres** », et il se retrouve en face d'une alternative définitivement manquante ; rien d'autre ne se construit. Le récit s'effiloche, de plus en plus elliptique, de moins en moins anecdotique.

Le détective de Friedrich Dürrenmatt, dans *la Promesse*, témoigne lui aussi de ce passage par un moment dangereux dans le processus créatif, lorsque rien ne le stimule ou ne le soutient ; son détective se marginalise socialement, puis s'enferme dans son obsession, parce qu'il n'est pas parvenu à dénouer le mystère, à faire aboutir son enquête. D'où le cliché du labyrinthe : le cheminement devient errance angoissante à l'intérieur du livre qui ne s'écrit plus. On peut d'ailleurs poser comme hypothèse que cette impossibilité d'écrire l'histoire, cette panique du créateur devant le vide réel de la page,

<sup>728</sup> P. Auster, *Revenants, Arles, Actes Sud, 1988 (éd. orig. 1986), p. 20.*

<sup>729</sup> Cf. A.M. Boyer, « Portrait de l'artiste en policier », in *Modernités*, p. 220 : « [...] interpréter équivaut à raconter : l'acte cognitif se fonde dans un acte narratif. »

<sup>730</sup> A l'inverse du personnage de type zolien, qui diégétise l'auteur omniscient, capable de tout décrire, jamais en panne de contenu, dont Ph. Hamon, in *le Personnel du roman*, p. 81, dit qu'il ne laisse « pas de trou, pas de lacune » et que son regard dévoile le passé et prévoit l'avenir, qualité qui manque au détective d'Amette.

est diégétisée par le personnage, de plus en plus fréquent dans le corpus policier, du détective devenu fou.

Paul Auster s'intéresse manifestement à cette déviance, puisque par exemple dans *Cité de verre*, l'histoire ne parvient pas à se reconstituer et entraîne le détective dans la folie. Ce roman est par ailleurs intéressant puisque le détective n'en est pas un : c'est un écrivain de romans noirs, Quinn, contacté par erreur pour résoudre une énigme. Il ne parvient pas à écrire l'histoire, à relier les éléments :

**« Mais il ne pouvait rien faire d'autre que d'observer, consigner ce qu'il voyait dans le cahier rouge et rôder stupidement à la surface des choses <sup>731</sup> . »**

Il cherche de l'aide auprès d'un autre personnage qu'il prend pour un détective et qui est écrivain : il s'appelle Paul Auster ! Ce dernier ne fera rien pour sauver Quinn, et le narrateur déclare lui en tenir rigueur. *Cité de verre* illustre parfaitement l'idée de Jean Ricardou, selon laquelle **« la fiction est inspirée par l'écriture <sup>732</sup> »**, puisque le méchant supposé, Stillman (qui porte dans son nom l'idée de pérennité), marche chaque jour selon un itinéraire qui dessine une lettre, jusqu'à composer « La tour de Babel ». Stillman représente la figure redoutée et culpabilisante - car préservée des aléas de la création - de l'écrivain démiurge, à l'oeuvre raisonnée, finaliste, parfaitement maîtrisée. Il s'agit ici, comme dans tant de livres depuis les auteurs classiques, d'une énigme scripturale, renvoyant à ce que dit le récit policier du processus de l'écriture :

**« Les grands récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu'ils proposent n'est que la dramatisation de leur propre fonctionnement <sup>733</sup> . »**

Quinn, réduit à transcrire ce qu'il voit sans en pénétrer le sens, fait appel à un écrivain, comme Auster a appelé au secours, alors qu'il était un écrivain maudit, tous les auteurs policiers qu'il lisait alors, afin de l'aider à aboutir <sup>734</sup> .

Mais en réalité, l'écrivain est dans tous les rôles : le détective, qui met à jour une histoire, la réécrivant sans cesse jusqu'à atteindre sa perfection ; les suspects qui essaient de multiples versions, qui expérimentent des points de vue variés ; et aussi la victime, qui figure l'aphasie tant redoutée : le récit inarticulé, refoulé ou retardé, recherché avec méthode ou appréhension, troublé, bégayé parfois jusqu'à l'échec total, dans le cas des énigmes sans élucidation, image des romans qu'on ne peut achever.

L'écrivain, c'est bien sûr aussi le criminel qui invente le sujet <sup>735</sup>, qui provoque l'événement, les complications, retarde le dénouement. Le cliché de la toile d'araignée

<sup>731</sup> P. Auster, *Cité de verre*, p. 83.

<sup>732</sup> J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, p. 143.

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>734</sup> Il le raconte dans sa biographie, *le Diable par la queue*, p. 150. Dans *Cité de Verre*, p. 14, P. Auster affirme que « l'écrivain et le détective sont interchangeables ».

<sup>735</sup> Platon, d'ailleurs, exclut les poètes de sa République idéale. Cf. Rezvani, *l'Enigme*, p. 46 : « Tout poète est un criminel de mots à défaut de tueur d'êtres. » Cf. aussi, p. 59 : « Oui, il y a toujours un peu de « crime » dans tout écrit novateur ».

dans le corpus policier - proche de celui du labyrinthe - rend compte de l'impression machiavélique qui se dégage de ce que le criminel a manigancé, faisant prisonnier le détective par la force de sa *mêtis*<sup>736</sup>. Ce tissage serré où se prend le détective est évidemment comparable au texte, dont l'auteur ourdit la trame afin de posséder le lecteur. Usant d'ailleurs de la même métaphore, André Green disait d'Henry James - qui a emprunté au genre policier - qu'il

**« tissait sa toile comme une araignée patiente préparant le filet où se prendra le lecteur<sup>737</sup>. »**

*Enquête d'hiver* laisse transparaître de façon originale cette stratégie d'écriture qui se diégétise habituellement dans le personnage du criminel - lequel n'est souvent rien d'autre que celle-ci, tant on néglige son individualité de personnage. En effet, en supprimant le personnage du criminel, Amette laisse paraître à quel point le filet dans lequel se prend l'enquêteur, et à travers lui le lecteur, c'est bien l'auteur qui l'a tissé, et lui seul. Le lecteur qui se sait possédé ne peut en rendre responsable un quelconque personnage. D'une autre façon, Montalbán, en minimisant jusqu'à l'effacer la figure du criminel Larios et en vaporisant la culpabilité sur plusieurs personnages distincts, exprime bien lui aussi que le labyrinthe qui retient Pepe prisonnier est l'ouvrage du seul auteur ; et il confesse d'ailleurs bien volontiers cette responsabilité :

**« Dans les romans policiers, Aguirre, c'est toujours l'auteur qui est l'assassin<sup>738</sup>. »**

Michel de M'Uzan reprend lui aussi, pour traduire l'activité de l'écrivain, des images policières ; on dirait vraiment que son propos s'applique à la toponymie policière, au sens propre (l'itinéraire, la ville) comme au sens figuré (la stratégie du criminel) :

**« L'écriture lui sert à tout compliquer. D'un méandre il fait un dédale inextricable d'où partent constamment de nouvelles voies qui fascinent et égarent... Il ne cesse (...) de créer des masques qui se recouvrent mutuellement [...] Il cherche à déplacer le lecteur vers un autre monde en le privant de ses repères habituels<sup>739</sup>. »**

Le lecteur, comme le détective, est en quête d'indices pour trouver un sens au livre : une direction, une signification, errant dans la structure labyrinthique du roman, édifiée par cet « ingénieux ingénieur<sup>740</sup> » qu'est l'écrivain, à l'image de ce « dieu lieur<sup>741</sup> » qu'est le

<sup>736</sup> La *mêtis* (du nom de la déesse Métis, mère de Póros, le trajet) désigne une « puissance de ruse et de tromperie », une forme d'intelligence décrite par M. Détienne et J.P. Vernant, in *Les Ruses de l'intelligence*, cf. notamment p. 29.

<sup>737</sup> A. Green, « Le Double et l'absent », in *Critique* n° 312, oct. 1971, p. 398. Cité par P. Tytell, *la Plume sur le divan*, Aubier Montaigne, 1982, p. 128.

<sup>738</sup> M.V. Montalbán, *le Prix*, Christian Bourgois, 1999 (éd. orig. 1996), p. 125 et p. 292.

<sup>739</sup> M. de M'Uzan, J.B. Pontalis, « Ecrire, Psychanalyser, Ecrire : Echange de vues », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 16, automne 1977, pp. 9 à 21, cité par P. Tytell, op. cit., p. 193 (souligné par nous). Cf. J.C. Vareille, *Filatures*, p. 189-190 : « [...] alors que la mission du détective est d'arriver le plus vite possible au dévoilement de la vérité, le travail de l'écrivain, lui, consiste à le retarder. Le détective détruit le labyrinthe en le remplaçant par la ligne droite ; il supprime le noeud et l'entrelacs au profit du fil. L'écrivain, lui, reconstruit le dédale, il multiplie les carrefours et les fausses pistes.[...] Il est un Criminel. »

criminel. Le lecteur est pris dans le *filet* que constitue l'énigme<sup>742</sup>, tressée par un auteur rusé. D'où les liens entre le roman policier et la ville labyrinthique moderne.

Dans *Boulevard du Guinaldo*, c'est Rosita, émanation de la ville et incarnation de la fiction, qui diégétise les « ruses » de l'auteur et les « méandres » par lesquels il fait passer le lecteur (93). Elle possède comme le récit une *mêtis* de séduction, grâce à son physique ambigu et à son « **bavardage mielleux** » (72), qui endort le policier/lecteur (50) et lui dicte son allure. La direction initiale de l'inspecteur se trouve sans cesse déviée par l'« embrouillamini d'obligations prétendument inévitables » (89) qu'elle invente, équivalent des ruses du discours narratif, et qui peut dissimuler ses véritables intentions, son identité réelle<sup>743</sup>. Le détective, comme le lecteur, peut opposer à cette puissance de tromperie son « odorat de vieux limier » (BDG 102), son flair et sa sagacité, pour « conjecturer », c'est-à-dire utiliser les indices (*tékmor*) pour établir un itinéraire à suivre, trouver une direction, un sens du parcours (*póros*)<sup>744</sup>.

Mais, malgré tout, le lecteur n'a pas plus le choix que l'inspecteur : il doit suivre l'enfant menteuse et séduisante. Michel de M'Uzan fait remarquer l'inauthenticité fatale du langage :

**« Ecrire (...) consiste (...) à dire autre chose que ce que l'on croit dire, à mentir sans le savoir pour révéler quelque vérité ignorée. L'écrivain ne cesse de montrer et de cacher<sup>745</sup>. »**

Car comme l'inspecteur, si l'écrivain ment, c'est qu'il est lui-même « pris dans les rets de la parole<sup>746</sup> », dans ce style qui lui est propre et par lequel s'exprime son refoulé. Jean-Claude Vareille a montré que les difficultés du détective à affronter les trous dans ce

<sup>740</sup> J.C. Vareille, *Filatures*, p. 190.

<sup>741</sup> A. Peyronie, « la Double enquête du roman policier à énigme », in *Modernités*, p. 149 : « Fondamentalement, le criminel a fait un noeud par lequel il entend retenir le monde en son pouvoir. »

<sup>742</sup> M. Détienne et J.P. Vernant, *les Ruses de l'intelligence*, p. 288, rappellent qu'en grec, énigme se dit *ainigma* ou *gríphos* = filet de pêche : dans les deux cas, on tresse le piège. Le filet est la matérialisation de la *mêtis* qui encercle l'adversaire d'une manière illimitée, « forme maximale du lien, à la fois lié et lieur » (p. 278). « Attraper au filet, on le sait, peut se dire en grec « encercler », enkukleîn » (p. 51). « Sans la complicité fondamentale du lien et du cercle, la mêtis ne peut pleinement s'exercer. » (p. 290). Sur l'énigme comme piège, « discours à deux têtes », « paroles de crabe », cf. p. 289.

<sup>743</sup> *Boulevard du Guinaldo* illustre en effet à merveille ce que disent M. Détienne et J.P. Vernant, *op. cit.*, p. 29, de la *mêtis* : « La mêtis est elle-même une puissance de ruse et de tromperie. Elle agit par déguisement. Pour duper sa victime elle emprunte une forme qui masque, au lieu de le révéler, son être véritable. » Les deux auteurs signalent aussi, p. 12, la fortune du personnage du trompeur, du « trickster », du « décepteur », dans de nombreux mythes.

<sup>744</sup> C'est ainsi que M. Détienne et J.P. Vernant, *op. cit.*, p. 296, définissent le verbe « conjecturer ». Cf. aussi p. 147 : « Póros ne désigne pas seulement, au sens le plus concret, une route, un passage, un gué ; tékmor, une marque distinctive, un indice, un signe. Les deux termes ont une signification intellectuelle, évidente pour póros, dans son rapport avec mêtis : c'est le stratagème, l'expédient que découvre l'astuce d'un être intelligent pour se sortir d'une aporía. »

<sup>745</sup> M. de M'Uzan, cité par P. Tytell, *op. cit.*, p. 193.

qu'il commence à tisser de réflexion sont l'image des problèmes créatifs<sup>747</sup> : quelque chose échappe au scripteur, quelque chose a du mal à s'écrire. La direction globale de l'oeuvre peut même lui échapper : dans *Boulevard du Guinardo*, c'est l'inspecteur qui a choisi la direction, il la rappelle sans cesse à la jeune fille, mais en même temps il la laisse l'emmener, elle le fait dériver vers d'autres voies, symbole des aléas de la création, entre ce que l'auteur peut choisir et ce par quoi il est agi et commandé :

**« Le texte, dans sa génération, doit ruser sans cesse avec ce qui dans son choix n'est pas choisi et l'engage hors de sa voie. Parcours à rectifier à chaque phrase, à chaque mot. Migration de sens vers la signification<sup>748</sup>. »**

En ce sens, on peut appliquer au genre policier, prétendu emblème de la création finalisée, la théorie de Jean Bellemin-Noël :

**« Il est impossible de prétendre que l'écrivain sait à l'avance ce qu'il va écrire<sup>749</sup>. »**

### 1.3.2. Récit à rebours et avant-texte

Uri Eisenzweig, convaincu de la nature scripturale de l'énigme, souligne lui aussi le rapprochement entre le romancier et le criminel. Démasquer le second, c'est en effet mettre à jour ce qu'a fomenté le premier :

**« Découvrir la vérité, pour le Grand Détective, ce n'est donc pas simplement établir la nature textuelle de son univers, mais également déterminer l'identité criminelle comme étant celle d'un écrivain en puissance<sup>750</sup>. »**

Le roman de Belletto en fait la preuve, puisque tout le texte s'ingénie à n'être que la projection dans la réalité d'un désir sadique énoncé comme un moyen fantaisiste de parvenir à ses fins avec une femme ; ce désir est dissimulé derrière une minimisation volontaire qui l'assimile à une « âpr[e] pitreri[e] » (147), un « jeu » (156), une « farce » au « dénouement heureux et rigolard » (159), pour que le lecteur n'y prête pas véritablement attention, déjà happé qu'il est par l'extrême finalisation du texte policier<sup>751</sup>. Mais ce fantasme violent est exposé, et répété avec une évidente délectation, au terme d'une démarche parfaitement réfléchie (« Je traçais avec rouerie les lignes de mon plan » (120,

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 208 (souligné par nous).

<sup>747</sup> Cf. J.C. Vareille, *Filatures*, p. 43 : « L'image de la construction patiente (de la solution policière comme du livre) découle inéluctablement de la métaphore initiale de la chasse. »

<sup>748</sup> Cl. Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit » in *Littérature* n° 1, p. 9.

<sup>749</sup> J. Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte*, Librairie Larousse, coll. L., 1972, p. 71.

<sup>750</sup> U. Eisenzweig, *Le Récit impossible*, p. 148.

<sup>751</sup> Le lecteur est aveuglé par le texte. Cf. P. Tytell, *op. cit.*, p. 120 : « [...] [le lecteur] ne peut comprendre le contenu latent parce qu'il lit à un niveau où son attention est constamment détournée par les éléments du contenu manifeste, ce fil d'Ariane évoqué par Green. » P. Tytell cite A. Green, « la Déliaison », in *Littérature*, n° 3, p. 37 : « Ce fil est celui qui tend le texte vers son but, celui qui a le dernier mot, qui est le terme de son sens manifeste. »

cf. 159)), dont les motivations sont souvent explicites (« Je jouais avec des images de violence » (121)) : « Je lui arracherai les yeux avec les doigts. Je les mangerai et je lui mettrai des olives à la place » (146).

Le texte se met au service de la réalisation fictionnelle de ce désir, en se servant notamment d'une figure anagrammatique de Michel, parfaitement transparente, qui sert à sauvegarder l'essentiel du prestige positif du héros qui pourra se décharger sur lui - incomplètement, extérieurement - de la culpabilité du geste transgressif : **« Le coupable était Lichem, nul ne le savait mieux que moi »** (183). On pense aussi au jeune criminel des *Mers du Sud*, nommé Larios, patronyme issu de la propre famille de Montalbán. En ce sens, la production littéraire peut faire figure d'acte manqué, c'est-à-dire de réalisation des désirs pulsionnels du créateur par le biais du texte :

**« Egoïsme, jalousie, hostilité, tous les sentiments et toutes les impulsions comprimés par l'éducation morale, utilisent souvent chez l'homme le chemin qui aboutit à l'acte manqué, pour manifester d'une façon ou d'une autre leur puissance incontestable, mais non reconnue par les instances psychologiques supérieures<sup>752</sup> . »**

La violence du roman noir ou à suspense extériorise et purge cette violence pulsionnelle intériorisée et retenue. Les conflits inconscients qui se manifestent ici utilisent par substitution la voie littéraire du passage à l'acte, par **« une forme de sublimation contrôlée » permettant une « décharge partielle de tensions<sup>753</sup> »**. *L'Enfer* est le plus parlant de nos quatre textes : **« Et je continuais de me réfugier dans mon travail de rédaction, qui m'empêchait de céder à la haine. Je continuai de rédiger sans la haïr, sans l'oublier un seul instant, sans que son image cessât de s'interposer entre la feuille de papier et moi »** (297). Ecrire permet de sublimer la haine... et d'évacuer la culpabilité<sup>754</sup>.

D'autant plus, dans le cas de Belletto, que le choix de la première personne est motivé par la nécessité de se décharger de cette culpabilité sur le lecteur par voie d'identification imposée ; d'où le souci d'**« inventer quelque chose qui concernerait absolument tout le monde<sup>755</sup> »**, et le recours plus ou moins conscient aux clichés de la littérature policière et aux grands fantasmes. L'écriture d'une biographie se substitue au rapport du détective que ne devra pas rédiger Soler - et heureusement, vu son implication dans le drame<sup>756</sup> ; lorsqu'il évoque celui-ci avec Patrice Pierre, on mesure à quel point

<sup>752</sup> S. Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1976, p. 293.

<sup>753</sup> P. Tytell, *op. cit.*, p. 204.

<sup>754</sup> Cf. R. Belletto, Entretien au magazine *Ecrivain*, p. 48 : l'auteur y affirme qu'écrire permet de **« tuer un de ses doubles mauvais, se débarrasser d'une partie du mal. Pas forcément du mal qu'on a en soi mais de sa culpabilité. On s'en débarrasse comme d'une peau et c'est une renaissance. »**

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 47. Sur la culpabilité renvoyée au lecteur, Cf. R. Belletto, *les grandes Espérances...*, par ex. p. 573 et p. 604.

<sup>756</sup> Heureusement, puisque d'après J.C. Vareille, *l'Homme masqué*, p. 194 : **« le rapport est ce texte ambigu où le concept de pure objectivité et de détachement se relie à une résonance d'ordre policier, où le dit, le décrit, divulgue une faute et une culpabilité. »**

l'écriture le sauve : « **C'était affreux. Je l'approuvai : affreux. Je lui dis que j'étais engagé dans un travail musical passionnant et absorbant** » (391). La parataxe entre les deux sujets de conversation dit assez avec quelle brutalité procède cette substitution de pensées salvatrice<sup>757</sup>. Malgré tout, le fait qu'il soit enquêteur et narrateur le confronte directement à la culpabilité : en effet, Jean-Claude Vareille a montré que le personnage de Watson lavait le détective Holmes de sa culpabilité, car, en tant que narrateur-relais, il « **ne commet pas le péché de connaissance** »<sup>758</sup>.

L'utilisation du fait divers par Belletto baigne donc dans le fantasme - il est d'ailleurs sans cesse question de folie, de sexe et de rêve :

**« Ressemblant à des récits de rêve avec les mécanismes décrits par Freud comme la symbolisation, le déplacement, la condensation, présentant des significations relevant de l'imaginaire sexuel, comme la méprise tragique ou le quiproquo, le fait divers apparaît comme l'expression inconsciente de désirs refoulés. Enigmatique, il emblématise un savoir inconscient dont le propre est de chercher à échapper à la détection de la conscience »**<sup>759</sup>.

Peut-être pourrait-on expliquer par cette nécessité d'enfouissement de la culpabilité l'orientation de Belletto vers l'écriture fantastique<sup>760</sup>, si on y voit un moyen encore plus efficace de dissimulation des fantasmes invouables, l'expression libre de la pensée naturelle. Au crime monstrueux planifié par Soler mais réalisé par un autre, le lecteur est habilement conduit à supposer des causes surnaturelles, jusqu'aux dernières lignes du texte qui, en écho au titre du roman, laissent peser la menace d'une sorte d'apocalypse. On peut aussi voir dans ce péril entrevu l'ultime sanction pesant sur celui qui a inventé un destin, comme le suggère Paul Ricoeur<sup>761</sup>.

La façon dont un auteur comme Belletto se dirige vers le genre policier, reprenant ses thèmes et ses structures plus ou moins consciemment, ne doit donc rien au hasard ; on s'en rend compte en explorant le contenu latent du texte<sup>762</sup>. Or, beaucoup de critiques ont perçu, à l'instar de Roger Caillois, ce qui établit la parenté entre le roman policier et le

<sup>757</sup> On ne peut d'ailleurs s'empêcher de songer que Belletto lui-même a écrit une biographie, celle de Dickens, après *l'Enfer et la Machine*, une biographie où il parle autant de lui que de l'écrivain, comme Soler le fait avec Rainer.

<sup>758</sup> J.C. Vareille, *Filatures*, p. 177.

<sup>759</sup> F. Evrard, *op. cit.*, p. 76.

<sup>760</sup> Cf. Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 121 : « *Le roman fantastique est inévitablement la tentation de tout auteur policier ! Car, dès qu'on veut égarer le lecteur, dans un genre qui repose entièrement sur l'explication, on a tendance à embrouiller l'explication, à la rendre inextricable, et à introduire dans le récit quelque chose qui la dépasse. A trop vouloir expliquer, on côtoie l'irrationnel.* »

<sup>761</sup> Cf. P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, II, p. 291 : « *C'est moi qui fais lever l'Inéluctable, en moi et hors de moi, en développant mon existence [...] Parce que le destin appartient à la liberté comme la part non choisie de tous nos choix, il doit être éprouvé comme faute.* »

<sup>762</sup> Cf. P. Tytell, *op. cit.*, p. 131 : « [...] *le message ne détermine pas le code, c'est l'inverse qui se produit : le code détermine et engendre le message.* »

mythe :

**« le roman policier représente bien la lutte entre l'élément d'organisation et l'élément de turbulence dont la perpétuelle rivalité équilibre l'univers <sup>763</sup> . »**

Marc Lits remarque que le genre privilégie Thanatos <sup>764</sup> - c'est d'ailleurs à cause de cette fascination que beaucoup le rapprochent de la tragédie. Certes, en apparence. Mais la force des images sexuelles dans *l'Enfer*, l'allusion à l'inceste dans *les Mers du Sud*, les fantasmes qui parcourent le roman de Marsé (la profanation de la *Moreneta* par l'inspecteur rejoue le viol de l'enfant, motif du roman), la manifestation de la sexualité dans *Enquête d'hiver*, nous semblent la preuve qu'en fait, les pulsions sexuelles sont surtout mieux réprimées par le roman classique que les autres, davantage obscurcies par le travail du texte ; les pulsions sadiques notamment se manifestent dans tout notre corpus.

Dès lors, dans notre perspective, il ne s'agit pas seulement de voir dans la lutte entre le criminel et le détective la manifestation d'Eros et de Thanatos, ou dans le genre policier l'expression des thèmes et des figures mythiques <sup>765</sup> ; nous voudrions plutôt montrer que le texte opère comme processus de répression. Le roman policier a été, curieusement, peu étudié par les spécialistes de la lecture psychanalytique, en particulier par ceux de l'avant-texte, malgré, notamment, l'apport du séminaire de Jacques Lacan établissant le lien entre un des textes fondateurs du genre (*la Lettre volée*) et la psychanalyse <sup>766</sup> .

Pourtant, ce chapitre manquant qu'est l'histoire du crime ressemble fort au « *chapitre censuré* » de Lacan, au refoulé « **structuré comme un langage** » et indispensable au sujet « *pour rétablir la totalité de son histoire* <sup>767</sup> », note Jean-Claude Vareille, à qui le rapprochement n'a pas échappé. La structure s'organise autour d'un « **vide central** <sup>768</sup> », un trou qu'on cherche à combler, au niveau logique (cause/conséquence) et temporel.

Cependant, si la thèse de Jean-Claude Vareille nous a beaucoup apporté, nous ne pensons pas comme lui que le chapitre final du roman policier reconstitue le « **chapitre**

<sup>763</sup> R. Caillois, « *Puissances du roman* », in *Approches de l'imaginaire*, p. 203. Pour S. Freud, « le Créateur littéraire et le rêve éveillé », in *l'Inquiétante Etrangeté*, p. 45, les mythes « correspondent aux vestiges déformés de fantaisies de désir propres à des nations entières, aux rêves séculaires de la jeune humanité. » Enfin, J.C. Vareille, in *Filatures*, p. 155, voit dans le roman policier archaïque une résurgence du mythe : « Il est histoire des origines et maîtrise de ces origines, donc, [...], mythe. »

<sup>764</sup> M. Lits, *op. cit.*, p. 122. M. Lits relie cette prédominance aux théories de Ph. Ariès sur le tabou de la mort au XXe siècle, qui aurait remplacé le tabou sexuel.

<sup>765</sup> Cet aspect a été étudié par d'autres, cf. par ex. F. Lacassin, *op. cit.*, ou J.C. Vareille, *Filatures*, *op. cit.*

<sup>766</sup> Cf. P. Tytell, *op. cit.*, p. 97. P. Tytell résume les aspects communs à la psychanalyse et au roman policier : l'énigme, les indices, « le recours aux pulsions inconscientes (*pulsion de mort, culpabilité refoulée, etc.*) pour structurer l'énigme criminelle », la démarche progressivement unifiante et archéologique du détective, mettant à jour le non-dit pour atteindre la vérité.

<sup>767</sup> J.C. Vareille, *l'Homme masqué*, p. 172.

<sup>768</sup> Y. Reuter, *le Roman policier*, p. 109.

**censuré** » : pour nous au contraire, le premier constitue un ersatz du second, fourni précisément par la censure. En fait, le roman policier classique manifeste davantage le fonctionnement le plus souvent efficace de la censure que l'expression aboutie du refoulé.

L'absence de terminaison dans le roman policier moderne serait dès lors pour nous significative de l'impossibilité de faire revenir ce refoulé et de l'inauthenticité du chapitre restitué par le roman policier classique. Pourquoi ne pas penser, en effet, que la version donnée par le détective n'est qu'un prétexte pour clore et renvoyer encore plus loin le refoulé, par-delà la censure ? L'aspect ordonné, propre, logique, du discours du détective, la déception qu'il occasionne chez le lecteur en seraient la preuve. De surcroît, l'enquêteur-répresseur, ayant *anéanti* le criminel, renvoie très vite au *néant* ce qu'il a découvert : la réalité redevient lisse et uniforme ; le déchiffrement équivaut à un effacement de la matière déchiffrée. Thomas Narcejac a raison de noter que malgré la règle 19 de Van Dine :

**« le roman policier doit refléter les expériences et les préoccupations quotidiennes du lecteur, tout en offrant un certain exutoire à ses aspirations et à ses émotions refoulées »,**

le roman policier réalise l'opération inverse :

**« Et l'on a l'impression que c'est en quelque sorte pour mater ce quelque chose d'obscur, d'impénétrable à la pensée, que le roman policier s'est engagé dans la voie du jeu et a, peu à peu, fermé toutes les issues, pour laisser l'instinct dehors [...] <sup>769</sup> . »**

La fin du roman policier serait au reste du roman ce que le moi est au ça dans la topique freudienne : une partie formée au contact de la réalité <sup>770</sup>. Ainsi, le dernier chapitre si décrié du roman policier constituerait un retour au principe de réalité. D'où la tristesse de nos héros, leur accablement, et même, dans le cas de l'inspecteur de Marsé - et peut-être dans celui de Demange -, leur abandon aux pulsions de mort, plus conformes au principe de plaisir. Pepe se réfugie dans l'alcool, comme Simenon à la fin de l'écriture d'un roman.

Rassemblant tous les épisodes logifiants du développement, et/ou réintroduisant une logique dans la confusion, la fin classique, dont les auteurs modernes reprennent la signification profonde, représente le moment exact où le principe de réalité fait pression sur le principe de plaisir, sublimant les objectifs de ce dernier et utilisant l'énergie pulsionnelle à ses propres fins, par un tour de passe-passe habile, une complaisante « *substitution* <sup>771</sup> ». Cette opération est d'ailleurs mise en scène à la fin du roman de Marsé, puisque la victime est, dans l'histoire, niée en tant que telle, et, conformément à sa nature d'« *emblème du récit authentique à jamais absent* <sup>772</sup> » (U. Eisenzweig),

<sup>769</sup> N. Van Dine, cité et commenté par Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 102.

<sup>770</sup> Cf. S. Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 237.

<sup>771</sup> Cf. Sh. Felman, « De Sophocle à Japrisot », in *Littérature* n° 49, p. 34 : « Déclenchant le mouvement de la substitution, la mort ou le meurtre figure la case vide qui fait fonctionner le système du récit : le récit n'est dès lors lui-même qu'une dynamique de la substitution qui essaie de comprendre - au sens spatial, c'est-à-dire d'arrêter, de totaliser, de dire le mouvement de la substitution. »

<sup>772</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 111.

remplacée officiellement par une autre. Officiellement seulement, puisque, on l'a vu, le roman de Marsé *fait* le contraire de ce qu'il *dit*.

C'est parce que la censure procure au refoulé un substitut propre à le décharger des tensions qu'il engendre, qu'il faut assimiler la littérature tout entière, en tant que procédé de sublimation, à ce substitut. On a souvent dit que le roman policier cultivait les instincts de mort ; c'est aussi ce que fait la société, pour Freud, parce que, justement, elle requiert de l'individu qu'il refoule ses désirs contraires à la vie en communauté. Le personnage de Rosita, dans le roman de Marsé, diégétise le refoulé : l'enfant violée puis prostituée est condamnée à une « mémoire soumise » (108), dépouillée de son corps comme de son enfance, et privée de son histoire, confisquée et travestie par le pouvoir (la censure), à ses propres fins. Rien d'étonnant, dès lors, que la jeune fille songe à la mort : « **Tant mieux si je pouvais en crever, cousin, dit Rosita d'une voix abandonnée** » (108).

Ainsi, il convient de distinguer dans la structure même du genre l'expression du refoulé, de sa lente remontée jusqu'à l'intervention de la censure, qui substitue au chapitre manquant une fausse version satisfaisant aux besoins de la conscience<sup>773</sup>. Pour en revenir aux pulsions sexuelles, *Enquête d'hiver* donne un exemple du processus de refoulement : des éléments nouveaux parviennent à Demange, qui semblent établir l'homosexualité de Sallenave, attiré par de tout jeunes hommes. Ce contenu explosif est soigneusement évité et renvoyé dans l'inconnu, Demange refusant brutalement d'en écouter davantage (166-167), et cessant dès lors toute enquête supplémentaire.

Peut-être faut-il chercher dans ce refoulement et dans l'insatisfaction qu'il procure l'explication du besoin cyclique de l'écriture policière, comme s'il s'agissait du même récit cent fois recommencé, une compulsion de répétition traduite littérairement et qui échoue à formuler le refoulé ; on pense ici à ce que dit Freud du refoulement comme moyen apparent de s'éviter la souffrance née de l'incompatibilité de nos désirs avec la morale sociale et ses interdits<sup>774</sup>. Pour Uri Eisenzweig, la forme même du roman policier traduit cette barrière, cette impossibilité de passer au-delà d'un certain seuil :

**« Les structures narratives du genre ne sembleraient-elles pas suggérer ainsi que la méfiance à l'égard de l'autre correspond avant tout à la difficulté de (se) raconter<sup>775</sup> ? »**

Le « **corps de résistance au déchiffrement<sup>776</sup>** » que constitue le roman, et particulièrement le roman policier, ne s'expliquerait donc pas uniquement par une volonté consciente de l'auteur de créer un suspens pour tenir son lecteur : cette caractéristique

<sup>773</sup> Pour Ch. Grivel, in *Production de l'intérêt romanesque*, p. 285, le roman tire parti des pulsions et « *fait appréhender le refoulé* » en fiction », sur le mode de l'absence .»

<sup>774</sup> Cf. S. Freud, *Essais de Psychanalyse*, p. 60 : « Il n'est pas douteux que la résistance du moi conscient et préconscient est au service du principe de plaisir ; elle veut éviter le déplaisir que provoquerait la libération du refoulé [...] ». Freud relie explicitement la compulsion de répétition à cette résistance.

<sup>775</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 218.

<sup>776</sup> Ch. Grivel, *op. cit.*, p. 263.

structurelle est sans doute calquée sur le processus inconscient de la résistance à la remontée du refoulé. A chaque nouveau roman, l'auteur s'approche de sa vérité puis la recouvre souvent inconsciemment sous une version-prétexte procurée par la censure. Agatha Christie a enfermé dans un coffre le livre où elle avait sans doute été le plus loin, *Poirot quitte la scène* : elle a ordonné qu'on publie après sa mort cette enquête de Poirot où lui-même s'avoue criminel, et accuse Hastings d'avoir lui aussi tué, *involontairement*. Ce roman présente par ailleurs une figure de criminel extraordinaire : le meurtrier « *par influence* », celui qui pousse les autres à tuer pour assouvir son propre désir, en s'efforçant d'« *élargir une brèche au lieu de la colmater* », analyse Poirot<sup>777</sup>. Or, n'est-ce pas justement cette « brèche » dont on dit si souvent que le roman policier a pour vocation de la « colmater » à force de combinaisons savantes<sup>778</sup> ?

On comprend mieux, dès lors, ce qu'on sait de l'écriture de Simenon, cette « *écriture hallucinée* »<sup>779</sup> qui semble, d'après Jean-Claude Vareille, davantage procéder de l'écriture automatique, par la rapidité et l'abandon à la sensation qui la caractérisent, que de la rédaction appliquée et rationnelle des admirateurs de Poe. Jean-Claude Vareille assimile le processus de la fin de l'écriture chez Simenon à un accouchement, particulièrement douloureux et exténuant. Reste cependant que Simenon sortait de cette épreuve apparemment insatisfait, comme si tout n'avait pas été dit, comme si son désir s'était heurté à sa volonté et avait perdu le combat : cette hypothèse expliquerait le besoin de défolement extrême ressenti par Simenon, à la fin de l'écriture de chaque roman policier.

Et le lecteur, qui attend aussi du texte sa vérité, accepte les retards et les errements nécessaires ; mais, parvenu au terme du roman<sup>780</sup>, il connaît la même déception inconsciente que l'auteur, masquée par la satisfaction de la conscience face au triomphe de la *ratio*. C'est alors cette déception qui ferait du lecteur de romans policiers un lecteur enfermé dans la compulsion de répétition<sup>781</sup>. Jacques Dubois, parmi d'autres, énonce l'idée que ce lecteur, *animal triste*, passe d'un livre à l'autre, en quête de nouvelles satisfactions, liées à la connaissance d'un secret longtemps préservé, en proie au « *désir*

<sup>777</sup> Cf. l'analyse de P. Bayard, *op. cit.*, p. 138. P. Bayard cite la dernière lettre de Poirot à Hastings : « Il faut bien comprendre ceci, Hastings : *chacun de nous est un meurtrier en puissance*. En chacun de nous se manifeste de temps à autre le *désir* de tuer ; mais pas forcément la *volonté* de tuer. » P. 144, P. Bayard constate que « *Le fantasme qui court derrière toute l'oeuvre, [...], se trouve cette fois réalisé [...]* ».

<sup>778</sup> Ce sont les mots mêmes de R. Barthes. Cf. note 641.

<sup>779</sup> J.C. Vareille, *op. cit.*, p. 182.

<sup>780</sup> Cf. Y. Reuter, *le Roman policier*, pp. 111-112 : « *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 [...]* ».

<sup>781</sup> Cf. S. Freud, *Métapsychologie*, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1968, pp. 52-53 : « *Il ne faut pas se représenter le processus de refoulement comme un événement unique suivi d'un succès durable [...] au contraire, le refoulement exige une dépense persistante de force ; si elle venait à cesser, le succès de celui-ci serait mis en question, un nouvel acte de refoulement deviendrait alors nécessaire.* »

**d'un autre dévoilement**<sup>782</sup> ». Mais pour nous, il s'agit moins d'un besoin de reduplication que du désir inconscient d'un dévoilement *autre* que celui qui nous est proposé, le dévoilement de cet *autre* contenu interdit de séjour et toujours recouvert, à l'image du criminel qui avance toujours masqué<sup>783</sup> :

**« [...] mais le désir refoulé continue à subsister dans l'inconscient ; il guette une occasion de se manifester et il réapparaît bientôt à la lumière, mais sous un déguisement qui le rend méconnaissable ; en d'autres termes, l'idée refoulée est remplacée dans la conscience par une autre qui lui sert de substitut, d'ersatz, et à laquelle viennent s'attacher toutes les impressions de malaise que l'on croyait avoir écartées par le refoulement**<sup>784</sup>. »

Cette substitution frauduleuse explique l'insatisfaction vague ou le malaise ressentis par le lecteur, qui tente de trouver à ces sentiments négatifs une motivation conforme à la *ratio* (contestation du résultat, de la manipulation exercée, etc.), pour dissimuler leur contenu réel : car la vérité, c'est que la conclusion du roman policier met en scène le retour au principe de réalité qui refrène l'expression du moi et de ses désirs.

Le lecteur attend donc, inconsciemment, l'oeuvre où il n'y aura pas « placage » (J. Dubois), pas de recouvrement implicite, pas d'éliision de la figure du criminel, expression vive de nos pulsions inconscientes soigneusement mise à l'écart à la fin par le couperet de la censure, qui l'isole de la partie « saine » du récit, et parfois même, commodément,

<sup>782</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 145. J. Dubois, *op. cit.*, pp. 145-146, résume la thèse de Dennis Porter, qui compare roman policier et acte sexuel : « *Au nom du lecteur, l'auteur fait le calcul qu'en renonçant temporairement à ce que la pulsion trouve un aboutissement immédiat, on obtient finalement une satisfaction beaucoup plus grande. Autrement dit, il confirme qu'il n'est pas de vrai plaisir sans l'expérience de la douleur, ce qu'apprend déjà le tout petit enfant qui retrouve sa mère après avoir été privé de sa présence* ». La comparaison roman policier/acte sexuel se trouve aussi chez Belletto, dans *Les grandes Espérances de Charles Dickens*, p. 437 : « *Ces va-et-vient, ce combat, ce cercle, ce jeu avec la vertu, ces fiascos perpétuels, tous ces mouvements finissent par ressembler à un acte sexuel* [...] » J. Dubois semble cependant avoir en conclusion une intuition qui se rapproche de notre thèse : « Et si l'objet véritable du secret se dissimulait bien ailleurs que dans ce moment final toujours si ponctuel ? A y bien regarder, livrer le mot de la fin est-ce autre chose qu'obturer la faille par où s'écoulait le flux des interrogations anxieuses sur la signification, la cause, l'identité ? Ce qui revient à dire que l'objet secret du romanesque **reste pris dans ce flux, en habite la profondeur** » (souligné par nous).

<sup>783</sup> Cf. U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 216 : « *Dans l'univers policier, le masque représente à la fois le bouclier du criminel et l'identité inquiétante de l'Autre, en tant qu'Autre.* »

<sup>784</sup> S. Freud, *Cinq leçons de psychanalyse*, p. 30. **Freud décrit ici le symptôme, manifestation douloureuse de l'idée refoulée ; mais le mécanisme de substitution est constitutionnel du refoulement. Si nous avons retenu cette citation parmi tant d'autres sur le refoulement, c'est qu'elle permet peut-être de comprendre encore le malaise du lecteur (et sans doute du créateur) à la fin du texte. Par ailleurs, nous émettons l'hypothèse qu'au pied de la lettre, ces propos permettraient de rendre compte du trouble spécifique ressenti par bien des lecteurs de l'Enfer, encourageant une recherche sur l'éventuel rapprochement à établir entre le processus créatif de Belletto et le symptôme, en termes de dépense affective. Cf. R. Belletto, *Entretien avec le magazine Ecrivain*, p. 48 : « *Quand le lien entre l'écriture et ma vie est aussi proche, aussi pathologique, c'est inquiétant et ça fait peur.* ». Il faudrait alors se demander si le roman de Belletto ne fait pas partie de ces oeuvres où, pour P. Tytell, *op. cit.*, p. 207, « *le véritable metteur en scène n'est pas l'auteur ni le narrateur apparent, mais derrière lui, en lui, ailleurs en tout cas, l'inconscient : le seul à pouvoir faire le partage entre la fiction et la réalité vécue.* »**

l'élimine définitivement par un suicide bienvenu qui le réduit *de facto* au silence : surtout, ne pas lui laisser la parole, surtout pas de procès ! Shoshana Felman a habilement cerné cette interdiction :

**« En effet, la structure énigmatique du roman policier peut être comprise comme l'emblème de l'énigme de l'inconscient dont le propre est de chercher à échapper à la détection, la victoire du détective, en revanche, est la victoire même de la conscience<sup>785</sup>. »**

Le cas de Sheppard, dans *le Meurtre de Roger Ackroyd*, est exemplaire de cette mise à l'index : il est le narrateur, il dit « je » pendant deux cent cinquante pages, - certes un « je » sous caution (il n'a pas le droit de dire son crime), mais tout de même... - puis, au moment où ce « je » est réconcilié avec son acte par l'accusation de Poirot, c'est-à-dire au moment où il récupère son authenticité et sa complétude, il disparaît brutalement, suicidé par le texte, à l'invite de Poirot. Il reste ainsi ce que Thomas Narcejac appelle un assassin « *abstrait* », c'est-à-dire un individu privé d'affects et de volonté - celle-là même qui conduit pourtant à l'acte de tuer -, l'idée du crime coïncidant étrangement avec sa réalisation, « *comme si le meurtre allait de soi*<sup>786</sup> » :

**« L'odieux criminel de la fin semble venu d'une autre histoire que celle qui nous a été narrée, et nous resterons à jamais extérieurs à son déroulement<sup>787</sup>. »**

La seule compensation accordée *in fine* par le texte à Sheppard : lui faire assumer son acte, sans le moindre remords : « **Je n'éprouve pas de pitié pour elle**<sup>788</sup> », écrit-il de sa victime...

La case vide du meurtrier, dans les romans de Marsé et d'Amette, ne fait alors que révéler ce qui est implicite dans le roman policier classique. Ils rejettent du même coup le discours du détective, qui parachève ce processus de recouvrement en aseptisant le crime, en le présentant comme une opération mathématique, en évacuant le *thriller* (Th. Narcejac<sup>789</sup>), c'est-à-dire en écartant les motivations et les pulsions du criminel, au moins les plus inavouables. Le roman policier est sous-tendu par ce paradoxe structurel, qui le désigne à la fois comme lieu de dévoilement total et d'obscurcissement absolu, l'aspect spectaculaire, la mise en scène valorisante du discours final exagérant le dévoilement, et faisant oublier l'obscurcissement, comme dans un tour de magie.

<sup>785</sup> Sh. Felman, *art. cit.*, p. 40.

<sup>786</sup> Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 118. Cf. aussi p. 193.

<sup>787</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 144 (souligné par nous).

<sup>788</sup> A. Christie, *le Meurtre de Roger Ackroyd*, Librairie des Champs-Élysées, coll. Le Masque, 1927, p. 250. Cette annonce de suicide a d'ailleurs quelque chose d'irréel, de superficiel ; Sheppard termine même le texte par une plaisanterie.

<sup>789</sup> Th. Narcejac, *une Machine à lire*, p. 212. Cf. aussi pp. 203-204, où Th. Narcejac s'exprime spontanément avec des termes freudiens : « *Le crime est semblable à un mur : derrière lui se crée une « pression ». Et plus le crime est incompréhensible, plus cette pression est forte. Il faut qu'elle se dépense et c'est précisément à quoi sert l'enquête. Il y a donc un amont et un aval du récit. Il y a donc un courant. L'énergie dépensée, on nous dit qu'elle est de nature morale, alors qu'elle est de nature physique.[...] la « happy-end » s'explique par la « détente » de l'énergie accumulée [...]* » (souligné par nous).

A cet égard, le roman de Marsé emblématise d'une façon exemplaire le processus à l'oeuvre dans le roman policier, commandé par un « **puissant ne-pas-vouloir-dire**<sup>790</sup> », expression de la résistance qui barre l'accès au refoulé et fournit une version « propre » des événements, dans un processus de recouvrement dont le geste final de l'inspecteur, voilant le cadavre, est la représentation narrative, équivalent gestuel du discours du détective. La scène de la morgue, chez Marsé et encore plus chez Amette (puisqu'il y a autopsie), nous dit assez que le secret réside dans le corps<sup>791</sup> : « **S'il y avait un secret, c'était là [...]** » (36), pense Demange. Avec l'élimination des personnages de suspects (les seuls êtres bavards par définition) et celle des traces, dans les deux romans, l'enquêteur n'a plus devant les yeux que ce corps qui parle et se tait à la fois, qui a été tu(é), parfaite incarnation, lui aussi, du refoulé.

De fait, au contraire de ce qui se passe dans le roman classique, de toute évidence, le silence final de *l'Enfer* ou d'*Enquête d'hiver* laisse percevoir un monde de choses tues, fantômes, pulsions sexuelles, instinct de mort. Devenu inspecteur par « **goût des choses voilées, déniées, suspectées, enfuies, dépassées, comme un secret mal gardé** » (150), le héros d'Amette prend acte avant de mourir et de faire taire le texte à jamais de ce que « **tout est enfoui, vendu, perdu, sombre, marqué du péché et de l'égoïsme** » (184). Le texte policier n'ambitionne plus de dire le refoulé et ainsi de l'annuler, mais il témoigne du refoulement par le jeu sur la structure classique et en particulier sur la fin du texte, lieu où prétend classiquement se dire la vérité - lieu qui, en réalité, l'obscurcit et la ferme définitivement.

On peut supposer que ce qui rend le refoulement si visiblement incomplet dans le roman policier moderne touche à l'altération des figures principales : l'enquêteur incarnait la fonction finale (imposer le principe de réalité) et était classiquement dévolu à traduire le surmoi - d'où son autorité naturelle, supérieure à celle de la police officielle -, alors que le criminel exprimait à lui seul les fantômes à refouler. Or, dans les oeuvres actuelles, le détective n'est plus cet être « *excentrique* » évoqué par Uri Eisenzweig, c'est-à-dire isolé du champ d'action, de la Scène du crime : la vérité qu'il produisait se trouvait, du même coup, « *décentrée*<sup>792</sup> ». A présent la frontière s'est brouillée ; c'est pourquoi, dans le roman actuel, le détective exprime aussi les pulsions inconscientes : il est donc normal qu'il ne parvienne pas à aboutir ou à discourir, et cette modification a des implications évidentes au plan de l'écriture, sur ce qu'elle produit. Ainsi, chez Belletto, la fusion entre détective et criminel produit une intensification des deux pôles, « *fantasmatique* » et

<sup>790</sup> M. Milner in *On est prié de fermer les yeux*, NRF, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1991, rapproche *Oedipe-Roi* du roman policier dans lequel il décèle la même « *occultation de la vérité* » ; il cite Charles Segal, dont les propos sur la pièce de Sophocle sont parfaitement transposables au domaine qui nous occupe : « [...] *une résistance à émerger à la lumière, une horreur qui exige de demeurer cachée dans l'obscurité de l'invisible (...)* Non seulement le refus de voir et de dire envahissent la totalité du récit, mais c'est à travers ce puissant « *ne-pas-vouloir-dire* » que l'histoire se trouve en fin de compte racontée. »

<sup>791</sup> Cf. Th. Narcejac, *op. cit.*, pp. 85-86 (à propos de A. Freeman) : « *A travers le personnage, c'est l'auteur qui se délivre, qui laisse parler ce qui, en lui, vient de plus loin que lui, soit d'en bas, du côté du sang et de l'instinct, soit d'en haut, du côté du coeur et de l'âme.* »

<sup>792</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 125.

*surmoïque*<sup>793</sup> », l'extrême agencement structurel coexistant avec le déferlement des fantasmes.

De plus, le criminel n'est plus cet être qui peut être ramené à un nom : cette restriction opérée par le roman classique était double. Elle permettait d'une part de faire abstraction de la psychologie du personnage, qu'il valait mieux ne pas trop connaître, et d'autre part de faire croire que le crime était un accident unique, une manifestation ponctuelle dont on se débarrasse très vite pour retourner au Même. Plus encore, le crime est attribué, dans la nouvelle de Poe inaugurant le genre, à un animal, et très souvent, comme le fait remarquer Uri Eisenzweig<sup>794</sup>, à un étranger (cf. Belletto), « sauvage » de préférence, ou à un être sans conscience : tous ces procédés permettent de dissocier définitivement le crime et l'humain tel qu'on s'identifie à lui, de les opposer comme étant inconciliables, donc de nier les pulsions dans l'homme.

Or, depuis le roman noir, le crime n'est qu'un symptôme d'un phénomène plus large, la culpabilité est vaporisée, l'Autre est en nous et hors de nous. Demange est incapable de discerner une figure responsable de la mort de Sallenave ; il constate que le refoulé (pulsions, instincts) est en lui et partout : une fois dé-couvert, il gangrène la vision, à l'image du cancer qui rongait Sallenave. L'anonymat de la victime et du criminel, chez Marsé, revêt la même signification, tout comme, dans le cycle de Belletto, l'idée d'une puissance mal définie, inépuisable, « hors d'atteinte » (272), à l'origine du crime.

La paralipse<sup>795</sup> dont on fait une caractéristique du roman policier, c'est-à-dire la ruse qu'il utilise pour dissimuler une partie des informations au lecteur, n'est donc que la partie avouable d'une ellipse bien plus fondamentale que le genre s'emploie à faire oublier. Lorsque Uri Eisenzweig fait du roman policier classique l'emblème du « *récit impossible* », il pense sans aucun doute aussi à cette lacune structurelle indispensable au genre, à cet « *inracontable*<sup>796</sup> » dissimulé derrière un texte-écran. Quant à Jean-Claude Vareille, il oppose au roman policier le Nouveau Roman, voyant dans le premier une « *genèse réussie* » », c'est-à-dire complète, tandis que dans le second « *il s'agit d'une genèse qui ne débouche sur rien, le trou n'arrivant jamais à être comblé*<sup>797</sup> ». En fait, pour nous, le second rend seulement plus visible le trou que le premier n'obture que

<sup>793</sup> J.P. Vareille, *op. cit.*, p. 193-194, fait en effet le lien entre la scission « *récit surmoïque* » (détective) / « *récit fantasmatique* » (criminel) et le double aspect de la création : processus d'écriture (avec relecture, correction)/fiction produite, « *une instance surmoïque obligeant l'imaginaire à se manifester et en même temps le contrôlant, exactement comme le détective traque le criminel et fait surgir un récit second par approximations successives.* ».

<sup>794</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 235.

<sup>795</sup> Cf., par exemple, G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 93 : « *Ici, le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d'une donnée [...]. Comme l'ellipse temporelle, la paralipse se prête évidemment fort bien au comblement rétrospectif.* » Cf. aussi p. 212 : « *[...] et l'on sait que le roman policier le plus classique, quoique généralement focalisé sur le détective enquêteur, nous cache le plus souvent une partie de ses découvertes et de ses inductions jusqu'à la révélation finale.* »

<sup>796</sup> Cf. U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 187 : « *[...] c'est la prétention du récit policier classique à raconter ce qu'il présente lui-même comme inracontable qui fait (entre autres) que l'Autre apparaît nécessairement comme suspect, parce que refoulé [...].* ».

superficiellement ; le roman policier nécessite une mise à nu de son subterfuge, une mise au jour de ce qui le sous-tend. Ce travail de dévoilement le mettra au même niveau de signification que le texte troué évoqué par Jean-Claude Vareille, rendant perceptible l'avant-texte :

**« Le texte se révélera sur le mode de la survivance comme un espace troué, un discours habité par des silences, où le négatif (nié, désavoué, dénié) est étonnamment actif <sup>798</sup>. »**

Ce « trou » va prendre dans le roman policier la forme d'un espace à remplir, à obscurcir, le texte apparent servant de paravent à un texte caché, étouffant ses manifestations. C'est pourquoi, d'une façon révélatrice, nos quatre romans, pour divers qu'ils soient, énoncent explicitement des images d'obscurcissement, d'enfouissement, et particulièrement en leur terminaison. Pepe Carvalho, de retour dans son « trou » (295) (*madriguera* = terrier), enterre dans un « trou obscur », Blette, sa dernière confidente choisie, lors de l'épilogue des *Mers du Sud*, après avoir reçu 50 000 pesetas - l'équivalent symbolique des droits d'auteur ? - pour se taire et enfouir une seconde fois le corps de Pedrell dans le silence et le non-dit du cercueil. **« Ses yeux brûlaient, mais dans sa tête, dans son coeur, il sentait comme une liberté nouvelle »** : en dehors de la classique ambivalence affective, ce passage montre que le personnage a gagné le droit de ne rien dire. Rosita, dans *Boulevard du Guinardo*, laisse le cadavre et l'inspecteur à présent muet, en tête-à-tête pour l'éternité. Elle expédie le pigeon - symbole du cadavre - dans le « trou noir » du caniveau, et pénètre elle-même, dernier témoin de la vérité, « dans le vestibule sombre de la Maison ». Là, sans aucun doute, elle continuera à mentir, à dissimuler, comme elle le fait dès l'entrée avec le veilleur de nuit. Le thème du « trou », dans sa récurrence, exprime la force de la censure :

**« Au niveau du fantasme inconscient, les traces se manifestent par un vide, un blanc, une « absence », lorsque les déguisements révélateurs, malgré leurs déformations, en disent encore trop <sup>799</sup>. »**

Le « rien », dans le roman d'Amette, est sans doute une image de ce trou. Par ailleurs, les images d'ensevelissement qui abondent dans ce texte (la mer, la pluie, la neige, la loge-« sarcophage », etc.) figurent ce recouvrement de ce qui n'a été qu'entrevu, tandis que Soler, le héros de *Belleto*, « reclus » (393), se consacre exclusivement à écrire la vie d'un autre, à la première personne de surcroît, « ce qui retarda durablement la guérison de mon index gauche <sup>800</sup> », note-t-il entre parenthèses. Les parenthèses, comme les nombreuses figures de style qui parcourent le texte, qu'elles soient le fait du héros-narrateur ou du scripteur (par exemple, les anagrammes <sup>801</sup>), masquent et révèlent

<sup>797</sup> J.C. Vareille, *op. cit.*, pp. 200-201. On peut d'ailleurs se demander si l'importance de la composante structurelle dans le Nouveau Roman, allant dans le sens d'un obscurcissement du sens, ne constitue pas un moyen pour dissimuler tout de même ce trou correspondant au refoulé. J.C. Vareille dit lui-même, p. 197, qu'il a fallu attendre certaines autobiographies pour comprendre que les nouveaux romanciers utilisaient le formalisme comme « *alibi à une quête beaucoup plus intime* ».

<sup>798</sup> J. Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte*, p. 20. Cf. aussi p. 101 : « On constatera que les éléments repoussés « pendant » l'avant-texte font retour dans le poème malgré toutes les censures. »

<sup>799</sup> A. Green, « la Déliaison », in *Littérature*, n° 3, p. 44.

l'inconscient de Michel. Il est parfois conscient de cette fuite dans le langage, comme lorsqu'il utilise à nouveau « une image derrière laquelle je m'étais abrité lorsque j'avais refusé [...] » (393).

Depuis Freud, on sait en effet que la création littéraire, comme le rêve, traduit par des figures du discours, comme la métaphore - équivalent du processus de condensation dans le rêve -, ou la métonymie - équivalent du déplacement - l'activité de la censure : celle-ci déforme les contenus pulsionnels pour en rendre l'accès plus difficile, voire impossible, à la conscience. Le genre policier, dont le texte de *l'Enfer* est à ce titre l'archétype, obéit comme le rêve à une composition condensée et économique : chaque mot compte, ne serait-ce que parce que, nous le verrons, la stratégie de l'auteur repose notamment sur les potentialités polysémiques du signifiant ; mais derrière cette stratégie consciente, l'inconscient travaille et ajoute ses significations pulsionnelles, de Leblanc à Belletto<sup>802</sup>.

Dans le travail poétique du langage, rappelle Jean Bellemin-Noël, les processus primaires trouvent des équivalents, comme dans le jeu ou le rêve, afin qu'un désir refoulé parvienne à s'exprimer d'une manière déguisée. Par ce jeu de « cacher-montrer », l'écrivain assure au lecteur, en voilant la part égocentrique de ses fantasmes - d'où l'intérêt du cliché - une « *prime de séduction* », c'est-à-dire une jouissance sans culpabilité et la levée des résistances<sup>803</sup>. Ce voile transparent, cette dissimulation où se disent les différents affects, entre donc en concurrence dans le roman policier avec celle qu'opère la censure en substituant un faux raisonnable au chapitre manquant : la proportion de ces deux processus de recouvrement, dont l'un exprime le refoulé, tandis que l'autre l'étouffe *in fine*, établit une dissemblance profonde entre les oeuvres policières à travers les siècles et les écritures<sup>804</sup>.

Dans les deux cas, le travail sur le langage est fondamental : le cliché, le motif, les images fortes du roman policier forment l'héritage de la paralittérature<sup>805</sup> ; par eux, l'écrivain est parlé, donc le texte est parlant, il évoque l'Autre Scène. A l'inverse,

<sup>800</sup> L'index, le doigt qui dénonce, qui montre, révèle - comme du reste l'indice - ; le doigt de l'interdit (« mettre (qqn, qqch) à l'index = le signaler comme dangereux pour qu'on s'en détourne »). Quant à « gauche », il « s'applique à ce qui présente une déviation ». Cf. le Robert, Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, 1998, p. 1811 et p. 1561.

<sup>801</sup> A propos des anagrammes Michel/Lichem, Soler/Lossaire, etc., Cf. Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 122 : « *C'est bien la nature cachée des choses qui se révèle soudain ! Ce qu'on appelle un peu légèrement anagramme est une grille qui permet de lire dans les entrailles du réel ! [...] De même que deux miroirs opposés font naître une perspective qui s'enfonce à l'infini, de même deux lectures différentes d'une réalité unique suggèrent à l'infini des correspondances merveilleuses !* »

<sup>802</sup> Comme d'ailleurs dans l'écriture poétique, ce qui expliquerait la production poétique de Belletto et surtout de Montalbán. Cette polysémie porteuse de significations refoulées est pour M. Milner, *op. cit.*, p. 69, également caractéristique d'*Oedipe-Roi* : Sophocle, tel un auteur policier, multiplie les phrases à double sens. Dans *l'Enfer*, les nombreuses figures de style couvrent à peine l'expression des pulsions, par exemple l'hyperbole : « Je l'embrassais alors [...] sur l'oeil agressé jadis par le scalpel de Perfecto Jinez [...] je me retenais d'embrasser plus fort et de **dévor**er tout cru » (276, souligné par nous). Cf. J.C. Vareille, *Filatures*, p. 160 : « *Dans un roman policier, comme dans une cure, l'essentiel c'est l'insignifiant.* »

<sup>803</sup> J. Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., *Que sais-je*, 1978, pp. 27-28 et pp. 34-35.

l'abandon de ces images fortes laisse la logique et la recherche formelle dévorer le langage, le rend impalpable et univoque, formant entre l'écrivain et le lecteur un écran parfaitement opaque qui dérobe à l'un et à l'autre les fantasmes qui sous-tendent l'écriture. Thomas Narcejac explique par cette nécessité de dissimulation la création du style dépouillé typique du roman policier<sup>806</sup> ; il conviendrait de se demander alors si l'écriture béhavioriste n'est pas proche, dans l'intention, du style du premier roman policier, puisqu'il s'agit dans les deux cas d'une tentative d'objectivation de l'expression ; le roman classique, en tant qu'il tente de bannir le langage du corps, peut illustrer à l'extrême cette tentation de l'écriture pour André Green, qui consiste à se murer dans la pensée en sacrifiant la part fantasmatique de l'écriture :

**« Dans le langage intellectuel, l'accentuation de la liaison au niveau de la secondarité qui donne à cette littérature son style à la fois serré et glacé, a rompu son lien avec le processus primaire dont elle s'est efforcée d'effacer les traces<sup>807</sup> . »**

S'explique alors l'attrait du roman expérimental et formaliste pour le genre policier. En reprenant les métaphores employées par Uri Eisenzweig, on peut dire qu'alors la « plume » (le détective, la conscience, la raison) vainc le « masque<sup>808</sup> » (le criminel, le refoulé, les pulsions). C'est pourquoi le psychanalyste Gérard Mendel voit dans la paralittérature un moyen de régénérer la littérature, par la réintroduction d'images traduisant les fantasmes :

**« La littérature, pour sa part, s'est éloignée de l'inconscient et, tout au moins dans son élaboration, ressort du niveau conscient-préconscient, qui est celui du langage. Dans la littérature, la lutte avec le langage est le reflet, quant à la forme, de la lutte du moi avec la réalité qui constitue le fonds de toute littérature. En un mot, la littérature est avant tout reflet de la lutte qui en ce monde donne accès au plaisir, et la paralittérature témoigne de la tendance invincible en l'individu à nier la réalité et à affirmer la toute-puissance du désir<sup>809</sup> . »**

Il est clair que *l'Enfer* ajoute à la prime de plaisir la volupté du fantasme et de l'absurde ;

<sup>804</sup> Cf. J. Bellemin-Noël, *le Texte et l'avant-texte*, p. 21 : « On accentue l'idée que l'inconscient a son mot à dire et qu'il désigne en dernier recours la clôture du texte par le point d'équilibre exact où ce qui doit être révélé et voilé à la fois se dévoile et demeure enfermé en ses plis... ».

<sup>805</sup> Héritage permettant, d'ailleurs, lorsqu'il est préservé, une double lecture, comme le signale A. Rey, « Polarités », in *Littérature* n° 49, p. 48 : « Mais dans tous les cas, une double attitude de lecture, contradictoire et compatible, est requise : lire vite et donc mal pour lire bien, pour comprendre, et jouir du terme : sanction, promesses de mort, entropie, ordre, silence... ».

<sup>806</sup> Th. Narcejac, *op. cit.*, pp. 102-103, relie en effet cette volonté d'exclure l'émotion au « jansénisme » du style classique, à son dépouillement délibéré.

<sup>807</sup> A. Green, *art. cit.*, p. 52.

<sup>808</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, pp. 124-125. Cette dissimulation serait nécessaire à l'écriture. Cf. U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 152 : « Ce n'est que grâce au masque (du personnage) que peut être tenue la plume (de l'auteur). »

<sup>809</sup> G. Mendel, « *Psychanalyse et littérature* », in *Entretiens sur la paralittérature*, p. 456.

on est ici sur la voie du délire, dont Jean Bellemin-Noël signale la rareté dans le domaine littéraire, pour cause d'incommunicabilité<sup>810</sup>. Si ce roman trouble, c'est que l'écriture reflète « *l'inquiétante étrangeté* » freudienne : le fait que le texte se présente comme la réalisation d'un vœu, dans un contexte réaliste, d'un désir sadique, illustre une croyance primitive et infantile : la « *toute-puissance des pensées* »<sup>811</sup>. L'héritage de la paralittérature se fait sans conteste pleinement ressentir chez cet auteur, pour lequel les propos de Daniel Couégnas s'appliquent parfaitement :

**« La force, l'efficacité du texte paralittéraire tiennent [...] à son insidieuse lisibilité : un effet de mimesis, dans lequel les clichés se taillent la part du lion, nous fait glisser rapidement vers cette « pararéalité » qui possède la force de séduction et de fascination du rêve. Négation du principe d'identité, métamorphose de la personnalité, impérialisme du désir, volonté de puissance, pouvoir du verbe, maîtrise du temps... Tout cela à travers une expérience de lecture où se combinent sentiment de familiarité [dû aux clichés] et sentiment d'étrangeté<sup>812</sup>. »**

Ainsi se voit expliquée la différence de ce que le lecteur ressent, de l'insatisfaction face au roman classique, jusqu'au trouble dans lequel le plonge *l'Enfer*. Dans le premier cas, le lecteur a le sentiment d'une chute brutale des affects jusque là stimulés ; ce qui nous met sur la voie de ce que dit Freud du refoulement, qui amène dans tous les cas « *le retrait de l'investissement d'énergie (ou de libido, s'il s'agit de pulsions sexuelles)* »<sup>813</sup>. Le roman policier classique fait triompher les processus secondaires, logifiant le contenu et remettant de l'ordre. Néanmoins, l'intervention du détective classique, reliant les différentes données du crime, est révélatrice d'un discours latent pouvant donner accès aux mécanismes inconscients qui président à la création policière, pour peu que le lecteur parvienne à se détacher de la fascination exercée par la finalisation extrême du discours manifeste du texte<sup>814</sup>.

Au contraire, *l'Enfer* privilégie très nettement les processus primaires (condensation, déplacement, substitution) sur les processus secondaires. Il met même les seconds au service des premiers d'une façon remarquable ; la causalité qu'il présente à plus à voir avec la logique du rêve qu'avec celle commandée par le principe de réalité *via* l'élaboration secondaire. La fin de *l'Enfer* laisse cependant présager un retour à l'ordre,

<sup>810</sup> J. Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, P.U.F./Quadrige, 1979, p. 98. L'attrance de Belletto pour le fantastique, en ce que ce genre permet d'expression vive du refoulé - au lieu du compromis habituel - et de délire, se trouve ainsi pleinement justifiée. Cf. aussi Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 158, sur le trouble qu'introduit le fantastique dans le principe d'identité - et qui peut aller jusqu'à la schizophrénie : « *Le fantastique donne précisément à vivre une courte folie.* »

<sup>811</sup> S. Freud, *l'Inquiétante étrangeté*, p. 256. Freud explique pp. 260-261 que le lecteur dans ce type d'oeuvres a cru avoir affaire à un contexte réaliste : « [...] quand nous nous apercevons de la supercherie, il est trop tard, l'écrivain a déjà atteint son objectif [...] ». S'il minimise tout de même les effets de cette démarche, c'est qu'il ne mesure pas qu'un écrivain, comme Belletto, peut fort bien ne pas avoir agi par stratégie, mais inconsciemment, l'écriture le replongeant dans un stade primitif.

<sup>812</sup> D. Couégnas, *op. cit.*, p. 95. Sur *l'illusion de pouvoir*, Cf. aussi J.P. Colin, *le Roman policier français archaïque*, p. 150.

<sup>813</sup> S. Freud, *Métopsychoanalyse*, p. 58.

qu'elle renvoie symboliquement dans l'après-texte, comme si elle en laissait l'initiative à l'appréciation du lecteur. Soler pressent et redoute dans les dernières lignes que le déclin du soleil - l'astre à la clarté impitoyable qui avait apparemment tout provoqué - ne présage le refoulement définitif : « Et ce mois d'août passé, ce que j'avais vécu, sombrer alors dans le châtement de l'oubli, quelque part, nulle part, comme une lettre écrite et jamais envoyée ». Le texte d'Amette prononce le même mot à l'épilogue : « **le châtement d'avoir perdu ses années d'enfance** » empêche Demange de récupérer quoi que ce soit et d'accéder à Dieu - c'est-à-dire au sens<sup>815</sup>.

La référence finale à Dieu, à « l'oeil impitoyable » (E 320) est sans doute aussi révélatrice que l'invasion du champ lexical de l'enfer dans le roman éponyme de Belletto, dont l'écriture est si parlante - au lecteur de jouer à l'analyste dans ces romans envahis par la vision. Regarder vers l'enfer, c'est commettre une transgression et s'exposer à une punition sanctionnant un « **désir de savoir** » dont « **le regard est un véhicule privilégié**<sup>816</sup> », pour Max Milner. Désir d'accéder à une connaissance de l'ordre du sacré, c'est-à-dire interdite aux hommes : l'enfer, lieu du refoulé, désignant comme l'inconscient une « *région inférieure* », « *lieu souterrain* », emplacement du mal que l'homme ne doit pas interroger, « **séjour des ombres**<sup>817</sup> », lieu de l'enfouissement du sens et de la vérité, gouffre où sont envoyés ceux qui ont voulu trop en savoir. « Le beau, l'aimable et l'inquiétant Simon » (163), dont la « vue exceptionnelle » est soulignée à plusieurs reprises, est condamné à l'énucléation par le texte. Pourquoi ? Parce que tous craignent qu'il n'ait pas véritablement oublié huit jours de sa vie, huit jours durant lesquels il a été un *témoin* gênant. La lugubre reconstitution de cette scène à l'aide de mannequins de cire évoque irrésistiblement une sorte de scène primitive dont on cherche à extorquer la vérité à Simon ; Simon qui a tout *oublié*, comme tout un chacun : « **Il a eu un tel choc...** » (175).

La description de cette scène, présentée comme terrifiante, est totalement axée sur le regard et l'interdit : « **La galerie était étroite et ne nous empêchait pas de voir, en bas, une salle immense, une sorte de patio à ciel ouvert, si l'on ose dire, comme un espace central destiné à quelque spectacle ; [...] or spectacle il y avait, et spectacle il y eut ! [...] nous vîmes, malgré notre refus d'en croire nos yeux, nous**

<sup>814</sup> Cf. P. Tytell, *op. cit.*, p. 119 : « [...] l'analyste substitue une autre cohérence et une autre logique au discours manifeste et aux associations énigmatiques, pour aboutir à une interprétation, une traduction, voire une lecture de l'inconscient. » C'est la démarche du détective, qui associe des fragments et leur donne une forme ; il suffit alors de traiter ce « *nouveau texte* » de la même façon, en tirant au clair ses propres associations, en les déliant, bref en traitant le texte policier comme discours manifeste pour en déduire le sens latent, en tant qu'élaboration secondaire révélatrice - avec tous les risques inhérents à l'interprétation et à la lecture flottante, cf. p. 131. C'est ce que fait P. Bayard pour l'oeuvre de A. Christie, *op. cit.*

<sup>815</sup> Nos romanciers répondent ainsi aux vœux de Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 232 : « *Est feuilleton, pourrait-on dire, toute machine littéraire qui épuise une quantité donnée d'émotion vacante et l'amène à son degré définitif d'entropie. C'est pourquoi beaucoup souhaiteraient que le roman-problème s'achevât d'une manière abrupte [...] On voudrait qu'un peu d'angoisse demeurât [...]* ».

<sup>816</sup> M. Milner, *op. cit.*, p. 38. Cf. tout le chapitre sur le regard en arrière dans les mythologies grecque et chrétienne.

<sup>817</sup> Cf. le Robert, Dictionnaire de la langue française, 1985, p. 974.

*vîmes des mannequins de cire [...] A peine avions-nous vu que nous vîmes encore, mais cette fois, l'enfer allait se déchaîner, et nous emporter dans ses tourbillons* » (255). Le bandit, figure de l'analyste terrifiant, voulant faire resurgir le refoulé par la violence, ôte le bandage qui couvre les yeux de Simon : « **Souviens-toi ! Qu'est-ce que tu as vu ? Dis-moi seulement ce que tu as vu !...** ». Il tire, symboliquement, sur le mannequin représentant le père de Simon, devant l'enfant déjà pétrifié, « **qui semblait de cire sans vie** » (257) : « **Ce que Simon et son père ont vu , ils sont seuls à l'avoir vu<sup>818</sup> ?** » (272), profère le dieu du texte, Von Gottardt.

En réalité, le père est condamné par le texte à la paralysie depuis les événements de Berlin ici reconstitués, et son fils à l'énucléation, deux punitions fréquentes dans la mythologie pour ceux qui ont enfreint l'interdit, deux variantes de la castration redoutée par l'enfant au stade oedipien. La signification sexuelle de l'énucléation est d'ailleurs fréquemment soulignée dans ce roman où tout est *visible*, par exemple page 289 : « [...] **on leur trancherait les parties viriles et on leur arracherait les yeux [...]** ». Max Milner se réfère à l'analyse du destin de la femme de Loth - qui rappelle celui d'Orphée - par les Pères de l'Eglise, et notamment par Philon d'Alexandrie, dont les mots sont lourds de sens pour notre perspective policière :

**« Cette idée d'une curiosité malsaine, d'un besoin de savoir mal employé, parce que dirigé « vers l'arrière », c'est-à-dire vers des mystères qui paralysent l'intelligence, Philon la développe dans son De fuga et inventione. La femme de Loth symbolise, selon lui, l'homme qui « se tourne en arrière, intéressé par ce qu'il y a d'obscur dans les événements de la vie plus encore que dans les parties du corps et (...) devient un bloc inerte, une sorte de pierre inanimée et sourde »<sup>819</sup> ».**

Comme Simon, comme son père ! Le lien établi entre les « **mystères de l'existence** » (formule fréquente dans *l'Enfer*<sup>820</sup>) et la sexualité semble explicite à Max Milner, touchant « **à ce que le regard en arrière met en jeu de pulsionnel**<sup>821</sup> ». La terreur générale que répand cette scène, touchant autant Simon que Michel ou Michèle, laisse bien sûr penser qu'on a ici affaire à l'« **inquiétante étrangeté**<sup>822</sup> » d'une scène déjà vécue, familière aux deux adultes qui revivent ici à travers Simon des images liées à l'enfance, mais refoulées car culpabilisantes. C'est pourquoi, après le combat qui met fin au spectacle, la première pensée de Michel, traduit explicitement la peur d'une sanction castratrice, en provenance du surmoi, manifestant l'« **angoisse de conscience**<sup>823</sup> » : « **Parties viriles atteintes ?**

<sup>818</sup> souligné par nous.

<sup>819</sup> M. Milner, *op. cit.*, p. 39.

<sup>820</sup> Exemple de ce lien mystère/sexualité (et, ici, non-vision) : « Les souhaits d'Aphrodite en personne répondirent aux miens, et les mystères de l'existence, de la chaleur et de la nuit (on n'y voyait goutte) nous jetèrent d'une heure à l'aube dans les liens mordants d'un amour et d'une tendresse bien réels » (366).

<sup>821</sup> M. Milner, *op. cit.*, p. 40. Pour S. Freud, dont la théorie nous semble particulièrement précieuse pour expliquer l'oeuvre de Belletto, in *Essais de psychanalyse*, p. 58, ce contenu refoulé qui fait retour d'une manière répétitive « a toujours pour contenu un fragment de la vie sexuelle infantile, donc du complexe d'Oedipe et de ses ramifications. »

**Non** » (258).

L'implication du narrateur - et à travers lui, du scripteur - est évidente, à travers ces fantasmes de castration. Soler va chercher à coucher avec la femme de cire, Ana de Tuermas, ayant éliminé par l'écriture l'amant de celle-ci. Pour plus de précautions, il tue Lichem, l'amant de celle qu'il a prise pour Ana (sa soeur, Isabel), à qui il confie : « **Je suis presque jaloux** » (340). La culpabilité qu'il ressent est d'ailleurs intense, même si l'implication d'Isabel l'atténue : « **Une complicité sans pareille nous unissait** » (344). Le processus créatif est sans doute porteur d'une jouissance infinie, en ce sens qu'il met en scène toutes les transgressions imaginables (ludiques, imaginaires, envisagées, réalisées) en évitant, d'une manière orchestrée et systématique, toute sanction liée à ces transgressions au personnage principal, où se projette majoritairement ici comme souvent l'auteur. La sanction, déviée, tombe sur un enfant - qui ressemble à Michel - et sans doute aussi, comme le texte le suggère, sur sa soeur, privée ou presque d'un oeil (154), probablement, symboliquement, pour le même motif : « [...] **quelque chose de la mauveté du demi-frère était lisible dans le visage adoré de la demi-soeur, dans certaines lueurs du regard [...]** » (148, cf. 158).

Soler insiste d'ailleurs sur la fascination que lui inspire cet oeil, à plusieurs reprises : sans doute est-ce l'oeil *qui a vu*... Peut-être est-ce pour s'éviter la même sanction, ou la castration qu'elle signifie, qu'il insiste sur les relations chastes entre son père et sa mère adoptive, en éludant totalement sa vraie génitrice, comme pour signifier qu'il n'a pas pu assister à la scène primitive. Peut-être aussi pouvons-nous de la sorte expliquer que Michèle ait de si mauvais rapports avec son frère, jusqu'à ce que ce dernier subisse la sanction, à son tour ; tous les deux sont alors « apaisé[s] » (380). Parmi tous ceux qui l'ont subie, d'ailleurs, - de l'employé de Carrefour (41) aux figures du tableau (74) - on peut citer Bach, objet d'adoration pour Michel, dont la musique contient une supplique significative à Dieu, un refrain exprimant un désir ardent : fermer les yeux...

Rainer, le meilleur interprète de Bach, a lui été condamné à porter des « paupières de terre glaise séchée » (167) qui menacent sa vue : il a été témoin des événements de Berlin, mais, heureusement pour lui, il n'a presque rien vu, en tout cas moins que Simon. C'est ce qu'il affirme, même si la destruction de sa vie tendrait à prouver le contraire : il a définitivement perdu son « visage d'ange » (86, 270) d'enfant, devenant un monstre (54) sans pouvoir (« **réduit à l'état de nourrisson craintif** » (219)) ; l'ablation de son index

<sup>822</sup> Cf. S. Freud, *L'inquiétante étrangeté*, pp. 209-263. Cf. aussi p. 258 : « [...] *l'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives dépassées paraissent à nouveau confirmées* ». Nous avons vu dans notre première partie combien *l'Enfer* (et plus largement l'oeuvre de Belletto) est une extraordinaire expression de tous les traits de l'inquiétante étrangeté décrits par Freud : figures de cire, redoublement, scission du moi, substitution, fantasme de castration (énucléation, comme pour Oedipe), complexes infantiles, image du père, personnage inquiétant doué de forces secrètes, confusion entre réel et irréel, « *toute-puissance des pensées* », etc.

<sup>823</sup> S. Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 273 : « *Venant de l'être supérieur, qui est devenu idéal du moi, provint autrefois la menace de castration, et cette angoisse de castration est vraisemblablement le noyau autour duquel se dépose ce qui sera l'angoisse de conscience, c'est elle qui se continue sous forme d'angoisse de conscience* ». *L'Enfer* présente de nombreuses images plus ou moins explicites de l'angoisse de castration et un leitmotiv impressionnant d'affirmations de culpabilité.

gauche vaut évidemment pour une castration. Il cumule en fait les deux grandes sanctions mythiques : la castration et la pétrification (310). C'est pourquoi la simple allusion à Simon de Klef, et par lui aux événements de Berlin, bouleverse encore son effrayante physionomie (164).

C'est à Jésus qu'iront justement les yeux de l'enfant-voyeur, des yeux qui peuvent juger en connaissance de cause, « **ses gestes, ses attitudes étaient à n'en pas douter d'un être qui voyait les choses !** » (378). Aveuglé, dans un « **état psychologique désastreux** » (380), Simon n'est plus redouté ni par les Dioblaníz, ni, comme il l'était de façon inexplicable auparavant, par sa soeur (cf. 203) et par Michel. Comme par hasard, la seule à ne pas le craindre était d'ailleurs la virginale Liliane, si bien prénommée, qui ne pèse rien (177), vit le plus près possible du ciel (160)... et ne parle plus. Elle sera tout de même elle aussi sacrifiée par le texte et rejoindra « les âmes damnées galopant en silence » (169), réduite en cendres par précaution (après avoir été « sauvée » de l'incendie de sa maison !) au cimetière de Cusset. Sa pureté donnait en effet à l'habitante du Chemin du Regard une clairvoyance dangereuse : « [...] **Liliane comprit comme je l'avais compris que Simon n'était pas un mauvais petit, un enfant mauvais, mais un enfant habité par du mauvais, si toutefois cela voulait dire quelque chose, et je sus plus tard que cela voulait dire quelque chose en effet** » (135). Son amour pour Michel est un poids, il sent sur lui son « **regard soupçonneux** » (22), dont il redoute probablement la sanction.

Il est tout à fait logique dans cette perspective, que le mystère final du texte porte sur cette fameuse scène primitive de Berlin, ce « mauvais » qui « habite » Simon<sup>824</sup>. Le reste sera expliqué, cependant on ne saura jamais, bien sûr, ce que Simon a vu pendant ces huit jours ; cette connaissance est « hors d'atteinte » (272). Mais cet échec est refoulé dans les plis du texte, caché par la célébration du sauvetage de l'enfant et par l'affirmation de la réussite de Soler comme écrivain.

On peut alors relier les activités du détective-type avec cette curiosité devant la scène primitive. C'est ce que fait par exemple Léon Sigal, évoquant Carvalho :

**« Et c'est ainsi, au seuil infranchissable du regard sur le sanctuaire et la scène des progéniteurs, et de celui dirigé sur la réalité sociale souterraine, que s'impose la vocation. Le désir de savoir, camouflé sous la tentation de transgresser les barrières du secret, sous le pari contrôlé du risque, est par là limité<sup>825</sup>. »**

Dans le roman de Marsé, l'image du viol, reproduit à travers la profanation de la Moreneta, se place alors tout naturellement dans le cheminement fantasmatique du

<sup>824</sup> Pour Y. Reuter, « le Système des personnages dans le roman à suspense », in *le Roman policier et ses personnages*, p. 165, les figures parentales sont au centre de ce type d'écriture : « *Fondamentalement, elles désignent la thématique profonde (la scène originelle ?) qui génère le roman (familial ?) dont elles constituent - en tous les sens du terme - la préhistoire.* ». Cf. aussi U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 113 : « *Le crime inaugural du récit policier modèle est l'assassinat de la figure paternelle (ou maternelle) en tant que celle-ci incarne la narration des origines.* » Et J.C. Vareille, *Filatures*, p. 185 : « *Le roman policier en conséquence va s'organiser autour du combat oedipien.* »

<sup>825</sup> L. Sigal, « *Dossier Carvalho : un fil(s) à retordre* », in *Hard-boiled-Dick*, p. 70.

texte dont Jean-Claude Vareille a montré les retentissements dans la chaîne langagière : l'inspecteur, errant sous la conduite de Rosita dans le labyrinthe barcelonais de ses souvenirs, toujours habité par celui du viol de l'enfant, ouvre la Vierge pour connaître les secrets de Rosita, comme, toute sa vie, il a forcé les portes des gens qu'il poursuivait.

**« Le labyrinthe assimile la connaissance à un viol. Le détective fore l'énigme ressentie comme résistance et compacité [...] »<sup>826</sup>**

Par là même, on comprend aussi pourquoi l'enquêteur s'implique autant dans sa recherche, et ce qui motive son empathie, de Carvalho à Demange. Soler est fasciné par les êtres marqués par la sanction oculaire, comme par des êtres plus savants que lui, il les approche pour posséder leur connaissance en échappant lui-même à la punition : **« Nul besoin de fond pour percevoir les mystères de ma vie, nul besoin, comme je l'avais cru innocemment, de me crever les yeux<sup>827</sup> à tenter de distinguer la clé du mystère invisible dans un coin du dessin [...] »** (372). La sanction mythique se commuera pour lui en cette blessure symbolique et euphémisée à l'index gauche. Cette blessure, expression vive du refoulé, le *travaille*, quand la culpabilité l'envahit (387) et bien sûr, en particulier, quand il écrit (393). L'inspecteur de Marsé est condamné à la pétrification (30), son corps se fige comme pris dans du **« fil de fer barbelé »** (110) et dans ses rêves, il dort dans un lit de pierres, les **« bras rongés par une sorte de vermine et aussi lourds que des morceaux de bois »** (15). Demange, obsédé par le regard en arrière, sur la vie de Sallenave et sur la sienne propre, se sent devenir « statue » (169). Toute cette symbolisation renvoie sans doute dans l'imaginaire à l'image chrétienne du péché comme lien et assujettissement<sup>828</sup>. Et la forme de ce lien, au niveau de la structure narrative qui détermine le roman policier, c'est le cheminement circulaire, erratique et forcé du détective<sup>829</sup>. Paul Ricoeur, cherchant tous les mots hébreux signifiant le « péché » (EDH 184), y a retrouvé bien des idées incluses dans le labyrinthe policier : la « *voie tortueuse* », l'« *égarement* », la « *perdition* »<sup>830</sup>.

Le cheminement mental et physique du détective illustre ainsi à merveille ce que dit Max Milner de ce fatal besoin d'un regard en arrière, né d'un attrait pour ce qui a été refoulé (notamment les pulsions criminelles et sexuelles) que ce soit pour battre sa coulpe ou pour retrouver le plaisir contenu par ces désirs pulsionnels. Le récit policier avance par un long processus de retours en arrière. Cette orientation scopique témoigne **d'une « fascination de l'origine »**<sup>831</sup>, évidente dans le cadre du roman policier. La forme que prend le cheminement du détective, c'est le *détour*, - essence du romanesque pour

<sup>826</sup> J.C. Vareille, *Filatures*, p. 28.

<sup>827</sup> *souligné par nous*.

<sup>828</sup> Cf. P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté, Finitude et culpabilité*, p. 147.

<sup>829</sup> M. Détiéne et J.P. Vernant, *op. cit.*, p. 275, établissent le lien sémantique entre trajet et lien chez les Grecs, dans une partie consacrée au *cercle* et au *lien*.

<sup>830</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, pp. 74-75. P. Ricoeur fait remarquer que chez les Grecs, le symbole de la voie est remplacé par celui de « l'erreur ou de l'errance ».

Charles Grivel - parce que ce qu'il veut regarder est tabou, et que cheminer de cette façon dissimule la progression interdite<sup>832</sup>. L'attrait indéfectible de tant de lecteurs pour le roman policier, la permanence du genre à travers des formes immuables aussi bien que novatrices s'explique mieux alors : le plaisir qu'y prend le lecteur ne relève pas d'un simple jeu intellectuel. D'ailleurs, André Green justifie le « *désir de lire* » par le fait qu'il constitue un « *lointain substitut d'un désir de voir et de savoir qui a partie liée avec toute curiosité sexuelle* »<sup>833</sup> ; pour lui, ce désir de voir est même plus fort que le désir de savoir.

D'ailleurs, la fixation sur le meurtre, qui fonde le genre, fait mieux comprendre ce qui est aussi à craindre dans le regard en arrière, c'est-à-dire dans ce mouvement régressif vers les pulsions meurtrières refoulées : le retrait complaisant dans les instincts de mort, contraire à la permanence de la vie, tel qu'on peut le voir à l'oeuvre dans les polars les plus sombres de l'époque actuelle<sup>834</sup>. Dans le roman policier classique, le discours du détective intervient comme une remise à l'heure nécessaire socialement pour que soient renvoyés dans l'oubli les instincts de mort et que la vie reprenne son cours, vers l'avant, après le suspens occasionné par l'enquête. En ce sens, il devient ce « *roman du non-regard* »<sup>835</sup> dont parle Uri Eisenzweig, ce roman qui invite à fermer les yeux, comme l'inspecteur de Marsé lorsqu'il s'assoupit : si le détective classique regarde si peu et s'enferme dans sa réflexion - elle-même isolée dans un lieu clos -, c'est pour éviter la contamination du regard, sa transformation en pulsion scopique qui l'amènerait à se retourner sur les vrais mystères, à voir ce qu'il ne doit pas voir. Le regard du détective, à l'inverse, découpe une petite portion du réel à observer (traces, empreintes : plus c'est petit, mieux ça vaut...) et s'y tient *consciencieusement*.

En effet, le regard régressif est contraire à toutes les prescriptions incluses dans les mythes et dans les religions, recommandant uniquement le regard vers l'avant -

<sup>831</sup> M. Milner, *op. cit.*, p. 41 : « Celle-ci se manifeste chaque fois que l'origine cesse d'être perçue comme le lieu d'une absence, chaque fois qu'elle est instaurée comme un commencement absolu, dont la fixité se reflète dans le regard qu'on porte sur elle, et non comme un lieu de passage, comme le vide ou le temps mort qui rend possible une démarche. » Cf. aussi J.C. Vareille, *Filatures*, p. 156 : « Tout vient donc du passé. Or le passé est en chacun de nous présent-absent ; présent parce qu'il nous conditionne, absent parce que nous l'avons oublié. C'est la définition du latent. »

<sup>832</sup> Cf. ce que dit M. Blanchot du mythe d'Orphée, in *L'Espace littéraire*, p. 227 : « Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit, semblent tendre [...] Orphée peut tout, sauf regarder ce « point » en face [...] le détour est le seul moyen de s'en approcher : tel est le sens de la dissimulation qui se révèle dans la nuit [...] ».

<sup>833</sup> A. Green, *art. cit.*, p. 39 et p. 41.

<sup>834</sup> L'instinct de mort est responsable de la structure même d'un certain roman noir. Cf. J.C. Demure, « Ecriture et dérision », in *Les Temps Modernes*, n° 595, p. 163 : « On appelle cette fascination et cette fuite devant l'inéluctable le suspense. »

<sup>835</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 130. Est notée la « *prédilection évidente pour le détective à la vue problématique*. » P. 134, U. Eisenzweig affirme même que « *l'avènement du genre policier stricto sensu est signalé, paradoxalement, par des yeux qui se ferment*. »

contrairement, bien entendu, à la démarche psychanalytique, si proche de celle du roman policier, pour laquelle

**« [...] cet arrière que les mythes d'Orphée et de Loth dénoncent comme le lieu de tous les dangers est peut-être ce à quoi il faut oser faire face pour que la marche en avant ne devienne pas subrepticement un parcours circulaire<sup>836</sup>. »**

C'est pour n'avoir pas suffisamment regardé en arrière dans *l'Enfer*, comme dans tout roman à suspense selon Yves Reuter<sup>837</sup>, que l'on est condamné, comme la famille de Klef, à revivre ce qu'on a maladroitement refoulé. Par là même la structure circulaire<sup>838</sup> de bien des romans policiers s'explique parfaitement, et, en particulier, l'utilisation historique qu'en font Marsé et Montalbán.

Les lieux mêmes traduisent la circularité structurelle. San Magin, ce « **paysage circulaire** », donne l'image d'« une ville sphérique, urbanisée, sans fin » (MDS 227). Le cheminement du détective procède dans *l'Enfer* par « **cercles concentriques** » (241), dont le centre est le lieu même du supplice de Simon, tandis que le centre symbolique - avoué par le texte (241) - serait l'appartement de Soler, le lieu où l'histoire va être définitivement réécrite, orientée, *gauchie*. L'inspecteur de Marsé aboutit lui aussi, au terme d'une progression circulaire, au cercle de l'enfer, la Morgue, lieu d'authenticité dont il ne reviendra pas, pour avoir vu la vérité en face, une vérité, qui plus est, qu'il ne cherchait pas à atteindre<sup>839</sup>. La progression du détective n'est pas linéaire ; elle approche par cercles successifs de la vérité, dont, dans sa version classique, le roman policier tente d'adoucir ou de nier le feu. Mais le texte de Marsé conjure ce gauchissement et le dernier chapitre figure narrativement le retour du refoulé sous l'image du cadavre aveuglant, avant son ensevelissement définitif.

Comme pour le processus analytique, la lutte contre le recouvrement par la version falsifiée se justifie par le poids de l'imposture sur les deux personnages, l'un peinant de plus en plus à continuer à marcher (51), l'autre fuyant sa vérité et se réfugiant dans les

<sup>836</sup> M. Milner, *op. cit.*, p. 41. Cf. J.C. Vareille, *Filatures*, pp. 154-155 : « Le détective-myste, dépassant les terreurs irraisonnées de l'enfance, origines du culte voué au Père, devient à travers elles un adulte.[...] Le mythe, comme le roman policier, et comme la psychanalyse, chante les louanges de la mémoire « remontante » ; il nous incite à une anamnésis. »

<sup>837</sup> Y. Reuter, *le Roman policier*, p. 81. Cf. aussi J.C. Vareille, *Filatures*, p. 165 : « L'histoire qui se noue hic et nunc s'intègre dans une chronologie et en même temps ne constitue que la répétition de quelque chose qui s'est passé dans le temps héroïque des Origines. »

<sup>838</sup> Cf. tout ce que dit M.V. Montalbán sur ce thème, identifié à l'*ouroboros*, dans *le Désir de Mémoire* et dans *le Prix*, par exemple, p. 263 : « Ouroboros est un mot précieux, il renvoie au mythe du serpent qui se mord la queue, se replie sur lui-même et symbolise un cycle de l'évolution. Il renferme les idées de mouvement, de continuité, d'autofécondation, d'éternel retour. » Pour Ch. Grivel, *in Production de l'intérêt romanesque*, p. 291, « Le roman implique comme horizon son origine et y fait parvenir au terme de son trajet : roman signifie circularité. »

<sup>839</sup> Le détective de Marsé incarne non pas la transgression traditionnelle, mais d'une régression. P. Ricoeur, *in Finitude et culpabilité*, p. 141, dit ainsi de la « conscience coupable » et du « péché de désespoir » : « Tel est le péché du péché : non plus transgression, mais volonté désespérante et désespérée de s'enfermer dans le cercle de l'interdit et du désir. C'est en ce sens qu'il est désir de mort. »

images idéalisées d'une enfance volée (118), l'un symbolisant l'oeil (l'eye, le détective), un regard aigu mais corrompu par la censure, l'autre étant lucide, mais ambigu :

**« C'est, en effet, dans la mesure où tout regard implique une part de non-voir, de manque-à-voir, qu'il est nécessaire de se retourner vers la source de cet aveuglement, dont la conception classique de l'observation (Beobachtung) se révèle incapable de rendre compte<sup>840</sup> . »**

Pour Rosita, toute la ville se ramasse autour du lieu du viol, lieu qu'elle traverse, et autour duquel elle gravite, obligeant l'inspecteur à se remémorer l'épisode qui a eu tant pesé dans leurs existences ; il n'en revient pas qu'elle puisse ainsi affronter ses souvenirs. Le viol a eu pour « théâtre » (72) un terrain vague, **« trou dans la ville »**, comme dans la vie de Rosita, **« espace indéchiffrable<sup>841</sup> »** et envers de la cité pour Jean-Noël Blanc. Le cheminement imposé par la jeune fille interdit le regard sur ses activités illicites alors qu'elle est prise sur le fait (**« N'approchez pas. Ne regardez pas »** (114)), mais elle force l'inspecteur à retourner lui-même sur les lieux de ses exactions passées, dont le souvenir prolifère alors : **« Dans les vieux labyrinthes de ses premières inspections et de ses fouilles dans les appartements du quartier, il y avait toujours une femme jeune et en deuil qui le regardait avec des yeux pleins de haine »** (60). Thanatos a renversé Eros, et l'auto-accusation inconsciente se manifeste chez le mélancolique policier. L'importance du quartier de la Salud (= santé et salut) pour l'inspecteur, sa signification symbolique, est attestée dès l'ouverture du roman : **« Le décor escarpé et ambigu de La Salud avait été bien plus pour lui que le lieu de ses activités policières : leur moteur même.[...] il n'était jamais parvenu à déconnecter son imagination sensorielle et son flair belliqueux de ces rues enchevêtrées et de leurs habitants maniérés et experts en l'art de la dissimulation et de la fourberie »** (11). Marsé imagine une ville comme à l'abandon ; il ressort de ces descriptions une impression de vide, comme dans le San Magin de Montalbán, qui exprime la perte du sens et de soi-même : l'inspecteur donne sans cesse l'impression d'être absent à lui-même - comme la ville. Il n'est plus que projet de mort.

Il est ainsi confronté aux « méandres » (78) et aux « souterrains » (42) de son propre inconscient<sup>842</sup>, jusqu'au terme de sa progression, la morgue, dont le seuil, déjà, est infernal : la porte est écaillée **« comme si elle avait été exposée à une chaleur intense »** (120). A l'intérieur, le sol est collant, il cherche à retenir captifs les impudents qui osent affronter la vérité. La salle principale, comme chez Amette, est décrite comme un « amphithéâtre » (120) où la lumière se concentre uniquement sur le cadavre, le reste étant plongé dans un « cercle d'ombre » (120), dans les **« échos de toux et de portes qui claquaient dans des pièces closes »** (123) et les bruits inquiétants de **« vrombissement souterrain »** (123) : on est arrivé en enfer.

A l'opposé du lieu de vérité que constitue la morgue, l'image du cimetière, récurrente

<sup>840</sup> M. Milner, *op. cit.*, p. 41.

<sup>841</sup> J.N. Blanc, *Polarville*, p. 65.

<sup>842</sup> Cf. J.C. Vareille, *Filatures*, p. 159 : « Le labyrinthe dessine ainsi la grande figure de nos « cavernes intérieures ». Au cours des sinuosités de son cheminement, c'est à la recherche de lui-même que se lance le détective. »

chez Belletto, Marsé et Amette, traduit le lieu où la vérité est recouverte définitivement. La morgue s'oppose par définition au cimetière, en tant que lieu de (re)connaissance du corps, par autopsie ou simple identification, alors que la tombe obscurcit définitivement ce corps, le dérobe au regard. Lors de l'enterrement de Roland Sallenave, la brume et la boue obscurcissent encore la scène d'ensevelissement : « **Il y eut un moment de prière muette. Ce fut comme une lande morte, un espace de silence qui filait avec les nuages vers la Rance** » (53). Puis c'est la neige qui étouffe le secret de la tombe, lors de la deuxième visite de Demange : « **Qu'est-ce que vous venez faire dans ce cimetière ?**

- **Mon Dieu, si je le savais...** » (147), répond l'inspecteur. Lors de ses derniers instants, il regarde les gens en s'imaginant le moment où ils « **descendraient dans la fosse** » (184). L'épilogue du roman d'Amette constitue donc la mise au tombeau définitive de ce qui n'a pu se dire, ce refoulement que semble redouter Pepe Carvalho attendant l'ascenseur de l'immeuble de San Magin où Pedrell résidait, cet ascenseur **qui « montait lentement le chercher, tel un vers dans le trou qui l'emprisonne à jamais »** (195).

Parmi tous les espaces clos, l'image sépulcrale traverse tous nos textes, corroborant notre hypothèse de recouvrement organisé : les pensées presque constamment morbides de l'inspecteur se complaisent dans les lieux fermés, comme les toilettes d'un bar dont le souvenir revient régulièrement : « **il pensa à la boîte noire des cabinets comme si c'était un cercueil dressé près du cadavre qui l'attendait à la morgue [...]** » (33). Soler tente de faire de son appartement son propre tombeau, dans une ville où le soleil tue (176). Pepe va dormir à San Magin dans l'appartement de Pedrell et s'en imprègne « **jusqu'à se pénétrer de son froid malodorant de tombe sans cadavre** » (193). « **Je suis resté pour dormir dans une tombe** » (223). La masturbation à laquelle il se livre alors confirme le repli sur soi caractéristique de l'instinct de mort, c'est pourquoi Carvalho remarque « **que l'odeur du sperme et celle des tombes vides se ressemblent beaucoup** » (194).

Il prend possession des lieux de cette façon, après s'être symboliquement embaumé dans le savon parfumé du défunt, ce sacrifié de la société, Pedrell, *refoulé* de tous les bords pour avoir voulu passer *de l'autre côté*, sur l'« **autre face de la lune** », sa face cachée. Cet autre côté où s'est senti glisser Demange, « **passé à travers le plancher** » et « **foul[ant] un sol lunaire** » (138), où il perd graduellement le contact avec les autres et la réalité, jusqu'à tomber dans le « **sarcophage** » (184) de la loge. Evidemment, cet « **autre côté du miroir** » est très présent dans l'écriture de Belletto ; l'insistance sur ce motif, aspect particulier du thème du dédoublement, donne à cette oeuvre son aspect fantastique, évoquant les propos de Thomas Narcejac sur ce type de fictions mêlées :

« **[...] ces intrigues, en dépit de leur complication et peut-être même à cause d'elle, ont réussi à plonger le lecteur dans un étonnement émerveillé, dans un rêve éveillé, qui est l'effet spécifique du roman policier. [...] Ce qui est important, c'est de s'abandonner à l'envoûtement du récit et de passer de l'autre côté du miroir**<sup>843</sup> . »

<sup>843</sup> Th. Narcejac, *op. cit.*, pp. 124-125. Th. Narcejac conclut ici sur l'apport d'Ellery Queen : « Le roman policier a cessé d'être scientifique. » Le dédoublement significatif des lieux dans le roman policier est également, bien entendu, visible chez Belletto : lieux doubles, envers du décor, souterrains, etc.

On a beaucoup glosé sur le meurtre en lieu clos, et plus largement sur la localisation du roman policier classique, château, train, lieux restreints pour un milieu social protégé du reste du monde. Le lieu clos où se déroule le meurtre symbolise cet endroit scellé où le refoulé fait retour sous la forme du crime obscur<sup>844</sup>, cerné par la perspicacité du détective dont la raison met de l'ordre dans le chaos. Cependant, l'évolution du roman policier, son ouverture apparente sur la ville - et sur la campagne, dans le cas d'Amette -, n'a pas éliminé, loin s'en faut, cette dimension fantasmagique de la toponymie policière, et le décor tend toujours dans l'inconscient du lecteur à représenter l'« Autre Scène ». Le très fort attachement de l'auteur pour la ville décrite (Belletto/Lyon, Marsé et Montalbán/Barcelone) fait tout naturellement de cet espace le lieu de projection des fantasmes de ces écrivains et la concrétisation de leurs structures mentales. Ces villes sont à la fois réelles, identifiées, repérables, et abstraites, oniriques, fantasmées.

Le lieu du refoulement est symbolisé certes par les cimetières, mais aussi, pour Demange, qui erre « **dans les terrains sablonneux de sa mémoire** » (152), par le ciel couvert qui semble étouffer toute confiance (« **ils restèrent à sentir l'épaisseur de l'air, la couche nuageuse qui formait au-dessus d'eux un long silence imprévisible** » (91)), et surtout par la mer, vers laquelle Demange revient sans cesse comme pour lui arracher son secret ; la mer figure ce recouvrement systématique et efficace : « **Demange revoyait sans cesse cet endroit où la voiture s'était lentement enfoncée [...] Les rafales, les vagues, les coups et les ressacs, les lames brisées, jetées, coulées, enfuies, allaient laver et user tout cela, s'engouffrer parmi les roches, ruisseler et disparaître un beau matin, sur une mer étrangement lisse et plombée. La mer ne gardait jamais aucune trace des nuits, des tempêtes, ou même du travail des orages** » (133). Amette semble parler du travail du rêve... et de la création romanesque, poule/labyrinthe qui nous aveugle par un jet d'encre et nous perd par la force de sa *métis*<sup>845</sup>, malgré son propre aveuglement sur ce qu'elle refoule.

D'ailleurs, les scènes nocturnes, traditionnelles du roman noir, sont bien représentées tant chez Amette que chez Montalbán, puisqu'elles symbolisent d'une manière évidente l'obscurité qui règne dans l'Autre Scène, l'absence de repères (« aucune trace »), la confusion : Demange se perd dans la nuit à la recherche de Jenny et de la vérité, Linda erre (« **La voiture navigua dans l'obscurité en essayant de suivre le marquage du bord de la chaussée** » (161)), Roland meurt. L'anéantissement menace ; la mort est liée à la nuit, comme chez Montalbán ou Marsé. Rosita se raccroche au veilleur de nuit, tandis que l'inspecteur va mourir. Les scènes les plus elliptiques d'*Enquête d'hiver* ont lieu la nuit, comme si celle-ci imposait son silence : « **Vous êtes sûr de vouloir parler ?** » (91) demande Jenny à Demange. Elle est une créature nocturne à *métis*, et elle plonge Demange dans les liens de la nuit ; elle le déconstruit et l'enfonce dans l'aporie<sup>846</sup>. La nuit symbolise aussi cette aliénation, cette obscurité à soi-même.

<sup>844</sup> Ce qui n'empêche pas qu'au niveau conscient, le choix du lieu clos ait sans doute pour origine la volonté de créer un lieu où la raison ne se perde pas, à l'inverse de cette « *réalité inmaîtrisable* » qu'est la ville. Cf. J.N. Blanc, *Polarville*, p. 10.

<sup>845</sup> Cf. M. Détienne et J.P. Vernant, *op. cit.*, p. 45 : en grec, le même mot désigne le labyrinthe, le filet de pêche et le poulpe, animal aveugle à *métis*.

Avec la nuit, le brouillard ou la pluie, la campagne d'Amette rejoint la signification du paysage urbain plongé dans l'obscurité :

**« La ville constitue ainsi un univers dont les formes et le sens se perdent dans des couches d'obscurité de plus en plus profondes <sup>847</sup> . »**

La plupart des paysages, chez Amette, comme chez Belletto, ont une allure fantasmagique évidente. Plus classiquement, les méandres du moi sont exprimés par ce labyrinthe qu'est la ville : **« Il regarda la ville. Avec la neige, les rues ressemblaient à des sentiers secrets, qui disparaîtraient peut-être avec l'aube »** (EDH 87). L'alternance entre l'ouvert et le fermé, l'obscur et le lumineux, renvoie de façon imagée aux états de conscience ou d'inconscience : **« [...] une partie du vieux quartier coula le long de la voiture, dans une nappe d'ombre et de silence, comme il arrive quand on glisse dans le sommeil »** (126). Les entrées obscures, les sombres couloirs, les rues tortueuses et sans lumière abondent dans le roman de Marsé, dont l'imaginaire travaille de façon particulière sur les lieux clos <sup>848</sup>. L'orphelinat, qui ouvre et clôt le roman, dissimule sous des allures candides les désirs des adolescentes et leurs activités sexuelles illicites ; « la pénombre » (65) d'un escalier favorise la masturbation des frères Jara sous le regard de Rosita, ou les attitudes aguicheuses de Pili (30).

Marsé évoque Barcelone d'une manière proche de celle de Montalbán, avec San Magin, lieu **« plein d'yeux carrés sans pupilles condamnés à une obscurité progressive »**, lieu du retour du Même (169, 241), des égouts à ciel ouvert (156). Ici on assiste au déchaînement furtif des pulsions, dans l'« envers » (285) de la cité et du jour, et plus précisément dans ses passages retirés et obscurs <sup>849</sup>. L'ensemble forme un « poulailler » (252) surveillé étroitement par le « père-architecte » (183). Le contrôle du nord bourgeois de Barcelone sur ces cités ouvrières du sud est la traduction politique du conflit qui oppose sur l'Autre Scène le moi au ça. Finalement, le lieu fermé ou clos sur lui-même matérialise la clôture exercée par la censure : le passage est étroit, et nécessite une substitution. Du reste, Planas, au nom du principe de réalité (**« Je parle vraiment de la réalité »** (270)), interdit à Pepe de chercher la vérité à San Magin, outré que Viladecans (l'avocat, l'instance de loi) ne lui ait pas coupé la route : **« Personne ne m'a délimité mon champ d'investigation » (269), répond le détective transgresseur de « frontière ».**

La mort dans l'âme, il s'est décidé à franchir le Styx que symbolise le métro et à

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 94 : pour M. Détiéne et J.P. Vernant, libérer des liens, c'est « ramener à la lumière », tandis que lier, c'est plonger dans la nuit. P. 162, ils rappellent que les Grecs identifiaient la femme, à cause de son teint, à la seiche qui aveugle son ennemi par de l'encre.

<sup>847</sup> J.N. Blanc, *op. cit.*, p. 72. P. 73, à propos du brouillard : **« A [l]a place [de la ville] ne règnent plus que l'incertitude et l'angoisse d'un monde inconnaissable et qu'on devine hostile. »**

<sup>848</sup> Cf. P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 141 : « Indéfinie, la conscience coupable est aussi une conscience close ; bien des mythes ont exprimé cette paradoxale coïncidence de la répétition et de l'absence d'issue [...] Close, la conscience coupable l'est plus secrètement encore par une obscure complaisance à son mal, par quoi elle se fait bourreau d'elle-même. »

<sup>849</sup> Cf. J.N. Blanc, *op. cit.*, p. 85 : « Le passage entre des immeubles constitue une coupure dans le discours lisse des façades. »

s'immerger dans ce monde de l'indistinction, parce qu'il sait que la vérité est à ce prix<sup>850</sup>. La quête devient déambulation, errance, dispersion, car le regard du détective est fasciné par ce qu'il dé-couvre. Peu à peu, sa volonté cède, sa conscience s'abandonne, l'enfance lui revient (Carvalho, Demange, Soler), ou ses pulsions l'envahissent (l'inspecteur). Le trajet du détective est une régression. Jean-Claude Vareille a expliqué les conséquences de la concrétisation de la pensée dans l'image de la quête, de la chasse : le détective est animalisé ; les grognements de l'inspecteur de Marsé, son flair, comme celui de Carvalho, font d'eux des êtres pris dans leurs « *instincts primitifs*<sup>851</sup> ». Pour Franck Evrard,

**« le cheminement dans la ville constitue un retour aux pulsions originelles, à l'Oedipe, au refoulé<sup>852</sup> . »**

Les mots « méandres », « souterrain », « labyrinthe », sont récurrents dans *Boulevard du Guinaldo* : l'inspecteur retrouve « **les méandres les plus anciens du quartier** » (78), mais, au contraire de Carvalho, il ne reviendra pas du cœur du labyrinthe. Dans les *Mers du Sud*, c'est San Magin, lieu du crime aux allures de dédale, *otra cara de la luna*, qui évoque le plus les méandres du moi. Le Minotaure, c'est l'image monstrueuse du refoulé qui menace le moi, et qu'il faut affronter pour se libérer<sup>853</sup>.

**« Le labyrinthe unit la clôture [le cercle] et l'illimité [le dédale], ce qui rend son énigme encore plus irritante<sup>854</sup> . »**

La figure du labyrinthe surgit parce que l'animal dont on suit les traces est « *retors*<sup>855</sup> ». Or, dans *Enquête d'hiver* comme dans *Boulevard du Guinaldo*, la femme<sup>856</sup> semble responsable de ce cheminement. Jenny entraîne Demange dans un monde qui n'est pas le sien, l'attire dans les cimetières et le laisse errer dans la campagne obscure à sa recherche. Absente, elle semble encore aimer le policier, comme ce mystère épais qui entoure la disparition de son mari. Rosita, elle, se confond avec la ville, méandreuse et mensongère, toujours ambiguë, comme le labyrinthe dont elle est issue.

Elle rejoint dans l'imaginaire la figure du serpent tentateur, prostituée au charme venimeux, « **une façon de regarder, parfois, qu'il percevait près de lui comme le sifflement d'un serpent** » (71). Le « **fourmillement venimeux de ses yeux noirs** » (114) fascine les frères Jara (66) comme l'inspecteur. La figure du serpent, bête

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 92 : « La quête de la vérité, dans le polar, a des allures de plongée [...] »

<sup>851</sup> J.C. Vareille, *Filatures*, p. 21 : « Le détective est un chien. Il descend dans la hiérarchie animale pour mieux assimiler les forces primitives qui habitent en lui. »

<sup>852</sup> F. Evrard, *Lire le roman policier*, p. 124.

<sup>853</sup> Cf. J.C. Vareille, *Filatures*, p. 159, au sujet de l'identification criminel/inconscient : « Il est celui qui nous aliène et nous maintient sous sa coupe. »

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 27. Cf. aussi pp. 31-33.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>856</sup> Pour J.C. Vareille, *op. cit.*, p. 102, la femme est l'aboutissement de la quête : « Elle est « *sécritée* » par le labyrinthe. »

chthonienne, arrive tout naturellement dans ce lieu labyrinthique qu'est la ville. Symbole du chaos primitif et du mal toujours déjà là, dans l'Autre<sup>857</sup>, il évoque évidemment le refoulé, en particulier sexuel :

**« La métaphore du reptile offre une autre connotation : image chthonienne, elle participe à cette valorisation négative que présente si souvent la profondeur, symbole du tabou et de l'interdit<sup>858</sup>. »**

C'est Rosita qui tisse la toile où l'inspecteur se prend, l'endormant ainsi peu à peu<sup>859</sup>, au coeur du labyrinthe. Le labyrinthe, c'est le lieu dont on peine à trouver l'issue, comme l'expérimente Pepe, perdu parmi d'étroits « défilés » (161) et des « arêtes de béton coupant » (161), regrettant d'avoir dû passer la « frontière » (182, 295). Celle-ci délimite soigneusement la « jungle » (235) parce que l'animalité risque d'essaimer dans la ville entière, comme le déplore Bromure : **« Le mal se promène librement, sans aucun ordre, sans organisation »** (250)<sup>860</sup>. Georges Tyras voit le lieu qu'est San Magin opérer comme **« dédale ou prison où l'être se perd autant que la raison, et d'où seul peut s'évader qui possède une clé logique<sup>861</sup> »** - ce « fil logique » (169) que Carvalho recherche désespérément. Gilbert Lascault conclut sur une identification totale :

**« Donc, mort, littérature, labyrinthe vont dans le même sens. Le roman policier est un type même de labyrinthe [...]. La recherche de la vérité passe par la déroutante découverte des désirs, désir du criminel, désir des victimes, désir de l'enquêteur<sup>862</sup> »**

et donc désir du scripteur. Le cliché du labyrinthe, lorsqu'on l'applique au processus de l'écriture, est décidément riche d'enseignements. Le véritable lieu du texte, le véritable **« théâtre des opérations »**, comme l'a souligné Jean Bellemin-Noël, c'est bien l'auteur<sup>863</sup>.

Cette thèse explique d'ailleurs pourquoi le détective-type se désintéresse de la

<sup>857</sup> Cf. P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 241.

<sup>858</sup> J.C. Vareille, *op. cit.*, p. 51.

<sup>859</sup> Cf. *ibid.*, p. 37 : « Le filet est le labyrinthe-piège-toile d'araignée où se prennent les poissons. »

<sup>860</sup> Cf. J.N. Blanc, *op. cit.*, p. 224 : « C'est une crainte sociale : celle de l'envahissement de la ville par les barbares qui représentent le peuple. *Toute une frange du polar contemporain, ouvertement conservateur, semble ainsi revenir à la vieille crainte des apaches - ou des mohicans - qui hantait la ville du XIXe siècle.* » Bromure constitue l'écho parodique de cet instinct conservateur.

<sup>861</sup> G. Tyras, « les Iles de béton des Mers du Sud », in *Impressions d'îles*, textes réunis par F. Létoublon, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1996, p.193.

<sup>862</sup> G. Lascault, cité par M. Lits, *op. cit.*, p. 99.

<sup>863</sup> J. Bellemin-Noël, *le Texte et l'avant-texte*, p. 96 : « Il ne saurait être gratifié pour avoir constitué ce milieu, résultat de son histoire totale (individuelle et universelle) et - mais peut-on ici dire « et » ? n'est-ce pas la même chose ? - du langage qu'il parle, du langage qui le parle. »

sanction destinée au criminel ou de la remise en ordre : les motivations du personnage sont uniquement de l'ordre de la connaissance, il obéit au besoin irrésistible de percer un secret. Dans *Enquête d'hiver*, Amette pousse cette logique à son extrême : disparaissant, le criminel se dit lui-même simple prétexte à la quête du héros<sup>864</sup>, l'essentiel résidant dans cette dynamique interrogative qui ne se laisse pas refermer, puisque le secret poursuivi appartient au refoulé<sup>865</sup>. En même temps, cette absence signale la puissance du refoulement, qui a définitivement renvoyé le contenu pulsionnel le plus loin possible, hors de la portée de la conscience : d'ailleurs, s'il n'y a même plus de traces dans le roman d'Amette, n'est-ce pas pour signifier ce nettoyage accompli par la censure<sup>866</sup> ? Demange ne produira pas de texte, puisqu'il n'y a pas de criminel, donc plus de refoulé qu'il soit possible encore de faire remonter. A la question-prétexte que le roman policier pose comme écran, Amette substitue finalement les vraies questions, dénonçant l'artifice de la première<sup>867</sup>. Le dernier chapitre du roman classique ne peut donc être qu'un leurre, tant il est vrai qu'

**« A l'évidence, il y aura toujours un irréductible, un insaisissable, une marge d'invisibilité dans le travail d'écriture<sup>868</sup>. »**

Pour Pamela Tytell, tout roman est familial ; l'écriture d'un roman est forcément la « *transposition d'une fiction de l'enfance*<sup>869</sup> ». Pour certains écrivains, policiers ou empruntant à la structure et/ou aux thèmes policiers, tels Michel del Castillo ou Patrick Modiano, il est clair que cette fiction s'est centrée autour d'une question, d'une méconnaissance vécue comme insupportable ; d'où leur orientation, plus ou moins consciemment justifiée, vers le genre policier, le plus susceptible de se soumettre aux désirs conçus en leur enfance. La structure du roman policier renvoie donc beaucoup plus qu'on ne le pense en général à son créateur. La question de la manière dont le criminel

<sup>864</sup> D'où cette phrase paradoxale de M.V. Montalbán, dans *le Prix*, p. 153 : « Le roman policier idéal est celui dans lequel il n'y a pas de crime et donc pas d'assassin. »

<sup>865</sup> Cf. J.C. Vareille, *Filatures*, p. 157 : « Car le crime n'est pas extérieur. La culpabilité n'accable pas le criminel, mais le détective. Le crime, c'est donc en lui-même qu'il a été commis. »

<sup>866</sup> *Enquête d'hiver* s'inscrit dès lors dans ces romans à secret définitif, ceux de James, par exemple ; cf. A.M. Boyer, « Caïn, S. Holmes et S. Freud : vers une logique du secret », in *Modernités*, p. 32. Nous nous demandons d'ailleurs si la scène durant laquelle Demange se perd dans la contemplation d'un tapis persan (39) n'est pas un clin d'oeil intertextuel au *Motif dans le tapis* de James, ce qui serait une façon d'annoncer que l'énigme ne sera pas élucidée. Cf. M. Blanchot, *op. cit.*, p. 281 : « La réponse authentique est toujours vie de la question. »

<sup>867</sup> Sh. Felman, art. cit., p. 39, voit dans le récit policier le « récit-même du déplacement des énigmes. »

<sup>868</sup> **J. Bellemin-Noël, *le Texte et l'Avant-texte*, p. 11.**

<sup>869</sup> P. Tytell, *op. cit.*, p. 205 : « [...] un roman n'est pas obligatoirement une production de la névrose, mais une fiction banale que tout enfant élabore entre le fantasme et le rêve dans le secret de ses rêveries éveillées à l'âge dit « oedipien ». » Cette fiction est aussi celle de l'analysant, « à travers le rabâchage, les travestissements et les repentirs » (p. 206), trois aspects caractéristiques pour nous du cycle policier - et de l'écriture, si l'on songe, entre autres, à un romancier comme Modiano.

s'y est pris pour commettre son forfait dissimule la question essentielle - qui n'obtient qu'une réponse insatisfaisante à la clôture - de savoir *qui* est celui qui a commis le crime. De la même façon, la technique de l'écriture masque l'identité du scripteur, ce qu'il refoule, ce qu'il exprime dans l'oeuvre. A ce titre, le roman policier exemplifie et met en scène ce que Jean Bellemin-Noël dit de toute oeuvre :

**« Il est clair que la question « comment cela s'est-il fait ? » se transforme insensiblement en « qui a fait cela ? », et le problème de la production d'un écrit devient interrogation sur celui qui l'a mis au monde<sup>870</sup>. »**

Par ailleurs, la théorie de Pamela Tytell présente l'avantage d'expliquer les difficultés de détermination générique (dues à cet aspect biographique forcément distinctif) dont nous parlerons par la suite. En même temps, à nos yeux, elle motive l'existence du genre, en tant que répétition d'un même schéma interrogatif, s'exprimant de surcroît à travers des images récurrentes, d'où la présence inévitable des clichés<sup>871</sup>. La répétition de scènes, comme la scène primitive, ou d'une structure entière, comme celle du roman à énigme, peut être douloureuse (on pense à Simenon), mais elle peut constituer également le moyen d'accéder à une certaine « maîtrise<sup>872</sup> » du contenu oppressant du refoulé<sup>873</sup>. Dans cette perspective, l'écriture fictionnelle se présente comme le biais par lequel l'écrivain s'empare de son vécu conscient et inconscient et tente de l'assumer ; par le biais du cliché, ce contenu pénible peut être neutralisé, et même constituer une source de jouissance<sup>874</sup>.

L'apparition et la maturation du genre policier, jusqu'à sa fixation en règles et schémas, correspond donc à ce que Jean Bellemin-Noël désigne sous le nom de « cristallisation<sup>875</sup> » : peu à peu, certains contenus, s'agglomérant, ont épousé une forme

<sup>870</sup> J. Bellemin-Noël, *op. cit.*, p.11.

<sup>871</sup> P. Tytell, *op. cit.*, p. 205 : « Romanesque par sa structure, familiale par son contenu, enfantine par ses commencements et finalement si répandue et avec un contenu si constant qu'il faut lui accorder une valeur universelle, l'histoire qu'on se raconte à soi-même au moment de la première crise grave de la vie est le modèle de toutes celles que l'on raconte aux autres lorsque, devenu adulte, on ne fabule plus seulement pour soi, mais pour le plaisir d'un vrai public. » (souligné par nous).

<sup>872</sup> S. Freud, *Essais de psychanalyse*, p. 78 : « [...] l'enfant répète l'expérience vécue même déplaisante pour la raison qu'il acquiert par son activité une maîtrise bien plus radicale de l'impression forte qu'il ne le pouvait en se bornant à l'éprouver passivement. Chaque nouvelle répétition semble améliorer cette maîtrise vers laquelle tend l'enfant. »

<sup>873</sup> Cf. R. Belletto, Entretien au magazine *Ecrivain*, p. 46, entretien précieux pour tout ce que Belletto dit de l'écriture comme issue de secours, défoulement : le romancier y décrit l'écriture comme une « liquidation progressive » : « Comme quelqu'un qui serait en ballon dirigeable et qui, en lâchant du lest, puis n'ayant plus rien à lâcher, serait obligé de se couper les jambes. [...] »

<sup>874</sup> Cf. notre première partie, 5.1. Cf. aussi Freud, *op. cit.*, p. 79 : « Il n'y a pas là contradiction au principe de plaisir ; il est évident que répéter, retrouver l'identité constituée en soi une source de plaisir. »

<sup>875</sup> J. Bellemin-Noël, *in le Texte et l'avant-texte*, p. 61. P. 62, J. Bellemin-Noël définit l'avant-texte comme « le liquide, le milieu colloïdal, dans lequel les unités de langage cherchent et trouvent leurs liaisons selon les lignes de meilleurs solidification. La saturation se produit en même temps sur deux plans, sémantique et formel [...] ».

pour répondre à un besoin, auquel la littérature, comme expression artistique, pouvait satisfaire. Cette organisation formelle s'est affinée en excluant nécessairement d'autres contenus, impropres à ses desseins : cette théorie rend bien compte de la genèse du genre policier et de ses motifs. D'autant plus que Jean Bellemin-Noël met particulièrement l'accent sur le début de l'oeuvre, déterminant au niveau de l'imaginaire de l'élaboration structurelle<sup>876</sup>. Ce début authentique, simplement déplacé dans la structure temporelle du roman à suspense ou novateur, c'est le crime : bien plus que la fin, réinterprétée selon les époques, il est ce qui détermine, vraiment, le genre, dans toutes ses variations, au niveau de l'inconscient du texte, celui du créateur comme celui du lecteur, puisque le texte est cet « *objet trans-narcissique*<sup>877</sup> » dont parle André Green.

En même temps qu'il s'édifiait, le genre a mis au point cette stratégie d'obscurcissement que nous avons mise en évidence, alors qu'il était conçu comme lieu du dévoilement et de la clairvoyance par excellence ; ce paradoxe fait du roman policier le paradigme de la littérature telle qu'elle est définie par André Green :

**« A l'écrivain est assignée la tâche de « donner à voir ». En fait en même temps qu'il montre, il cache pour montrer autre chose par l'écriture. Celle-ci est à la fois conversion et diversion pour l'efficacité du texte<sup>878</sup>. »**

## 2. Problématisation du genre policier

L'édification d'un genre doit donc beaucoup à l'inconscient du texte. Sans doute peut-on d'ailleurs expliquer la mauvaise réputation qui fut longtemps le lot du roman policier, par ce qu'il met en scène au niveau inconscient. En tout cas, peu de genres ont autant posé de questions, autour de sa définition, de son extension, de sa légitimité, de sa valeur. Pourtant, le roman policier a toujours intéressé les critiques travaillant sur le roman en général : qu'ils y trouvent les meilleures illustrations pour leurs réflexions sur la modernité (les Goncourt), de leurs théories sur la narration (Eco, Barthes), sur l'aspect formel de la construction romanesque (Brecht), ou encore, qu'ils l'analysent à part entière (Todorov), d'un point de vue philosophique ou politique (Adorno, Kracauer, Gramsci).

Au-delà de cet intérêt pour le roman policier - en tant qu'il exemplifie les lois littéraires, ce qui devrait d'ailleurs suffire à le légitimer -, il est clair que ce type de romans se trouve au coeur de deux grands débats modernes pour définir la littérature : celui de la notion de genre, et celui de la littérarité.

<sup>876</sup> Cf. *ibid.*, p. 108 : « Tout se passe comme si le point de départ (*occulte ou obscurci*) du texte [...] induisait une forme spécifique du discours. » Pour Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 103, « *On ne voyait pas que le roman policier, pour des raisons profondes et obscures, avait besoin, au départ, de quelque chose d'irrationnel et de troublant.[...] Mais on faisait comme si la curiosité seule était à l'oeuvre dès la découverte du corps. On refusait l'affectivité, tout en la laissant, par force, opérer.* »

<sup>877</sup> A. Green, art. cit., p. 39. A. Green désigne par là ce qui circule de fantasmes entre le scripteur et le lecteur.

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 40.

## 2.1. Problématisation de la notion de genre

Commençons par les questions posées autour de la notion de genre : le roman policier a été marginalisé parce qu'il était un genre aisément reconnaissable, ou plus exactement, parce qu'il était *perçu* comme tel<sup>879</sup>, la réalité des livres étant souvent en décalage avec cette classification, dès le départ. Par exemple, pour définir le roman policier archaïque, Jean-Paul Colin regroupe les oeuvres de Leroux (Rouletabille), de Leblanc (Lupin) et d'Allain et Souvestre (Fantômas) - ces derniers étant exclus par Jean-Claude Vareille<sup>880</sup> !

La spécification « **roman policier archaïque** » n'est d'ailleurs qu'un élément de l'ensemble formé par les oeuvres dites policières, du roman-problème au roman noir en passant par le *thriller* et le roman d'espionnage. Le roman policier, sous-genre du roman, se divise donc en espèces dont le regroupement peut être bien discutable et atteste en tout cas d'une réalité : le genre n'est pas si aisément reconnaissable que cela à notre époque. Selon les contextes et les périodes, le nom du genre - en particulier pour les genres fictionnels -, prend telle(s) ou telle(s) signification(s), telle ou telle expansion<sup>881</sup>, spécialement pour le roman policier dont le nom réfère à un contenu sémantique peu contraignant et assez extensif.

Le corpus de cette étude doit ainsi beaucoup à notre propre perception, dictée par le contexte, même s'il est troublant de voir que des oeuvres aussi différentes que celles de Montalbán et de Belletto, de Marsé et d'Amette, puissent être rapprochées sur tant de points différents, formels et thématiques. L'analyse que fait Alain Montandon du roman de Handke : *l'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*, sous l'éclairage du roman policier, est brillante et convaincante, et enrichit l'approche de cette oeuvre<sup>882</sup>. Pourtant, *a priori*, ce roman ne nous était pas apparu comme relevant d'un tel genre.

La perception joue donc, effectivement, un rôle essentiel dans la constitution générique, puisque, comme le dit Wolf Dieter Stempel, la lecture est une « *concrétisation*<sup>883</sup> » du texte, qui opère par une sélection, dictée par le contexte historique, littéraire et

<sup>879</sup> Cf. U. Eisenzweig, *Autopsies du roman policier*, p. 8 : « A bien examiner ce qui s'est dit, depuis près d'un siècle, sur ce sujet, on se prend à soupçonner que l'histoire du roman policier pourrait n'être, après tout, que celle d'une perception ». Cette vision évoque également la thèse de Ph. Lejeune, qui insiste sur l'importance du contrat de lecture propre à chaque époque, l'idée de genre étant dès lors naturellement instable. Cf. Ph. Lejeune, *le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, pp. 7-9, pp. 329-337.

<sup>880</sup> J.P. Colin fait allusion à ce débat, *op. cit.*, pp. 16-17. Cf. aussi J.C. Vareille, *Filatures*, p. 11.

<sup>881</sup> Cf. J.M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, coll. Poétique, 1989, p. 66 : « Mais ces dérives par lesquelles un terme en vient à se superposer selon les époques à des ensembles de textes parfaitement dissemblables ne sont que la forme la plus voyante d'une caractéristique qui est commune à beaucoup de noms génériques, [...] à savoir le fait qu'ils ne se réfèrent que rarement à un ensemble de caractéristiques ou de propriétés textuelles récurrents : à la dérive extérieure correspond donc une dérive intérieure. »

<sup>882</sup> A. Montandon, « l'Angoisse du penalty », in *le Roman policier et ses personnages*, pp. 111-120.

<sup>883</sup> W.D. Stempel, « Aspects génériques de la perception », in *Théorie des genres*, Points, Seuil, 1986, pp. 164-168.

général, et par les perspectives individuelles. La sélection sera différente d'une époque à l'autre, faisant évoluer la définition du genre. Dans ce processus d'actualisation, Stempel montre le rôle des modalités de réception, c'est-à-dire des stratégies de conditionnement du lecteur, stratégies dont on a vu l'importance justement dans le cas du roman policier. C'est à ce niveau que les oeuvres de Marsé ou d'Amette se sont imposées à nous comme policières, dans ce qu'elles mettaient en oeuvre pour conduire la lecture. Cela d'autant plus qu'il s'agit d'oeuvres récentes : les auteurs, se situant dans le même contexte général que le lecteur, peuvent compter sur des horizons d'attente particuliers et induire certaines attitudes de lecture.

En allant encore plus loin, Borges, en 1978, évoquait les aléas de la réception et ses conséquences sur le texte ; il imaginait ainsi ce que serait la lecture de quelqu'un qui aborderait *Don Quichotte* avec l'idée qu'il s'agit d'un roman policier :

**« les genres littéraires dépendent moins des textes eux-mêmes que de la manière dont on les lit<sup>884</sup> . »**

Et Borges de se poser la question de l'existence des genres, nés essentiellement d'un besoin de généralisation. Le fait est que les romans opposent constamment à la critique leur pluralité, en dépit même de toutes les tentatives internes de législation, de type Van Dine, visant à normaliser une écriture apparue spontanément. Notre choix d'oeuvres plus ou moins « marginales » contribue à donner raison à Daniel Couégnas :

**« C'est par ses contradictions internes (en relation avec les mécanismes de réception), autant sinon plus que par des traits définitoires fixes, que se caractérise un genre littéraire<sup>885</sup> . »**

On peut en déduire que l'identification stricte du roman policier a gommé ces différences internes. Uri Eisenzweig explique ce besoin de généralisation par une caractéristique essentielle de la littérature : la « ségrégation », la nécessité de définir ce qu'elle comprend et ce qu'elle exclut de son champ. La théorie des genres est une modalité de ce jugement sélectif :

**« Perçu comme genre, le roman policier ne pouvait être considéré, dès l'abord, que comme une littérature dégradée<sup>886</sup> . »**

Pour Uri Eisenzweig, la désignation générique sert de garde-fou face à l'apparition de ce qui s'oppose au récit balzacien, à une époque où ce dernier est concurrencé par d'autres démarches<sup>887</sup>. Antiroman, le roman policier classique ? Oui, en ce sens qu'il raconte à l'envers, qu'il exclut l'événement (au profit de l'analyse) et la psychologie, mais surtout parce qu'il se définit comme une technique, à une époque où toute rhétorique a été

<sup>884</sup> J.L. Borges, art. cit., p. 290. Cf. Robbe-Grillet, in *Littérature* n° 49, p. 21 : « Je préfère, comme Borges, lire *Sanctuaire* comme roman policier, plutôt que de lire des romans policiers des collections policières. »

<sup>885</sup> D. Couégnas, op. cit., p. 178.

<sup>886</sup> U. Eisenzweig, op. cit., p. 21.

<sup>887</sup> « Le constituer comme genre, c'est qualifier l'anti-romanesque d'anti-littérature. C'est le nommer, c'est-à-dire l'exorciser, rétablir la hiérarchie des choses, la sécurité des valeurs. » *Ibid.*, p. 25. Précisons que cette thèse n'est applicable qu'au roman policier dit classique, type Doyle ou Agatha Christie, puisque le roman policier dit archaïque inclut largement l'événement.

bannie par le culte de l'inspiration romantique, et comme un jeu, un exercice intellectuel. A elle seule, la finalisation est conspuée par les adeptes de l'art pour l'art.

C'est cet aspect technique qui explique que, parmi les autres genres, le roman policier soit perçu le plus négativement : la science-fiction, par exemple, avec tout ce qu'elle fait apparaître comme imaginaire, préserve la vision d'une littérature issue de l'inspiration. Borges (comme les Goncourt) attribuait à Poe l'invention d'une nouvelle conception de la littérature comme « **fait intellectuel** », « **comme une opération de l'esprit et non de l'âme** »<sup>888</sup>. Apparu à une période de remise en cause de la forme littéraire, il s'est trouvé condamné pour son écriture calculée, l'attention portée à la structure et à la réception<sup>889</sup>. Cette écriture touche notamment à l'aspect chronologique du récit, qu'il « logicise », portant ainsi atteinte à la narration linéaire classique et au système idéologique et philosophique qui l'avait produite.

Toutes choses qui ne sont pas sans évoquer le Nouveau Roman, étiquette donnée par la critique et par Robbe-Grillet, rassemblement hétéroclite d'écrivains n'ayant en commun que d'avoir été perçus comme s'attaquant à la structure romanesque traditionnelle - le roman psychologique, honni également par les plus fervents adeptes du roman policier, préconisant une littérature « objective ». Une certaine écriture behavioriste est d'ailleurs commune au roman noir et au Nouveau Roman, d'où le travail d'un Jean Echenoz. De plus, le texte du Nouveau Roman, comme celui du policier, affiche sa construction et réclame l'activité intellectuelle du lecteur ; d'où croisements possibles, la part de jeu étant évidente chez un Perec ou un Roubaud. En découle l'accueil réservé au Nouveau Roman et à ce qui en émane, souvent accusé d'illisibilité ou d'élitisme intellectuel, autre mode d'exclusion.

Le roman policier croise donc la route de l'écriture novatrice ou expérimentale. James ou Gide, déjà, qui sont de ceux qui mettaient en question le genre romanesque balzacien, ont emprunté au genre policier ; plus proches de nous, des écrivains comme Jean Lahougue ou Benoît Peeters, utilisent le genre comme base d'un travail de rénovation romanesque et de recherche de formes modernes. Cette hybridité explique que le roman policier ait été mêlé dès le départ à tant d'écritures nouvelles : les frères Goncourt n'y voyaient-ils pas dès 1856 le roman du prochain siècle<sup>890</sup> ?

Mais le roman policier possède également des composantes permettant de remédier aux excès de ce type de littérature déstabilisante, par ses qualités narratives. Car tel est

<sup>888</sup> J.L. Borges, art. cit., p. 292.

<sup>889</sup> Cf. Amey, *op. cit.*, p. 85, note que le roman policier « appartient à l'ère de la crise des grands récits idéologiques, celle de l'effritement du sens et de l'éclatement des formes (le récit flaubertien, baudelairien, mallarméen, etc.) ». Cf. aussi J.C. Vareille, *l'Homme masqué*, pp. 191-192 : « En tant que roman, le roman policier naissant est contemporain des oeuvres de Mallarmé et de Flaubert à une époque où l'écriture se retourne sur elle-même en une recherche inquiète, elle devient réflexion sur les conditions de sa propre possibilité/impossibilité. »

<sup>890</sup> U. Eisenzweig, *op. cit.*, p. 8, cite un extrait du Journal des Goncourt : « Poë, une littérature nouvelle, la littérature du XXe siècle : le miraculeux scientifique, la fabulation par A+B, une littérature à la fois monomaniaque et mathématique » (16 juillet 1856). Il faudra attendre 1904 pour que Poe soit édité avec l'étiquette policière.

le paradoxe du genre : perçu comme anti-romanesque, à la fin du XIXe siècle, selon Uri Eisenzweig, il incarne aujourd'hui pour une grande partie du public ce qui fait le roman, c'est-à-dire le fait, simplement, de raconter une histoire.

En Espagne, le roman policier a été largement récupéré par le postmodernisme, par rejet de la littérature dite « *ensimismada* », « *repliée sur soi* », ou « *littérature autistique* », « *littérature expérimentale pure qui s'abstrait dans de purs jeux de langage et se coupe de toute communicabilité* »<sup>891</sup>. Tout en tirant profit des apports théoriques de cette expérimentation, les écrivains comme Mendoza ou Montalbán exploitent les avantages de la narrativité propre au genre, de façon à écrire des romans lisibles et pourtant novateurs, tout en utilisant les pièges de la narrativité. Ce qui est commun à toutes ces innovations, c'est une certaine conception du lecteur, apparue avec le roman policier : un lecteur actif, méfiant, participant à l'oeuvre<sup>892</sup>, devant mobiliser sa mémoire et son attention aux détails.

Et il semble bien que, paradoxalement, ce soit cette orientation vers le lecteur qui ait valu au genre d'être taxé de littérature facile - alors même qu'elle requérait du lecteur un effort et une tension que la Littérature ne réclamait pas ! Facile dans le sens où le roman policier donne au public ce que ce dernier attend (des images, des émotions, l'occasion de participer, la connivence avec le créateur), facile parce que lisible ? Les romans réussis sont pour nous ceux qui cumulent le plaisir du texte, le lecteur étant pris dans un monde d'images, dans le suspense - c'est-à-dire dans une narration - et le jeu avec ce plaisir, avec l'attente, avec la narrativité elle-même, avec la finalisation ; mélange réussi de façon très variée par nos quatre auteurs. S'impose de cette façon l'idée que le même texte peut supporter plusieurs niveaux de lecture, « *à la portée du lecteur totalisateur, mais aussi d'un lecteur qui n'en saisit qu'un seul* »<sup>893</sup>, comme le dit Montalbán. Pour Jean-François Carcelen, le décloisonnement générique, extrêmement fécond, répond alors à la nécessité de

**« faciliter la transition vers un type d'écriture où l'expérimentation devait non pas disparaître mais se fondre dans le récit de façon que le texte puisse être lu en superficie comme une histoire facilement isolable et détectable, et, pourquoi pas, plaisante et légère »**<sup>894</sup>.

Certes, on peut avancer également que le genre policier a gagné quelques lettres de

<sup>891</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 89. L'équivalent « *littérature autistique* », utilisé par Montalbán lors de ces entretiens, lui a été suggéré par son interlocuteur, G. Tyras.

<sup>892</sup> On peut penser notamment au développement, dans les années 20 et 30, des concours policiers (par exemple, les lecteurs devaient imaginer la solution et terminer seuls le texte, ou bien des auteurs devaient proposer leurs solutions à une énigme proposée par un lecteur), ou même à la vogue des *crimes dossiers*, où l'on demandait au lecteur de se raconter tout seul l'histoire !

<sup>893</sup> M. V. Montalbán, « Littérature du troisième type », in *Hard-Boiled-Dick*, p. 49. Nous nous plaçons d'ailleurs beaucoup plus dans cette perspective que dans celle, élitiste et autoritaire, d'un K. Stierle, de M. Picard, ou de T. Todorov, dont nous citons les propos tirés de « les Catégories du récit littéraire », in *Communications* n° 8, p. 135 : « *Il est dangereux d'identifier l'oeuvre avec sa perception chez un individu ; la bonne lecture n'est pas celle du « lecteur moyen » mais une lecture optimale.* »

<sup>894</sup> J.F. Carcelen, « *Le brouillage des frontières génériques* », in *Postmodernité et écriture narrative*, p. 198.

noblesse en gommant les frontières qui le séparaient d'autres genres spécifiques (le fantastique, par exemple, ou la science-fiction), et en se rapprochant de la littérature générale, phénomène accentué ces dernières années par une tendance éditoriale à gommer la différence en publiant certains auteurs dans des collections blanches (Pennac, Auster) ou dans des collections spécialisées très discrètement étiquetées comme telles.

Cette orientation éditoriale n'est pas anodine : elle a naturellement le mérite de délivrer le roman policier du risque de répétition sclérosante en libérant les possibilités novatrices individuelles. Ainsi l'esthétique de la répétition - trait paralittéraire -, est-elle contrebalancée et fécondée par l'esthétique de l'unique, qui caractérise la littérature pour Tzvetan Todorov.

Cependant, il serait faux de penser que cette confusion générique est un phénomène absolument nouveau ; c'est la perception qu'on en a qui l'est. Daniel Couégnas affirme ainsi que

**« le texte paralittéraire porte inscrit en lui, mais poussé à l'extrême - car la constellation romanesque dans son ensemble répond à des degrés divers à ce critère -, un programme de lecture fondé sur la confusion des genres <sup>895</sup> . »**

A une critique s'efforçant de percevoir des traits génériques pour exclure un groupe a succédé assez récemment une critique moins ségrégationniste, ou plus sensible au métissage, thème moderne. La politique commerciale actuelle, cultivant les hybrides, ne fait que renforcer le brouillage générique, plus exactement l'hésitation à définir le roman policier comme *genre historique* (modèle critique issu de l'observation) ou comme *genre théorique* (type abstrait), pour reprendre la terminologie de Todorov. Claude Amey prétend que **« dans le roman policier le type et le genre coïncident quasiment <sup>896</sup> »**, malgré l'existence de quelques oeuvres en marge. Ce serait sous-estimer la marge d'un genre marginal !

Ce n'est pas seulement une question d'évolution, puisqu'il suffit de citer des oeuvres anciennes pour se rendre compte que le moule n'est pas si « pétrifié » que le répète Claude Amey : *Pierre de Lune*, de Wilkie Collins (1868), considéré comme le premier roman policier anglais, ou *Un meurtre que tout le monde commet* de Heimito Von Doderer (1938), roman littéraire à ingrédients policiers, sont rendus suspects par leur seule longueur (environ cinq cents et quatre cents pages respectivement), motivée par la place des descriptions dans le premier, et par le style poétique du second ; surtout si l'on pense, comme Jean-Paul Colin, que la seule définition valable du policier renvoie à sa brièveté, signe de l'exclusion de la **« longue description <sup>897</sup> »**.

En fait, à partir des premières oeuvres perçues comme policières, un modèle s'est forgé ; par la suite, les romans les plus marquants ont imposé d'autres caractéristiques, qui sont dès lors entrées dans la définition même du genre, la restreignant encore. Dans

<sup>895</sup> D. Couégnas, *op. cit.* p. 122. D. Couégnas établit comme autres indices de paralittérature la forte narrativité, la domination du code herméneutique, la rareté de la description, le suspens, la polarisation.

<sup>896</sup> Cl. Amey, *op. cit.*, p. 29.

<sup>897</sup> J.P. Colin, *le Roman policier français archaïque*, p. 253. Cf. aussi p. 13 et p. 252.

le cas du roman policier, on observe même l'introduction d'une norme structurale. D'après Howard Haycraft et Ellery Queen, le « **premier récit inversé**<sup>898</sup> » daterait seulement de 1912, avec un roman d'Austin Freeman ; or, la forme « à rebours » du roman policier a été peu à peu fixée comme inhérente au genre, et les oeuvres sans cet agencement des faits ont engendré le malaise, l'exclusion. Puis une nouvelle catégorisation, prospective (« le roman à suspense ») ou même rétroactive (le « roman policier archaïque ») s'est chargée de classer ces romans policiers ne se conformant pas à la norme du récit inversé. L'aspect généalogique du genre policier fragilise sa définition, en ce sens qu'elle est soumise constamment à des remaniements au gré des différents contextes, littéraire et général. Si l'on peut parler malgré tout de genre policier, ce serait donc dans le sens défini par Daniel Couégnas<sup>899</sup> : autour d'une structure globalement récurrente, se sont groupés des personnages et des thèmes finissant par caractériser le roman policier.

Malgré tout, ce n'est pas la répétition en tant que telle qui définit le genre policier - puisqu'elle est inhérente à la notion même de genre : c'est l'accent mis sur une forme particulière. Mais il faut mentionner le rôle fondamental joué par la répétition intertextuelle, dès l'origine (Poe est devenu « auteur policier » parce que Doyle se référait à lui), dans l'élaboration perceptuelle et théorique de ce regroupement. D'où la résonance ironique de l'intertextualité dans le roman policier parodique, assumant ce regroupement en le tournant en dérision...

L'histoire du roman policier nous apprend donc beaucoup sur l'idée même de genre ; elle fait comprendre qu'il faut renoncer à une image générique construite par *a priori* essentialiste (« **le mot crée la chose**<sup>900</sup> »), ou rétroactivement et artificiellement, à partir d'un ensemble d'oeuvres prises comme étalon. Ce qu'on a appelé « l'âge d'or » du roman policier a imposé une vision fossilisée du genre, qui explique les hésitations actuelles face à toutes les mouvances du roman policier aussi bien que les échecs répétés visant à le définir<sup>901</sup>.

Or, on le voit bien notamment avec les relectures récentes d'Agatha Christie, cet étalon est purement fictif, il est fabriqué à partir d'une lecture particulière et

---

<sup>898</sup> H. Haycraft et Ellery Queen, « la Bibliothèque idéale du polar », in *Polar Mode d'emploi*, p. 127.

<sup>899</sup> D. Couégnas, *op. cit.*, p. 60 : « *Un genre, ce sera donc à la fois : un ensemble de propriétés textuelles, de contraintes matérielles, structurelles, pragmatiques (horizon d'attente, contrat de lecture) ; une série de règles, de conventions esthétiques et formelles ; une tradition d'oeuvres, un espace intertextuel, avec des mécanismes de reproduction, d'écart, d'opposition, de dépassement ; un ensemble d'oeuvres présentant, hors de tout lien historique, des similitudes, en particulier thématiques* » - et structurelles, pour le roman policier...

<sup>900</sup> J.M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 35.

<sup>901</sup> J.P. Colin ironise à ce sujet dans « le Truand de papier et sa langue de bois », in *Le Roman policier et ses personnages*, p. 61 : « *Le roman policier, dont on attend toujours, sauf erreur de ma part, LA définition [...]* ». Cette déclaration datant de 1989 est à mettre en rapport avec toutes les définitions, complexes (Todorov) ou minimalistes, du genre. Boileau et Narcejac, in *Le Roman policier*, pp. 7-16, rappellent plusieurs tentatives définitoires et constatent l'impasse théorique : après des années de recherche, ils réduisent cette définition à un rapport étroit entre un « *mystère* » et une « *enquête* ».

circonstancielle de cet ensemble d'oeuvres. Il est amusant de constater que l'attitude du théoricien recoupe celle du détective, puisque tous deux regroupent les manifestations à la lumière d'une intuition classifiante, visant à dissiper les ténèbres engendrées par la dispersion des phénomènes. Des déductions plus ou moins délirantes découlent de cette idée préconçue, de ce réflexe de rapprochement<sup>902</sup>. Il n'y a donc pas d'oeuvre idéale de laquelle on pourrait déduire un type d'oeuvres, constituant un genre<sup>903</sup>.

Dans cette perspective, la marge prend une autre signification, qui permet d'échapper au malaise théorique, aux questions sans fin concernant la dose ou l'importance de la transgression admissible dans le cadre d'un genre. La réception du roman policier marginal, parodique ou non, se fait aujourd'hui dans deux directions : la tendance puriste qui exclut ce qui ne correspond pas à l'étalon (« ce n'est pas du roman policier ») et la tendance légitimante (« c'est du bon roman policier, original, bien écrit, etc. »), réconciliées par la politique éditoriale qui a d'abord gommé le noir de certaines couvertures ou créé des collections bien spécifiques, pour réhabiliter le noir. La tendance légitimante domine, portée par les pratiques éditoriales.

En fait, il s'est opéré un glissement : la vision puriste reste dans une conception « *généalogique* » du genre, qui se limite à un « *engendrement hypertextuel* ». On peut même penser que cette conception généalogique est encore imprégnée de la première conception ayant régi le genre, et qui reposait sur l'idée de règles à appliquer<sup>904</sup>. Au contraire, la pratique légitimante, nourrie par les incertitudes définitoires, par la politique éditoriale et par la demande du public contemporain, repose sur une conception « *analogique* » du genre, c'est-à-dire sur **une « opération métatextuelle »**<sup>905</sup>, de laquelle l'auteur est par principe exclu, puisqu'elle est le fait du lecteur. *Oedipe-Roi* ou *Crime et Châtiment* vont dès lors être apparentés à la classe policière : d'un côté, on crée une filiation légitimante et on la substitue à la généalogie stricte (le roman populaire, le roman-problème, le roman noir, etc.). De l'autre, on établit un rapprochement de prestige sur la base de ressemblances parfois même essentiellement thématiques (le crime,

<sup>902</sup> K. Viëtor, « L'Histoire des genres littéraires », in *Théorie des genres*, p. 30, décrit l'interprétation critique dans des termes évoquant l'activité du détective : « *La pratique devient de ce fait si habile que la première approche suffit à mettre en branle notre capacité divinatoire de compréhension et que la connaissance d'un seul fragment peut déjà permettre à l'historien de se faire une image vraisemblable et approchée du tout.* »

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 28 : « *On peut trouver que certaines oeuvres contiennent l'élément générique avec plus de pureté relative que d'autres, mais on retrouvera aucun moment dont on puisse dire que le « type » y est réalisé, le genre dans sa plénitude, et son histoire parvenue à son accomplissement idéal.* »

<sup>904</sup> Cf. par exemple J.B. Pouy, « Miscellanées », in *Les Temps Modernes*, pp. 224-237, sous-titré : « [...] dix trucs désormais à éviter quand on veut écrire un polar [...] », variante des règles de Van Dine ; il semble que le néo-polar soit d'ailleurs presque aussi prescriptif que le roman-problème...

<sup>905</sup> J.M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 176. Cette dérive courante est évoquée par J.M. Schaeffer, p. 184 : « *Même lorsqu'une classe analogique se superpose partiellement à une classe à conventions traditionnelles ou à conventions régulatrices (comme cela arrive souvent), cette superposition est méthodologiquement neutralisée : le principe même de formation de la classe analogique met entre parenthèses la généricité auctoriale.* »

l'enquête, le mystère, la culpabilité).

Le paratexte des éditions récentes d'oeuvres anciennes ainsi rapportées au genre policier est explicite et témoigne encore du caractère rétroactif de la conception générique ; ainsi, la quatrième de couverture de la réédition la plus récente de *l'Agent secret* (1907) de Joseph Conrad (le Livre de Poche, 1996) rappelle opportunément le point de vue de Borges sur ce roman, « **le meilleur des romans policiers qu'on ait jamais écrits** ». Au dos de l'édition française du roman de Henry James, *les Papiers de Jeffrey Aspern* (Stock, Bibliothèque cosmopolite, 1990), se trouve cette affirmation alléchante : « **On a souvent considéré ce livre envoûtant comme un des ancêtres du roman policier, du roman « à suspense » d'aujourd'hui** ». Pour le roman d'Heimito von Doderer, *un Meurtre que tout le monde commet* (qui évoque pour nous *Crime et Châtiment*, Doderer ayant d'ailleurs été marqué par Dostoïevski), publié en 1938 en Allemagne, la quatrième de couverture de la réédition française de 1990 (en Rivages/Poche) affirme qu'« **On est là très près de Proust mais revu par Simenon [...]** ».

En effet, la tendance la plus représentative, et où l'analogie peut être la plus sujette à discussion, vise à rapprocher, tout simplement, la littérature blanche du roman policier. Les romans de Patrick Modiano sont ainsi très souvent présentés comme des oeuvres policières : « **Comme dans un dernier tour de manège, passent les témoins de la jeunesse de ce Pedro Mc Evoy, [...], aux noms et aux passeports compliqués, qui font que ce livre pourrait être l'intrusion des âmes errantes dans le roman policier** <sup>906</sup> ». Citons encore le paratexte ambigu (parce qu'écrit de manière à rassurer les uns et les autres) de *l'Angoisse du gardien de but au moment de penalty* de Peter Handke, Gallimard/Folio, 1972 : « **Cet itinéraire intérieur, aux fausses allures de roman policier, permet à Peter Handke de démontrer sa maîtrise** ».

La récupération générique s'exerce donc rétroactivement et d'une manière contemporaine, par analogie. Le rôle de la critique est d'ailleurs prépondérant, notamment à cause du poids du commentaire paratextuel de la quatrième de couverture, - version du métatexte accessible à tous - sur l'horizon d'attente du lecteur, sur sa réception du texte et sur sa conception, restrictive ou extensive, immobiliste ou évolutive, du genre :

**« La constitution du genre est étroitement dépendante de la stratégie discursive du métatexte (du théoricien de la littérature, donc) : c'est lui qui choisit le niveau d'abstraction des traits qu'il retiendra comme pertinents, c'est lui enfin qui choisit le modèle explicatif [...]** <sup>907</sup> »

Au niveau éditorial, il est clair que les deux camps en ont tiré profit : pour le roman policier, ce fut l'occasion de se faire reconnaître comme littérairement légitime ; pour le roman de type James ou Handke, de lecture plus ardue, le rapprochement avec le genre

<sup>906</sup> Extrait de la quatrième de couverture de *Rue des Boutiques obscures*, Gallimard, Folio, 1978. Citons aussi le début de celle de *la Disparition de Majorana, les Poignardeurs*, de L. Sciascia, publié chez Garnier-Flammarion en 1984 : « *Deux textes tout à fait caractéristiques de la manière de ce grand écrivain sicilien : un art de conter subtil et précis où l'écriture s'apparente à l'intrigue policière.* »

<sup>907</sup> J.M. Schaeffer, « du Texte au genre », in *Théorie des genres*, p. 199.

policier opère encore comme argument de vente et moyen de séduire un lecteur ordinairement peu tenté par les auteurs les plus « littéraires ». Au niveau de l'écriture, le bénéfice est double également : le roman policier échappe à la fossilisation, le roman sans étiquette se régénère grâce au mélange des genres, en particulier en s'abreuvant à la littérature populaire<sup>908</sup>.

En effet, les oeuvres contemporaines sont souvent faites d'un agrégat de traces génériques variées ; elles sont en tant que telles parfois considérées, dans le meilleur des cas, comme des « **formes de transition vers un genre voisin**<sup>909</sup> » : le *Mystère de la Crypte ensorcelée*, d'Eduardo Mendoza, se voit ainsi caractérisé en quatrième de couverture de l'édition Points/Seuil de 1982 : « *Un étonnant roman, policier et picaresque à la fois, dans le Barcelone de l'après-franquisme* ». Pour l'édition Gallimard/Folio (1987) du roman de Vargas Llosa, *Qui a tué Palomino Molero?*, la quatrième de couverture accouple le policier avec le roman réaliste socio-politique : « **Au suspense sans faille d'un véritable roman policier, Mario Vargas Llosa greffe une rigoureuse analyse des problèmes sociaux du Pérou et une dénonciation ironique, implicite, des mécanismes du pouvoir** ». La multiplicité générique complique encore le concept de genre, en tant qu'il recouvre une relation d'appartenance d'un texte à un ensemble générique. Comme le fait remarquer judicieusement Jean-Marie Schaeffer, on ne peut comparer, contrairement à ce que s'autorise une certaine tradition critique, la littérature et les espèces animales : les textes ne se reproduisent pas biologiquement, il ne peut donc y avoir une unité de l'espèce littéraire<sup>910</sup>. Nous considérons pour notre part qu'on peut envisager les phénomènes intertextuels policiers comme un mode d'engendrement littéraire, même s'il est clair que la notion de patrimoine génétique est à exclure !

Karl Viëtor remarque que ce mouvement de va-et-vient est éminemment productif, et assure même une certaine conservation générique, parfaitement observable en ce qui concerne le roman policier actuel à travers le foisonnement de nouvelles collections noires comme issues du creuset littéraire et de tous les croisements :

**« Et c'est parfois cette nouvelle forme sortie du genre traditionnel qui, au cours de l'histoire, provoquera un mouvement de sens contraire, lequel tendra à ranimer les vertus créatrices du « vrai » genre qui avait été un temps refoulé<sup>911</sup>. »**

Cette conjecture de Viëtor s'avère extrêmement juste pour le genre policier, si l'on pense

<sup>908</sup> Cf. H.R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Théorie des genres*, p. 66 : « *D'un point de vue diachronique, l'alternance historique en ce qui concerne la domination d'un genre apparaît dans les trois phases de : la canonisation, la création d'automatismes et le changement de fonction. Les genres à succès de la littérature d'une époque perdent progressivement de leur efficacité parce qu'ils sont continuellement reproduits, ils sont supplantés par des genres nouveaux, issus d'une couche vulgaire, et repoussés à la périphérie, quand ils ne sont pas renouvelés par une modification structurelle - que ce soit par la mise en vedette de thèmes ou de procédés réprimés jusqu'alors ou par l'adoption de matériaux ou de fonctions pris à d'autres genres* » (souligné par nous).

<sup>909</sup> K. Viëtor, art. cit., p. 35.

<sup>910</sup> J.M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 71.

<sup>911</sup> K. Viëtor, art. cit., p. 35.

aux tout derniers signes perceptibles dans le domaine de l'édition - à prendre avec toute la prudence nécessaire. Un auteur comme Pierre Magnan peut d'ailleurs servir d'exemple de cette évolution des conceptions et des pratiques éditoriales, puisqu'il a été publié sous couverture blanche, notamment par Gallimard, jusqu'en 1999 où il a été décidé de faire reparaître toutes ses oeuvres dans une collection noire. Pennac, passé du noir au blanc, va-t-il bientôt retrouver sa couverture noire ?

Notre corpus est au croisement des deux types de généricité : avec Belletto et Montalbán, nous attestons du fait que le genre policier est devenu, pour une grande part, un genre hypertextuel, suivant la terminologie de Genette. Il est intéressant de mentionner ici le point de vue de Jean-Marie Schaeffer qui distingue la parodie, en tant que « *relation textuelle* », permanente et anhistorique, du genre, en tant que « *configuration historique concrète et unique* »<sup>912</sup>. Le cas du roman policier parodique est donc singulier, et c'est en quoi il nous aide à élargir le concept de genre ou à lui donner une tout autre définition.

Quant à Amette et Marsé, nous avons montré quel parti ils tiraient de cette généricité intertextuelle, mais leur présence dans notre corpus témoigne aussi de la problématisation des frontières génériques, du statut de la marge, notamment dans une généricité analogique. En effet, aucune marque paratextuelle ne nous autorise à parler d'*Enquête d'hiver* et de *Boulevard du Guinaldo* en tant que romans policiers. Seules les traces textuelles nous renseignent sur l'« *intentionnalité* »<sup>913</sup>, ce qui peut sembler un critère subjectif. Cependant, la double généricité de ces oeuvres (hypertextuelle et analogique) nous semble une garantie contre une tentation à regrouper selon le seul principe de la ressemblance, puisque nous avons vu que, loin d'emprunter seulement des thèmes au genre, ces deux romans reposaient sur une structure et sur un pré-requis de lecture policiers, s'ajoutant à des références intertextuelles incontestables. De plus, choisir d'étudier des oeuvres récentes nous met à l'abri de la « *rétroaction générique* »<sup>914</sup>, qui conduit le lecteur à superposer son hypertextualité sur celle de l'auteur, étouffant cette dernière : comment le texte pourrait-il se défendre des rapprochements qu'on lui impose avec des oeuvres venues après lui ?

Ainsi, la présence dans notre corpus d'*Enquête d'hiver* et de *Boulevard du Guinaldo* n'est pas seulement le fait de notre perception de lecteur : même si les deux oeuvres sont étiquetées paratextuellement « roman »<sup>915</sup> et pas « roman policier » (pas plus que *l'Enfer*, d'ailleurs), nous savons que Marsé comme Amette assument la généricité policière, grâce aux marques thématiques et à la communication qu'ils mettent en place. Mais ils

---

<sup>912</sup> J.M. Schaeffer, « du Texte au genre », in *Théorie des genres*, p. 204.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 169 : « Nous avons vu que le statut générique de l'acte communicationnel n'est pas un fait de textualité (bien qu'il donne lieu à des marqueurs textuels) mais un fait d'intentionnalité. »

<sup>914</sup> J.M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 183 : « [...] l'hypertextualité auctoriquement réalisée peut toujours être parasitée, soit par des phénomènes de rétroaction générique, soit par des phénomènes de généricité purement analogiques, qui peuvent être liés à un contexte nouveau. » Plus largement, J.M. Schaeffer montre que tout texte « décontextualisable » (*ibid.*, p. 142) court le risque de recontextualisations lors de réceptions postérieures. N'est-ce pas ce qui sous-tend la relecture d'Agatha Christie par P. Bayard ?

pratiquent cette genericité dans ce qu'elle inclut de volonté d'écart. Jean-Marie Schaeffer regrette en effet qu'on ne mette en avant que l'aspect répétitif de la genericité, en oubliant ce qu'elle contient de transformation, tout aussi important pour comprendre ce qu'est un genre. Par là même, notre corpus se trouve justifié :

**« Je pense qu'un des critères essentiels à retenir [pour créer un corpus générique] est celui de la coprésence de ressemblances à des niveaux textuels différents, par exemple à la fois aux niveaux modal, formel et thématique. Par contre, il ne me semble pas nécessaire d'exiger de l'ensemble de ces traits qu'ils puissent s'intégrer pour former une sorte de texte idéal déterminé dans son unité : cela est sans doute le cas lors de la reduplication générique (ainsi, lorsqu'on lit beaucoup de romans policiers, on en arrive à avoir l'impression que c'est toujours le même), mais lors de la transformation générique, les traits retenus (pour la transformation) sont souvent moins intégrés<sup>916</sup>. »**

La parenthèse introduite par Jean-Marie Schaeffer au sujet du roman policier montre bien à quel danger nous nous exposons en choisissant des oeuvres « marginales » : comme c'est le genre où la répétition, à cause notamment du phénomène des séries, a trouvé un terrain d'élection, on risque de ne pas apercevoir toutes les transformations, les variations apportées par les auteurs, notamment ceux de la modernité, d'autant qu'ils ne publient souvent pas, au moins jusqu'à récemment, dans des collections spécialisées. Le lecteur a donc tendance à exclure du genre ce qui ne se conforme pas strictement aux canons du roman-problème ou de la Série Noire - soit qu'il apprécie ce modèle, soit précisément qu'il en stigmatise l'aspect répétitif -, même si actuellement, cette tendance, on l'a vu, est corrigée par la politique éditoriale.

Le roman policier est donc bien un roman, il en a la souplesse et la liberté, puisqu'il s'adapte, dans sa production et dans sa réception, non seulement aux individus qui l'utilisent mais aussi aux époques ; Jacques Dubois fait même de cette adaptabilité une caractéristique du genre policier<sup>917</sup>. Jean-Paul Colin condamne quant à lui les tentations taxinomiques d'une critique prête à accepter les aménagements laborieux, les marges extensives, ne serait-ce que par confort intellectuel et politique commerciale, quitte à « s'extasi[er] sur ces « plus-que-romans-policiers<sup>918</sup> » :

<sup>915</sup> Notons tout de même que la mention « *novela* » (roman), présente dans l'édition espagnole de *Boulevard du Guinardo*, a disparu dans notre édition française ; preuve supplémentaire de l'interprétation - elle aussi soumise au contexte - que constitue une traduction même lorsqu'elle se veut fidèle. Cf., à ce sujet, J.M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 145.

<sup>916</sup> J.M. Schaeffer, « du Texte au genre » in *Théorie des genres*, p. 203. Cf. aussi p. 202.

<sup>917</sup> Cf. J. Dubois, *op. cit.*, p. 49.

<sup>918</sup> J.P. Colin, *op. cit.*, p. 253. Ex : « L'Enfer est un polar et Belletto un écrivain. Ou, pour préciser, l'Enfer est peut-être un **faux polar** mais Belletto, sûrement, un vrai écrivain. Un écrivain **majuscule**, avec toutes les cordes à son violon, tous les registres dans sa voix. » F. Nourissier. Dans ce cas, le souci de paraître différent se conjugue avec la nécessité d'affirmer qu'on se situe bien dans le camp de la Littérature, et pas de la sous-littérature que constitue le polar - tout en séduisant par l'impact de ce mot les lecteurs de romans policiers. Autre exemple pour Montalbán, qui n'échappe pas à ce genre de promotion : « La Rose d'Alexandrie est certainement le meilleur roman de Montalbán traduit à ce jour. Un roman **difficile à classer** dans un genre tant l'absence de démarcation entre le policier et la « littérature noble » est ici difficile à tracer [...] » J.P. Deplus.

**« Ce qui fait que l'histoire du roman policier ne saurait être l'évolution « progressive » (ni du reste progressiste) d'une forme initiale donnant des formes secondaires « améliorées », mais qu'elle est à nos yeux le déplacement circonstanciel de certains éléments narratifs, qui d'une époque à une autre, mettent l'accent sur une branche particulière de cet « arbre à crimes » qu'est le genre en question, développent - parfois même hypertrophient - une espèce mieux consommable dans un contexte donné<sup>919</sup>. »**

La transformation est donc contenue dans l'idée même de genre : chaque écrivain reprend et modifie les données de l'héritage générique, sur lequel, suivant le mot de Jean-Marie Schaeffer, il « travaille<sup>920</sup> », conformément à la dynamique générique, mais aussi, il faut y insister, en fonction de son individualité, élément extra-textuel qui vient encore brouiller une définition purement textuelle des genres. Chaque écrivain peut trouver dans le genre policier des potentialités qui n'avaient pas jusqu'alors été développées ; il les met alors en rapport avec d'autres domaines d'écriture, les adapte à lui-même, à l'horizon d'attente des lecteurs, à l'époque. Cette utilisation peut aller pour Montalbán jusqu'à la « violation du code », conformément à l'esthétique postmoderne de l'utilisation des genres mêlant « tradition » et « innovation<sup>921</sup> ».

Le cas du romancier barcelonais est d'ailleurs intéressant en ce qu'il illustre la capacité du genre à se plier aux besoins du créateur, dans un mouvement de transformation permanente. Montalbán explique en effet qu'il est parti du polar comme d'une convention nécessaire, propre à tourner le dos aux tendances littéraires expérimentales des années 70, de plus en plus abstraites, qui vidaient le langage de son aspect opératoire. Cet apprentissage de l'écriture romanesque culmine pour lui avec *les Mers du Sud*. De plus, il y a chez Montalbán l'idée très forte que le pouvoir et le langage sont liés. Ceux qui ont le pouvoir privent les autres du langage. Or, l'écriture noire peut constituer une réaction par rapport à ce double danger : par son « appareillage analytique<sup>922</sup> », elle lui permet de pratiquer un « discours réaliste rénové<sup>923</sup> » et d'utiliser un personnage, le détective, prisme idéal pour exprimer une position sur le monde. L'intrigue elle-même semble peu importer ; elle est mise à distance par l'ironie. Ce qui compte, c'est que le roman noir peut devenir « un instrument de diction de la transition démocratique<sup>924</sup> » (G. Tyras).

<sup>919</sup> J.P. Colin, *op. cit.*, p. 10 (souligné par nous). Cf. K. Viëtor, *art. cit.*, p. 32 : « Comme il est naturel, chaque époque donne son essor à une particularité spécifique du genre [...] ».

<sup>920</sup> J. M. Schaeffer, *art. cit.*, p. 197.

<sup>921</sup> Cf. M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 129. Cf. p. 131 : « [en lisant Hammet ou Simenon] je me rends compte à quel point la distinction entre roman et roman policier est stupide, dans bien des cas. »

<sup>922</sup> *Ibid.*, p. 135. Au sujet de l'utilisation du genre, cf. pp. 88-89, 90, 94, 150, et 144. Il faut également mentionner l'influence du personnage lui-même, qui d'après son créateur tend à s'affranchir et à peser sur l'évolution du genre (cf. p. 198).

<sup>923</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>924</sup> G. Tyras « Manuel Vásquez Montalbán », in *le Roman espagnol actuel*, p. 183.

Ce mode d'expression romanesque une fois acquis et déjà transformé, Montalbán a pu le concilier avec l'écriture subnormale, qu'il pratiquait précédemment, en soulignant par exemple l'aspect conventionnel du récit et la matière archétypale et utilitaire du personnage central, en intégrant les collages, bref en personnalisant de plus en plus le substrat policier - ce qui n'est pas sans évoquer la trajectoire d'un Clément/Amette. Le cycle quitte le genre précis pour rejoindre le groupe plus large des romans fonctionnant autour d'une « *trame-intrigue* » :

**« Bien sûr, dans les romans policiers, elle est plus explicite car il faut révéler un mystère supposé, mais, au fond, tout roman est un mystère, et tout romancier une sorte de détective <sup>925</sup> . »**

Parallèlement, dans un récit comme *Sabotage olympique* (1993, trad. 1995), l'auteur cède à l'intérieur du cycle à son goût pour l'écriture subnormale et y revient pleinement.

Il faudrait alors, suivant l'idée énoncée par Hans Robert Jauss, privilégier l'idée d'une « *dominante* <sup>926</sup> », permettant d'instaurer le principe d'une continuité et d'une évolution, liée à celle de l'horizon d'attente, au lieu de catégoriser de façon fermée et abusive. Cette attitude critique téléologique, au coeur des idées d'âge d'or et de décadence qui traînent dans beaucoup d'ouvrages sur le genre policier, est rejetée par Hans Robert Jauss au nom du concept d'historicité :

**« Or, le principe d'une historisation du concept de forme n'exige pas seulement que l'on renonce à la vision substantialiste d'un nombre constant de qualités qui, dans leur immutabilité, fonderaient un genre déterminé. Il faut aussi se débarrasser de l'idée d'une juxtaposition de genres clos sur eux-mêmes et chercher leurs interrelations, qui constituent le système littéraire à un moment historique <sup>927</sup> . »**

Le fameux brouillage générique paraît dès lors tout aussi logique, sous la forme de ces échanges permanents qui se sont instaurés entre le roman policier et les autres, avec ou sans étiquette.

Cependant, cette attitude critique a la vie dure. Elle répond sans doute, comme les romans policiers traditionnels, à un besoin chez les auteurs comme chez les lecteurs ; d'ailleurs, la production policière est pour beaucoup faite de ces polars à structure fixe. Mais cette attitude critique et cette permanence du type immuable ne sont pas nouveaux ; ce qui est nouveau, au contraire, et tout aussi important quantitativement dans l'ensemble de la production romanesque, c'est cette multitude de romans policiers « impurs », mixtes ou différents, à notre époque.

Pour ce qui concerne en particulier le roman policier espagnol, Hans Robert Jauss nous donne une piste pour mieux comprendre la profusion d'oeuvres policières parodiques ou « à traces » :

**« Plus un texte est la reproduction stéréotypée des caractéristiques d'un genre,**

<sup>925</sup> M.V. Montalbán, *op. cit.*, p. 207.

<sup>926</sup> H.R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Théorie des genres*, p. 44.

<sup>927</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

***plus il perd en valeur artistique et en historicité*<sup>928</sup> . »**

Le roman policier espagnol nous semble parfaitement illustrer cette assertion : utilisé à la fin du franquisme, c'est-à-dire d'une période d'immobilisme, il a spontanément fait l'objet d'aménagements et d'expérimentations, comme s'il traduisait à lui seul la nécessité de faire redémarrer l'histoire. Marsé, Mendoza, Ledesma, ou Montalbán, s'en sont pris au genre le plus figé qui soit comme à l'image d'un Franco fossilisé ; il était naturel que cette entreprise vise un renouvellement et que ce travail de remise en mouvement passe par la parodie, avec ses aspects révolutionnaires et son traitement irrespectueux du père. D'où la fortune du roman policier parodique en Espagne, dans la période post-franquiste.

Plus généralement, en Europe comme ailleurs, le genre policier se retrouve, parce qu'il s'y prête par ses différents signes distinctifs, dans la mouvance littéraire moderne qui travaille sur la narrativité, qui utilise les contraintes, et/ou qui remet en cause en profondeur, parce qu'elle n'y croit plus, ce qui fait du policier l'archétype de la structure générale romanesque : la causalité, et, partant, la finalité. Rien n'empêche donc de penser que le siècle prochain verra d'autres écrivains s'emparer du roman policier pour en exploiter une composante encore discrète, passée inaperçue ou négligée actuellement.

Pour Gérard Genette, l'argument générique le plus fiable serait ainsi « *la capacité de dispersion (dans des cultures diverses) et de récurrence spontanée*<sup>929</sup> » de traits génériques, ces critères expliquant pour nous à la fois l'incontestable permanence vivante de la structure, des modalités de réception et des thèmes policiers, et la difficulté à définir le genre. On peut donc déduire de toutes ces tendances contemporaines, avec Jean-François Carcelen, que

***« les genres n'ont pas disparu en tant que tels, mais leur légitimité repose désormais sur le droit à la transgression »*<sup>930</sup> . »**

Il n'est alors pas surprenant que la notion de genre se trouve, en particulier dans le domaine policier, mise en question de façon fondamentale par la multiplication de romans parodiques. Par ses procédés propres, la parodie met en évidence tous les subterfuges de l'illusion référentielle et les clichés génériques, mettant par là même le lecteur à distance du texte. Il est alors confronté au texte comme littérature et ne peut se borner à une lecture quasi-pragmatique. La création de Montalbán, comme celle de Mendoza, renverse donc une tendance paralittéraire du genre, consistant en la domination de l'illusion référentielle et de la dimension littérale. Leur usage de la référence intertextuelle, au lieu de renforcer la « naturalité » du texte, accentue sa « fictivité », stimulant sans cesse la distance critique du lecteur. Mais cette altération n'est pas nouvelle, si on considère comme Jean-Claude Vareille la portée ironique des romans de Leroux et de Leblanc, conjuguant illusion et distance. L'ironie est également constitutive du roman noir depuis Chandler<sup>931</sup> ; elle a sans doute contribué, en s'étendant à la catégorie romanesque

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>929</sup> G. Genette, « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres*, p. 146. G. Genette repousse le critère de durée pour attester de l'existence d'un genre puisque cette durée peut être synonyme de « fossilisation ».

<sup>930</sup> J.F. Carcelen, *art. cit.*, p. 198.

elle-même, à faire du genre un terrain privilégié pour la parodie.

Si la parodie, selon Daniel Couégnas, vient « *compliqu[er]*<sup>932</sup> » l'approche générique, c'est qu'elle est avant tout une lecture. Le roman policier est le roman du lecteur, et nous avons vu à quel point la perception complexifiait encore la définition générique de tout texte et la rendait aléatoire. Pour Gérard Genette, la parodie établit une relation de paratextualité<sup>933</sup>, c'est-à-dire d'imitation, de transformation ; chez Montalbán, en particulier dans *Sabotage Olympique*, le texte sert même de prétexte à une réflexion sur le genre, entretenant avec lui une relation de commentaire. Gérard Genette place la question des genres sous celle de la transtextualité, subsumant les fonctions paratextuelle et métatextuelle, c'est-à-dire de tout ce qui met les récits en relation avec d'autres, système de références si présent dans le cadre du roman policier.

A l'idée même de genre, avec ses présupposés fixes et sectaires, ses interprétations classificatoires *a posteriori* et son critère exclusif de récurrence, Jean-Marie Schaeffer propose alors de substituer celle de généricité, pour éviter les aléas de l'interprétation « **qui ne saurait se faire en dehors d'un horizon générique**<sup>934</sup> », lié à l'horizon d'attente du lecteur. La généricité est basée sur l'interrelation et la « *circulation*<sup>935</sup> » entre les oeuvres, de plus en plus intense, compliquant précisément la catégorisation générique :

**« Dès qu'il y a transformation générique, la classification y voit soit le début d'un genre nouveau, soit un texte a-générique. D'où la thèse que les grands textes sont a-génériques. L'étude de la généricité textuelle permet au contraire de montrer que les grands textes se qualifient non par une absence de traits génériques, mais au contraire par leur multiplicité extrême [...] Il y a généricité dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire (au sens vaste) fait surgir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit [...] »<sup>936</sup> . »**

La diversité des relations qui unissent le texte à la « trame » explique la variété de notre corpus d'étude ; ces liens peuvent être de dévoration de l'un par l'autre et vice-versa, de

<sup>931</sup> Cf. D. Fernandez Recatala, *le Roman policier*, p. 127 : « Il y a une mise en question d'une forme par elle-même, qui marque à la fois son accession à la maturité et le commencement d'une désagrégation qui, aujourd'hui encore, se poursuit activement, car le processus n'a pas de fin : reprise décalée de thèmes déjà convenus, l'oeuvre de Chandler a pris avec le temps valeur de référence mythique - donc d'objet à retravailler. Chance inouïe pour les romanciers de tout poil : l'ironie fait partie du système lui-même, ce qui permet à la fois de s'en réclamer et de le détruire, et sa richesse tient à son épuisement même ! »

<sup>932</sup> Cf. D. Couégnas, *op. cit.*, p. 21 : « [...] les mécanismes de la parodie, du pastiche et de l'intertextualité ont depuis toujours brouillé les cartes, compliquant le jeu littéraire. »

<sup>933</sup> Cf. G. Genette, « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres*, pp. 157-158.

<sup>934</sup> J.M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 151.

<sup>935</sup> J.M. Schaeffer, « du Texte au genre », p. 202.

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 204.

transformation ou de détraquage, et nos quatre oeuvres en apportent l'illustration. Ce qui est donc intéressant dans cette perspective, c'est qu'elle remet le concept de genre au niveau de la textualité, en ne privilégiant plus le niveau de la lecture et les tentations structurelles à l'oeuvre dans les constructions métatextuelles que sont les classifications.

## 2.2. Problématisation de la notion de littéarité

---

Cette dimension textuelle pose par ailleurs la question si moderne de la littéarité, dans ses contradictions : désigné comme paralittéraire peu après son apparition parce qu'il s'opposait au roman, le policier est vu comme le genre de la plus grande littéarité par Jacques Dubois, en tant qu'il présente un autotélisme remarquable ; Uri Eisenzweig ajoute que ce genre n'existe que par l'autoréférence. La littéarité est en fait un concept relativement flou qui renvoie à plusieurs aspects, tous pertinents dans l'analyse du roman policier. De plus, le brouillage générique moderne et l'irruption d'oeuvres policières dans la littérature sans étiquette, troublant le partage habituel entre littérature et paralittérature oblige à sonder d'une manière fructueuse la notion de littéarité, ce que note avec satisfaction Alain-Michel Boyer :

**« Partant, le questionnement du fait littéraire par un voyage sur ses marges n'est pas un trompe-l'oeil : un cheminement à travers ces territoires d'un bord à l'autre de ces zones problématiques de l'institution littéraire, offre bien de nouvelles manières de poser des questions à la littérature, de reconsidérer les critères fondateurs de la littéarité<sup>937</sup> . »**

### 2.2.1. La littéarité comme jugement

La littéarité est souvent un jugement esthétique renvoyant à ce qui est considéré comme littéraire. Nous retrouvons ici ce que dit Uri Eisenzweig de la nature ségrégationniste de la littérature, à l'image de la société, qui a besoin de se déterminer un lieu commun à l'aide de marges.

Ce jugement se fait effectivement pour l'essentiel, à présent, sur des questions de style, puisque les autres aspects choquant la notion de fait littéraire touchaient principalement la bonne moralité et la transformation des formes romanesques, toutes choses qui ont subi bien d'autres atteintes depuis. Il est clair que l'utilisation d'une langue particulière - première marque pourtant de littéarité - a marginalisé le genre policier, en même temps qu'elle lui constituait une clientèle.

La question de style concerne d'abord, simplement, la façon de s'exprimer à l'écrit. La lisibilité et l'illusion référentielle étant essentielles dans toute écriture paralittéraire, on a notamment reproché au genre policier une abondance de dialogues, connotée négativement. Pour Daniel Couégnas, cette « **utilisation inflationniste du discours direct** » favorise une lecture rapide et visuelle du roman :

**« Ensuite, le discours direct pousse à l'extrême l'illusion de transparence, de « naturalité », que tente de créer le texte paralittéraire, puisque le langage écrit (réel) reproduit du langage oral (fictif)<sup>938</sup> . »**

<sup>937</sup> A.M. Boyer, « Questions de paralittérature », in *Poétique* n° 98, p. 150.

Et le même critique voit dans cette particularité un des indices de la paralittérature, tout en la rapprochant explicitement, comme beaucoup d'autres, de la tragédie, genre littéraire s'il en est ! Le roman d'Amette utilise cet outil paralittéraire dans sa première partie caricaturale du roman noir (comme Montalbán dans son premier chapitre), en multipliant les dialogues plats, dans une « transparence » absolue et accablante d'ennui. Montalbán, lui, utilise à ses fins - sociologique, idéologique, ironique - et en toute sérénité cet héritage du genre policier, d'une manière importante, tout en le mélangeant à une écriture « littéraire » (descriptions poétiques, monologues intérieurs) dans une grande liberté, présentant une vision enrichissante de la littérature, vécue comme un foisonnement créateur.

Par ailleurs, pour Jean Fabre, la monosémie requise par le genre condamne tout travail sur le mot : malgré quelques exceptions comme *Le Nom de la Rose*, la richesse sémantique, si elle existe, ne saurait être à ses yeux qu'une ornementation superflue visant à produire un « polar chapon » aux prétentions de roman réaliste<sup>939</sup>. Pour lui, finalement, même un « langage distancié » comme celui que pratique Montalbán, ne remet pas en cause l'heuristique de façon fondamentale, et n'accroît pas notablement le coefficient de littérarité. La monosémie peut dès lors expliquer l'aspect répétitif qui garantit la lisibilité et la réception du message, notamment grâce à l'utilisation de clichés, souvent invoquée dans la condamnation stylistique du texte policier.

Au-delà, est souvent mise en cause la « mauvaise » écriture : le style lourd et maladroit, le vocabulaire et la syntaxe pauvres et répétitifs d'une partie du corpus policier ont tôt fait de discréditer le genre, ou plutôt de fortifier ses opposants, apparus pour toutes les raisons évoquées précédemment. Aux attaques contre le genre, ses adeptes vont donc répondre par des arguments se plaçant parfois sur le même plan, lorsqu'ils mettent en avant la qualité de beaucoup d'oeuvres policières, ou la volonté d'une écriture behavioriste pour expliquer la sécheresse du style.

Or, comme le fait finement remarquer Gérard Genette, après Käte Hamburger, dans la plupart des genres la question de la littérarité ne se pose pas : un mauvais roman sans étiquette, une mauvaise pièce sont tout de même perçus comme appartenant au champ littéraire, comme un mauvais tableau fait toujours partie de la peinture :

**« Et du même coup le recours au critère esthétique est devenu plus hasardeux que jamais, puisqu'il laisse des textes, voire des « genres », entrer et sortir du champ littéraire au gré des appréciations individuelles ou collectives : selon les lectures, selon les époques, selon les cultures, tel texte [...], tel genre (l'autobiographie, l'éloquence) relèvera du littéraire ou de la prose informative ou persuasive<sup>940</sup> ».**

<sup>938</sup> D. Couégnas, *op. cit.*, pp. 98-99.

<sup>939</sup> J. Fabre, « Heuristique et littérarité du roman d'énigme », in *Les Cahiers des Paralittératures*, pp. 117-120. On retrouve la même condamnation de la part d'Annie Combes, dans le même recueil, note 12 p. 94.

<sup>940</sup> G. Genette, *Introduction au livre de K. Hamburger, Logique des genres littéraires*, Seuil, coll. Poétique, 1986 (éd. orig. 1977), p. 9. On pense aussi à R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit » in *Communications* n° 8, p. 7 : « le récit se moque bien de la bonne et de la mauvaise littérature. »

Cette ségrégation stylistique est conjoncturelle. L'usage dit « littéraire » de la langue reçoit des définitions variables au cours des siècles. Cependant, Pascale Casanova a montré que la langue est un critère essentiel<sup>941</sup> dans le jugement littéraire, un enjeu de luttes émanant des centres où se décide ce qu'est la littérature de la modernité, perpétuellement renouvelée ; une des constantes de cette appréciation autoritaire porte pour elle sur l'exclusion conjuguée d'un style populaire et d'une écriture réaliste. Le roman policier constitue un exemple parfait pour sa thèse du Méridien de Greenwich littéraire, mesure de la modernité : conçu par Poe dans un esprit révolutionnaire comme procédant d'une volonté de moderniser la littérature par sa conversion à l'intellect, le genre s'est trouvé ensuite condamné pour anachronisme - et classiquement condamné à disparaître -, ses objectifs rationnels ayant été confondus avec un réalisme passé de mode.

Rénové ensuite par les grands créateurs du roman *hard-boiled*, il revendique cette fois ce réalisme et se voit d'abord stigmatisé pour son choix linguistique, qui le fait cependant rentrer dans une certaine modernité, puisqu'il affiche ainsi ses liens avec le béhaviorisme d'un Hemingway ou d'un Camus. Assumant le choix d'une langue populaire, il rencontre aussi des mouvements innovants du XXe siècle, qui, issus d'auteurs que Pascale Casanova qualifie (au sens géographique) d'« *excentriques* », s'imposent peu à peu et se font reconnaître en transformant les « **signes du dénuement culturel littéraire (et souvent économique) en « ressources » littéraires** »<sup>942</sup> ».

Il se trouve enfin récupéré par un nouveau mouvement novateur, à partir du Nouveau Roman, et utilisé pour les perspectives formalistes qu'il ouvrait dans sa première version, et de là, à nouveau réintégré par le centre, sorti de sa « *province* »<sup>943</sup>, remis à l'heure du Greenwich littéraire. Par là même, c'est tout un genre « *démuni* » qui accède au domaine consacré de la littérarité. L'hétérogénéité actuelle du genre témoigne des différentes étapes de cette histoire : tout un pan de la littérature policière reste mal jugée, parce qu'elle reproduit d'une manière figée soit le roman anglais soit le roman américain, tandis qu'un autre pan se distingue parmi les grands courants modernes, des auteurs ayant retravaillé les données premières pour les acclimater au Méridien de Greenwich.

Il faudrait aussi, avec lucidité, reconnaître qu'une grande partie de la production actuelle se trouve entre ces deux tendances : il y a une mode (Pascale Casanova souligne le lien entre « mode » et « modernité ») du roman policier comme ingrédient romanesque, obéissant à ce qui rythme à présent de façon essentielle le « *tempo* » (Bourdieu) littéraire : les exigences commerciales, pesant de façon considérable sur

<sup>941</sup> P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, pp. 349-350 : « La langue est l'enjeu majeur des luttes et des rivalités distinctives : elle est la ressource spécifique avec ou contre laquelle vont s'inventer les solutions à la domination littéraire, le seul véritable matériau de création des écrivains permettant les innovations les plus spécifiques [...] ».

<sup>942</sup> Cf. *ibid.*, p. 446. Cf. aussi p. 130 : « Si la modernité est le seul présent de l'art, c'est-à-dire ce qui permet d'instaurer une mesure du temps, le méridien de Greenwich permet d'évaluer une pratique, de donner une reconnaissance ou, au contraire, de renvoyer à l'anachronisme ou au provincialisme. »

<sup>943</sup> Cf. *ibid.*, p. 137 : « Le lien entre la capitale et la province est inséparablement temporel et esthétique : l'esthétique est simplement une autre manière de nommer le temps de la littérature. »

l'édition<sup>944</sup>, expliquent encore par un autre biais les difficultés taxinomiques actuelles : dans le souci d'attirer le maximum de lecteurs, les maisons d'édition, contaminées par la mentalité américaine, réclament des romans mixtes où le roman policier trouve sa place comme piment.

Ainsi, si la volonté de sélection est transhistorique, l'outil de triage est, lui, historiquement fluctuant. Aristote exigeait des vers et une mimesis. L'évolution naturelle de la littérature a conduit à modifier successivement ces critères au cours des siècles, jusqu'aux jugements récents reliant fictionnalité et littérarité ; pour Käte Hamburger, comme pour Aristote, il s'agit finalement d'un usage différent de la langue :

**« La littérarité [...] ne se sépare pas pour elle [Käte Hamburger] d'un certain emploi du langage, ou plutôt [...] d'un certain refus d'employer le langage, et de la décision de constituer grâce à lui un univers fictif ou une expérience imaginaire inséparables de ses ressources propres<sup>945</sup>. »**

Les défenseurs les plus avisés du genre policier sont justement ceux qui se basent sur cette différence langagière, tel Jean-Claude Vareille, pour qui l'importance des images dans le texte policier est une preuve de la littérarité<sup>946</sup>. Pour Boileau-Narcejac, l'aspect fictionnel suffit à ranger le genre dans le champ littéraire<sup>947</sup>. En définitive, la variabilité des points de vue donne raison à Gérard Genette qui, rejetant ce que les critères de poéticité et de fictionnalité ont d'exclusif, leur en adjoint un troisième, « conditionnaliste<sup>948</sup> », lié à la perception et à la satisfaction esthétique individuelles.

### 2.2.2. La littérarité comme monde à part

La signification actuelle de la littérarité, chez les critiques comme Michael Riffaterre<sup>949</sup>,

<sup>944</sup> Cf. *ibid.*, pp. 236-237 : « On remet au goût du jour tous les procédés du roman populaire et du feuilleton inventés au XIXe siècle : dans un même volume on pourra ainsi trouver un roman de conspiration, un roman policier, un roman d'aventures, un roman de suspense économique et politique, un récit de voyage, un roman d'amour, un récit mythologique, un roman des romans (prétexte à érudition faussement réflexive qui fait du livre le sujet proclamé du livre, effet de modernité forcément « borghésienne »).

<sup>945</sup> G. Genette, *Introduction, Logique des genres littéraires*, p. 14.

<sup>946</sup> Cf. J.C. Vareille, *Filatures*, pp. 34-35 : « Le roman policier de la Belle Epoque, genre prétendument scientifique, noie la logique sous une foule d'images qui ramènent à une pensée primitive. Ou plus exactement, il n'atteint au statut de genre littéraire que grâce à et par l'emploi de l'image. »

<sup>947</sup> Cf. Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, 1964, p. 9 : « Et, dans la mesure où le roman policier est d'abord une fiction, il appartient de droit à la littérature [...] si le roman policier n'était pas, avant tout, un roman, il ne serait pas « policier ». »

<sup>948</sup> G. Genette, *Fiction et Diction*, p. 31 : « La littérarité, étant un fait pluriel, exige une théorie pluraliste qui prenne en charge les diverses façons qu'a le langage d'échapper et de survivre à sa fonction pratique et de produire des textes susceptibles d'être reçus et appréciés comme des objets esthétiques. »

<sup>949</sup> M. Riffaterre, *La Production du texte*, p. 88 : « Comme le ferait un tableau cubiste, contiguïté et successivité engendrent des anomalies sur le plan de la mimesis » : cette image nous semble rendre parfaitement compte de la littérarité du roman policier, dont la narration logifiante déforme la chronologie réelle.

renvoie donc davantage à l'élaboration d'un monde coupé de celui de la réalité, tant au niveau du langage qu'à celui du référent réel.

Pour ce qui est du roman policier, la raison de cette séparation se trouve dans l'hégémonie de la structure, d'où une déconnexion progressive par rapport au référent historique, social, c'est-à-dire par rapport au réel, alors que le genre était apparu dans la mouvance réaliste du roman du XIXe siècle :

**« A l'origine, la fiction policière entretient un rapport étroit avec le réel. Au XIXe siècle, la littérature est en quête d'une fidélité au monde quotidien. Le roman policier naît entre autre d'un goût pour l'épais, le trivial, le véridique<sup>950</sup>. »**

Sans doute, dans la foulée du roman-feuilleton et sous l'ascendant du fait divers - qui connaît un prodigieux succès avec l'apparition de la presse populaire -, peut-on voir dans le roman policier originel un prolongement du roman réaliste du XIXe siècle. D'où d'ailleurs, dans la logique d'une évolution, le retour dans la rue effectué d'une manière revendicatrice par le roman noir. Mais ce dernier reste plus marqué qu'on ne le croit par ses origines, et les éléments du réel ne sont souvent qu'un « *habillage [...] de la structure porteuse*<sup>951</sup> », comme dans le roman policier classique.

Car entre-temps, c'est bien sur la question du réalisme, que le roman policier, une fois sa forme trouvée, a créé un bouleversement. L'aspect finaliste et fonctionnel de sa structure, la « logification » de la narration, la portée primitive et mythique de ses images, modifieront considérablement le rapport référentiel. Ce qui va remplacer la référence au réel d'une manière efficace, c'est l'allusion intertextuelle, garantissant ce monde à part, équivalent à l'effet de réel - puisqu'étant comme lui référence à un déjà-vu (Cf. 1ère partie, 5.2.1.). Mais beaucoup parmi les premiers défenseurs du genre allèguent tout de même le réalisme : la confusion qui règne à ce sujet vient de tout ce que les procédés énoncés apportent de motivation au récit, cautionnant ainsi l'illusion romanesque et dissimulant la fiction.

Cette idée toute faite est également entretenue par une équivoque au sujet de la raison, dont le détective est censé représenter les processus clarificateurs efficaces ; cette rationalité est confondue avec une vision réaliste des choses. Or, Käte Hamburger, liant imitation à fiction pour définir la mimesis, rend bien compte du fait que c'est parce que la fiction produit de la non-réalité qu'elle expose un monde, aux apparences réelles, mais pourvu d'un sens ; le roman policier présente d'une façon extrême dans le champ littéraire cette invention du sens :

**« La réalité, quant à elle, est, mais elle ne signifie pas. Seul le non-réel a le pouvoir de métamorphoser le réel en signification, en sens<sup>952</sup>. »**

Le roman policier construit le monde qui lui est nécessaire. Le discours final du détective

<sup>950</sup> A. Combes, « Indices et leurres : de la trace au tracé », in *Les Cahiers des Paralittératures*, p. 81.

<sup>951</sup> Cl. Amey, *op. cit.*, p. 179. Cl. Amey, qui cite R. Chandler, *op. cit.*, note 6 p. 217 : « Hammett a sorti le crime de son vase vénitien et l'a flanqué dans le ruisseau. », relativise beaucoup ce retour à la réalité. Cf. aussi J.N. Blanc, dont l'ouvrage, *Polarville*, décrit tous les clichés et les images fantasmatiques auxquels le roman noir doit son existence et son retentissement.

<sup>952</sup> K. Hamburger, *op. cit.*, p. 197.

dévoile ainsi le choix subjectif et orienté d'éléments étroitement finalisés, les indices. Siegfried Kracauer insiste longuement sur la perversion exercée par le règne de la *ratio* notamment dans le roman policier. Le monde de ce type de roman est entièrement construit, dit-il, pour assurer les aises et la victoire de l'intellect, et il n'a rien à voir avec la réalité<sup>953</sup>. D'où l'aisance narquoise du détective face aux efforts désespérés et aux limites intellectuelles des représentants de la police officielle, qui eux se débattent dans une réalité privée de la réduction opérée par la raison.

De surcroît, Pierre Bayard a montré ce qu'il fallait penser de cet artifice de reconstruction : il assimile la démarche de l'enquêteur avec le « *délire* », dont il met justement en avant « **le rapport falsifié qu'il entretient avec la réalité**<sup>954</sup> ». Ce discours est une tentative de plaquer sur le monde une vision plus supportable - ce qui correspond parfaitement à l'effort de remise en ordre du roman policier dans un monde qui perd ses repères. Ce qui compte, c'est l'ordre retrouvé, et peu importe le cheminement adopté : d'où la « *rigidité*<sup>955</sup> » du détective classique et de sa façon de raisonner ; il doit absolument parvenir à ce qu'il s'est fixé comme solution, par tous les moyens. Il nous semble évident que ce délire interprétatif ne se limite pas au détective, qui ne fait que diégétiser le lecteur lui-même, projetant sur le texte ses propres constructions<sup>956</sup>.

Cet apport de Pierre Bayard ajoute une explication très intéressante à l'aspect fortement finalisé de l'oeuvre - qui se laisse moins percevoir lorsqu'à cette « *rigidité* » se substitue une grande incertitude, comme chez Amette. D'une manière révélatrice, les indices disparaissent d'*Enquête d'hiver*, alors que c'est justement à eux que le discours logifiant se raccroche, en les choisissant en toute connaissance de cause parmi ce que le récit met complaisamment à la disposition du détective. Le discours, la narration, se chargent d'étouffer tout ce qui aurait pu constituer un indice contraire. Pour Demange en revanche, l'échec vient de ce que nul indice n'est posé pour confirmer son intuition première, qui prend un caractère irréel<sup>957</sup>.

Dès lors, le lecteur est condamné lui aussi à l'échec interprétatif dans ses premières projections sur le texte. Sa lecture délirante est motivée par la répétition : avoir lu tant de

<sup>953</sup> Cf. S. Kracauer, *le Roman policier*, notamment p. 158 : « Cette analyse est une identification faite par la *ratio* autonome et par laquelle c'est précisément ce qui ne peut être déterminé par l'homme qui est tiré de la transcendance vers l'immanence pour y être classé de manière univoque. Or, comme la réalité ne se constitue que par le rapport de l'homme à l'absolu, les déductions du fondement qui éliminent l'existence ne peuvent signifier la réalité ».

<sup>954</sup> P. Bayard, *op. cit.*, p. 107 (souligné par l'auteur).

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>956</sup> Cf. Boileau-Narcejac, *le roman policier*, 1964, pp. 212-213 : « Nous sommes des hommes-choses [...] L'homme-chose, c'est la conscience qui se mystifie elle-même, qui prend pour le réel les interprétations qu'elle en donne. Or, c'est précisément la peinture de ce délire d'interprétation qui est l'objet du roman policier. »

<sup>957</sup> P. Bayard, *op. cit.*, p. 112 : « Signe imperceptible de l'existence de cette autre réalité, l'indice est au coeur de l'activité de pensée chez la délirant, qui y voit à la fois la confirmation de son intuition et la preuve de son élection. » D'où l'orgueil d'un Poirot, et la mégalomanie de Soler, dans *L'Enfer* - alternant avec des phases dépressives, quand les indices disparaissent.

livres policiers selon un certain code et avec succès l'amène à cette projection et lui donne le sentiment d'être dans son droit. Sa position face au texte d'Amette est alors comparable à ce que serait celle d'un Hercule Poirot confronté à l'échec de sa lecture routinière du monde, lecture assurée et convaincue de sa légitimité - d'où l'insolente supériorité du détective qui sait toujours tout avant tout le monde et plus aisément, et qui s'arroge par conséquent le privilège de discourir.

Ce discours est dangereux, en ce qu'il paraît réaliste, notamment à cause du « sentiment de conviction de celui qui le produit <sup>958</sup> ». La narration policière le renforce, assumant un rôle démonstratif efficace : nul ne s'oppose à l'interprétation du détective. Au niveau de la réception, l'auteur profite sans doute de l'aspect monologique de l'écriture - le lecteur ne pouvant répondre. Montalbán et Belletto ne cachent pas l'aspect délirant des productions déductives de leurs héros : les grandes intuitions de Carvalho naissent de délires éthyliques et celles de Soler s'assimilent à des coups de fièvre, le détective étant atteint d'un délire paranoïde, c'est-à-dire sans aucune cohérence apparente, au contraire du délire paranoïaque du détective classique <sup>959</sup>. La vérité arrive chez Montalbán, sans conviction narrative. Chez Marsé, ce n'est certes pas le détective qui assène la solution : il ne tient pas de discours. C'est totalement à l'efficacité de la narration qu'on doit la vérité et la certitude : l'auteur montre ici à quel point le détective n'est rien sans le processus énonciatif qui le soutient. Mais Amette renverse totalement la situation dans *Enquête d'hiver*, de sorte que les raisonnements de Demange paraissent à tous des élucubrations, jusqu'à ce que lui-même conçoive son enquête « **comme un lent et discret délire** » (149). Il est traité par tous comme un enfant qui se raconte des histoires. La narration ne vient pas au secours de son détective, laissant le lecteur partager la sensation d'irréalité du personnage.

Amette dévoile ainsi la vision dédoublée du monde que propose le roman policier, superposant un point de vue sur le monde à la réalité. Le trouble que son récit procure au lecteur renvoie ce dernier à sa lecture, à sa façon d'aborder un texte, d'engager sa crédulité. La séparation rassurante vérité/mensonge est abolie - comme chez Belletto - dans une seule signification délirante - chez Belletto d'ailleurs, même les criminels sont délirants. Le « comme si » est ici ambigu, ce que mettent assez en valeur Belletto, dont le récit nous fait avaler des couleuvres en toute connaissance de cause, Montalbán et son héros pastiché, ou Marsé qui joue de cette duplicité pour que le choc avec le « vrai » réel soit plus frappant en dernière instance : le dénouement nous fait brutalement sortir de ce monde à part qu'est la fiction.

En effet, c'est bien à une « *expérience de la non-réalité* » que nous convie le texte fictionnel ; selon l'apport fondamental de Käte Hamburger <sup>960</sup>, il s'agit bien moins d'établir

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 108 (souligné par l'auteur).

<sup>959</sup> *Ibid.*, p. 110. Ce qui explique le nombre de détectives « anormaux » ! Le délire paranoïaque « offre toutes les séductions d'un discours raisonné ». Et p. 119 : « [...] le délire offre des affinités (ou une analogie, ou une équivalence) avec l'activité théorique. ». Or, Freud lui-même comparait son activité théorique et le délire des malades... G. Ponnau, « Du récit fantastique au récit policier », in *Modernités*, pp. 114-115, relie l'apparition des romans policier et fantastique avec les découvertes des aliénistes du XIXe siècle sur les ressemblances génétiques entre génie et folie.

**un « comme si »**, une entrée dans un jeu, qu'un « comme », c'est-à-dire deux mondes parallèles et autonomes dans leur fonctionnement, celui du monde réel et celui du monde fictif - ici celui du monde générique -, celui-ci empruntant certains de ses matériaux à celui-là. Cette superposition rend possible leur comparaison, et, passant, la confusion, l'illusion référentielle. Il semble évident que l'établissement d'un monde générique renforce la puissance de la fiction, le lecteur se retrouvant immédiatement dans un monde connu et familier, par l'établissement d'éléments stables et repérables.

C'est pourquoi l'intertextualité a un rôle fondamental dans le roman policier : l'élément intertextuel souligne le fait que le lecteur est dans un monde à part. Il suggère ce monde, aussi immédiatement qu'une image seule, mais plus complètement que celle-ci : il le suggère en totalité, au lieu que l'image, le plus souvent, a besoin du réseau entier pour manifester le genre, tant il est vrai que le roman policier doit ses formes et ses thèmes à tout un ensemble de récits, du juridique au mythique. Le personnage du privé est une marque d'intertextualité ; il est évocateur du genre tout entier, il ne renvoie qu'au genre policier et en signifie en même temps la non-réalité. C'est pourquoi Montalbán s'appuie tant sur cette figure. La conscience de l'intertexte, c'est l'expérience de la non-réalité. Tout un jeu est alors permis entre l'auteur et le lecteur<sup>961</sup>. D'autant plus que l'intertexte générique, qui donne les clés du monde policier fictif, est redoublé par Montalbán par l'intertexte général de la littérature « noble », de façon à souligner encore que nous sommes dans le monde de la Bibliothèque. Insistant avec humour sur le fait que nous lisons<sup>962</sup>, il désigne la fabrication que constitue la fiction, et fait reconnaître la puissance fictionnelle générique.

Belletto trouble son lecteur en mettant en face de cette expérience de non-réalité la forme même de la feintise : l'énoncé à la première personne<sup>963</sup>. Les auteurs parodiques comme Montalbán s'amuse à souligner la différence entre ces deux mondes, les

<sup>960</sup> Cf. K. Hamburger, *op. cit.*, p. 71. L'« expérience de non-réalité » est évoquée p. 73. Pour les personnages, cf. notamment p. 74 et p. 127.

<sup>961</sup> Cf. P. Auster, *Cité de verre*, p. 13 : « Ce qui l'intéressait, dans les histoires [les polars] qu'il écrivait, ce n'était pas leur relation au monde mais leur relation à d'autres histoires. » Paul Auster met en rapport son texte avec *les Aventures d'Arthur Gordon Pym* de Poe et avec Cervantes.

<sup>962</sup> Cf. M.V. Montalbán, Entretien avec G. Tyras, in *Hard-Boiled-Dick*, p. 82 : « [...] j'utilise le clin d'oeil au lecteur, j'avertis le plus souvent possible ce monsieur que nous appelons lecteur, qui est plongé dans une histoire, et qui y croit, qu'il est en train de lire quelque chose qui n'est pas réel, qu'il est en pleine convention littéraire ».

<sup>963</sup> Cf. K. Hamburger, *op. cit.*, p. 290 : « La dimension feinte du Je-narrateur s'intensifie et devient d'autant plus évidente que le contenu énoncé est plus irréel. » Le récit à la première personne semble gêner K. Hamburger, elle l'exclut du champ de la fiction et en fait un énoncé de réalité. On perçoit quel jeu cette ambiguïté autorise chez Belletto, à un tout autre niveau que chez A. Christie et son *Meurtre de Roger Ackroyd*, Belletto insistant sur l'aspect irréaliste des événements. Mais le malaise et les réactions des lecteurs d'A. Christie, jusqu'à la révolte récente de Pierre Bayard (*Qui a tué Roger Ackroyd*, 1998), témoignent bien de cette gêne inhérente au récit à la première personne, en particulier, évidemment, dans le roman policier, où le lecteur réclame un narrateur de bonne foi, fût-il peu brillant, comme Hastings. Ce malaise nous semble comparable à celui qu'on observe chez certains lecteurs de biographie historique romancée, mélange de vérité et d'invention non situable.

auteurs novateurs comme Amette en font prendre conscience, par exemple, en faisant glisser *in extremis* le lecteur dans un troisième monde, le monde propre à l'oeuvre. Et c'est par le personnage principal qu'il nous y contraint. Käte Hamburger insiste sur le rôle essentiel des personnages, sur l'attente qu'ils suscitent chez le lecteur, dans l'approche fictionnelle ; dans le roman policier, non seulement on les guette, mais on les préconstruit, on les pourvoit s'il le faut des pièces manquantes que l'intertexte nous souffle. La typification du détective ne fait donc qu'insister sur la fictivité de la narration, ce que mettent bien en valeur Montalbán et Amette, sur deux modes différents : Montalbán souligne l'inadéquation de son héros avec la réalité<sup>964</sup>, et Amette nous fait boire jusqu'à la lie le breuvage que la fiction nous a préparé ou, mieux, fait préparer.

Le pouvoir de la fiction est d'ailleurs si bien établi que même lorsque l'auteur policier a choisi d'implanter son action dans un décor réel et bien connu (Londres pour Doyle, Paris pour Gaboriau, Barcelone pour nos deux auteurs espagnols, Rennes, Lyon pour Amette et Belletto), ou à une période très évocatrice (le 8 mai 1945 chez Marsé), l'expérience de non-réalité reste souvent la même. Il faut toutefois nuancer ce propos en fonction de la réception, puisqu'un lecteur connaissant Lyon ne lira sans doute pas exactement *L'Enfer* comme un lecteur ne connaissant pas cette ville, et encore davantage s'il s'attache à la dimension mimétique du roman<sup>965</sup>. Cependant, les variations observables entre les lecteurs sont en grande partie atténuées par le schéma fonctionnel et le rôle des images primitives (la chasse, le labyrinthe, l'obscurité, etc.), fondamentaux pour comprendre comment se crée cette double vision, qui est l'exact pendant de ce qui se passe au niveau du raisonnement : on sait ( ? ) comment on raisonne dans la réalité, et pourtant on accepte le cheminement logique propre au détective et à la narration - et pour cette raison même, incommunicable au lecteur démuné de cette expérience de non-réalité-là. C'est ce que Roland Barthes identifie comme l'absorption du *logos* par une *lexis*<sup>966</sup>. Dans les deux cas, la narration pose son métalangage et se clôt sur lui :

**« L'expérience de l'hic et nunc que la fiction [...] nous transmet, c'est l'expérience de la mimesis d'hommes agissants, de personnages fictifs, source de leur propre vie qui ne se déroule pas dans le temps et l'espace, précisément parce qu'elle est fictive - même là où la scène du roman correspond à une réalité géographique et historique connue. Lorsque ce sujet est fictif, toute la réalité géographique et historique est attirée dans le champ de la fiction, transformée en « apparence ». Dès lors, ni l'auteur ni le lecteur n'ont à se préoccuper de savoir dans quelle**

<sup>964</sup> On se rappelle une des réactions de Pepe Carvalho face au scepticisme qu'il rencontre : « C'est un métier comme les autres. Vous n'avez jamais lu de roman policier ? » (228) : Cf. M. Riffaterre, *la Production du texte*, p. 88 : « Mais un texte qui proclame la non-existence du référent n'est qu'une forme extrême du discours littéraire. »

<sup>965</sup> En effet, Th. Pavel, *in Univers de la fiction*, p. 42, note que le choix entre une lecture réaliste ou non-réaliste « dépend de notre conception du réalisme et de la mimesis, ainsi que de l'état de nos connaissances sur les entités extratextuelles ».

<sup>966</sup> Cf. R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit » *in Communications* n° 8, p. 27 : « [...] aujourd'hui, écrire n'est pas « raconter », c'est dire que l'on raconte, et rapporter tout le référent (« ce qu'on dit ») à cet acte de locution ; c'est pourquoi une partie de la littérature contemporaine n'est plus descriptive, mais transitive, s'efforçant d'accomplir dans la parole un présent si pur que tout le discours s'identifie à l'acte qui le délivre, tout le logos étant ramené - ou étendu - à une lexis. »

**mesure la réalité a des caractéristiques irréconciliables avec ce champ<sup>967</sup> . »**

La nécessité de la série ou du cycle se fait par là même mieux comprendre dans ses manifestations actuelles : pour que l'expérience de non-réalité liée à un lieu réel se fasse pleinement, il est bon que ce lieu devienne l'objet d'un cycle ou d'une série. Le Lyon de Belletto ou le New-York de Paul Auster s'extraient du domaine de la réalité, renforcent leur fictionnalité et se conforment à l'imaginaire générique parce que ces villes sont au centre de plusieurs romans. Le lieu réel modifié, que Thomas Pavel appelle « *substitut* », prend alors des allures de décor « immigrant », c'est-à-dire emprunté fidèlement à la réalité, parce qu'il a acquis une « *vraie personnalité*<sup>968</sup> », transmise et confirmée de texte en texte dans le cycle.

D'où également la prépondérance de la dimension narrative dans la fiction policière en particulier, le monde générique nécessitant pour surgir une chaîne d'images et un ensemble de fonctions. Le roman policier insiste sur ce que pose Käte Hamburger comme caractéristique de toute fiction :

**« Sa fictivité, c'est-à-dire sa non-réalité, signifie qu'elle n'existe pas indépendamment du fait de sa narration, qu'elle en est le produit. La narration est donc une fonction (la fonction narrative), productrice de récit, maniée par le narrateur comme le peintre manie couleurs et pinceaux<sup>969</sup> . »**

Parmi les procédés narratifs propres au genre policier, l'attention portée à la structure met en évidence l'aspect construit du monde romanesque ; cette caractéristique comporte évidemment le risque d'engendrer une « *forme pétrifiée du roman*<sup>970</sup> », un produit de consommation, pour Claude Amey. Et pourtant, c'est cette particularité qui va en faire un outil expérimental pour les écrivains travaillant sur la forme narrative, et donc un instrument remarquable pour renouveler le roman. L'expérimentation sur la forme se joint chez eux à celle sur la signification, passant par une modification du rapport au sens, nécessairement, puisque « *le sens du roman policier réside pour beaucoup dans ses agencements structuraux*<sup>971</sup> . »

Cet attrait des écrivains modernes pour le roman policier inclut parfois la volonté d'en retenir l'aspect calculé. La « *machine à lire* » (Th. Narcejac) a heurté, dès son apparition, une conception générale de la littérature héritée des romantiques prônant l'inspiration, le

<sup>967</sup> K. Hamburger, *op. cit.*, p. 124.

<sup>968</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, p. 42. La transformation du lieu réel en « *substitut* » explique la variété des approches littéraires d'une même ville, cf. *ibid.*, p. 83. : « [...] *Paris est aussi bien le sinistre théâtre des romans d'Eugène Sue et la ville débordant d'énergie des Scènes de la vie parisienne, que l'endroit monotone et agité où Frédéric Moreau fait son éducation sentimentale* ».

<sup>969</sup> K. Hamburger, *op. cit.*, p. 126.

<sup>970</sup> Cl. Amey, *op. cit.*, p. 194. Cf. p. 197 : « *C'est ainsi qu'il est le moment pétrifié d'une problématique littéraire, moment qui coïncide avec les conditions d'acceptabilité dans le cycle de la consommation courante* ». Cf. aussi p. 191. Posons au contraire l'hypothèse que la pétrification vient de ceux qui oublient ce travail sur la structure, par exemple dans le néo-polar : ils négligent les potentialités de la littérature du genre ; le sens alors s'appauvrit souvent dans la signification purement idéologique.

<sup>971</sup> *Ibid.*, p. 25.

style personnel et rejetant l'imitation et la rhétorique, « *technique de la parole efficace* », ses règles et ses topoi, récupérés dès lors par la « paralittérature » - et en particulier par le roman policier<sup>972</sup>. Dans ce genre, la valeur de l'écrivain est au contraire mesurée à sa capacité à tirer profit des règles élaborées.

Par un effet de retour, la modernité a vu des écrivains, comme Queneau ou Perec, affirmer l'aspect tyrannique de l'inspiration et s'enthousiasmer pour la productivité des contraintes. C'est pour cela d'ailleurs que Borges voit dans le roman policier l'ultime refuge des « *vertus classiques*<sup>973</sup> » de la littérature, le raisonnement dictant à l'écrivain une forme et des structures précises et efficaces.

Ainsi, en tant qu'outil de recherche narrative, du Nouveau Roman à Jean Lahougue ou Benoît Peeters, le roman policier rend sensible le problème de ce qu'est le livre, de ce qu'est la lecture, de ce qu'est la littérature : c'est le débat entre le texte à contrainte et le texte aisément lisible, entre le texte qui exige un déchiffrement et la perception d'une clé et le texte qui s'ouvre tout seul, sur un terrain familier. On voit, évidemment, ce que le genre, par sa nature même, offre comme arguments aux deux camps : lecture herméneutique par excellence, le texte policier est saturé d'indices et de leurres, mettant en échec les stratégies de lecture ; en même temps, la force de la présence hypotextuelle fait baigner le lecteur dans la quiétude du déjà-lu, et la matière romanesque lisible attire et concentre les clichés.

Le débat épistolaire<sup>974</sup> (1998) entre Jean Lahougue, auteur de « romans-machines », et notamment de romans policiers expérimentaux (*La Comptine des Heights*, 1980, *La Doublure de Magrite*, 1987) et Jean-Marie Laclavetine, romancier « inspiré » et lecteur chez Gallimard, rappelle d'une façon très intéressante le procès fait au roman policier classique, en même temps qu'il évoque les questions de la réception et du progrès littéraire. D'un côté, la théorie de l'art-objet (62 sq.), de l'autre, l'art comme expression de l'existence. Nous tenterons de rendre compte des différents arguments en faveur de et s'opposant à la machinerie narrative réglée par un système de contraintes.

Jean Lahougue se réclame de la littérature objective, comme Marjorie Nicholson célébrant le roman policier en 1929<sup>975</sup>. En substituant une « *nécessité* interne » à l'oeuvre à une « *nécessité* intérieure » à l'auteur (157-158), la contrainte permet d'épargner au lecteur l'arbitraire du texte. En fait, il s'agit de créer un arbitraire logique et accessible, partant du principe fondateur de la littérature novatrice que le langage est déjà « **un très artificiel système de contraintes absurdes** » (67), qui n'exprime jamais « **ce qu'on veut lui faire exprimer** » (52). Ainsi le roman est-il susceptible d'intéresser tout un

---

<sup>972</sup> A.M. Boyer, « Questions de paralittérature », in *Poétique* n° 98. A.M. Boyer rappelle que, dans ce contexte, l'enseignement de la rhétorique a été éliminé en 1885. Il explique aussi que c'est notamment parce que le roman policier a récupéré cette rhétorique qu'il a pu être comparé si souvent à la tragédie.

<sup>973</sup> J. L. Borges, « le conte policier », in *Autopsies du roman policier*, p. 304.

<sup>974</sup> J. M. Laclavetine, J. Lahougue, *Ecrivons et Lisons*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

<sup>975</sup> Cf. M. Nicholson, citée par Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 242 : « *Nous voulons nous évader de l'informe vers la forme.* »

chacun, au lieu qu'habituellement, il ne concerne que ceux qui se sentent des affinités avec le thème abordé, phénomène où Jean Lahougue voit l'authentique illisibilité d'un texte (130-131). Il relie d'ailleurs habilement ce phénomène à la puissance idéologique de l'écriture : « *Autant dire que l'universalité du génie d'un écrivain sera proportionnée au pouvoir que détiennent ses lecteurs d'imposer à l'opinion que leurs goûts sont forcément les meilleurs* » (131).

Créant de surcroît une « *cohérence interne* » (83), la contrainte attache au texte le lecteur, qui, la percevant, cherche à se l'approprier, sachant qu'il a les moyens « *d'anticiper, de construire sa propre lecture* » (119).

La lecture est donc dynamique et répétée, la compréhension du code se faisant progressivement, chaque relecture permettant de glaner des indices. On retrouve là bien des termes de la critique policière : pour impliquer le lecteur, dit Jean Lahougue, il faut qu'il puisse faire des *prévisions* et élaborer des *stratégies*. Rezvani, dans *l'Enigme*, fait le lien entre le roman policier, l'art, et la contrainte : « *Quel art porté au sublime ne s'est donné des contraintes jubilatoires ? [...] Et quelle énigme, après tout, n'est une contrainte jubilatoire ?*<sup>976</sup> ». Les romanciers modernes, depuis Robbe-Grillet, tirent en effet un bénéfice de l'énigme placée au plan de la narrativité :

**« Ainsi, dans l'élaboration d'un roman policier d'énigme, la stratégie du criminel décide-t-elle souvent de la disposition apparemment arbitraire des lieux et des objets qui s'y trouvent. Et cette disposition, en retour, autorisera le lecteur attentif à induire la stratégie du criminel. Ainsi, dans un roman dont l'hypothèse fondatrice implique l'entière culpabilité du langage, revient-il à celui-ci d'organiser à chaque instant l'espace qui rend son acte possible avant de conduire le lecteur jusqu'à sa culpabilité » (211).**

Pour l'écrivain, la contrainte est un moyen de prendre conscience des processus qui le dirigent (38) et des possibilités du langage (53) ; elle est productrice et « *génératrice* » (157), selon le principe de l'objectivité :

**« C'est que la contrainte n'impose pas a priori de contenus. C'est sa mise en oeuvre qui peu à peu les induit » (214).**

Le créateur peut alors vraiment mériter ce nom, puisqu'il se préserve de tout ce que son inconscient lui réserve de « *schémas culturels acquis et de conventions dominantes* » (36) et délivre le texte de toutes les « *significations préconçues* » (52) et des soi-disant « *révélations* » (53) qu'on le destine souvent à produire. En même temps que les « *clichés de l'intuition* » (61), la contrainte « *prévient les risques du rationalisme [...] par un rationalisme plus conséquent* » (50). La « *besogne* » est donc libératrice, contre le style, qui « *n'est l'homme que s'il aime sa prison* » (85). En effet, la variété du style de l'écrivain expérimental renvoie à la variabilité du « *je* », et lui procure des jouissances plurielles (84). La personnalité de l'écrivain se percevra dans la façon dont il résoudra les problèmes posés par l'hypothèse de langage qu'il s'est imposée, dans tous les réajustements rendus nécessaires (90-91).

De la sorte, l'auteur ne se frustre pas pour autant de l'expressivité de l'écriture. Une hypothèse sur le langage, si elle contraint l'auteur, déclenche de « *réjouissantes*

<sup>976</sup> Rezvani, *l'Enigme*, p. 196.

**ambiguïtés et autres mailles de réseaux de sens qui n'étaient pas prévues au programme** » (118). De cette façon, la contrainte assumée par la conscience laisse « *s'engouffr[er]* » (127) l'inconscient<sup>977</sup>, d'une manière visible, source de plaisir pour le lecteur, « *jouissance à partager* » (129) par le langage :

**« Ainsi, qui sait ? l'intrigue pourrait, dans sa machination même, permettre à l'ego de résoudre quelques-uns de ses propres mystères avant que d'autoriser autrui à résoudre les siens... » (127).**

Le récepteur n'est donc pas oublié. Au contraire, le langage, grâce aux contraintes, permet d'autant plus l'illusion référentielle (68) et le texte est **rendu « accueillant à la propre vie du lecteur »** (72).

Au fond de cette thèse, s'affirme l'idée de la résistance du texte aux « *stratégies acquises* » (13), pour « *élargir le champ des possibles* » (37). Jean Lahougue croise ici les assertions de Iouri Lotman sur la lutte que l'auteur doit mener contre les prévisions du lecteur, dictées par son oeil réducteur et ses habitudes conditionnées<sup>978</sup>. Ce combat est aussi dans une certaine mesure celui de Montalbán :

**« [...] il ne faut pas donner au lecteur le modèle qu'il attend. Il faut qu'il y ait lutte entre les deux, que l'auteur résiste<sup>979</sup>. »**

Le plaisir du texte vient ainsi pour Jean Lahougue de ce qu'il **peut « nous convier un temps à progresser »** (37), l'auteur nous aidant si nécessaire par le biais d'explications extérieures à l'oeuvre (41-46).

Cependant, cette lutte contre l'acquis du lecteur n'empêche pas que l'écrivain, imprégné de ses lectures (71), joue avec jubilation du déjà-lu, « **Car c'est en vérité de tous les livres que le moindre livre nous parle** » (213). L'auteur doit donc chercher à exprimer une culture partagée :

**« C'est qu'il ne s'agit plus ici de récuser les conventions de langue et de genre en leur substituant du non-convenu, mais au contraire de les employer toutes, et les plus convenues, intrigues et descriptions à la papa comprises, à parler de ce dont elles ne convenaient pas » (136)<sup>980</sup>.**

L'intertextualité, ainsi conçue, rapproche Jean Lahougue de Jacques-Pierre Amette et de

<sup>977</sup> J. Lahougue s'inscrit ici dans la perspective ouverte par J. Ricardou, in *Nouveaux problèmes du roman*, III, D, « les transformations du scripteur » ; et notamment p. 348-349 : « *Ce qui entrave le retour du refoulé, c'est que l'élément tend à survenir selon son propre dynamisme, de type sexuel, qui éveille aussitôt la censure. Ce qui seconde la convocation du refoulé, c'est que l'élément tend à survenir selon un dynamisme autre, de type textuel, qui endort largement la censure.* »

<sup>978</sup> Cf. I. Lotman, *op. cit.*, pp. 395-396.

<sup>979</sup> M.V. Montalbán, *Entretien avec G. Tyras*, in *Hard-Boiled-Dick*, p. 82. Il poursuit, faisant allusion aux risques d'une telle conduite : « *En fait, il y a deux types de lecteurs : un lecteur simple qui, si tu ne suis pas le modèle, referme le livre en le traitant de cochonnerie ; et un lecteur plus complexe, qui entre dans le jeu. C'est celui-là qui m'intéresse.* »

<sup>980</sup> J. Lahougue le dit ailleurs : « *[...] la mémoire est constitutive de toute oeuvre* » (230). Cf. aussi la notion de littérarité chez M. Riffaterre, *La Production du texte*, p. 49 : « *La littérarité de la phrase tient donc ici à ce qu'elle est une citation partielle, ou plus précisément la variante d'une structure dont il existe déjà une variante fameuse dans les annales de la littérature.* »

bien des postmodernes espagnols. Cette vision lui permet de jouer avec Agatha Christie dans *la Comptine des Heights* ou avec la figure de Maigret dans *la Doublure de Magritte*. Pour lui, l'écriture est « *une combinatoire des combinaisons préfabriquées* » (73) et la contrainte permet d'échapper à une écriture qui ne serait que « *restitution* » (89) mortifiante ou expression balbutiante et inauthentique de l'ego (113-114), fatalement inspiré du déjà-lu et des codes ambiants.

Voyons à présent les arguments de Jean-Marie Laclavetine contre cette machinerie narrative. Les fonctions de cet écrivain chez Gallimard mettent au centre du problème la réception de l'oeuvre. Corrélativement, ses positions risquent de paraître entachées d'un conservatisme motivé par l'objet de consommation que représente un livre édité et par la garantie offerte par l'« *écriture identitaire* » (J. Lahougue (130)). Apparemment, ce partisan de l'inspiration défend le même point de vue littéraire que d'autres au début du siècle. Il fait soigneusement la distinction entre les partisans des théories littéraires et les génies. Ces derniers sont certes susceptibles, comme Flaubert ou Zola, d'être considérés comme des travailleurs acharnés ; mais ce travail est limité, d'après Jean-Marie Laclavetine et bien d'autres, à une documentation approfondie - comme certains auteurs de romans noirs préparant soigneusement leurs « *technicalités* » ou « *backgrounds* »<sup>981</sup>. Avant tout, s'impose le style :

**« [...] le style, c'est l'homme ; Madame Bovary est le fruit d'une formidable érudition, d'un vaste savoir, d'une connaissance approfondie de la société, peut-être même d'une théorie littéraire assez raffinée (laquelle, au fait ?), etc., mais aussi d'une formidable intuition, oui, d'une inexplicable grâce [...] » (56).**

Il ajoute à ces arguments les reproches faits au Nouveau Roman - face à un écrivain qui cite Jean Ricardou -, parmi lesquels se pose le problème du lectorat :

**« Vous limitez l'audience de votre oeuvre à un cercle d'amateurs de rébus et de Meccano » (144).**

Le lecteur n'est pas Sisyphe (144) : on ne doit pas le condamner à la relecture. Le roman devrait être accessible à tous sans que l'auteur ait à donner d'explications, affirmant par là même une supériorité usurpée. Pour Jean-Marie Laclavetine, la faiblesse du lectorat est à la mesure de la pauvreté quantitative des auteurs de romans expérimentaux :

**« Les années les plus productives sur le plan de la théorie littéraire en France (grosso modo, 55-75) ont aussi été les plus pauvres en matière de création romanesque » (31).**

En effet, face aux seuls auteurs que peut citer Lahougue (Queneau, Perec, Calvino) se dressent la multitude des auteurs « libres » :

**« Et les arguments réfutant vos thèses s'appellent *Le Voyage au bout de la nuit, Molloy, Le Procès, Belle du Seigneur, Lolita...* Des livres sans contraintes - du moins dans le sens où vous l'entendez, c'est-à-dire sans combinaisons complexes de règles ignorées du lecteur, sans intrusion des mathématiques dans la construction narrative, etc. - et pourtant des livres libres, et pourtant de grands**

<sup>981</sup> Le « *background* » est le décor, l'ambiance servant de toile de fond à l'histoire policière. Les « *technicalités* » renvoient au recours à une documentation sur des aspects concernés par l'énigme (lieu, moment, sciences et techniques évoquées) et qui permettent de lui donner couleur et originalité. Cf. M. Gilbert et D. Sayers, « *Technicalités* », in *Polar mode d'emploi*, pp. 57-62.

**livres » (97).**

Bien sûr, cela ne signifie pas que les auteurs cités aient écrit au fil de la plume, puisque, comme le dit Jean Lahougue, s'opposant à une vision tranchée entre écritures expérimentale et identitaire, et rectifiant un *a priori* romantique :

**« la question n'est pas de savoir si le livre doit être ou non l'application d'une recette ou d'une théorie. Il l'est, nécessairement » (35).**

L'intérêt de ce débat vient de ce qu'il permet de préciser la notion de contrainte ; en effet, le roman policier classique, lui, admet tout lecteur, cultivé ou non, soupçonneux ou non, acharné ou non à trouver la solution. Ce dernier n'est pas absolument contraint à relire le roman, sauf s'il veut savoir comment il a été dupé, « charmé », détourné de la solution. Et nous avons vu que le plaisir vient essentiellement de cette duperie acceptée et souhaitée dans le contrat de lecture. Il peut donc satisfaire un lecteur comme Jean-Marie Laclavetine :

**« A-t-on envie de disséquer la femme avec qui on vient de passer la nuit ? » (145).**

La contrainte est donc accessible au lecteur, et le plaisir de sa lecture ne dépend pas forcément de la connaissance qu'il en a. Or,

**« Que les contraintes du sonnet aient suscité des oeuvres majeures, j'en conviens. Mais ces contraintes étaient connues de tous, immédiatement déchiffrables par tous, [...] Le roman, que je sache, ne répond à aucune règle formelle précise - je parle, là encore, de règle connue et acceptée par tous. La Vie mode d'emploi est un livre magnifique, et pourtant, je vous assure, au risque de vous offusquer, que je me bats littéralement l'oeil des mille et une contraintes que l'auteur s'est imposées pour mon bonheur » (56-57)<sup>982</sup>.**

Il y a donc machine et machine. Pour le genre qui nous occupe, l'une, celle du roman policier classique, basée sur des règles génériques, est avant tout une prévision des réactions du lecteur, une stratégie d'envoûtement, l'essentiel étant de conserver à ce dernier le plaisir de la découverte. L'autre, basée sur une « *hypothèse de langage* » (131), celle d'un certain roman expérimental, forme par elle-même la « *clé* » (134) du texte, sans quoi ce dernier ne saurait être accessible. Par voie de conséquence, la contrainte ainsi conçue pose le problème de sa révélation. Jean Lahougue, on le sent, est taraudé par la question ; il sait qu'il doit donner avant ou après le mode opératoire de son roman. Après avoir essuyé un refus chez Gallimard, il a réclamé deux heures d'entretien à Jean-Marie Laclavetine pour lui expliquer sa méthode, les clés du *Domaine d'Ana*. Et après bien des hésitations, il les expose entièrement à la suite de leur correspondance<sup>983</sup>.

<sup>982</sup> « Toutes les données rationnelles, les constructions théoriques qui pourraient préexister à ce que j'écris, me paraissent dangereuses et nocives.[...] Si « *théorie* » il peut y avoir, venant de l'écrivain, et je reste très réticent sur le mot, elle ne peut être que le résultat ou le contre-coup de l'oeuvre. Et elle ne sera en tout état de cause que parcellaire, fragmentaire, inapplicable à d'autres oeuvres, hors d'état, en tout cas, de former même l'embryon d'un « *système* » » (57).

<sup>983</sup> « Ou j'explique avant - ce qui revient à révéler en page de garde le mécanisme du crime au lecteur de polar, à lui laisser entendre qu'il ne l'eût jamais compris par ses propres moyens, à lui interdire tout plaisir de découverte, et à m'exposer de surcroît au reproche de rebondissements téléphonés [...] » (16). Cf. p. 46. Cf., à ce sujet, U. Eco, *la Structure absente*, p. 125 : « Un message totalement ambigu se présente comme extrêmement riche en informations parce qu'il m'offre de nombreux choix interprétatifs mais il peut s'approcher du bruit, c'est-à-dire du simple désordre. »

Or, ce secret de fabrication sert de clé de voûte du texte : celui-ci se dévide et s'éclaircit, dévoilant sa parfaite cohérence, une fois qu'il est connu, c'est-à-dire le plus souvent à la fin - puisque Jean Lahougue le reconnaît, le lecteur saute naturellement des passages qui peuvent être déterminants, ce qui oblige à une relecture, souhaitée d'ailleurs. Cela pose donc, effectivement, le problème de la lisibilité et, partant, du plaisir de la lecture, réclamé par Jean-Marie Laclavetine :

**« Avoir inventé une mirobolante et impeccable machinerie ne vous garantit pas, très loin de là, que vous réussirez à capturer le lecteur » (144).**

Dans le débat entre le lisible et l'illisible (cf. 2<sup>ème</sup> partie, 3.2.), Amette opte pour une stratégie duelle, jouant justement sur ces termes. Capturant le lecteur dans une machine dont les rouages sont si gros qu'ils nous échappent en tant que tels, il travaille sur l'intertexte le plus mécaniste et stéréotypé du roman noir : le lecteur croit donc se trouver dans le même genre de livres sans surprise. L'illisibilité progressive et finale va consister dans la mise au rebut de l'intertexte stéréotypé. Très astucieusement, Amette a fait de l'illisibilité l'indice conduisant à la solution de l'énigme, c'est-à-dire que ce qui apparaît progressivement dans le texte pour troubler la lecture initiale et aisée indique ce qui se passera à la fin. Ces signes annoncent l'indéchiffrable posé comme dénouement, l'indécision donnée comme résolution de l'énigme du texte.

Néanmoins, le lecteur a pu lire le roman - et de manière variée, plus ou moins anticipatrice, plus ou moins expérimentée. Mais c'est la fin qui va se charger de le dessiller sur ce qu'il fallait lire ; la fin, c'est-à-dire le moment où les exigences du lecteur quant au respect du contrat supposé sont les plus impérieuses. En évoquant une oeuvre cinématographique, Iouri Lotman avait présagé de cette possibilité qui biaise le combat entre auteur et lecteur et augmente la résistance du texte sans qu'elle nuise au plaisir du lecteur :

**« [...] à un moment déterminé le cours réel du film et l'idée que vous avez de ses contraintes entrent dans un conflit qui, au fond, représente une destruction du vieux modèle du monde, parfois faux, parfois simplement déjà connu, représentant une connaissance conquise et qui s'est transformée en cliché, - et la création d'un nouveau modèle plus complet du réel<sup>984</sup> . »**

Jean Lahougue propose également la fin comme moment le plus opportun à « l'effort initiatique » (136) du lecteur, dans la mesure où ce dernier, assoiffé de réponses, sera prêt à accepter la « clé » proposée, même si elle est loin de faire partie du trousseau habituel et ouvre sur un monde imprévu. Ce romancier est donc sensible à la question de l'accessibilité du texte, qui doit tenir compte des attentes premières du lecteur, même s'il précise bien qu'une oeuvre n'est jamais faite pour tout le monde (130). Il envisage deux attitudes du lecteur face à un texte trop hermétique : l'ennui, s'il ne perçoit rien, ou la disparition de la lecture naïve, s'il croit percevoir la contrainte et ne lit plus qu'à travers son piltre. Or, l'illusion est nécessaire, puisque « on ne saurait bouleverser ou exalter le sens que de ce qui présente un sens premier » (200).

Le romancier expérimental doit par conséquent rendre compatibles la contrainte et le plaisir de la lecture, au profit de l'une comme de l'autre. Tout dépendra donc du type de

<sup>984</sup> I. Lotman, *op. cit.*, p. 396.

contrainte établie, ou plutôt de sa dissémination. Jean Lahougue oppose à cet égard *La Disparition* et *La Vie mode d'emploi* de Perec, le premier ne fonctionnant pas pour lui à cause d'une contrainte trop forte, tandis que le second s'impose grâce à « **un réseau de contraintes plus faibles et plus discrètes - mais non moins vertigineuses en leur imbrication** » (200).

Pour nous, il s'agit surtout de préserver une narrativité qui autorise une lecture naïve et soupçonneuse en même temps, une jouissance immédiate et une activité<sup>985</sup>. La récupération de formes narrativisées issues du roman policier ou du roman d'aventures s'explique par le souci de revenir aux origines du plaisir de lire :

**« Por una parte, ha perdido crédito la narrativa de corte experimental, el interes centrado en la investigación de las estructuras novelescas o del lenguaje y la destrucción de los componentes tradicionales que tanto abundó en años anteriores<sup>986</sup>. »**

Thomas Narcejac, en 1975, mettait le genre en garde contre ses tentations mécanistes et soulignait l'importance de la part du « *thriller* », de tout ce qui alimente le « *pôle émotif* » du lecteur. Nous avons signalé le rôle des clichés dans ce plaisir-là. Voilà donc posées les bornes de la machinerie policière, et grâce à elle de toutes les autres. En effet, ce débat ne fait qu'illustrer la tension qui existe dans toute la littérature, entre un pôle du corps et un pôle de l'intellect. André Green a montré que le choix exclusif de l'un ou de l'autre conduisait à une impasse, puisque, dans les deux cas, on « *supprim[e] la dimension de la figurabilité* » :

**« Or dans cette communication à double sens, la représentation est une sorte de noyau susceptible de se développer en une multitude de formules qui renvoient les unes au corps, d'autres à la pensée. De ce fait elle renvoie aux relations de la réalité psychique avec la réalité extérieure. Elle se situe dans l'espace potentiel de leur chiasme : le champ de l'illusion<sup>987</sup>. »**

Les auteurs novateurs dont nous avons parlé, de Rezvani à Paul Auster, en passant évidemment par Amette, ont conservé le sens « policier » de la machine, et pour cette raison, offrent au lecteur le plaisir d'une histoire, avant tout, c'est-à-dire, d'une narration communicative. Pas seulement par nécessité de capter le lecteur par la facilité ou par souci de lui donner ce qu'il désire ; les « colifichets » (117) - descriptions, intrigues, rebondissements - rentrent dans la machination ourdie par le texte. Le mot « intrigue » a ce sens pour l'auteur, qu'il révèle au lecteur au dénouement - lieu de résolution des faits dont l'intrication formait jusque là, justement, le sens du mot « intrigue » aux yeux du lecteur (117).

On voit donc qu'il est inutile de choisir son camp, et que le jeu sur les deux

<sup>985</sup> Cf. A. Green, art. cit., p. 51 : « *Une littérature ne peut être scientifique ou philosophique. Elle est fondée sur l'illusion, parce que les écrits littéraires sont des simulacres, des êtres de fiction.* »

<sup>986</sup> S. Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española*, p. 200. « *D'une part, la narration de forme expérimentale a perdu du crédit, ainsi que l'intérêt centré sur la recherche de structures romanesques ou langagières et la destruction des composantes traditionnelles tellement pratiquée dans les années précédentes* » (traduit par nous).

<sup>987</sup> A. Green, art. cit., p. 49 et p. 51.

composantes du genre, tel qu'il est habilement mené par Amette par exemple, exclut du même coup les dangers des positions extrêmes : d'un côté, une littérature peu lisible, « *savants châteaux de cartes* » (98) (J.M. Laclavetine), de l'autre, la littérature policière de masse, celle qui provoque l'ire d'un Michel Picard, et qui participe de l'intoxication idéologique. On peut ainsi réconcilier du même coup ce que le roman policier concilie par nature, cette opposition superficielle entre la lecture naïve et la lecture « intellectuelle ».

### 2.2.3. La littérarité comme polysémie

Il nous reste à évoquer un dernier aspect de la littérarité ; parmi ses significations variées, Jean Fabre retient uniquement celle de polysémie, dans l'optique proposée par Umberto Eco dans *l'Oeuvre ouverte*. On a beaucoup dit que le roman policier n'était pas littéraire, parce que téléologique et monosémique. Cette critique pose le problème du statut littéraire du roman policier, par le biais d'un affrontement entre heuristique et littérarité, la domination de l'une entraînant la disparition de l'autre<sup>988</sup>. L'heuristique amène le roman policier à répondre aux questions qu'il pose, dans une clôture forte s'opposant à l'indécision des oeuvres littéraires.

Le jeu sur les questions « qui ? » et « pourquoi ? » - plus polysémiques que les « où ? », « quand ? », « comment ? » - a pu cependant amener le virage vers le roman noir et même conduire certains auteurs aux frontières du genre, comme Simenon, ou tous ceux qui l'utilisent pour interroger l'identité, à l'instar de Belletto.

L'heuristique, fixant les limites des déviations permises, apporte cependant pour Jean Fabre la meilleure définition du genre. Là justement s'exerceront les tentatives modernes, au même titre que sur la narrativité policière, qui ne fait en somme qu'exprimer cette heuristique. C'est parce qu'il constitue un modèle heuristique que le roman policier sert de « *matrice* » à la littérature actuelle : elle l'utilise d'abord pour la narrativité qu'elle suppose, et aussi pour ses « *qualités apéritives*<sup>989</sup> », caractéristiques favorisant la réception. Elle la déconstruit ensuite pour se poser comme anti-heuristique, ce qui constitue l'étalon actuel du jugement de littérarité, la forme moderne du scriptible<sup>990</sup>. La vérité est alors posée comme inatteignable, de Handke à Auster, en passant par Rezvani ou Tabucchi. Dans le *Nocturne Indien* de ce dernier, par exemple, le héros, après avoir reconstruit minutieusement le passé, abandonne et ne dénoue pas l'énigme ; dans *Cité de Verre* d'Auster, les allusions intertextuelles posent nettement l'altération de la matière policière classique par l'écrivain moderne. Son détective, Quinn, expérimente sans cesse

<sup>988</sup> J. Fabre, art. cit., p. 115. L'heuristique désigne pour J. Fabre l'« ensemble des questions et des réponses posées dans et par le texte ».

<sup>989</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>990</sup> Et J. Fabre de conclure, *op. cit.*, p. 123 : « En profondeur, au plan des structures idéologiques et socio-culturelles, de la vision du monde, le roman policier offre au roman, dans le mariage qu'on voit aujourd'hui s'opérer, un double avantage : d'abord la forme même de l'ordre périmé et qu'il faut subvertir. Un creux donc, une matrice. Ensuite les moyens de sa propre subversion : une heuristique qu'il s'agit d'ouvrir pour faire non seulement de la littérature, mais encore de la littérature de son temps, scriptible, celle qui traduit l'épistémè désaccordée et vertigineuse de la post-modernité, et son caractère d'ironie tragique. »

l'inadéquation entre la réalité des faits et la méthode policière :

**« L'hypothèse sous-jacente était que le comportement humain devait être accessible à l'entendement, que sous la façade infinie des gestes, des tics et des silences, il y avait en fin de compte une cohérence, un ordre, une source de motivation. Mais après avoir lutté pour saisir tous ces effets de surface, Quinn ne se sentait pas plus proche de Stillman [le suspect] que lorsqu'il avait commencé à le suivre<sup>991</sup>. »**

L'autre possibilité consiste à sortir de la voie heuristique unique, en empruntant par exemple au genre fantastique, comme le font Belletto ou Maurice G. Dantec. L'évolution actuelle du fantastique le prête bien à exprimer l'incertitude et impose l'ouverture. Face à tout ce que la littérature contemporaine invente pour modifier de l'intérieur ou par l'extérieur l'heuristique policière, Jean Fabre évoque les hypocrisies taxinomiques, dues le plus souvent au conservatisme du jugement et des catégorisations :

**« On peut d'abord partir d'une structure heuristique classique. On va du roman policier au « romanesque ». Les discours critiques réagiront alors de la façon suivante : « ceci n'est plus un roman policier ». Si, à l'inverse, on injecte de l'heuristique policière dans le romanesque, on dira : « ce roman est aussi un très bon policier »<sup>992</sup>. »**

Il nous semble qu'effectivement, même la polysémie en tant que facteur de littérarité est à soumettre au concept de réception. Pierre Bayard accuse la critique d'être monosémique<sup>993</sup>, c'est-à-dire d'imposer une seule lecture : n'est-ce pas ce dont le genre policier, pour les raisons idéologiques précédemment évoquées, a été victime ? L'initiative de Pierre Bayard en donne un exemple, puisqu'à la lecture habituelle du *Meurtre de Roger Ackroyd*, lecture unique d'une oeuvre présentée comme monosémique, il substitue une lecture ouverte, qui trouble la signification apparemment univoque du roman et en montre les possibilités, faisant ainsi de ce livre (et d'autres oeuvres d'Agatha Christie) une oeuvre ouverte. Ce que la critique doit à l'individu qui la produit - individu soumis à l'idéologie ambiante - opère, comme dans le discours de l'enquêteur classique, l'écrasement de la « vérité de dévoilement » par la « vérité d'adéquation ». Le critique fait ainsi dire à l'oeuvre ce qu'il veut y voir ; son cheminement théorique emprunte les indices nécessaires à sa démonstration et efface les indices contraires par l'efficacité de sa rhétorique.

Rendre l'oeuvre à sa vérité, qui est celle du dévoilement, c'est admettre la subjectivité à l'oeuvre dans toute lecture, naïve ou professionnelle. Le roman policier rend compte de cet aspect primordial du phénomène littéraire, en ce qu'il est, avant tout, une lecture d'indices : celle que fait le détective, - de celui qui ne voit rien (Demange) à celui qui en voit trop (Soler), de celui que les indices font extravaguer (Carvalho) à celui qu'ils réveillent (« l'inspecteur ») - est l'exact équivalent de celle du lecteur.

L'indice nous semble en définitive le point essentiel dans cette approche de la

<sup>991</sup> P. Auster, *Cité de verre*, p. 91.

<sup>992</sup> P. Fabre, art. cit., p. 119.

<sup>993</sup> P. Bayard, op. cit., pp. 126-127. Cet essai a guidé la réflexion qui occupe ces pages.

polysémie de l'oeuvre, parce qu'il conditionne l'écriture - une production économique, où tout est nécessaire - et la réception - une attention, un calcul, une interprétation -, en tant que mesures de littérarité. L'indice est en effet une preuve de la littérarité du texte, puisqu'il constitue la mise en valeur préconçue d'objets tirés du quotidien, valorisés par la chaîne de signification qu'ils sont amenés à former. Il rend évident ce que dit Jean Ricardou de la description en général, qui fonde la littérarité du texte, ce dernier procédant d'un prélèvement arbitraire sur la matière donnée par le réel :

**« Les objets décrits, par exemple, se trouvent investis d'une importance toute particulière. Ils deviennent notables parce que notés, et mis en étroit rapport par leur rareté essentielle<sup>994</sup>. »**

Le détective imaginé par Paul Auster explique ce qui fait la singularité du genre policier au début de *Cité de verre*, comme un appel au lecteur et à sa vigilance :

**« Ce qui lui plaisait, dans ces livres, c'était leur sens de l'abondance et de l'économie. Dans un bon roman policier rien n'est perdu, il n'y a pas de phrase ni de mot qui ne soient pas significatifs. Et même s'ils ne le sont pas en fait, ils le sont potentiellement, cela revient à la même chose. Le monde du livre foisonne de possibilités, de secrets et de contradictions. Comme tout chose vue ou dite, même la plus petite, la plus banale, peut influencer sur le dénouement de l'histoire, rien ne doit être négligé. Tout devient essentiel ; le centre du livre se déplace avec chaque événement qui le pousse en avant. Le centre est donc partout et on ne peut en dessiner la circonférence avant que le livre n'ait pris fin<sup>995</sup>. »**

Le roman policier propose ainsi la lecture la plus mouvante qui soit : non seulement le point de vue diverge entre le détective et le lecteur, mais toutes les lectures sont possibles en fonction de la subjectivité du lecteur ; tel ou tel aspect du texte pouvant encore entraîner des modifications à l'intérieur de chaque lecture individuelle, amenant à donner un nouveau sens au texte. Ainsi, quand on parle de monosémie du genre policier, c'est à travers le prisme de la fin. A ce stade, dans le roman policier classique, une lecture unique du reste s'impose ; mais durant tout le texte toutes sortes de lectures et de délires interprétatifs, émanant des personnages comme du lecteur et portant sur le criminel, le crime, les circonstances, entrent en concurrence.

Ces lectures sont prolongées jusque dans l'après-texte par le roman policier moderne. C'est donc essentiellement par le travail sur l'indice et sur sa polysémie potentielle que ce type de roman exprime une ouverture, polysémie qui tient à sa nature duelle, **« parce qu'il contient aussi bien l'énigme que sa résolution<sup>996</sup> »**. Altérer la fin classique est un moyen sûr de renouveler le genre - en fait, de le rendre à sa vérité. Par exemple, *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot maintient à la clôture du texte les indices menant à deux solutions s'excluant pourtant absolument l'une l'autre ; tout simplement parce que les deux identités criminelles envisagées sont jusqu'au bout de l'ordre du possible.

<sup>994</sup> J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, p. 113.

<sup>995</sup> P. Auster, *Cité de verre*, p. 13.

<sup>996</sup> Cl. Amey, *op. cit.*, p. 66.

La déception expérimentée par certains à la lecture du roman policier classique tiendrait alors à ce passage d'un sens très ouvert à un sens très fermé. Mais on pourrait trouver bien des oeuvres littéraires, de Zola à Balzac, où les propos du narrateur équivalent en force de frappe et en réduction au discours d'un enquêteur classique qui lui aussi relie/relit l'histoire racontée à sa manière. L'avantage que peut apporter le roman policier au lecteur, c'est qu'il lui enseigne une méfiance - ou, mieux, une distance - essentielle par rapport à tout narrateur, distance qui, s'il la transfère au roman littéraire, lui ouvre des mondes interprétatifs nouveaux. Il prend ainsi conscience que tout point de vue narratif pose un choix dans ce qui est raconté, par volonté consciente (mensonge, sélection) ou inconsciente (oubli, refoulement) et par les limites imposées à la subjectivité de l'écriture. Cette perspective ouverte par le genre policier est évidemment précieuse pour notre littérature actuelle, celle du soupçon généralisé. Belletto et Amette traduisent admirablement cet aspect : chez l'un, le lecteur se rend compte qu'il est embarqué dans une perspective délirante sur les choses et les gens, qu'il lui faut ouvrir l'oeil pour ne pas subir passivement le prisme déformant imposé par le héros/narrateur ; chez l'autre, le lecteur est confronté aux points de vue divergents d'un détective également délirant et d'une narration qui contredit et aplatit sa vision.

L'indice, c'est donc d'abord un point de vue, qui en élimine d'autres. Les « fausses pistes » constituent ces traces de polysémie que la fin classique élude. Annie Combes expose la multiplicité des indices, « matériels », « circonstanciels » (liés à ce qu'on sait des personnages), et « linguistiques »<sup>997</sup>. Ainsi, comme le détective d'Auster le remarquait, les indices sont partout, et, ce qui est remarquable, c'est qu'ils le sont « *potentiellement* » : d'une part, un élément peut ou non signifier quelque chose, mais il est également ce qu'Annie Combes nomme un « *délectande* », c'est-à-dire un indice ou un leurre. Cette double dualité donne le vertige, par toutes les lectures qu'elle peut entraîner : un élément signifiant peut être négligé par le lecteur à tort, ou mener à une fausse piste ou à un égarement interprétatif s'il est sélectionné, etc.<sup>998</sup>

Le texte est donc polysémique en ce sens que tout peut signifier quelque chose (et même plusieurs choses en concurrence). Cette démarche utilise, tout en la subvertissant, - ce qui explique son succès chez les nouveaux romanciers d'hier et d'aujourd'hui - la catégorie classique des effets de réel. En effet, les aspects matériels et psychologiques (« circonstanciels ») du texte contribuent à l'illusion référentielle, si on les lit comme tels, et partant ils endorment la vigilance du lecteur - c'est la stratégie de l'auteur policier. Mais, s'ils sont lus comme indices potentiels, la littérature reprend le dessus sur la littéralité ; la méfiance sur la crédulité, et la polysémie foisonne. Le tissu est si serré que l'on peut suivre de multiples fils sans tenir le « bon », celui de Poirot ou de Holmes. Et l'illusion référentielle ne s'est jamais autant montrée pour ce qu'elle est : une arme narrative,

<sup>997</sup> A. Combes, art. cit., pp. 82-86.

<sup>998</sup> T. Todorov, *in Figures III*, pp. 113-114, évoque la capacité variable du lecteur à repérer ce qui va être signifiant : « *C'est d'ailleurs sur cette compétence même que l'auteur se fonde pour tromper le lecteur en lui proposant parfois de fausses amorces, ou leurres - bien connus des amateurs de romans policiers - quitte, une fois acquise chez le lecteur cette compétence au second degré qu'est l'aptitude à détecter, et donc à déjouer le leurre, à lui proposer de faux leurres (qui sont de véritables amorces) et ainsi de suite.* »

propre à envoûter le lecteur. Ainsi l'indice, chez Belletto par exemple, montre pleinement l'ambiguïté s'attachant à la volonté apparente de réalisme du roman policier :

**« Cette conception mimétique du langage qui devient un clair miroir du réel se heurte à l'ambiguïté propre au genre policier. En effet, à la lecture d'un roman policier, ce qui est effet de réel est susceptible d'être interprété comme un indice essentiel<sup>999</sup>. »**

Bien entendu, la troisième catégorie d'indices, linguistiques ceux-là, fait triompher la littérarité : le texte se lit comme tel, et pas seulement comme une histoire. La polysémie du texte policier, en tant qu'il joue plus ou moins sur ces aspects, tient donc aussi à la duplicité du roman à la fois texte et histoire, qui permet, encourage, deux lectures simultanées. Cette « *textualité de l'indice* » marque pour Benoît Peeters l'apport essentiel du genre policier à la littérature, à partir d'Agatha Christie - il omet ici la contribution du roman policier archaïque avec ses jeux verbaux, ses énigmes langagières. Cette innovation a pour ce romancier changé l'attitude du lecteur, lui permettant de passer d'une fascination résignée à une vigilance efficace<sup>1000</sup>.

Cependant, un roman comme *L'Enfer* donne tort à ceux qui penseraient que littérarité et littéralité ne font pas bon ménage<sup>1001</sup>, ce qui obligerait l'auteur policier à choisir entre « *déTECTANDES matériels et circonstanciels* » d'une part, et « *déTECTANDES linguistiques* » d'autre part. Or l'association des deux types de « *déTECTANDES* » renforce la puissance du roman, dans la mesure où la narrativité est forte. Belletto le démontre assez, qui n'hésite pas à mettre en évidence les indices, à accentuer les signifiants (comme oeil), sachant que de toutes façons la construction romanesque policière et la forte narrativité nous entraînent dans son histoire, sans réserve ; ainsi, la lecture, comme le texte, reste polysémique, plurielle et ouverte.

De la sorte, Belletto nous montre que rien n'est interdit au roman policier, ni les monologues intérieurs, ni les descriptions, ni les digressions, jalousement détenus par les auteurs reconnus littérairement : au contraire, dans une description par exemple, les indices potentiels, souvent linguistiques, fourmillent, l'auteur noyant dans un pur et simple - apparemment - effet de réel ce qui est à interpréter ; le roman novateur a largement utilisé cette possibilité. Il ne s'agit donc pas de faire du « *polar-chapon* » (Jean Fabre), mais d'utiliser toutes les armes de la narrativité pour développer la polysémie et l'efficacité du texte. Ce qui ne donne pas lieu à une nécessaire confusion : le roman de Belletto utilise descriptions et portraits pour que se détache mieux un seul signifiant, (les yeux) qui

<sup>999</sup> F. Evrard, *Lire le roman policier*, p. 82.

<sup>1000</sup> B. Peeters, art. cit., p. 159. Cette « *textualité de l'indice* » (*ibid.*, p. 163) explique sans doute la multiplication des énigmes reposant sur l'écriture et la littérature, d'A. Christie à Leblanc, de Rezvani (dans *L'Enigme*, l'enquête est menée par un « thésaurier » à partir de manuscrits) à Eco : « *Que se donnant par la lecture, la solution ait fréquemment à voir avec le livre et ses emblèmes, c'est ce que toute pratique un peu régulière du roman d'énigme enseigne à qui veut bien l'entendre.* ». Cf. notre 1ère partie, 2.4.3.

<sup>1001</sup> A. Combes craint ainsi les *déTECTANDES linguistiques*, qui menaceraient d'après elle l'illusion référentielle ; quant à J. Fabre, art. cit., p. 120, il n'envisage pas non plus la conjugaison des deux plans, l'indice ne devenant un outil littéraire que s'il constitue « [...] un détail gratuit au plan syntaxique mais non au plan sémantique, réduit jusqu'à sa fonctionnalité. Là sans doute commence la littérature. »

trouve ainsi tellement d'occasions de transparaître qu'il devient un indice évident. Chez Marsé aussi, les descriptions donnent des occasions multiples au lecteur de deviner la fin ; Amette quant à lui utilise toutes les digressions comme indice de l'évitement conclusif, tandis que les paysages décrits annoncent l'enlisement de l'enquête, et les portraits l'effondrement de l'illusion référentielle.

Les descriptions jouent donc un rôle déterminant pour la richesse et la disposition des indices, en mêlant étroitement effet de réel et littéarité. Le jeu sur le signifiant active l'imagination du lecteur. L'exclusion de la description par tous les théoriciens du roman policier nous paraît donc extrêmement curieuse, puisqu'elle n'est de la sorte jamais perçue comme un outil supplémentaire de mystification et de dissimulation. Ce qu'on lui reproche - « *dispers[er] l'attention*<sup>1002</sup> » - peut constituer précisément un moyen particulièrement habile de perdre le lecteur. Il semble évident que la stratégie classique - vue par les critiques - se prive de tout ce que le texte lui-même peut apporter, comme si l'énigme était purement extratextuelle et pouvait s'abstraire du moyen par lequel elle s'exprime. Les auteurs modernes ont pris conscience de l'importance de l'énigme textuelle, ce qui les amène naturellement à ne plus dissocier roman policier et écriture littéraire.

En contrepartie, comme le texte de Marsé le montre, la description bénéficie de la lecture soupçonneuse et attentive propre au genre policier, de sa tension ; elle court donc moins le risque d'être survolée ou sacrifiée par le lecteur. Annie Combes a montré que dans un roman policier classique, économique, l'apparition d'une description - fait notable - appelle automatiquement la vigilance du lecteur. La poésie descriptive prend ainsi toute son ampleur dans les romans de Montalbán, d'Amette et de Marsé. Il nous semble même qu'à ce titre, l'altération du contrat de lecture générique, rapidement perçue par le lecteur, le rend encore plus vigilant : ayant perdu ses repères habituels, il exerce partout son observation. Le roman d'Amette en est la démonstration : si la première partie met le lecteur dans une situation connue, le récit respectant les étapes attendues et les clichés accentuant la lisibilité, à partir de la seconde partie, les attendus se dérobent, la lecture s'affole, le lecteur se trouvant devant un jeu différent de celui auquel il croyait avoir affaire. Il peut alors s'accrocher aux détails du texte, en suivre attentivement les digressions descriptives ou autres (qui alors se multiplient), en espérant encore que ce récit déliquescent reprenne la forme identifiable. A l'inverse, dans une oeuvre reconnue comme classique, le lecteur un peu expérimenté connaît intuitivement le rythme du roman - surtout dans le cas de séries<sup>1003</sup> - et pressent les passages porteurs d'indices, relâchant son attention ailleurs, à tort parfois, selon la stratégie de l'auteur.

<sup>1002</sup> Cf., par exemple, Boileau-Narcejac, citant la règle 16 de Van Dine, *in le Roman policier*, 1964, pp. 110-111 : « *Elles retardent l'action et dispersent l'attention, détournant le lecteur du but principal qui consiste à poser un problème, à l'analyser et à lui trouver une solution satisfaisante. Bien entendu, il est certaines descriptions qu'on ne saurait éliminer et il est indispensable de camper, ne fût-ce que sommairement, les personnages, afin d'obtenir la vraisemblance du récit. Je pense, cependant, que, lorsque l'auteur est parvenu à donner l'impression du réel et à capter l'intérêt et la sympathie du lecteur aussi bien pour les personnages que pour le problème, il a fait suffisamment de concessions à la technique purement littéraire.* »

<sup>1003</sup> D. Couégnas, *op. cit.*, pp. 72-73 (à propos de la paralittérature) : « *Ce qui frappe, c'est sans doute d'abord la répétition inlassable de structures narratives élémentaires qui créent une espèce de rythme de lecture, presque un rythme respiratoire.* »

D'une manière plus générale, le roman policier, bien loin d'être l'objet de consommation rapide à usage unique, peut devenir s'il est ainsi pensé, un texte engageant le lecteur à une lecture lente et appliquée, qui ne néglige aucune ligne, aucun fait stylistique, aucun choix d'écriture. Il semble bien que c'est ce que des écrivains comme Auster ont trouvé dans le roman policier ; le romancier new-yorkais met l'accent sur ce point dans *Revenants* (1986) : son détective y lit un ouvrage publié par l'homme qu'il surveille. Par l'apprentissage de la lecture effectué par son personnage, Auster donne le mode d'emploi de son livre :

**« Dans le troisième chapitre, il tombe sur une phrase qui lui dit enfin quelque chose : « Les livres doivent être lus avec autant de considération et de réserve qu'on a mis à les écrire ». Alors, soudain, il comprend que le secret c'est d'aller lentement, plus lentement qu'il ne l'a jamais fait jusqu'alors quand il s'agit de mots.[...] Ce qu'il ne sait pas, c'est que s'il arrivait à avoir la patience de lire ce livre dans l'esprit que sa lecture exige, sa vie entière commencerait à changer et petit à petit il parviendrait à une compréhension pleine et entière de sa situation [...] <sup>1004</sup> . »**

Le lecteur comprend ici que le texte signifie de part en part, que sa structure elle-même est éclairante, que les mots ne sont pas transparents ou accidentels. La technique de l'indice fait donc naître la polysémie : le signifiant signifie deux fois au moins. Le lecteur le devine par la perception, inconsciente ou pas, de résonances à l'intérieur du texte, c'est-à-dire de champs lexicaux, ou sémantiques, finissant par constituer une sphère de sens qui se superpose à l'histoire. Denis Meillier, comme Pierre Bayard, s'oppose à l'idée répandue que le roman policier ne serait fait que pour une seule lecture ; il suggère alors que la relecture rend le texte à sa nature polysémique, puisqu'à l'aide de sa connaissance de la fin, le lecteur est à même de reconstituer ces réseaux et de repérer les discours à double entente. Cette relecture est pour lui intratextuelle et intertextuelle (« *relecture endogénérique* »), et elle amène également à lire le texte en tant que tel, et non plus comme roman policier (« *relecture exogénérique* ») :

**« Relire un roman policier, c'est toujours passer dans les coulisses d'une littérature, à propos de laquelle le discours critique ainsi que celui des auteurs ne cessent d'analyser les procédés et les trucages et d'en souligner la nature rhétorique et combinatoire. Relire c'est vouer le texte à l'expérience spéculaire du miroir et contempler, en son envers, la scène de l'écriture que l'énigme et l'enquête avaient pu masquer jusqu'alors <sup>1005</sup> . »**

C'est donc la relecture qui enseignera la distance au lecteur, expérience qu'il pourra réutiliser dans tout texte ; il aura alors notamment conscience de la présence d'un narrateur, du choix que constitue tout point de vue narratif, même si la voix narrative est d'une discrétion exemplaire, comme c'est le cas, stratégiquement, dans *Boulevard du Guinardo*. Aucun livre ne dit tout, et en cela tous reprennent d'une certaine façon à leur compte le « *mensonge par omission* » (P. Bayard) du narrateur de roman policier. La narration à la première personne, monologique, qu'elle soit le fait du criminel comme dans

<sup>1004</sup> P. Auster, *Revenants*, pp. 44-45.

<sup>1005</sup> D. Meillier, « Le miroir policier ou la question de la relecture dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie », in *Les Cahiers des Paralittératures*, pp. 56-57. Cf. aussi P. Bayard, *op. cit.*, p. 55.

*Le Meurtre de Roger Ackroyd*, ou le fait de l'enquêteur comme dans *l'Enfer*, est évidemment l'exemple le plus probant de cette manipulation : on a vu comment Soler sélectionne ce qui le valorise, fait oublier ses instincts criminels, orientant l'histoire comme il lui plaît de le faire. Le lecteur est pris au piège de sa confiance dans le narrateur extérieur à l'histoire, de type Watson ou conforme au modèle balzacien ; il ne mesure pas l'implication réelle de ce narrateur-personnage. Mais la première personne ne fait que mettre en évidence ce qui se passe dans tout texte, et le roman policier peut rendre le lecteur sensible à la « *fragilité originelle de l'énonciation* <sup>1006</sup> ». La troisième personne utilisée par Marsé ou par Amette dissimule habilement l'orientation et la direction du texte, les narrateurs se gommant, jusqu'à utiliser le monologue intérieur.

Ce mensonge romanesque forme la matière même du *Boulevard du Guinardo* de Marsé, puisque les personnages mentent constamment et que même la mort tend à être masquée, conformément à l'idéologie dominante. Le récit ment sur sa nature même, dissimulant son énigme, notamment en désactivant toute polysémie sur le sujet principal : comme la vérité est posée au début, les signes ne devraient pas être ambigus. Or ils le sont, et la polysémie garantissant l'énigme est portée par la duplicité des personnages (Rosita Ste Eulalie et prostituée, l'« inspecteur » ancien tortionnaire, le mort violeur/victime, le jeune charbonnier/adulte proxénète et trafiquant). Le lecteur doit donc rétablir les liens entre les signes doubles qu'il observe et ne pas se laisser abuser par le discours de chacun. Les indices sont d'ailleurs visibles à la surface des choses, dès lors qu'on ne les recouvre pas (le drap sur le mort, le masque de charbon sur le souteneur) - à moins que ce masque apparent ne soit justement perçu comme indice. Ce qui se passe à l'échelle du récit et des personnages renvoie à la stratégie narrative, mensongère et dissimulatrice, faisant oublier sa littéarité en accentuant sa littéralité - notamment en cultivant l'effacement du narrateur <sup>1007</sup> ; c'est pourquoi le texte de Marsé se fait si *lisible*, jusqu'à risquer la banalité en donnant la solution à l'initiale du récit. En cela, Marsé exprime la perversité du discours politique dictatorial : se méfier de la voix narrative, c'est remettre en question la façon dont le pouvoir présente la réalité ; l'explication simple et plausible <sup>1008</sup> que donne l'inspecteur à la mort de l'inconnu participe en fait d'une intoxication idéologique. A ce titre d'ailleurs, le roman de Marsé répond parfaitement à la définition du récit par Jean Ricardou :

**« Bien fonctionner, pour lui, c'est savoir passer inaperçu. [...] S'il veut que son récit ne soit pas trop voyant, le roman doit ainsi refuser ses penchants pour la sophistication, contredire sa tendance à être trop beau pour être vrai : coïncidences trop voulues, constructions trop calculées <sup>1009</sup> . »**

<sup>1006</sup> P. Bayard, *op. cit.*, p. 73.

<sup>1007</sup> Cf. D. Couégnas, *op. cit.*, p. 90 : « La « littéralité » dont parlait Ricardou se rappelle au bon souvenir du lecteur, l'illusion référentielle s'estompe nécessairement chaque fois que l'instance énonciatrice intervient [...] ». Le texte de Marsé doit donc être lisible par lui-même, afin de ne pas rendre nécessaires des interventions clarifiantes du narrateur.

<sup>1008</sup> Cf. P. Casanova, *op. cit.*, p. 273, sur l'utilisation du réalisme par les régimes autoritaires, « seule technique qui donne l'illusion de la coïncidence entre la chose écrite et le réel. L'effet de réel produit ainsi une croyance qui explique, pour une grande part, son utilisation politique, soit comme instrument de pouvoir, soit comme instrument critique. »

A l'inverse, le « *récit excessif* » serait donc excellemment représenté dans notre corpus par *l'Enfer*. Cette disparité prouve encore à quel point le roman policier permet tous les choix narratifs.

Le principe d'indécidabilité gangrène ainsi également l'énonciation, que le lecteur perçoit alors nettement en la distinguant de l'énoncé, de l'histoire. Ce n'est donc plus seulement ce qui est dit par le texte (policier) qui est chargé de plusieurs significations (indices ou leurres), c'est aussi l'immensité de ce qui n'est pas dit, et sur lequel repose la stratégie consciente *et inconsciente* du romancier (auteur de roman policier, parmi d'autres). On perçoit mieux encore par ce biais ce qui attire les auteurs novateurs dans le genre policier, en tant qu'il leur permet, par l'importance qu'il accorde à la narration, de jouer avec le point de vue narratif dans une perspective moderne analysée par Thomas Pavel :

**« Les narrateurs modernes, peu dignes de foi, cachent intentionnellement des renseignements importants, ou se contredisent de la manière la plus déconcertante. Beaucoup de textes contemporains plus ou moins proches des techniques d'avant-garde se développent autour de l'absence d'informations ; dans les cas les plus intéressants, les faits cachés ne sont pas simplement inaccessibles par hasard, ils se dérobent activement, ou n'existent même pas <sup>1010</sup> . »**

Par ailleurs, ce « mensonge », inhérent au roman <sup>1011</sup>, amplifie la potentialité polysémique du texte à l'infini, permettant à l'imaginaire du lecteur de s'exercer, pour finir le texte, comme il doit le faire chez Marsé et Amette :

**« En effet, si des lignes de points peuvent être rajoutées n'importe où - y compris à l'intérieur des phrases -, alors ce que nous lisons jusqu'alors comme une totalité finie et cohérente n'est qu'une partie incomplète arrachée à un texte plus vaste, et il risque de ne plus exister de limite à la lecture et à l'interprétation <sup>1012</sup>. »**

Cette vision elliptique du roman à énigme entraîne également la remise en cause de la fin fermée, caractéristique traditionnelle du roman policier : puisque la narration n'est pas fiable, la fin qu'elle impose doit être remise en cause ; pourquoi croire celui qui nous a manipulés, celui qui a menti tout au long du texte ? La clôture est donc illusoire et ne contente que celui qui veut l'être ou le lecteur naïf. Il suffit de donner une permanence aux autres interprétations que le texte avait fait naître et de les confronter à celle que le détective a choisie, en utilisant les indices écartés par ce dernier, sacrifiés au couperet de son interprétation. La tentative de Pierre Bayard, s'opposant au « *guidage interprétatif* <sup>1013</sup> », est intéressante en ce qu'elle propose une réponse à la frustration du lecteur de roman policier. La déception finale de ce dernier nous semble venir de la

<sup>1009</sup> J. Ricardou, *le Nouveau Roman*, pp. 31-32.

<sup>1010</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, p. 135.

<sup>1011</sup> Cf. J.C. Vareille, « Emile Gaboriau ou l'insoutenable légèreté des signes », in *Les Cahiers des Paralittératures*, « Agatha Christie et le roman policier d'énigme », p. 26 : « *Le romanesque se situe du côté du mensonge, du faux* ».

<sup>1012</sup> P. Bayard, *op. cit.*, p. 59.

confrontation entre sa propre démarche, déductive, qui va de la sélection des indices à l'interprétation, ou de la non-sélection et de l'existence d'hypothèses concurrentielles, et la démarche du détective, abductive (Eco), selon le principe de finalisation. C'est-à-dire que tout le texte étant construit à partir de sa fin, les indices sont choisis après-coup, artificiellement ; le lecteur a donc souvent la sensation qu'on lui ferme la porte au nez.

La polysémie du texte policier, perçue à travers le prisme de l'indice, est alors liée à la prise de conscience de la subjectivité : celle du lecteur, celle du critique, celle du narrateur, celle des auteurs, celle des personnages. L'indice, c'est la trace de l'effort herméneutique ; dans sa variabilité, il renvoie à une indécidabilité fondamentale. Le roman policier sert alors admirablement les fins d'une littérature qui, depuis James, exprime l'indécision, le refus de fixer un sens :

**« Il n'est plus permis de considérer le sens uniquement sous l'angle de l'immanence (le sens logeant dans la forme comme le dieu dans l'idole) ; ni sous l'angle de la transcendance (comme ce matériel précieux de la religion qui, selon la théorie de Suger, devait permettre au spectateur d'approcher le divin par un lien nécessaire). Le sens ressemble aussi désormais à une onde, qui ricoche sans fin entre des formes sans valeur, insignifiantes, prismatiques, arbitraires <sup>1014</sup> . »**

Le roman policier est d'autant plus précieux pour cette esthétique qu'il peut à la fois exprimer l'absence de sens, par une forme creuse qui ne débouche sur rien, une structure asignifiante et fossilisée qui tourne à vide, et la multiplicité des sens possibles, empêchant une instance quelconque de déterminer une signification fiable. L'ambiguïté de l'oeuvre moderne la valorise, en tant qu'elle garantit l'impossibilité pour le lecteur de « manquer de sens » (S. Bouyer, souligné par l'auteur), une abondance de significations interchangeable. Or, dans le roman policier, comme dans la paralittérature dans laquelle il s'inscrit, « *tout signifie* <sup>1015</sup> ». Cette particularité est sans doute à relier en premier lieu à ce qui fonde le genre, le crime :

**« Inclassable, se dérochant aux catégories rassurantes de l'esprit, le meurtre non élucidé apparaît comme un excès de signifiant <sup>1016</sup> . »**

Belletto utilise cette caractéristique d'une manière vertigineuse, durant presque quatre cents pages. Même l'insignifiant signifie, puisqu'il a la charge de perdre le lecteur dans une direction, qui ne sera finalement pas retenue. Sauf dans les romans les plus perturbants, où la fin garde actives toutes les significations potentielles.

La notion de polysémie se substitue donc à celle de vérité <sup>1017</sup>, impossible à atteindre

<sup>1013</sup> D. Couégnas, *op. cit.*, p. 123. On peut dire que P. Bayard s'oppose autant à un « *guidage interprétatif* » de la part du détective/auteur qu'à celui exercé par la critique, réduisant la signification de l'oeuvre.

<sup>1014</sup> S. Bouyer, « *L'Art de l'ambiguïté* », in *Littérature n°111, Ambiguïté et fiction*, p. 85.

<sup>1015</sup> Tel est le titre d'un chapitre de D. Couégnas, *op. cit.*, pp. 105-125. Cf. notamment p. 108 : « *Le contrat de lecture paralittéraire, cet accord tacite que le lecteur entend voir respecté de l'auteur, porte en effet sur l'exclusion de l'« inutile », c'est-à-dire du non-fonctionnel au plan narratif (en paralittérature, la narrativité est dominante)* ».

<sup>1016</sup> F. Evrard, *Fait divers et littérature*, p. 62.

puisqu'ainsi constamment médiatisée. Le sens est pluriel, car produire du sens est pour Pierre Bayard un effort individuel et vital,

**« Travail incessant d'adaptation psychique aux menaces intérieures et extérieures, son essence même<sup>1018</sup>. »**

Le Michel Soler de Belletto en fait la démonstration : la fin du roman le montre guéri de ses envies suicidaires, tonifié par sa recherche, et en même temps totalement incertain et ignorant. Michel Picard montrait que ce « travail » est celui de la lecture. Si celle-ci trouve un épanouissement dans le roman policier - et, plus généralement, dans tout texte à énigme - c'est que, sur le modèle d'Oedipe, cette recherche de sens prend la forme littéraire de la quête et de la résolution d'énigme<sup>1019</sup>, dans un sens réducteur ou rassurant (devinettes, textes classiques fermés) ou indécidable (textes ouverts, romans policiers modernes), laissant la place à la recherche individuelle, à la subjectivité.

L'indécidabilité liée à l'indice, le soupçon touchant la narrativité, et cette tendance à ne pas clore, signes de la littérature (policrière) actuelle, peuvent toutefois altérer la lisibilité, soit dans le cours même du récit, soit à sa clôture. Dans ce dernier cas, le lecteur voit, d'abord - et d'autant plus avec l'intertexte policier - qu'on le prive de la révélation à laquelle il pense que le texte est voué, lui-même étant là pour la recevoir par définition ; Denis Ferraris explique qu'alors le lecteur soupçonne le texte d'être « calyptophile<sup>1020</sup> », sans attribuer à cette rétention du secret une quelconque légitimité, un quelconque charme. Ce soupçon peut aller jusqu'au dépit et la frustration jusqu'à la révolte, faisant par là même identifier la nature du besoin qui s'exprime dans l'acte de lire, et la force du contrat de lecture. Le roman policier se confronte alors à son propre code, qui l'oblige théoriquement à satisfaire l'attente du lecteur : le jeu sur la déception acquiert dès lors une force tout à fait remarquable. Pour le genre, c'est sans doute l'occasion d'affirmer sa littérarité, en s'excluant de sa vocation marchande, qui le destinait à délivrer un produit (une information). Par là, il peut également manifester une écriture personnelle, c'est-à-dire échapper à la répétition<sup>1021</sup>, dans ce qu'elle a de fossilisant. La polysémie se substitue alors à la « pansémie<sup>1022</sup> » paralittéraire dont parle Daniel Couégnas.

**« Et sans la répétition il se peut que la communication bredouille, s'atténue jusqu'à disparaître presque complètement. Souvent le signifiant se retrouvera seul en cause. C'est tout ce qui reste, semble-t-il, dans un texte illisible où l'on**

<sup>1017</sup> Cf. J.C. Vareille, art. cit., p. 28 : « Or l'inflation des sens supprime l'essence. Trop de sens c'est une lacune dans le sens et l'essence - une victoire du paraître, du masque. »

<sup>1018</sup> P. Bayard, *op. cit.*, p. 121.

<sup>1019</sup> Cf. *ibid.*, p. 104.

<sup>1020</sup> D. Ferraris, « Quaestio de legibilibus aut legendis scriptis », in *Poétique* n° 43, p. 292.

<sup>1021</sup> Cf. M. Riffaterre, *La Production du texte*, p. 8 : « Le texte est toujours unique en son genre. Et cette unicité est, me semble-t-il, la définition la plus simple que nous puissions donner de la littérarité. »

<sup>1022</sup> D. Couégnas, *op. cit.*, p. 115.

**essaie en vain de repérer un signifié fixe ou un référent à peu près stable**<sup>1023</sup> . »

Par cette mutation, le roman policier peut vraiment entrer dans une esthétique du secret, chargée d'érotisme. Reprenons l'image du strip-tease, dont parle Philippe Hamon<sup>1024</sup> : il ne s'agit plus de couvrir puis de dévoiler progressivement, mais d'exprimer une ambiguïté à tout instant, une tension interprétative, et de ne pas révéler le secret essentiel - comme le fait d'ailleurs le strip-tease. Ne pas le révéler, c'est choisir d'en dire ainsi l'aspect insondable, alors que lever cet ultime voile rendrait la démarche de dévoilement monosémique en ne faisant que montrer l'objet du mystère en surface, ce qui correspondrait sans doute à une déssexualisation<sup>1025</sup>, c'est-à-dire à une perte irrémédiable du caractère érotique de la lecture. L'attention aux signes, qui caractérise le lecteur, le rapproche, on l'a dit souvent et nos textes l'expriment très fortement, du voyeur. La femme nue, comme la vérité dans l'énigme classique, se présente simplement comme un « *objet déguisé* » (Barthes), recouvert artificiellement - par la narration elle-même. En effet, selon la définition de Claude-François Ménéstrier, cette énigme ne consiste qu'en un « *mystère ingénieux* » en lieu et place de tout ce qui constitue les secrets réellement obscurs de l'existence humaine, **qui « ne peut être matière des énigmes**<sup>1026</sup> ». Jacques Dubois voit là la raison de la compulsion répétitive du passionné de roman policier :

**« Tel est bien le secret de tout secret - et, après tout, la jouissance est aussi affaire de dévoilement et de mystère. Il promet de combler un vide par la mise à jour d'un sens mais ce sens n'est lui-même précieux et en quelque sorte caché que tant qu'il est tu et caché. Dès qu'il se dévoile, il se banalise**<sup>1027</sup> . »

La tristesse du lecteur de roman policier classique en fin de lecture en dit long sur cette déssexualisation, évitée par le roman moderne qui maintient ainsi la charge érotique du secret et de ses résonances profondes.

## 2.3. Les limites de la littérature

### 2.3.1. L'ex-centricité du texte policier

Cette valorisation actuelle de l'incomplétude est cependant circonstancielle, on l'a vu : l'évolution du roman policier, de sa structure comme de ses thèmes, lui est dictée par son rapport au monde, et pas seulement à d'autres textes<sup>1028</sup>. C'est justement parce que le

<sup>1023</sup> D. Ferraris, *art. cit.*, p. 290.

<sup>1024</sup> Cf. Ph. Hamon, « Clausules », in *Poétique* n° 24, p. 501.

<sup>1025</sup> Cf. R. Barthes, « Strip-tease », in *Mythologies*, Seuil, Points, 1957, p. 147 : « *Le strip-tease - du moins le strip-tease parisien - est fondé sur une contradiction : déssexualiser la femme dans le moment même où on la dénude.* » R. Barthes parle d'un procédé « *qui efface la chair aussi sûrement que le vaccin ou le tabou fixent et contiennent la maladie ou la faute.* » Ce qui n'est pas sans évoquer la stratégie idéologique du roman policier conventionnel.

<sup>1026</sup> C. F. Ménéstrier, « Poétique de l'énigme », in *Poétique* n° 45, p. 40.

<sup>1027</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 145.

récit est d'abord perçu comme ce qui nous parle du monde que ses lois propres sont imperceptibles à la première lecture. Jean Ricardou expose cette ambiguïté fondamentale masquant le mécanisme proprement textuel :

**« Le monde de la fiction est donc cet hybride curieux, empêché par les lois scripturales de fonctionner quotidiennement, et en revanche retenu, par les notions d'univers, de représenter exactement les fonctionnements qui l'instaurent<sup>1029</sup> . »**

En effet, si les composantes intertextuelles, l'autoréférence, le jeu avec les genres, les collages, la répétition et les clichés, l'action sur les structures et sur la narration, l'interprétation des règles et des contraintes, caractérisent pleinement le genre policier dans sa nature et son évolution, ils ne le limitent pas à être un pur objet textuel, refuge d'une période troublée qui pratiquerait l'art pour l'art. Thomas Pavel nous aide à prendre de la distance par rapport à cette lecture formelle si intéressante et évidemment éclairante du roman policier, en montrant qu'il ne s'agit somme toute que d'une tendance actuelle, d'une réduction interprétative opérée par une critique dominante<sup>1030</sup> ; il note ainsi à propos de la mode de la critique intertextuelle qu'

**« en mettant l'accent sur l'interdépendance textuelle, il est facile sinon inévitable de sous-estimer le rôle référentiel de la littérature et d'exagérer les propriétés formelles des textes<sup>1031</sup> . »**

Nous avons vu à quel point les différentes mutations et orientations génériques s'expliquent par la dépendance du genre vis-à-vis du monde extérieur. L'interprétation générique est une perception liée à l'époque, aux différentes circonstances littéraires et générales<sup>1032</sup>. Certes, pour Jean-Marie Schaeffer, la catégorisation métatextuelle est autoréférentielle en ce sens qu'elle impose un modèle dont elle sélectionne elle-même les applications ; elle tourne à vide, faisant les questions et les réponses. Il ajoute cependant que les genres dont le nom renvoie à un « contenu » - comme c'est le cas pour le roman policier - sont une preuve évidente que le texte réfère au monde<sup>1033</sup>. Hans Robert Jauss souligne quant à lui la nécessité d'adapter la définition du genre initial au mouvement de l'histoire et aux problématiques, aux perceptions du monde contemporaines :

<sup>1028</sup> Cf. Cl. Duchet, art. cit., p. 8 : « L'avant-texte est donc aussi le hors-texte, la prose du monde venant trouer le texte. »

<sup>1029</sup> J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, p. 35.

<sup>1030</sup> Il est bien évident que la perspective que nous adoptons ici ne remet absolument pas en cause tout le bénéfice que nous avons tiré de l'approche intertextuelle dans notre travail. J.M. Schaeffer, dans « Du texte au genre », in *Théorie des genres*, pp. 193-194, fait d'ailleurs le lien entre la « lecture référentialiste » et la transtextualité : « Or, la lecture transtextuelle constitue un enrichissement par rapport à une lecture purement immanente, ne serait-ce que parce qu'elle réinsère le texte individuel dans le réseau textuel dans lequel il est pris et duquel la lecture immanente l'isole artificiellement. »

<sup>1031</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, p. 149.

<sup>1032</sup> Cf. U. Eco, *la Structure absente*, p. 117 : « La circonstance transforme le sens du message [...] elle en fait varier la fonction [...] et la cote d'information [...] ».

<sup>1033</sup> J.M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, pp. 74-75 et pp. 108-109.

**« Etant donné que les genres littéraires sont enracinés dans la vie et ont une fonction sociale, l'évolution littéraire doit elle aussi être définie par sa fonction dans l'histoire et l'émancipation de la société, la succession des systèmes littéraires être étudiée dans leur corrélation avec le processus historique général**

1034 . »

L'accent mis ici sur l'extériorité, joint à la vision distanciée de Thomas Pavel, permet de comprendre à la fois le goût actuel pour un roman policier adapté à la modernité et à ses fractures, et la persistance du plaisir ressenti à la lecture de romans policiers classiques, constamment réédités, comme ceux d'Agatha Christie - et toujours objets d'études critiques, au risque d'être lus, interprétés, selon le point de vue moderne.

Thomas Pavel explique en effet que le lecteur cumule en lui plusieurs « *paysages ontologiques* », qui l'orientent, à des degrés divers selon son adaptation au monde, vers des oeuvres variées dans leurs significations. Si le lecteur apprécie celles qui traduisent un état de perception contemporain (comme *Enquête d'hiver*), il se repose du trouble qu'elles procurent grâce à des romans restituant une vision du monde rassurante, véritables « *ruines ontologiques* » où le calme règne<sup>1035</sup>.

Par ailleurs, la vogue actuelle des romans policiers parodiques constitue pour nous une voie offerte pour remédier au « *stress ontologique* », subi par notre civilisation, entraînant l'incertitude et la méfiance, le rejet ou le regret face au « *labyrinthe des ontologies modernes*<sup>1036</sup> » : la littérature n'a pas seulement une signification ontologique, héritée de son ascendance mythico-religieuse, elle est aussi jeu et, en cela, évasion, pure activité fictionnelle. C'est du reste à ce titre qu'elle peut se fermer sur l'autoréférence et cultiver uniquement les procédés textuels, comme l'illustre une certaine modernité. L'« oeuvre » déclamée par les amis de Carvalho résume de façon caricaturale cette autre voie littéraire : ces textes n'effleurent pas le monde, ils ne le disent pas, ils n'y réfèrent pas : « **Voici le Cid, bien que certains doutent de son existence** » (comme on doute de celle du détective barcelonais !). Les dialogues sont grotesques et vides de sens, préservés de toute nécessité de transmettre un savoir quelconque. Le spectateur (ici Carvalho, qui applaudit) est libéré et seulement invité à « imaginer » (150), sans retour au réel. Ce texte témoigne d'une tradition littéraire, s'opposant à la discipline narrative, qui va de Rabelais aux jeux oulipiens<sup>1037</sup>.

Mais les romans de Montalbán, qui s'inscrivent pour une part dans cette veine

<sup>1034</sup> H. R. Jauss, *art. cit.*, p. 68. Cf. aussi p. 67.

<sup>1035</sup> Cf. M.V. Montalbán, « Littérature du troisième type », in *Hard-Boiled-Dick*, p. 49 : « Le repli sur soi littéraire peut conduire à une littérature archéologique, dont on savoure comme un plus l'obsolescence et l'anachronisme, de la même façon qu'on savoure un opéra de Verdi ». E. Mandel, *op. cit.*, p. 46, ajoute à cette fonction de récupération du « paradis perdu » de la Belle Epoque, une fonction sociale, le roman policier classique de l'entre-deux-guerres présentant une certaine stabilité bourgeoise dans un contexte troublé.

<sup>1036</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, pp. 176-180.

<sup>1037</sup> Cf., Th. Pavel, *op. cit.*, p. 132 : « La densité informationnelle de ces textes est presque nulle : la verve s'y déploie pour elle-même, les dimensions et la densité du texte n'ont plus aucune attache référentielle. »

ludique, ne se limitent pas à être autoréférentiels - ni même les parodies de Mendoza. Comme ceux de Marsé, tous ces romans réfèrent puissamment au monde réel. Le roman policier est en premier lieu, comme tout roman<sup>1038</sup>, l'inscription d'un savoir sur le monde. La forme du texte se ressent évidemment de cette prégnance de la référence. On peut sans doute appliquer ici l'idée ancienne que chaque genre exprimerait un type de vision du monde<sup>1039</sup>, ce qui est perceptible dans une certaine utilisation idéologique du genre, du néo-polar français au roman noir espagnol en passant par des écritures plus particulières comme celle de Leonardo Sciascia.

Il y aurait ainsi un « monde policier », correspondant à une structure et/ou à des thèmes transhistoriques, en même temps qu'à des éléments convertibles : une vision désabusée, ironique, propre au roman noir, a succédé au monde rationnel du roman-problème, selon l'évolution des mentalités dans l'histoire et la capacité du roman policier à traduire l'état de conscience contemporain grâce à la richesse de ses potentialités<sup>1040</sup>.

Les moyens de transmission du message référentiel sont de plus en plus souvent les mêmes que dans la littérature générale, notamment par le fait du brouillage générique. Ainsi, la digression, utilisée surtout par les auteurs marginaux ou novateurs - renonçant au principe d'économie du genre policier -, sert cette ouverture au monde, étant souvent le lieu de réflexions auxquelles le lecteur peut aisément adhérer. Comme dans le roman réaliste d'ailleurs, l'introduction peut servir de prétexte à ces insertions. Le lecteur entre ainsi dans l'univers du livre par la porte de la référence, d'un seuil aisé à franchir<sup>1041</sup>. La conclusion se prête également admirablement à l'introduction de vérités générales, puisqu'elle leur fait profiter de l'impact et du retentissement propres à la terminaison du récit. Le discours final, parfois très long, du détective classique, est parsemé ou sous-tendu de points de vue sur le monde. Le lecteur supporte souvent tacitement la subjectivité de ces propos parce qu'elle s'exprime à travers le personnage principal, ou bien qu'il ne sache souvent pas à qui l'attribuer (à l'auteur, au narrateur, au personnage), ou peut-être même *parce qu'il ne le sait pas*.

<sup>1038</sup> Cf. R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in *Communications*, n° 8, p. 28 : « *La narration ne peut en effet recevoir son sens que du monde qui en use : au-delà du niveau narratif, commence le monde, c'est-à-dire d'autres systèmes (sociaux, économiques, idéologiques), dont les termes ne sont plus seulement les récits, mais les éléments d'une autre substance (faits historiques, déterminations, comportements, etc.)* ».

<sup>1039</sup> Cf. G. Genette, « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres*, pp. 135-136.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, p. 145 : « [...] je considère au contraire comme une autre évidence (vague) la présence d'une attitude essentielle, d'une « structure anthropologique » (Durand), d'une « disposition mentale » (Jolles), d'un « schème imaginaire » (Mauron), ou, comme on dit un peu plus couramment, d'un « sentiment » proprement épique, lyrique, dramatique mais aussi bien tragique, comique, élégiaque, fantastique, romantique, etc. [...] je nie seulement qu'une ultime instance générique, à elle seule, se laisse définir en termes exclusifs de toute historicité [...] ».

<sup>1041</sup> Citons ainsi les premières lignes d'un *Meurtre que tout le monde commet* d'Heimito von Doderer : « L'enfance, c'est comme un seau qu'on vous renverse sur la tête. Ce n'est qu'après que l'on découvre ce qu'il y avait dedans. Mais pendant toute une vie, ça vous dégoûte dessus, quels que soient les vêtements ou même les costumes qu'on puisse mettre. »

La séduction que le personnage exerce sur le lecteur va être en effet le procédé utilisé pour communiquer à ce dernier de manière efficace son opinion sur le monde, ce dont Pepe Carvalho ne se prive pas, dans toutes les occasions possibles. Le personnage est ici conçu explicitement comme un « *recours technique* » destiné à illustrer « **la possibilité qu'un auteur construise un monde. Non pas le monde, mais un monde** <sup>1042</sup> ». L'influence que le roman peut exercer s'appuie aussi sur la malléabilité du « *moi fictionnel* <sup>1043</sup> » (c'est-à-dire du moi projeté dans le monde du livre) réduisant ce qui sépare la réalité de la fiction. La création du personnage de Yes dans *les Mers du Sud* constitue par ailleurs une trouvaille, puisqu'il permet à Carvalho d'endosser le costume d'initiateur et de guider Yes - et le lecteur avec elle - sur les chemins épineux de la vie.

A l'inverse de ses ancêtres littéraires du hard-boiled réputés taciturnes, le détective barcelonais, conformément à la volonté de son créateur, est parfois « très bavard » (MDS 286), même si le personnage garde souvent pour lui (c'est-à-dire pour nous) ses opinions. Il parle du monde que nous connaissons, n'hésitant pas à utiliser la forme impersonnelle ou collective pour amener le lecteur à se fondre dans ce discours. Il se répand ainsi en aphorismes (« **Les civilisations se perdent dès qu'elles interrogent ce qui ne peut pas être interrogé** » (83)), en considérations intérieures ou en leçons, conformément à son « rôle » de « moraliste » (136), sur la vie (« **cette maladie qui sépare la naissance de la mort** » (313)) et sur la mort (« **Les morts ne se fatiguent pas plus qu'ils ne se reposent** » (65)), sur les sentiments humains : « ça, c'est le piège. On a besoin d'être bienveillant avec ceux qui le sont avec nous » (218). D'autres personnages énoncent des points de vue sur le monde, illustrant soit la multiplicité des ontologies soit, sans doute, la philosophie personnelle de Montalbán.

Finalement, le lecteur retiendra du roman ces figures humaines et un discours sur le monde, conservant pour lui-même l'authentique davantage que le fictif, « **comme si quelque instinct référentiel nous forçait à aller au-delà du médium textuel** <sup>1044</sup> », suppose Thomas Pavel. Cet « *instinct* » marque sans doute un besoin très profond de vérité ; le lecteur cherche entre autres choses dans l'oeuvre des enseignements, ou la confirmation de ce qu'il pense.

Ce rapport au livre est autorisé par la confiance en l'écrit et la dignité qu'on lui concède d'une manière ancestrale. De plus, le roman à énigme crée l'attente d'une réponse, qui se déplace du particulier (l'énigme fictionnelle) au général (l'énigme existentielle) et du général (les vérités générales) au particulier (leurs applications), le lecteur étant placé dans un rôle de récepteur de vérité(s) et de questionnements <sup>1045</sup>. La

<sup>1042</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, pp. 146-147.

<sup>1043</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, p. 109.

<sup>1044</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, p. 96.

<sup>1045</sup> Cf. M. Blanchot, *l'Espace littéraire*, pp. 310-311 : « Ainsi, le dialogue du lecteur avec l'oeuvre consiste-t-il toujours davantage à l'« élever » à la vérité, à la transformer en un langage courant, en formules efficaces, en valeurs utiles, tandis que le dilettante et le critique se consacrent aux « beautés » de l'oeuvre, à sa valeur esthétique et croient, devant cette coquille vide dont ils font un objet désintéressé d'intérêt, appartenir encore à la réserve de l'oeuvre. »

référentialité du roman policier s'attachait autrefois pour l'essentiel à expliquer les mystères du monde, et en particulier l'énigme essentielle qu'est la mort, par le biais d'un habile déplacement du général au particulier. Il n'est pas étonnant qu'il reste quelque chose de ce goût pour l'explication dans la multiplication d'assertions sur le monde, de propositions philosophiques ou sociologiques, dans le roman policier actuel.

Chez Montalbán, l'utilisation du dialogue facilite grandement l'insertion de ces vérités posées comme générales, en les actualisant et en leur donnant une allure spontanée et vivante, comme dans la dernière tirade du détective : **« Il y a longtemps, je lisais des livres et dans l'un d'eux quelqu'un avait écrit : J'aimerais arriver à un endroit d'où je ne voudrais pas revenir. Cet endroit-là, tout le monde le cherche »** (313).

Cet exemple illustre un aspect récurrent et emblématique : très souvent, Pepe ne fait que redire ce qu'il a lu, se référant à d'autres livres qui lui ont enseigné la vie, ou plutôt une certaine façon de la considérer. Pepe est le premier lecteur, qui passe le relais aux lecteurs réels. C'est un être de papier, parce qu'il se résume, on l'a dit, à un rôle hérité de l'hypotexte, mais aussi parce qu'il est le support d'un discours sur l'existence, une ligne parmi des milliers d'autres lignes, la répétition, la combinaison, la synthèse orientée de ce discours trouvé dans bien des livres, de cette somme conservée dans les bibliothèques. L'omniprésence des livres dans le livre traduit un choix d'écriture ; il suffit de penser à la quantité de livres cités par exemple dans les *Mers du Sud*, attestant de la culture de Pepe et de son créateur. Si ce qui est retenu par le lecteur Carvalho, ce sont des extraits référentiels, Montalbán doit avoir la même idée de la lecture, la même visée par rapport à son lecteur réel : lui faire partager une expérience et un sentiment existentiels.

Cette volonté est contrebalancée et même masquée dans le roman par l'affirmation contradictoire des méfaits de ce bagage livresque : Pepe brûle les livres, et notamment ceux qu'il a le plus aimés, parce qu'ils lui ont le plus apporté, **« chassant le souvenir de lectures qu'en d'autres temps il avait trouvées enrichissantes »** (101). Cet enseignement le constitue pourtant d'une manière définitive et quasi exclusive, tant Pepe semble se résumer à ses lectures : **« Où avait-il lu ça ? »** (128). Pepe désigne les effets pervers du livre, source de désillusions bovarystes, de visions gauchies de l'existence qui paralysent la perception directe et le sentiment spontané (cf. 274). Yes - derrière laquelle se tient le lecteur avide de conseils - est guettée par ce même danger : elle se voit alors adresser une singulière observation face au feu purificateur : **« Quand tu auras mon âge, tu me seras reconnaissante d'avoir lu un livre de moins »** (254).

Que pèse ce motif carvalhien face à l'écrasante présence du livre, à l'invasion de la citation et de l'intertextualité dans le cycle<sup>1046</sup> ? Il atteste en tout cas de la conception que se fait Montalbán du roman, outil référentiel, truchement d'un discours orienté et d'une vision existentielle. Ce caractère inhérent à la fiction n'empêche pas celle-ci de constituer aussi, de par sa double nature, un moyen d'évasion de la dimension mimétique et

<sup>1046</sup> On ne peut s'empêcher de mettre en relation ce rapport au livre avec la pratique de l'intertextualité et de la parodie par Montalbán, comme nous l'avons fait dans notre première partie ; mais un éclairage supplémentaire sur cette question du rapport au toujours-déjà-dit est apporté par cette phrase de M. Schneider à propos des écrivains qui veulent *« se décaler »*, *op. cit.*, p. 361 : *« L'emprise de leurs lectures n'est pas moins forte que celle de leur enfance »*. Or le poids de l'enfance est déterminant dans les souvenirs de Pepe Carvalho...

référentielle, par le jeu textuel et intertextuel, par la parodie. L'oeuvre de Montalbán est au croisement d'une littérature référentielle et d'une écriture ludique<sup>1047</sup>, et cette double position à l'égard du livre en est la preuve.

D'une façon générale en effet, Montalbán équilibre le discours carvalhien sur le monde, cet étalage de sagesse particulière, en le désamorçant très fréquemment par l'ironie ou par un cynisme qui le tempèrent et qui l'allègent. Cette déviation peut certes être l'expression d'un nihilisme, conséquence du « *stress ontologique* » (Th. Pavel) que nous évoquions, ce scepticisme devant la multiplicité éclatée des valeurs. Carvalho entre ainsi dans le roman en clamant : « **on ne croit plus en rien** » (17). Il conforte ses désillusions en écoutant autrui, assistant à ce que chacun fait des valeurs morales avec résignation, conscient que « la valeur de ce qui est humain a toujours été et sera toujours conventionnelle » (300), ce qui le pousse à contredire sa vocation éducative ailleurs revendiquée : « **Je ne suis pas moraliste** » (300).

Mais ce nihilisme peut aussi simplement répondre à un souci de garder une tonalité ironique, dans la perspective de transgression ludique littéraire, typique de la postmodernité espagnole. Les assertions philosophiques sont fréquemment ravalées brutalement, notamment grâce à l'ivresse, qui rend les opinions à leur nécessaire relativité : « **Peut-être avais-je besoin d'être amoureux, d'une certaine dose de mensonge, on ne peut pas survivre sans rien, sans la possibilité d'entrer dans une église ; sans prier on ne peut pas vivre. De nos jours on ne peut plus croire à la liturgie du vin depuis que certains gourmets se sont prononcés contre le rouge chambré et qu'ils défendent le rouge frais** » (83).

Il n'y aurait donc, apparemment, que dans les éléments inutiles à la narration incorporés par le tissu textuel qu'on pourrait trouver une dimension référentielle authentique. Dans le roman policier actuel, dans le roman noir non finalisé, dans les romans plus anciens de von Doderer ou de Wilkie Collins, la référentialité gratuite a sa place, par exemple dans les digressions. Les longues conversations culinaires, politiques ou littéraires de Pepe Carvalho n'ont pas de rôle à jouer au niveau de l'énigme. Et pourtant, l'auteur lui-même en souligne l'importance :

**« Dans le cas de Carvalho, les temps morts ainsi que les personnages secondaires sont beaucoup plus importants que le personnage central [...] »<sup>1048</sup>**

La digression peut alors constituer une tactique narrative, choisie par toute une catégorie d'auteurs néo-policiers, utilisant le genre pour aiguillonner le lecteur - qui fait attention à tout parce qu'il sait qu'il est dans un roman policier -, le sensibilisant de cette manière à des domaines importants et souvent négligés. Ainsi Tony Hillerman a-t-il permis aux réserves indiennes actuelles de passionner des milliers de lecteurs, jusque là ignorants

<sup>1047</sup> Cf. G. Tyras, « éramos posmodernos antes de ser posfranquistas », in *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, p. 116 : « De fait, d'un texte à l'autre, le projet de l'écrivain ne varie pas : réfutation des catégories obsolètes du réalisme, rejet des formes scripturales qui le véhiculent, refus des catégorisations culturelles qualitatives, revendication d'une littérature non exclusive d'autre modes d'expression, esthétique déformante de la dérision, le tout au service du projet éthique que constitue la mise en accusation des circonstances socio-historiques » (souligné par nous).

<sup>1048</sup> M. V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 139.

ou peu intéressés, en créant un roman policier ethnologique : pris au piège serré du récit policier, cherchant des indices, le lecteur se fait extrêmement attentif et s'ouvre à tout un contenu informatif, que souvent il laisserait de côté sans ce recours narratif au policier.

En dehors de la digression à proprement parler, une certaine vision de l'extériorité se perçoit par le biais des pauses descriptives. Dans ce cadre, le cliché peut avoir un rôle supplémentaire à jouer, comme le montre l'écriture de Montalbán : en effet, utiliser un cliché permet de faire l'économie de la « *dimension littérale* » de la description (sa « *successivité* » obligée) pour plonger immédiatement le lecteur, sur ce seul signe plein, dans la « *dimension référentielle* » (c'est-à-dire « *simultanée*<sup>1049</sup> »).

La description du décor du crime, chez Marsé, revêt elle aussi une portée référentielle : comme chez les auteurs de roman noir, la ville laisse transparaître un discours orienté sur le monde. La différence que nous évoquions entre Paris d'un auteur à l'autre tient certainement à ce que la ville sert de support à des discours distincts. Bien sûr, l'utilisation romanesque d'un lieu réel confère au texte une crédibilité. Il convient ici de faire la distinction entre un apport pur de références, et ce que Michael Riffaterre appelle l'illusion référentielle. Certes, dans le roman policier type, tout est utilisé par la narration pour ses propres fins. L'économie narrative est d'une rigueur telle qu'un élément référentiel n'est jamais là au hasard. Cet aspect propre au genre classique tendrait à aggraver la *signifiante* caractéristique du texte littéraire, en transformant la référence au monde en effet de réel strictement destiné à imposer la vraisemblance de l'oeuvre. L'auteur utilise des éléments extratextuels référentiels nécessaires à étayer sa narration, et, dans le roman policier, les aspects référentiels intratextuels sont manipulés et soumis à la machination narrative.

En fait, ces différents aspects ne sont pas exclusifs les uns des autres. Chez Marsé, il n'y a pas à proprement parler d'éléments extratextuels, puisque c'est justement en les identifiant que le lecteur, à l'invitation de quelques indices, devrait pouvoir anticiper : par sa sobriété, le texte requiert du lecteur qu'il convoque un savoir sur l'Espagne des années 40 pour y voir clair. Ce savoir est nécessairement sous-entendu : il importe bien sûr à la stratégie herméneutique du roman de ne pas se montrer explicite, la révélation finale servant à faire resurgir ce savoir extérieur et à l'imposer comme fin ultime du texte. En même temps, cet implicite est sans doute déjà référentiel, en ce sens qu'il traduit le mensonge idéologique, le non-dit qui pèse sur la société, et même, pour les contemporains, ce que Montalbán appelle « *le pacte d'oubli*<sup>1050</sup> ».

Tout est donc également signifiant et au service de la narration, de la manipulation du lecteur ; mais cette tactique narrative n'est pas une fin en soi : elle sert à plonger le lecteur dans une référence au monde. Ainsi, si la description du décor parcouru par les deux personnages est un tissu d'indices et de leurres visant à surprendre finalement le lecteur, ces éléments réfèrent à un paysage historique réel, à une situation historique authentique à laquelle Marsé veut nous ouvrir. Chaque rue semble retentir de l'écho plaintif des

<sup>1049</sup> Nous reprenons les termes et la distinction établis par J. Ricardou pour définir la double nature de la fiction, *in le Nouveau Roman*, pp. 28-29.

<sup>1050</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 215.

torturés, victimes de l'inspecteur et de la police franquiste, comme la rue San Salvador (62). La description du commissariat, au chapitre 3, est représentative de la surveillance et de la persécution franquistes ; les travaux ménagers de Rosita lui permettent de faire allusion aux mouvements séparatistes.

La convention réaliste référentielle est donc retournée de façon magistrale, puisqu'elle coïncide avec la stratégie double de Marsé : en effet, l'aspect conventionnel des descriptions - en ce sens qu'elles sont attendues dans tout roman garantissant l'illusion réaliste - endort la vigilance du lecteur, qui n'y voit pas les indices menant à la solution, d'une part, mais qui ne perçoit pas d'autre part qu'elles constituent la finalité, l'objectif de la narration<sup>1051</sup>.

La misère de cette époque est constamment soulignée, des « trottoirs[s] défoncé[s] » (73) aux « **rues non goudronnées, solitaires et sombres** » (76) où les enfants dépenaillés guettent les pigeons dont ils tirent leur subsistance. C'est tout le portrait d'une société à l'époque de la guerre qui est alors proposé, une image récurrente dans l'oeuvre de Marsé, de *Un jour je reviendrai* à *Adieu la vie adieu l'amour* : ces romans n'ont rien de policier, mais les descriptions de la ville sont les mêmes que dans *Boulevard du Guinardo* ; c'est donc qu'elles remplissent la même fonction référentielle, y compris dans ce roman-ci, construit pourtant stratégiquement et efficacement : « **Sous les vieux balcons fleurissait une rouille lépreuse où les hirondelles faisaient leur nid. Certaines entrées profondes et obscures exhalaient une odeur viciée, une odeur de tanière de clochards. Assis au coin d'une rue, un jeune aveugle étirait le cou en criant à tue-tête ses billets de loterie, le regard suspendu dans le vide** » (73). Toute une population de miséreux et d'invalides, de veuves et d'enfants laissés à l'abandon et grandis trop vite, est évoquée dans les romans de Marsé avec la force d'une image vécue. L'univers ici décrit ressuscite le Barcelone d'après-guerre :

**« Ils [ Marsé et Luis Goytisoló ] préfèrent s'en tenir à une réalité définie et bien connue (Barcelone et sa banlieue après la guerre civile) pour en donner une vision de plus en plus suggestive, de plus en plus totale<sup>1052</sup> . »**

L'orientation référentielle du roman est alors évidente. La ville sert de support à un discours sur le monde, tout simplement parce que pour Marsé, Barcelone est le point de départ de toute perception, comme chez Montalbán :

**« Le lieu où se forme ma vision du monde, c'est Barcelone. Voilà pourquoi c'est pour moi un matériau...<sup>1053</sup> »**

La matière fictionnelle est ainsi traversée par des affirmations non simulées ; elle affiche

<sup>1051</sup> Cf. E. Bouju, « L'Esthétique du trompe-l'oeil ou la narration ironique », in *Postmodernité et écriture narrative...*, p. 160 : « L'architecture narrative devient le moyen de transposer, dans la temporalité spécifique de la lecture, l'expérience d'un dédoublement et renversement de l'illusion littéraire : en utilisant sans innocence les ressources de la narrativisation, ou les procédures de captatio de la paralittérature, le texte élabore patiemment un univers de fiction de type « illusionniste », pour mieux en dénoncer ensuite l'artifice ironique. »

<sup>1052</sup> M. Joly, I. Soldevila, J. Tena, *Panorama du roman espagnol contemporain*, p. 244.

<sup>1053</sup> M.V. Montalbán, *op. cit.*, p. 63.

sa nature mixte formée d'éléments feints et authentiques inextricablement mêlés. Les écrivains espagnols, en particulier de la postmodernité, utilisent ainsi le genre comme moyen de parler du monde qu'ils connaissent : ils n'en finissent pas d'enquêter sur le passé d'un pays marqué par le franquisme. Jean-François Carcelen et Georges Tyras voient dans le roman noir espagnol « **un prolongement amplifié, mis en texte littéraire, de l'investigation journalistique** »<sup>1054</sup>. L'action sur le lecteur est sous-entendue par ce projet ; au demeurant, la portée illocutionnaire des énoncés fictifs constitue encore une preuve de leur volonté référentielle.

L'action elle-même, l'énigme à découvrir, ne sont souvent même, on le sent bien, comme chez Didier Daeninckx ou Jean-François Vilar, qu'un prétexte à parler du monde, l'auteur en fournissant sa propre version de manière explicite et didactique<sup>1055</sup>. Plus encore, l'énigme est inventée ou empruntée à la réalité de façon à rendre nécessaires des développements politiques ou historiques. L'extratexte ne se différencie alors plus de l'intratexte. La « *densité référentielle* »<sup>1056</sup> est maximale.

On a assez souvent souligné, de surcroît, l'intention et l'impact idéologiques de la littérature, qui constitue une arme discrète et efficace pour poser, comme le dit Charles Grivel, la positivité de l'archétype, c'est-à-dire d'une ontologie dominante<sup>1057</sup>. D'ailleurs, on l'a vu avec le roman noir et avec le néo-polar - qui introduisent l'histoire dans la littérature -, le courant opposé à l'idéologie dominante peut utiliser cette arme à son profit. En Espagne comme en France, le roman policier est devenu un mode de discours politique, contestataire. La finalisation forte du récit de Marsé peut ainsi sembler une façon de mettre un point final à la période franquiste, un effort de clôture ; mais la fin elle-même, n'étant que suggérée, laisse entendre la nécessité de ne pas fermer les yeux sur cette période-là à cause de ce qu'elle a essaimé dans l'Espagne actuelle<sup>1058</sup>. Le choix des différentes formes (la subnormalité, le roman noir, le « roman de mémoire ») obéit chez Montalbán à une nécessité extérieure ; il lui est dicté par l'évolution qu'il perçoit autour de lui. Dans cette perspective, il faut insister sur le fait que la forme du roman noir n'a été choisie en 1974 que parce qu'elle se conformait à son tour, après la subnormalité, à la volonté référentielle de l'auteur barcelonais, volonté qui transparaît dans chaque texte, y

<sup>1054</sup> J.F. Carcelen et G. Tyras, « Panorama du roman noir espagnol », in *Hard-Boiled-Dick*, p. 9.

<sup>1055</sup> Cf. J. Madrid, cité par J.F. Carcelen et G. Tyras, *op. cit.*, p. 24 : « *En littérature, presque tout n'est que prétexte* ». Ce qui caractérise le roman noir, c'est qu'il « *élève le prétexte au rang de catégorie et de genre* ». Côté français, Cf. J. Pons, « Le roman noir, littérature réelle », in *Les Temps Modernes*, n° 595, p. 7 : « *L'intrigue n'est que le squelette du roman noir, sa chair est l'histoire sociale.* »

<sup>1056</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, p. 129.

<sup>1057</sup> Cf. Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, par exemple p. 287 : « *La « laideur » de la négativité montre donc la « beauté » de l'archétype et celui-ci fixe rétroactivement dans ce qui sert à la signifier comme positivité l'être même du négatif* ». P. 306, Ch. Grivel dit aussi que « *le roman « naturalise » l'archétype [...]* ».

<sup>1058</sup> Cf. P. Ricoeur, *Temps et Récit II*, p. 36 : « *Ce n'est pas un paradoxe de dire qu'une fiction bien fermée ouvre un abîme dans notre monde, c'est-à-dire dans notre appréhension symbolique du monde.* »

compris poétique.

Au centre du roman espagnol comme du néo-polar français se trouve sans doute l'idée que le policier, en tant que récit à rebours<sup>1059</sup>, permet de faire de l'histoire, c'est-à-dire, selon la définition même du roman policier, de faire resurgir ce qui a disparu, ce qui a été enfoui, d'interpréter les traces du passé<sup>1060</sup>. Le roman policier est né en même temps que la science historique, et leurs méthodes se ressemblent ; c'est d'ailleurs pourquoi, pendant longtemps, le policier a exclu l'histoire comme concurrente directe pour la vérité qu'il prétendait établir<sup>1061</sup>. Montalbán affiche en cela une opposition totale à l'idéologie postmoderne de fin de l'histoire. Comme Marsé, il lutte contre une société tout occupée à oublier en se satisfaisant d'une réécriture consensuelle de l'époque franquiste, qui fait de Franco le seul coupable.

Comme le cadavre anonyme de *Boulevard du Guinardo*, sous Franco, l'écrivain était réduit au silence par la censure, et utilisé pour renforcer la voix dominante. Choisir un genre aussi figé que l'époque franquiste, et le contraindre par d'habiles manipulations à s'opposer à l'idéologie régnante et à s'inscrire à nouveau dans une dynamique littéraire, dans le présent de la littérature, le sortir de la répétition, c'est donner un équivalent littéraire à une lutte pour rétablir le mouvement de l'histoire.

Le roman devient ainsi une arme historique, exigeant le retour à l'individu ; Paul Ricoeur évoque la nécessité de cette réintégration :

**« Nous racontons des histoires parce que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées. Cette remarque prend toute sa force quand nous évoquons l'histoire des vaincus et des perdants. Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit<sup>1062</sup>. »**

Il faut, pour la mémoire de ceux qui ont combattu et souffert, rétablir la vérité, contre le pouvoir uniformisant et dissimulateur de l'idéologie régnante, qu'elle soit le fait d'une dictature ou d'une démocratie. Montalbán réalise avec amertume que la victoire de celle-ci sur celle-là a laissé perdurer l'intoxication idéologique, justement par l'intermédiaire du concept postmoderne de mort de l'histoire. Pour lui, il ne peut y avoir de fin de l'histoire, seulement une « paralysation<sup>1063</sup> » volontaire et criminelle de la pensée historique. En effet, d'après José-Carlos Mainer,

<sup>1059</sup> Cf. P. Brooks, « un Rapport illisible : Coeur des ténèbres », in *Poétique* n° 44, p. 477 : « Le roman policier est peut-être en fait, de tous les genres, le plus littéraire, en ce qu'il dévoile la structure de tout récit, et particulièrement sa prétention de retrouver la trace d'événements ayant déjà eu lieu. »

<sup>1060</sup> Cf. G. Tyras, « Manuel Vásquez Montalbán », in *le Roman espagnol actuel*, p. 199 : « Remonter aux sources du crime, c'est réhabiliter une dimension fondamentale de l'interprétation du réel qui est celle de l'Histoire. »

<sup>1061</sup> Cf. U. Eisenzweig, *op. cit.*, pp. 190-193.

<sup>1062</sup> P. Ricoeur, *Temps et récit I*, p. 115.

<sup>1063</sup> M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 233. Cf. aussi *la Rose d'Alexandrie*, p. 270 : « On ne leur apprend pas l'histoire, Pepe. Savoir l'histoire est mal vu.[...] Les gens qui ont de la mémoire n'ont pas de place dans ce monde. »

**« La postmodernité s'est obstinée à amputer le roman de sa capacité à rendre compte de la dimension conflictuelle du monde <sup>1064</sup> . »**

Le cycle de Carvalho, comme toutes les autres oeuvres, du poème à l'essai, va participer pour l'auteur barcelonais d'une « **éthique de la résistance** <sup>1065</sup> » qui ressort les vaincus des tombeaux de l'oubli où ils meurent pour la seconde fois. S'ils ne sont pas réellement morts, ils le sont symboliquement puisqu'on leur a retiré la mémoire et la parole.

Le roman se veut alors l'outil d'un rétablissement, d'une rectification, ce que met précisément en scène *Boulevard du Guinardo*, roman qui tire un mort de l'ombre - contre des personnages qui multiplient les détours pour mieux l'oublier, à l'image d'une société amnésique qui s'étourdit de toutes les façons que la modernité lui propose. Le but de Marsé, c'est avant tout, selon ses propres dires, d'écrire pour

**« *recuperar la memoria perdida del país, la memoria que fue manipulada, camuflada y adulterada* <sup>1066</sup> . »**

On rejoint dans l'intention le travail de Didier Daeninckx, qui affirme écrire « *pour préserver les corps* <sup>1067</sup> », par exemple dans *Meurtres pour mémoire* (1984), qui dénonce le discours officiel au sujet du massacre de centaines de Français-Musulmans en octobre 1961. La vérité est restituée par le pouvoir de la fiction, selon le paradoxe de Maurice G. Dantec :

**« Le réel ment. La fiction reste le seul moyen de le subvertir et de le faire avouer <sup>1068</sup> . »**

Face à Georges Tyras qui lui demande pourquoi il a choisi le roman et pas directement la biographie historique, Montalbán atteste de ce pouvoir du récit romanesque, qui peut user d'une stratégie, notamment par l'utilisation des voix narratives ou dans le mélange entre documentaire et fiction <sup>1069</sup>. Même le collage est mis au service de la volonté référentielle <sup>1070</sup>. Le roman constitue une sorte de *no man's land* où l'esprit critique intervient peu <sup>1071</sup>. Il est comme suspendu par l'entrée dans le domaine imaginaire : le lecteur est donc plus accessible, plus perméable qu'un auditeur dans une conférence ou

<sup>1064</sup> J.C. Mainer, « le Roman du roman », in *le Roman espagnol actuel*, p. 21.

<sup>1065</sup> Cf. M.V. Montalbán, *op. cit.*, p. 241. C'est le titre de la thèse de l'héroïne de *Galindez*. Cf. aussi pp. 14, 153, 215, 229, 241-242.

<sup>1066</sup> J. Marsé, cité par M. Joly, I. Soldevila et J. Tena, in *Panorama du roman espagnol contemporain*, p. 249 : « *recupérer la mémoire perdue du pays, la mémoire qui fut manipulée, camouflée et adultérée* » (traduit par nous).

<sup>1067</sup> D. Daeninckx, « la Mort en chantier », in *les Temps Modernes*, p. 145. L'épigraphie de *Meurtres pour mémoire* pourrait servir à tous les écrivains dont nous parlons ici : « *En oubliant le passé, on se condamne à le revivre* ».

<sup>1068</sup> M. G. Dantec, cité par F. Evrard, *Lire le roman policier*, p. 109.

<sup>1069</sup> M.V. Montalbán, *op. cit.*, p. 220 sq., p. 241.

<sup>1070</sup> Cf. G. Tyras, art. cit., p. 195 : « *La récupération de la narrativité permet un travail d'amalgame des matériaux en même temps que leur inscription dans une temporalité référentielle.* »

que toute personne menant une conversation politique, pour peu qu'on sollicite son imagination :

**« Mais nous demeurons affectés par les effets de l'histoire dans la mesure où nous sommes capables d'élargir notre capacité à être ainsi affectés. L'imagination est le secret de cette compétence <sup>1072</sup> . »**

Le roman joue ici le rôle d'une reconstruction face à une vision imposée du monde qui s'avère intolérable. L'enquête policière élabore une interprétation à partir d'indices et de traces, comme la science historique. Une fiction, comme tout autre discours, est donc une « *version du monde* <sup>1073</sup> », qui profite ici des armes fictionnelles dont on a vu l'extrême efficacité. Celle-ci nous importera davantage du reste que la mesure de la vérité de cette version proposée, posée par Montalbán et Marsé comme subjective, dans l'optique postmoderne posée par Sophie Berto :

**« La postmodernité démasque l'Histoire et estime scandaleuse la dichotomie éthique des idéologies. Elle lui oppose les récits particuliers sur lesquels se base l'éthique subjective de l'individu <sup>1074</sup> . »**

Montalbán, qui s'est d'ailleurs vu reprocher d'utiliser ainsi le roman à des fins idéologiques (qu'il revendique comme « *intentionnalité* » de l'écriture <sup>1075</sup>), suit en particulier l'orientation stylistique postmoderne en choisissant fréquemment de privilégier la polyphonie, Carvalho servant de canal de transmission principal du message de son créateur. En tant que « *héros littéraire* », il est plus à même d'« **alerter les gens sur la nécessité de se méfier de ces pouvoirs** <sup>1076</sup> » qui imposent leur discours. Plus généralement, le retour à des formes narrativisées, à l'expression métaphorique, le jeu avec la logique du récit, justifiant l'emprunt au genre policier - choisi également pour ses orientations réalistes -, nous semble exprimer cette volonté d'exprimer des histoires, « **porteuses d'une morale individuelle** » au lieu d'édifier l'histoire, répudiée en tant que « **porteuse de la morale** »

<sup>1071</sup> Il faut penser ici à ce que dit P. Ricoeur, *in du Texte à l'action*, pp. 221-222, du « *principe d'augmentation iconique* » à l'oeuvre dans la fiction, qui redécrit et refait la réalité en jouant sur la suspension de l'incrédulité du lecteur.

<sup>1072</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>1073</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, p. 20 (expression empruntée à N. Goodman). Cf. M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 47 : « [...] mes poèmes ou mes romans aussi transmettent une vision du monde. »

<sup>1074</sup> S. Berto, *art. cit.*, p. 93. **Ce retour au récit, paradoxal dans le contexte de mort de l'histoire, s'explique notamment pour S. Berto par un certain rapport au passé ; dans cette perspective, le choix du genre policier, son exploitation par Montalbán en tant que genre répétitif, se justifie pleinement : la répétition exprime bien la vision moderne du temps, circulaire, et non linéaire ou progressif. A cette tendance, Montalbán ajoute une activité de réécriture du genre, typique pour S. Berto de la postmodernité - et sans doute caractéristique de l'effort de Montalbán pour lutter contre la négation de l'histoire : « Elle consiste à recréer le passé, en y apportant des sélections nouvelles » (p. 95).**

<sup>1075</sup> Cf. M.V. Montalbán, *op. cit.*, p. 70 : « Pourquoi ? Parce qu'il y a une intention, consistant à proposer, depuis une certaine distance, une certaine vision mélancolique de l'histoire, de la conduite humaine, de la relation de l'homme avec la société, et à décrire quelque chose dont je disais toujours au début qu'il s'agissait d'une chronique de la transition démocratique. »

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. 161.

**collective**<sup>1077</sup> ». Dans cette perspective, le roman policier peut attester du « *caracter testimonial* » définissant pour Santos Sanz Villanueva toute une partie de la littérature des années post-franquistes :

**« Se trata, por lo común, de aprovechar el relato para hacer la crónica, desde una óptica crítica, de la actualidad : el terrorista arrepentido o su crisis de conciencia, la historia inmediata [...], las grandes especulaciones (caso Sofico), grupos de presión (el OPUS DEI), algún crimen famoso**<sup>1078</sup> . »

La période franquiste et ses conséquences seront donc au coeur de la création espagnole. En outre, pour notre corpus espagnol, se pose le problème de l'identité régionale. Marsé évoque la lutte indépendantiste de 1945, en incorporant à la narration des phrases en catalan (comme le fait Montalbán pour le quartier populaire de San Magin) et en montrant jusqu'à quel point le pouvoir franquiste a cherché à expurger toute trace de catalanité (cf. l'épisode du coussin dans la vitrine, pp. 60-62). Le fait que des auteurs catalans aient choisi de s'exprimer à travers le genre policier incite à donner un sens politique à cette démarche : importer un genre aussi marqué (qui n'appartenait pas à la tradition espagnole), un genre aussi dépendant de règles et d'une idéologie autoritaires, pour lui donner une autonomie réelle, le délier des règles en les contournant, en s'en jouant, c'est sans doute trouver un équivalent littéraire à la lutte politique pour l'autonomie catalane. En même temps, il ne s'agit pas d'échanger un enfermement contre un autre : comme Montalbán ou Mendoza, Marsé appartient à une génération qui refuse un nationalisme catalan étriqué, préférant intégrer la Catalogne au monde en communiquant littérairement avec celui-ci, en important de nouvelles idées pour édifier une littérature catalane du présent<sup>1079</sup>.

La démarche de Montalbán est particulière, en ce qu'il a fait de son héros un métis comme lui-même. La distance que son métier met entre lui et la société évoque le sentiment d'extériorité de l'immigrant. La confusion identitaire dans la présentation du personnage renvoie au problème linguistique : le deuxième patronyme de Pepe Carvalho est, selon les romans, Tourón (deuxième patronyme du père de Montalbán, nom galicien), ou Larios (deuxième patronyme de la grand-mère de Montalbán, nom murcien). Montalbán, galicien, vivant à Barcelone, a choisi d'écrire en castillan, d'où un sentiment de « *fausse extranéité*<sup>1080</sup> » qu'il retrouve du reste chez Kafka (cf. le poème *Praga*) ; il se sent au demeurant davantage d'une ville que d'une province et revendique le passé de *charnegos* de ses parents - c'est-à-dire d'immigrés venus chercher du travail à Barcelone. La relation avec les Catalans se fait sur le mode d'une « *cohabitation* » bien vécue ; le

<sup>1077</sup> S. Berto, art. cit., p. 94.

<sup>1078</sup> S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, p. 202. « Il s'agit généralement, de profiter du récit pour faire la chronique, d'un point de vue critique, de l'actualité : le terroriste repentant ou sa crise de conscience, l'histoire immédiate [...], les grandes spéculations (le cas Sofico), les groupes de pression (l'OPUS DEI), quelque crime célèbre » (traduit par nous).

<sup>1079</sup> Cf. P. Casanova, *op. cit.*, p. 445 : « [...] les écrivains internationaux puisent, pour trouver une issue à l'enfermement national, dans cette sorte de répertoire transnational des solutions littéraires. »

<sup>1080</sup> M.V. Montalbán, *op. cit.*, p. 25.

choc viendra plus tard, avec la révélation de la culture catalane et de sa répression par la langue officielle, ce qui a pu susciter une certaine culpabilité, évacuée par le fait d'assumer son passé linguistique, en tant qu'élément constitutif du moi :

**« Ce que je revendique, c'est que le langage de ma mémoire, de mes racines, soit un instrument linguistique.[...] En tout cas, je ne renonce en rien à utiliser ma langue qui est celle qui définit mon rapport avec le monde depuis que je suis né**

1081 ».

On peut dire aussi que le choix du castillan contre le catalan (ou le galicien) témoigne sans doute aussi d'un refus de l'enfermement dans ce que Pascale Casanova appelle une « *petite langue* », reconnue grâce à l'autonomisation linguistique et culturelle, mais qui ne bénéficie pas encore d'une littérarité<sup>1082</sup> universellement admise : l'aspect à la fois récent et circonscrit de cet usage officiel expose l'écrivain à la marginalisation, et à tous les « *malentendus*<sup>1083</sup> » occasionnés par la traduction. A l'inverse, écrire dans une langue dominante, comme Mendoza, permet d'une part de ne pas se réduire au public catalan, ce qui serait se rendre « *invisible*<sup>1084</sup> » au reste du monde, et d'autre part de se voir transcrit fidèlement, et même lu directement, ce qui n'est pas négligeable pour un écrivain aussi européen que Montalbán. Le choix du catalan l'aurait en effet condamné d'une manière quasi définitive à n'être lu qu'en traduction (et jusqu'à récemment en passant par une première traduction en castillan) par les instances centrales du jugement littéraire.

User de la langue dominante politiquement et historiquement, c'est refuser de se plier à un devoir « national » catalan qui nuirait considérablement à la reconnaissance internationale - la lutte pour la différenciation catalane n'est plus ressentie comme une nécessité ; cela n'empêche pas Montalbán, Marsé ou Mendoza de valoriser Barcelone, dont l'indépendance a fondé et stimulé les mouvements intellectuels, et cette célébration est de surcroît universalisée, la littérature catalane se voyant internationalement reconnue.

### 2.3.2. Les « signes iconiques »

La distinction entre un extratexte référentiel et un intratexte fonctionnel et fictionnel est donc tout à fait inopérante : le texte entier réfère au monde ; Wolf Dieter Stempel prête à tous les constituants du texte (décor, personnages, actions) la « **qualité de signes iconiques**<sup>1085</sup> » jouant un rôle dans l'expérience du monde du lecteur. Le personnage est

1081 *Ibid.*, p. 56. Cf. aussi p. 204 : « [...] nous les métis, nous avons deux langues et donc deux possibilités de silence. »

1082 Cf. P. Casanova, *op. cit.*, p. 33. Reprenant la définition de Jakobson, P. Casanova affirme qu'« une grande littérature attachée à une langue suppose une longue tradition qui raffine, modifie, élargit à chaque génération littéraire toute la gamme des possibilités formelles et esthétiques de la langue [...] ».

1083 *Ibid.*, p. 217. P. Casanova évoque les procédés d'« annexion » par le centre littéraire, la traduction étant « source de détournements, de malentendus, de contresens ou même d'impositions autoritaires de sens ».

1084 Cf. *ibid.*, p. 353. Cf. aussi p. 375.

1085 W. D. Stempel, « Aspects génériques de la réception », in *Théorie des genres*, p. 167.

en particulier au cœur d'une démarche visant à communiquer au lecteur, au-delà d'une vision du monde, une perception de l'existence, une difficulté à se définir. Cette démarche entraîne non seulement une écriture subjective, mais aussi le sentiment de la présence de l'auteur en tant que personne humaine exprimant son intériorité et ses troubles existentiels.

Le monde policier a donc évolué en fonction de la mutation du référent : ce qui fait l'objet du roman policier, et qu'on appelle le mystère, ne renvoie plus à la même définition, ce que remarquent Boileau-Narcejac :

**« Au fond, si l'on a accolé au mot « roman », le mot « policier », c'est qu'on a cru qu'une histoire mystérieuse pouvait toujours être tirée au clair par les procédés d'investigation de la police.[...] Mais si c'est le regard qui fait le mystère, si le mystère n'est pas là où l'on veut naïvement le mettre, mais ailleurs, s'il procède d'une angoisse existentielle, alors, c'est le contenu même du roman dit policier qui, à son tour, peut être récupéré par la littérature <sup>1086</sup> . »**

D'où les problèmes actuels que se posent les critiques pour exclure ou inclure telle ou telle oeuvre dans le domaine policier, le contenu sémantique leur semblant trop différent de la figure originaire du genre. Les oeuvres policières se mettent à *ressembler* aux autres parce qu'elles se rejoignent dans l'exploration de ce qui est à présent perçu comme l'énigme essentielle, l'existence humaine. Ce transfert de signification est parfaitement exprimé par *l'Enigme* de Rezvani, où l'intérêt se déplace du crime à ce qu'il exprime du mystère existentiel : **« Ah ! L'énigme est partout ! <sup>1087</sup> »**.

Cette dispersion herméneutique fonde un roman comme *l'Enigme* de Rezvani : **« Par moments, l'énigme universelle me paraît si puissante que tout le reste semble irréel, hormis cette énigme <sup>1088</sup> . »** D'une manière générale, la fiction est le lieu de ce rapport explicatif au monde, comme le note Robert Scholes :

**« Le monde « réel » (où nous vivons mais que nous ne comprenons jamais) est moralement neutre. Les mondes fictionnels, au contraire, sont chargés de valeurs. Ils nous offrent un point de vue sur notre propre situation, de sorte qu'en essayant de les situer, nous sommes engagés dans une quête de notre propre situation <sup>1089</sup> . »**

Amette s'inscrit dans cette esthétique digressive, d'une manière progressive. Le glissement du texte vers les parenthèses et les réflexions se développant dans les monologues intérieurs font rentrer le monde dans l'oeuvre, jusque là repliée sur sa textualité générique, soumise et réduite à des stéréotypes vides de pensées (« Souvent les comédiens font maladifs » (19).

Même dans un roman policier aussi « classique » que *l'Enfer* - dans le sens où il illustre l'économie narrative propre au genre, sans digressions inutiles -, les évocations de

<sup>1086</sup> Boileau-Narcejac, *le Roman policier*, 1964, p. 210.

<sup>1087</sup> Rezvani, *l'Enigme*, p. 163.

<sup>1088</sup> Rezvani, *l'Enigme*, p. 121.

<sup>1089</sup> R. Scholes, « les Modes de la fiction », in *Théorie des genres*, pp. 82-83.

Lyon servent peut-être d'effet de réel et ont un rôle structurel évident, manifestant le trajet du héros ; mais elles expriment aussi - et sans doute avant tout, tout étant d'ailleurs étroitement mêlé - l'intériorité du personnage, un être souffrant auquel le lecteur va s'identifier douloureusement. Le personnage voit tout à travers le prisme de sa dépression, comme son paysage natal, évoquant « **le charme pourri des confins villeurbannais, la désolation des maisonnettes, les sentiers sans joie, la végétation sale des rives du canal de Jonage où les désespérés ont coutume de venir piquer des têtes** » (163-164). La grande ville infernale est certes un lieu commun, un décor conventionnel et attendu du roman noir. Mais le cliché est totalement réactivé, puisqu'il sert à la fois narrativement (le décor est le support des indices) et au niveau référentiel, pour exprimer une perception réelle de l'homme dans la cité. C'est pourquoi, s'il est évident que le récit s'affiche et se dénonce comme tel dans *l'Enfer*, par le biais des multiples coïncidences et par cette construction diabolique qu'on ne peut manquer de remarquer, cela n'entame en rien la portée référentielle du texte, en ce sens que ces choix narratifs trahissent aussi une conscience individuelle, la névrose du personnage expliquant par exemple qu'il voie autour de lui tant de figures de la réduplication.

La solitude dans la grande ville, les agressions architecturales, la perception d'une dominante grise et sale, tout cela réfère à un vécu authentique : « **Carrefour-Vénissieux, immense vermine plate et accrochée au sol et lui suçant d'ignobles substances** [...] » (112). En Soler, le lecteur retrouve les sentiments désordonnés de la vraie vie, une expérience réelle de la condition humaine, à la fois singulière et communicable. Aucun hors-texte informationnel n'est nécessaire, parce qu'on est plongé dans cette intériorité malheureuse, mais celle-ci ne nous toucherait pas à ce point si elle ne présentait pas tant de ressemblances avec notre propre vécu intérieur. Il est évident que cet aspect référentiel, chez Belletto, a un caractère égocentrique - représentatif du roman-problème -, dans le sens où il ne s'agit ici que de parler de l'homme et de ses difficultés à vivre - et peut-être même que d'un seul homme, le scripteur....

Mais cette référence à une souffrance individuelle se retrouve tout autant dans les romans espagnols corrélativement à leur projet idéologique. Nous avons montré l'importance de la volonté d'écrire pour les autres, de parler du monde extérieur, chez les écrivains espagnols. Mais cette apparente extériorisation de la création est à nuancer. On écrit d'abord pour soi ; c'est la culpabilité qui découle de cet acte narcissique qui conduit l'écrivain à dire qu'il écrit « *par procuration*<sup>1090</sup> », pour tous les autres, pour dire ce qu'ils ne peuvent pas dire. Ainsi, l'intrication entre la démarche archéologique des romanciers espagnols, cette mise à jour du passé à laquelle se prête si bien le genre policier, et la part autobiographique est frappante, de Montalbán à Benet, de Muñoz Molina à Ledesma, en passant par Marsé<sup>1091</sup>. Non seulement parce que le genre se prête évidemment de la même façon à une enquête sur soi, mais aussi parce qu'il a toujours à voir, comme le

<sup>1090</sup> Cf. M. Schneider, *op. cit.*, p. 287. Cf. aussi p. 327 : « On écrit sur, et c'est plus facile que d'écrire sans le support d'un « objet », d'un « sujet » [...] mais en fait on écrit sous, sous leur ombre, à la fois garante et annihilante, parce qu'on cherche à se cacher, à se protéger, à se fuir, et qu'on n'ose pas écrire sur soi ; »

<sup>1091</sup> On peut sans doute en dire autant des romanciers français du néo-polar : Cf. D. Daeninckx, « la Mort en chantier », in *les Temps Modernes*, p. 137 : « Toutes les histoires de meurtre que j'ai écrites sont autobiographiques. »

rappelle Jacques Dubois, avec la mort du père<sup>1092</sup> - l'image du père traverse avec force nos quatre romans - , et manifeste ainsi la « *pression* » de l'inconscient (le crime) en mettant en scène sa « *répression* » (la remise en ordre). Montalbán le dit lui-même :

**« Cela me fascine énormément, la dualité du comportement, et comment nous sommes constamment en train de réprimer une partie de nous-mêmes<sup>1093</sup> [...] »**

Maria-Linda Ortega a notamment montré, pour Montalbán et Benet, le poids de la relation père/fils sur la création, au cœur des problèmes identitaires si perceptibles dans la littérature espagnole contemporaine ; elle rappelle opportunément l'emploi du mot « *deudo* » (parent) proche de « *deuda* » (la dette) en le rapportant à un champ lexical obsédant, celui des comptes à épurer. On se souvient des soins que met Carvalho à constituer sa retraite et à ne plus rien devoir à personne<sup>1094</sup>. Les mêmes mots (« *payer mes dettes et enterrer mes morts* ») reviennent d'ailleurs dans la poésie de l'auteur barcelonais ou dans ses confidences à Georges Tyras<sup>1095</sup>.

Tout ceci manifeste une culpabilité historique, dont on voit très bien la double figure dans toute l'oeuvre de Montalbán : le père réel, absent, victime franquiste, qui suscite des sentiments ambivalents, déjà culpabilisants, et le père symbolique, mauvais, qu'on n'a pas su supprimer, Franco. Sont dès lors liés le sentiment de culpabilité et la difficulté à dire « je », qu'on peut d'ailleurs raccorder à la polyphonie ou à d'autres recherches dans la focalisation chez les auteurs de cette génération<sup>1096</sup> :

**« El idear crímenes para los que la noción de culpabilidad se ensancha a un grupo social o a una sociedad entera, mirado por ese mismo lente se puede convertir en el sueño de una sociedad cometiendo por fin el único asesinato imposible y tan anhelado<sup>1097</sup> . »**

<sup>1092</sup> J. Dubois, *le Roman policier ou la modernité*, p. 213. Pour J. Dubois, les meilleurs romans policiers sont sans doute oedipiens (cf. p. 211). Il faut évidemment se souvenir ici de la théorie freudienne pour laquelle le sentiment de culpabilité se fonde sur le meurtre originare du père, « *père dont l'image mnésique a été transformée en divinité* ».

<sup>1093</sup> M.V. Montalbán, *op. cit.*, p. 249.

<sup>1094</sup> M.L. Ortega, « Cuando los padres devoran a sus hijos : aspectos del narrador en Vázquez Montalbán y Juan Benet », in *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, pp. 97-104. En note 9, p. 102, M.L. Ortega signale que Marsé joue sur l'homophonie *sentimientos/centimitos* (sentiments/centimes). Pour Montalbán, elle rappelle, p. 102, que Pepe cherche à économiser 5 millions de pesetas alors que son père a mis cinq ans à revenir après la guerre. Or, dans ses projets, Montalbán imagine que Pepe ne parviendra pas à rassembler cette somme cathartique (cf. M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 153). Le compte est impossible à apurer...

<sup>1095</sup> Cf. M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 9. Cf. également p. 60 cet extrait du poème *Prague : Quand je paierai mes dettes et enterrerai mes morts je serai vieux*

<sup>1096</sup> Y. Reuter, in *le Roman policier*, pp. 93-94, fait le lien entre expérimentation narrative et problème identitaire.

<sup>1097</sup> M.L. Ortega, *art. cit.*, p. 103 : « La conception de crimes pour lesquels la notion de culpabilité s'étend à un groupe social ou à une société entière, peut dans cette même perspective se changer en rêve, celui d'une société commettant enfin l'unique assassinat impossible et tant désiré » (traduit par nous). Cf. Th. Adorno, *op. cit.*, p. 107 : « Toute oeuvre d'art est un crime non perpétré ».

Freud a étudié le cas des criminels par sentiment de culpabilité : l'individu souffrant d'une culpabilité confuse, issue du complexe d'Oedipe (liée aux deux transgressions que ce complexe contient) commet un forfait qui le soulage, donnant un objet précis à ce sentiment obscur<sup>1098</sup>. A partir de cette analyse, on peut supposer que la fortune du genre en Espagne, dans la littérature populaire aussi bien qu'expérimentale, lors d'une période marquée (de la fin du franquisme jusqu'à ces dernières années, où l'on perçoit un essoufflement), correspond à un besoin : l'acte criminel reproduit à l'infini dans les cycles policiers, et en particulier le meurtre, libérerait substitutivement d'un sentiment de culpabilité lié au père historique.

Le choix du genre policier, la création d'un cycle et la compulsion de répétition du lecteur, s'expliquent ainsi en Espagne par ce besoin collectif de purger le passé, par le biais d'un assassinat fictivement démultiplié à l'infini, afin de se débarrasser de la question identitaire, rendue plus aiguë par un problème de communication entre générations, dont Montalbán n'est qu'un exemple<sup>1099</sup>. Plus globalement, l'aspect cyclique et l'appétit jamais satisfait du lecteur de roman policier peuvent traduire un besoin répétitif de meurtre du Père, par l'intermédiaire d'un personnage que Jean-Claude Vareille rapproche des héros antiques<sup>1100</sup>.

Ainsi, au-delà de l'aversion envers le père symbolique, Montalbán prête à son personnage<sup>1101</sup> la même jalousie qu'il a connue envers son père réel à son retour à la maison, mais dont il a pris conscience bien des années plus tard : il ne peut se défendre de sentiments ambigus envers cet homme « presque inconnu qui venait de sortir de prison et qui avait pris possession de la chambre qui avait été pendant des années un sanctuaire de tiédeur et de confiance pour lui et sa mère » (*la Rose d'Alexandrie*, 254). On peut du reste se demander si les fonctions occupées par son père pendant la guerre (fonctionnaire de police) et qu'il perdra ensuite, ont pesé sur la création du détective Carvalho, soit par mimétisme, soit par opposition (le détective privé vs le policier officiel).

La forte présence intertextuelle dans l'oeuvre de Montalbán pourrait par ailleurs manifester le désir du père, selon la théorie de Michel Schneider<sup>1102</sup>. Notons cependant

<sup>1098</sup> S. Freud, « les Criminels par sentiment de culpabilité », in *l'Inquiétante Etrangeté*, pp. 169-171 ; Freud relie explicitement le sentiment de culpabilité à l'image du père, via le complexe d'Oedipe, sentiment si obscur donc si pénible qu'il peut entraîner au crime - ici littéraire.

<sup>1099</sup> Cf. J. Alsina, « Antonio Muñoz Molina », in *le roman policier actuel*, p. 279 : « On peut suggérer, à la suite d'Annie Bussièrre-Perrin, de considérer la défaillance et la crise dans la relation au père qui marque l'ensemble des protagonistes masculins comme l'image de la crise de la transmission des valeurs entre générations. »

<sup>1100</sup> Cf. J.C. Vareille, *Filatures*, p. 111 : « Semblables en cela aux grands héros antiques, ils ont besoin de recommencer à l'infini le meurtre du Père pour se prouver à eux-mêmes qu'ils ont atteint l'âge viril - condamnés à être jeunes - bénéficiaires heureux de la chaîne du signifiant, ou victimes de l'incessant à l'oeuvre dans leur destin. »

<sup>1101</sup> Cf. M.V. Montalbán, entretien avec G. Tyras, in *Hard-Boiled-Dick*, p. 79 : « la description du père de Carvalho correspond assez à la description de mon propre père ».

<sup>1102</sup> M. Schneider, *op. cit.*, p. 92.

que par l'intermédiaire de son personnage et à travers son traitement de la matière policière, l'auteur met à mal l'hypotexte. Parallèlement à la thèse de Maria-Linda Ortega, on peut avancer que l'intériorisation de la culpabilité s'exprime dans le roman policier, en ce sens que le criminel poursuivi indéfiniment peut représenter le sujet écrivant lui-même, qui ne cesse de cette manière de se châtier pour son échec historique <sup>1103</sup> :

**« Être coupable, c'est seulement être prêt à supporter le châtement et se constituer en sujet de châtement <sup>1104</sup> . »**

Pour Paul Ricoeur, le péché provoque le questionnement, ses errements et ses « réponses prématurées », et est souvent symbolisé par le « chemin tortueux <sup>1105</sup> », toutes choses qui rappellent évidemment la structure même de l'enquête policière.

Dans de nombreux romans policiers contemporains, les questions de l'identité et de la culpabilité sont ainsi inextricablement liées. Il ne faut dès lors plus s'étonner que le genre qui les exprime par excellence - le roman policier - soit rapporté par « *rétroaction générique* » (J.M. Schaeffer), à *Oedipe-Roi*, lui-même lu selon une optique freudienne. Les ressemblances et la généalogie établies littérairement ne sont-elles pas fortement influencées par le contexte idéologique ou philosophique <sup>1106</sup> ? Même la Série Noire s'est appropriée récemment le mythe oedipien, dans une traduction-interprétation qui actualise la pièce de Sophocle en sélectionnant des traits adaptables à notre contexte <sup>1107</sup>. L'image du père est présente dans tout notre corpus, mais bien au-delà <sup>1108</sup>, illustrant l'affirmation de Roland Barthes :

**« La mort du Père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs.[...] Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire les démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine ? <sup>1109</sup> »**

C'est dire si le personnage au cœur de la création policière nous renvoie à

<sup>1103</sup> Cf. M.V. Montalbán, *Le Désir de mémoire*, p. 98 : « Vois-tu, j'appartenais à ces promotions de la gauche autocritique qui réfléchissaient constamment sur le complexe de culpabilité : « Qu'as-tu fait de mal ? Comment l'as-tu fait ? » . »

<sup>1104</sup> P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté II, Finitude et culpabilité*, p. 100.

<sup>1105</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>1106</sup> Même Agatha Christie est « lue » par Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 102, au travers de la théorie oedipienne, notamment à travers l'apport de Sh. Felman (*in Littérature* n° 49), qui « montre bien [...] les liens profonds qui unissent la découverte freudienne de l'inconscient à un genre littéraire fondé sur les illusions de la conscience et la duplicité de toute connaissance de soi. »

<sup>1107</sup> *Oedipe roi*, « Traduit du mythe par D. Lamaison », Gallimard, NRF, Série Noire, 1994. Au sujet de ce genre d'adaptations, Cf. J.M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 134 : « [...] l'identité sémiotique du texte est contextuellement variable, c'est-à-dire qu'elle est indissociable de la situation historique dans laquelle le texte est actualisé. »

<sup>1108</sup> Cf. Rouletabille et de son père criminel. Quant à Maigret, ne figure-t-il pas le propre père de Simenon ? Cf. D. Fernandez Recatala, *le roman policier*, p. 122 : « Inspiré du père de Simenon, pour qui il aura une fonction d'exorcisme bénéfique. »

<sup>1109</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du Texte*, p. 64. Y. Reuter, *in le Roman policier*, p. 106, voit dans le roman policier un représentant du « roman du bâtard » (M. Robert), où le héros cherche à remplacer son père.

nous-mêmes, à notre culpabilité historique et personnelle, à l'éclatement moderne de l'identité. La tension entre « *pression* » et « *répression* » (J. Dubois) s'exprime par la structure du roman policier, qui met en place une histoire de crime, cachée, refoulée, et celle d'une enquête rationnelle et rassurante.

Le thème du dédoublement nous est apparu fondamental dans l'esthétique de Belletto (cf. 1<sup>ère</sup> partie, 1.2.). S'il est inhérent à la structure policière, à notre époque, il se complique en une sorte de dédoublement généralisé - écho et conséquence du soupçon généralisé - puisqu'aussi bien chez Belletto que chez Montalbán ou Amette, le détective se fond dans d'autres personnages, en particulier dans le disparu. Cette figure peut d'ailleurs symboliser la conséquence ultime de la dispersion identitaire, c'est-à-dire un émiettement qui annihile peu à peu l'identité propre, action même de la société sur l'individu, pour Montalbán.

Dès lors, il est frappant de constater le nombre de détectives névrosés, déviants, instables, délirants, de la production policière contemporaine<sup>1110</sup>. Le détective type Holmes était hors normes, certes, mais la modernité exagère encore son excentricité ; l'approche métatextuelle lit en outre les détectives classiques en privilégiant leur fragilité, leur étrangeté. Pierre Bayard creuse le personnage de Poirot, modèle du rationalisme ronflant, jusqu'à trouver ses failles et sa vérité dans le roman posthume d'Agatha Christie (*Poirot quitte la scène*), où le détective devient un meurtrier, tout comme son fidèle confident, Hastings<sup>1111</sup>.

La culpabilité, qui explique pour partie le succès actuel du genre, était déjà posée par Edmund Wilson comme l'unique ressort de l'intérêt narratif policier entre deux guerres : le roman policier apparut alors comme la résolution imaginaire en un temps limité d'un seul problème, renvoyant à l'infinité des problèmes réels, liés au sentiment d'une faute<sup>1112</sup>. L'idée de limiter cette faute à un seul acte et d'en faire retomber la responsabilité sur un seul personnage était un remède merveilleux à l'angoisse du temps. Selon le degré d'ouverture ou de fermeture de l'oeuvre, l'auteur laissait plus ou moins en suspens la suspicion généralisée précédant l'identification du criminel, stade où chacun pouvait reconnaître sa propre implication dans la faute. Pour W. H. Auden, cette façon de faire envisager au lecteur son propre péché détermine l'intérêt du roman policier anglais, qu'il pose comme équivalent à la confession pour une société protestante ne pratiquant pas cette catharsis<sup>1113</sup>. Du Père Brown à Maigret, et jusqu'aux enquêteurs modernes, la quête

<sup>1110</sup> Quelques exemples : le détective de Mendoza est fou (*le Mystère de la crypte ensorcelée*), chez Auster, il s'enferme tout nu dans une pièce (*Cité de verre*), chez Lous (*Matricide*), il devient criminel, chez Modiano (*Rue des boutiques obscures*), il est amnésique, et le Cadin de Daeninckx se suicide.

<sup>1111</sup> P. Bayard, *op. cit.*, pp. 137-146.

<sup>1112</sup> Cf. E. Wilson, « Pourquoi les gens lisent-ils des romans policiers ? », in *Autopsies du roman policier*, p. 89 : « Pendant ces années, le monde a été traversé par un sentiment omniprésent de culpabilité et par la peur d'un désastre menaçant qu'il semblait inutile de vouloir écarter, parce qu'il ne paraissait jamais vraiment possible d'en fixer les responsabilités. Qui avait commis le crime originel, qui allait commettre le prochain ? ».

<sup>1113</sup> Cf. W.H. Auden, « Le Presbytère coupable », in *Autopsies du roman policier*, p. 120.

conduit à s'identifier au criminel. Pour Jacques Dubois,

**« tout détective qui n'est pas un pur personnage fonctionnel se sait et s'avoue coupable à quelque degré <sup>1114</sup> . »**

La portée référentielle du détective s'impose donc, renvoyant à son créateur, ou, plus largement, à un vécu intérieur dans lequel le lecteur retrouve ses errements existentiels, souvent amplifiés, et les grandes problématiques individuelles contemporaines. C'est qu'on lui parle toujours de lui-même. Le roman policier moderne exprime une quête désespérée de l'identité, du polar version Lous au roman policier littéraire version Muñoz Molina. Il semble dès lors impossible d'exclure le roman policier du champ littéraire sous le prétexte qu'il laisserait **« le lecteur dans l'état où [il l'a] trouvé <sup>1115</sup> »**. C'est exactement le but contraire que poursuivent Montalbán ou Marsé dans leur réécriture de l'histoire. De plus, le « je » éclaté de la postmodernité, le sujet problématique, aujourd'hui comme hier, hanté par le dédoublement et la culpabilité, s'exhibe dans la figure de l'enquêteur, dans la recherche du criminel ou du disparu ; ce dernier offre d'ailleurs tant de virtualités qu'il est mis en avant par de nombreux auteurs, comme Montalbán ou Amette, qui fait même disparaître la figure du criminel.

Cette dimension identitaire, le poids du passé qui se fait sentir sur les épaules des personnages de Marsé, d'Amette ou de Montalbán laissent percevoir au lecteur, au-delà du personnage mais par son canal, un discours sur lui-même. Même Pepe Carvalho, malgré sa constance à s'affirmer lui-même comme pure création, ne laisse pas de toucher le lecteur par sa lassitude, sa nostalgie, sa sensibilité, bref cette épaisseur humaine qui lui assure un lectorat fidèle de livre en livre. Bien plus, le choix d'une profession non mimétique <sup>1116</sup> le dégage d'une caractérisation trop forte qui pourrait nuire à l'expression et à la communication d'« états baladeurs » (N. Sarraute) dont il se fait le support, comme le personnage de Belletto, identique d'un livre à l'autre malgré son changement superficiel d'identité. En même temps, le choix du métier de Carvalho est loin d'être une simple convention ou le fait du hasard : l'enquêteur est celui qui recherche un sens, la vérité des rapports humains. De surcroît, cette profession fonde l'écriture : elle sert la finalité extérieure du cycle carvalhien, c'est-à-dire sa fonction de témoignage, où Léon Sigal perçoit bien le mélange du je et du monde :

**« Le développement de la fiction s'entremêle au déploiement de la mémoire de Carvalho, au sujet, en particulier, d'une enfance qui sous-tend sa curiosité pour**

<sup>1114</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 213.

<sup>1115</sup> Cf. Boileau-Narcejac, *le Roman policier*, 1964, p. 203 : « Si, comme le voulait André Gide, on réserve le terme de littérature pour les oeuvres qui ne laissent pas le lecteur dans l'état où elles l'ont trouvé, il est bien évident que le roman policier n'appartient pas à la littérature. Mais, dans ce cas, la littérature ne retiendrait qu'un tout petit nombre d'oeuvres majeures et beaucoup de romans rejoindraient le roman policier dans les oubliettes de l'histoire. »

<sup>1116</sup> Th. Pavel, *op. cit.*, p. 67, affirme d'ailleurs que l'introduction d'éléments n'appartenant pas au réel (ce qui n'est pas tout à fait vrai dans le cas des détectives) ne disqualifie en rien la référentialité du texte, « puisque rien n'interdit à la théorie de la fiction de parler, comme tant de philosophes le font, de mondes impossibles ou erratiques ». Il faut d'ailleurs noter qu'aucun des auteurs de notre corpus n'utilise dans ces romans d'objets réellement « contradictoires », ce qui tendrait à prouver qu'ils tiennent à préserver la dimension référentielle du texte.

**les énigmes<sup>1117</sup>. »**

Montalbán a donné beaucoup de ses traits à sa créature dans son attitude par rapport à la vie, dans ses lectures, dans ses souvenirs, dans son ascendance, injectant dans son héros les traces de sa propre enfance<sup>1118</sup>. Mais Carvalho ne résume pas son créateur : Montalbán se représente entre autres souvent sous les traits de personnages d'écrivains, comme dans *les Thermes*. Cette intrusion quasi-explicite est d'ailleurs présentée par lui comme un processus de distanciation<sup>1119</sup> ; elle lui permet tout de même d'exprimer d'autres pans de son identité qui ne sont pas traduits par Pepe Carvalho. Globalement, il s'agit pour l'écrivain de se dire, de se définir<sup>1120</sup>.

Dans tous les cas, le matériau réel est retravaillé, afin que les « *expériences vécues* » soient « **transposées sur les personnages ou les circonstances qui sont reproduites dans le roman** <sup>1121</sup> ». La fiction bénéficie de cette matière qu'elle transforme peu à peu, lui faisant perdre sa « corporité<sup>1122</sup> » dans un processus d'objectivation. Elle en garde quelque chose de profondément vécu, établissant un rapport de complicité avec le lecteur, qui sent, malgré la distanciation et tous les processus visant à désigner la convention que constitue un personnage, une humanité réelle s'adressant à la sienne propre.

Et cela, en particulier, parce que cette humanité est mouvante : certes, Carvalho reproduit des traits archétypaux, répète les mêmes attitudes et scande les mêmes vérités d'un livre à l'autre, vérités parfois empruntées, qui sont d'ailleurs celles de son créateur : Montalbán les reprend d'un entretien à l'autre, comme d'un roman à l'autre - parfois par l'intermédiaire d'autres personnages : « **Moi, à dix-huit ans, j'en avais déjà quarante.** »

<sup>1117</sup> L. Sigal, « Dossier Carvalho : un fil(s) à retordre », in *Hard-Boiled-Dick*, p. 62.

<sup>1118</sup> Cf. M.V. Montalbán, entretien avec G. Tyras, in *Hard-Boiled-Dick*, p. 78 : « J'utilise très souvent des éléments du quartier, ou des personnages, ou des épisodes de mon époque, je l'ai toujours fait ». Cette dimension autobiographique, très liée au cadre spatio-temporel, ce « quartier de vaincus » (p. 79), se retrouve également de façon marquante dans l'oeuvre de Marsé. Cf. aussi J.C. Mainer, « le Roman du roman », in *le Roman espagnol actuel*, p. 14 : « Par ailleurs, on peut penser que ce foisonnement de romans qui incluent des souvenirs d'enfance, réfléchissent sur la relation père-fils et présentent des héros immatures complètement dérouterés, reflète peu ou prou cette société qui, finalement, intègre en son sein romanciers et lecteurs. »

<sup>1119</sup> Cf. M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 175 : « Ce qu'il y a derrière, c'est la tentation, qui est peut-être un fruit tardif de ma période subnormale, de dire en quelque sorte au lecteur qu'il se trouve devant une convention qui s'appelle roman. »

<sup>1120</sup> Cf. M. Schneider, pp. 271-272 : « Les plus forts des romanciers espèrent que leurs personnages parleront pour eux. [...] Mais l'écrivain vrai attend son identité de son livre. Le livre répond à sa place. On écrit parce que l'on ne sait pas qui l'on est [...] ».

<sup>1121</sup> M.V. Montalbán, *op. cit.*, p. 199. Montalbán refuse l'« autobiographisme » : « En fait, un roman est bâti en fonction d'un stock d'expériences, que l'on appelle généralement mémoire, mais il peut s'agir aussi de vécu accumulé, ce qui n'est pas exactement la même chose que la mémoire, qui est plus construite, plus romancée. En revanche, à côté de cela, tu as une quantité de données personnelles, de situations, que tu as assimilées et qui constituent la partie vivante à laquelle tu as recours, comme s'il s'agissait d'un entrepôt d'accessoires permettant de construire le roman. »

<sup>1122</sup> *Ibid.*, p. 118 (souligné par l'auteur).

**« Lire jusqu'à la tombée de la nuit et en hiver partir pour le Sud, à la recherche du lieu d'où l'on ne voudrait ne jamais repartir. »** (citation) **« Payer mes dettes et enterrer mes morts. » « J'ai toujours eu très peur d'être esclave de mes sentiments. »**, etc.

Cependant son personnage se pose, comme bien des enquêteurs depuis Oedipe, comme Demange, comme Soler, la question de son identité à travers toutes celles que soulève le crime. Le « je » du détective se morcelle et se fragilise à cause de la nécessité qui lui incombe de fixer une identité précise, celle du criminel, parmi une série de personnages dont l'identité devient floue à force d'être soupçonnée, c'est-à-dire **« désigné[e] par son envers, à travers ce qu'[elle] dissimule<sup>1123</sup> »** (J. Dubois) :

**« L'enquêteur, afin de mener son investigation à terme, est amené à se poser aveuglément la question du Qui suis-je ? Il se livre, tout comme un patient en cure analytique, à une véritable anamnèse<sup>1124</sup>. »**

Si le détective, reflet du romancier, pose la question du « je », il n'est guère étonnant que la présence intertextuelle soit si forte dans le roman policier - et en particulier chez Montalbán. En effet, le livre, fait d'« emprunts », de « fragments originaux » et de « réminiscences », est l'image du moi, explique Michel Schneider, dans une définition qui évoque fortement Pepe Carvalho :

**« De quoi est faite une personne ? Bribes d'identification, images incorporées, traits de caractère assimilés, le tout (si l'on peut dire) formant une fiction qu'on appelle le moi<sup>1125</sup>. »**

Ainsi, les personnages ont beau être posés comme fictifs, chez Montalbán comme chez Amette, Belletto et Marsé, ils n'en imposent pas moins une humanité réelle. On peut même avancer que c'est justement cette distanciation qui, nous libérant de ce que le personnage a de fictif, nous met en communication avec ce qu'il partage avec nous.

Dès lors, si l'identité fonctionnelle de Demange se défait, c'est justement pour laisser entrer cette dimension humaine dans le texte. Peu à peu, les interrogations métaphysiques de Demange déchirent son apparence stéréotypée. Mais celle-ci est pourtant déjà révélatrice d'un certain état de la société, vidant les êtres de leur substance :

**« De même que le détective découvre le secret enseveli parmi les hommes, de même le roman policier décèle dans la sphère esthétique le secret de la société déréalisée et de ses marionnettes dépourvues de substance. Sa composition transforme la vie incapable de se saisir elle-même en une copie interprétable de la réalité authentique<sup>1126</sup>. »**

Les allusions que le personnage fait à son enfance, à son père en particulier, constituent l'indice initial de la transformation du texte, premier signe de décalage, dès la page 25 :

<sup>1123</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1124</sup> D. Fernandez Recatala, *le Roman policier*, p. 11.

<sup>1125</sup> M. Schneider, *op. cit.*, p. 12.

<sup>1126</sup> S. Kracauer, *op. cit.*, pp. 44-45.

« *Pour Demange, cette image gardait quelque chose d'un souvenir d'enfance* » ou page 33 : « *Demange pensa à son père* ». Dans ce dernier cas, la rupture est d'autant plus visible que cette pensée paraît vraiment incongrue dans le contexte où elle est placée (le constat de « l'accident »).

Placé en marge des autres personnages qui, à l'exception de Jenny, fille chérie de son père, l'excluent de leur confrérie fictionnelle, Demange reprend *figure humaine* : en ce sens, Sallenave lui a vraiment donné une ombre : « *A force de se pencher sur des corps mutilés, accidentés, abîmés, Demange avait perdu son ombre. Il avait cru en retrouver une, très belle, sous les traits de ce comédien qui avait quelque chose de honteux et de gâché dans sa vie. Ce comédien grandissait à mesure qu'il s'occupait de ses souvenirs : il était exactement la vie, et l'ombre dont Demange avait besoin, lui, l'homme de bureau, qui était entré dans la police pour découvrir la vie des autres* » (150). Demange ne représente-t-il pas ici le lecteur, curieux du destin des personnages de romans, cherchant un reflet de sa propre existence dans le trajet fictionnel d'expérimentateurs imaginaires ?

L'idée banale d'une identification entre le détective et sa victime prend ici toute sa signification : le détective ne perd pas son identité en se coulant dans celle de Sallenave - thème récurrent dans la littérature policière ; bien au contraire, forme vide, il se remplit. Il s'agit donc en fait d'une captation d'identité au profit de Demange, qui acquiert grâce à Sallenave des traits réellement humains. Si donc, le roman d'Amette impose son monde, ce n'est pas pour autant un monde détaché de l'ontologie réelle.

Le problème identitaire semble au centre d'*Enquête d'hiver*, comme de beaucoup d'oeuvres entre roman policier et littérature générale, ainsi que le remarque Yves Reuter, notant que ce thème s'accompagne au niveau formel du travail sur la matière narrative<sup>1127</sup>. Par exemple, *un Fait divers*, de François Bon, décompose totalement la structure policière sur un mode mixte, entre cinéma et interrogatoire policier, pour explorer les mystères d'un crime et tenter de cerner la figure du criminel, figure constamment insaisissable, à travers des prismes variés.

Cependant, dans *Enquête d'hiver*, le problème de la difficulté de l'oeuvre peut faire douter de la proximité du lecteur : son implication, la compréhension de ce qu'exprime l'auteur peut être contrariée par la scission que le roman introduit entre le réel et la fiction. Or, justement, la résistance de la matière fictionnelle, instaurant une distance nuisible au faire-semblant, porte le lecteur à se replier sur les expressions de l'intériorité et sur les assertions du personnage qui résorbent la distance référentielle en lui procurant un sentiment de familiarité. Il est encouragé en cela, cette fois-ci, par le texte lui-même, qui se fait alors accueillant de manière tangible et remarquable, par exemple par l'accentuation de la fonction conative. L'utilisation de la forme impersonnelle permet au lecteur de rejoindre aisément l'expérience du personnage « *[...] comme il arrive quand on glisse dans le sommeil* » (126). Dans un long passage retraçant un déplacement professionnel de Demange, le lecteur est invité encore plus franchement à partager son sentiment d'exclusion et de distance douloureuse : « *Vous êtes vraiment loin de chez vous, un fantôme qui navigue parmi des femmes qui sentent bon, parlent avec un*

<sup>1127</sup> Y. Reuter, *le Roman policier*, pp. 93-94.

**accent, et portent en elles la délivrance, le chaud, la braise de la vie, ici, à un bras de vous, à une main, contre la manche de votre veste » (137).**

Le personnage peut alors mourir ; ce qu'il a semé de phrases désabusées ou nostalgiques lui survit dans la mémoire du lecteur : mince enveloppe fictionnelle qui se déchire d'elle-même, se dénonçant comme simple support fonctionnel, il laisse voir un contenu référentiel, une philosophie, des questionnements, qui perdurent parce qu'ils sont déjà chez le lecteur, fût-ce en germe, et que ce dernier sait qu'il les retrouvera, avec des variantes interprétatives, dans un autre livre de vie. Plus que converser avec son lecteur, le roman lui fait lire en lui-même et retrouver, selon l'image employée par Michel Schneider, son propre « *livre intérieur* »<sup>1128</sup> auquel le récit ne fait que lui donner accès.

De fait, la terminaison du roman d'Amette peut nous apparaître sous un jour encore différent si on la voit, justement, comme un renversement de la finalité policière au profit de la référence. Siegfried Kracauer explique que dans le roman policier classique, c'est la *ratio* qui a le dernier mot, ce qui constitue un mode d'exclusion définitive de la réalité humaine, dans l'affirmation de l'autonomie absolue du processus rationnel, qui se pose comme origine et finalité uniques<sup>1129</sup>. La déception du lecteur viendrait de là, puisque cette conclusion ôte tout attachement au crime lui-même, simple problème logique à présent vaincu, et annule tout questionnement possible au sujet du criminel, une fois l'équation dont il était l'inconnue majeure résolue. Le philosophe allemand rattache ainsi judicieusement l'évacuation du sort du criminel, souvent négligée par la critique, à cette « *indifférence* » à l'humain, dont la *ratio* fait une « *caricature* » :

**« La banalité des faits arrachés à l'obscurité confirme expressément le fait que le sens du processus s'épuise dans la création du système de l'immanence qui est dépourvue de sens, que l'être qui apparaît dans la communion s'efface devant la vanité nue, lorsque la ratio s'attribue le rôle de fondement du Quelque Chose »**<sup>1130</sup>

En ce sens, Montalbán et Belletto, suivant les principes du roman noir, amènent une première modification, à travers plusieurs altérations (sort du criminel, imperfection de la solution) dont l'une nous paraît centrale, touchant justement au dénouement : la tristesse, la sensation d'inachèvement ou la fuite dans l'alcool, dont sont victimes les deux détectives, traduiraient pour nous une sorte de retour au réel douloureux après le dénouement rationnel, par le biais de l'expression d'une intériorité authentique.

Montalbán, adoptant de livre en livre une forme cyclique, semble limité, d'autant que son héros est apparemment toujours le même : l'enivrement final fait l'impasse sur ce qui pourrait s'exprimer d'une évolution, il la contrecarre ou l'étouffe dans l'oeuf. L'absence de prolongement des événements dans une réflexion finale, telle qu'elle se présente au contraire dans *l'Enfer*, borne l'intériorité d'une manière définitive.

<sup>1128</sup> M. Schneider, *op. cit.*, p. 289 sq. : « *La lecture venue du dehors donne accès à ce qui est au-dedans de soi : des mots, des souvenirs, un nom.* » Carvalho, dans son rapport au livre, illustre magnifiquement cette idée.

<sup>1129</sup> Cf. E. Mandel, *op. cit.*, p. 33 : « *Et que représente le roman policier, si ce n'est l'apothéose de l'esprit analytique pur ?* »

<sup>1130</sup> S. Kracauer, *op. cit.*, p. 169.

La circularité du roman noir conserve au détective la même définition d'un livre à l'autre, le héros désabusé n'évolue pas ; il se présente constamment comme *ayant évolué*. Mais Montalbán institue une différence par rapport à cet archétype : son héros s'use et vieillit en même temps que lui. De plus, Pepe explicite les raisons de son évolution passée (les livres, la situation politique, les blessures familiales, etc.), alors qu'ailleurs celle-ci se résume souvent, dans le cadre du roman noir, à une pure convention. L'histoire de Marlowe est implicite, Chandler ne l'a évoquée qu'une fois pour répondre à un lecteur.

A l'inverse, le passé de Pepe Carvalho transparaît à toutes les occasions ; le décor est même un prétexte constant au retour vers l'enfance ou l'adolescence, et les différentes étapes de la vie du détective sont très souvent rappelées. L'obsession du souvenir, dans l'écriture de Montalbán, trouve dans la forme narrative l'occasion de se développer, dans une quête du Rosebud personnel, à travers de multiples scènes du passé réel de l'auteur<sup>1131</sup>. En ce sens, l'alcool n'a pas un rôle négatif, puisqu'il libère ces réflexions, aux dépens souvent du processus rationnel (cf. chap. 22) ; alors Pepe, comme Soler dans *L'Enfer*, exposé aux errements de la *ratio*, se libère de son emprise et affirme son intériorité.

Néanmoins Amette va beaucoup plus loin structurellement dans ce déplacement du héros dévolu initialement à incarner la *ratio* (« c'est logique » (20)) et à se résumer à cette incarnation, ce qui le coupe de la réalité : « **Le monde s'éloignait du commissaire [...]** » (120) ; « La vie policière, au bout de quelques années, tue son homme, tue la vie » (77). L'intériorité qui ronge progressivement cette enveloppe prend le dessus et affirme son évolution, ce qui constitue pour Siegfried Kracauer, véritablement, une fin, une manière de donner un sens à la conclusion :

**« [...] l'attente ne prendrait fin que si l'intériorité paraissait à la fin, pure et désignée comme telle. Le sens de la relation est le lien avec la sphère supérieure, la manifestation de l'essence, la percée de l'homme nouveau qui jette morceau par morceau son ancienne enveloppe pour vivre par la grâce du mystère, pour autant que cela soit donné à l'homme. Ce n'est pas le devenir en tant que tel, mais l'être en devenir qui détient la signification [...] »<sup>1132</sup>**

La deuxième et la troisième parties d'*Enquête d'hiver* traduisent parfaitement ce dépouillement progressif, qui va jusqu'à gommer l'enveloppe fictionnelle en tant que support du rôle générique du détective. Progressivement, un paraître sans être (manifesté par l'écriture béhavioriste) se mue en être sans paraître, traduit en un style expressif et poétique. Demange récupère peu à peu ce qu'il était durant son enfance et s'identifie finalement à son questionnement existentiel : « **Ici, dans le sarcophage de cette loge, dans le simple travail des vers à bois qui creusent le fauteuil, Demange réfléchissait** » (184). L'épilogue est effectivement le lieu d'une conversion de l'individu, qui perd son ancienne dépouille : il s'annule même définitivement comme fonction narrative par une mort immotivée (narrativement) et pourtant nécessaire, ultime

<sup>1131</sup> Cf. M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire*, p. 221. Montalbán évoque la recherche de son Rosebud, « *cet instant du souvenir qui est la clé pour nous définir, ou pour nous expliquer nous-même.* »

<sup>1132</sup> S. Kracauer, *op. cit.*, p. 167.

*morceau* » à jeter pour éliminer l'écran que la fiction pouvait créer entre le lecteur et la référence au monde. Ce retour à la signification est évidemment marqué par le constat de la fuite du sens (« essayant de retrouver Dieu »), ce qui voue le texte à ne pas se finir, à l'encontre du roman policier classique, pur « *processus* » abandonné par Amette au profit de l'« *évolution* » valorisée par Siegfried Kracauer :

**« Le processus finit par se perdre en fumée, et il est vrai que cela correspond à ses normes ; car si un accomplissement lui était promis, il ne pourrait s'accomplir en tant que processus, et si une fin lui était donnée, il n'y parviendrait pas dans son évolution qui, en soi, ne connaît pas de fin<sup>1133</sup>. »**

Amette réintroduit ainsi la référence et le réel dans le roman policier, en partant de la fin ; en laissant une question en suspens, il redonne sa place à une intériorité. La conversion du personnage est le signe de la conversion de l'oeuvre, que la fin déplace, change de niveau de signification, ou, pour parler comme Tzvetan Todorov, d'« *ordre* », en se replaçant dans l'ordre des réalités. Si la déduction attendue ne vient pas, au niveau de l'affaire policière, c'est qu'une autre prend sa place, au niveau existentiel. La mort de Demange elle-même, posée en tant qu'événement immotivé narrativement, renvoie clairement à l'aspect contingent, imprévisible, inorienté, de la mort réelle. Le dénouement serait donc, dans beaucoup de textes, le moment privilégié de retour à la référence, à partir duquel le roman se relit sous l'éclairage de son extériorité :

**« Ainsi, la « *vie* » devient partie intégrante de l'oeuvre : son existence est un élément essentiel que nous devons connaître pour comprendre la structure du récit<sup>1134</sup>. »**

### 2.3.3. Problématisation du récit

Ce rapport à la référence comporte une problématisation du narratif, caractéristique du genre policier. Dès ses origines en effet, ou plutôt dès l'élaboration de sa spécificité générique, le roman à énigme se pose comme « *récit impossible* », selon l'expression d'Uri Eisenzweig, puisqu'il évacue l'événement - matière même du narratif - afin de s'établir comme processus rationnel dominant la matière instable du réel. Il ne se passe rien dans le corps du roman-problème, qui est tout entier consacré aux investigations et aux déductions du détective. Le roman de Wilkie Collins, père du roman policier anglais, *Pierre de Lune* (1868), résolvait ce problème - s'autorisant du même coup une longueur inhabituelle - en évacuant le détective pendant l'essentiel du texte : ce dernier n'intervient que pour une première investigation (erronée) et pour la déduction finale, et son absence laisse entrer l'événement dans le récit.

De surcroît, le récit policier s'avère impossible en ce qu'il présente de balbutiements : les différentes hypothèses émises par l'enquêteur, les témoignages et les discours divergents des suspects, remettent en cause le récit en tant qu'unité. Il tend à s'enliser dans les supputations et les calculs, dans ce labyrinthe que présente l'équation non

<sup>1133</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>1134</sup> T. Todorov, « les Catégories du récit littéraire », in *Communications* n° 8, p. 156. En prenant l'exemple des *Liaisons dangereuses*, Todorov ajoute, p. 157 : « Le dénouement présente une infraction à cet ordre du livre, et ce qui le suit nous mène à ce même ordre extérieur, à la restauration de ce qui était détruit par le récit précédent ».

encore résolue. Il suffit dès lors de donner à ces variantes une place démesurée, soit par la multiplication, soit en maintenant l'indécision finale pour faire éclater le récit, la virtualité généralisée ne laissant aucune variante atteindre au statut de réalité. Au contraire, les méta-récits essaient et ne permettent plus l'éclosion du récit dominant qui les circonscrit dans le roman policier classique - ce besoin de délimitation expliquant d'ailleurs la place quantitativement importante du discours du détective, qui capture et soumet les récits rivaux<sup>1135</sup> : on rejoint ici le « *péril structurel* » dont parle Jean Ricardou, menaçant « *l'illusion de totalité*<sup>1136</sup> » visée par le récit. *L'Enigme*, de Rezvani, n'est ainsi que la somme de versions (« *J'ai compté jusqu'à vingt-deux possibilités* » (139)) s'excluant les unes les autres, dont la concurrence est maintenue le plus longtemps possible, tout simplement parce que « si la vie n'est pas un conte, alors pas de dernier mot » (232).

Le retour à une narrativité forte, opéré par le roman noir, tel qu'on peut le voir dans *l'Enfer*, constitue par rapport au récit classique sans événement un renversement de perspective majeur. Le polar faisant du genre un outil de restitution du réel, il faudrait conclure, comme le fait Gérard Genette, que « *Mimésis, c'est diègèsis*<sup>1137</sup> ». Ce qui éclaire d'un jour nouveau l'écriture béhavioriste, dont la sécheresse a pesé lourd dans la condamnation du genre (cf. 2.2.1.). L'élaboration de ce style, qui dépasse de beaucoup le cadre du roman policier (Hemingway comme Camus l'ont pratiqué), vise à dégager le récit de tout ce qui peut l'encombrer de non-narratif, et qui va de la simple adjectivation au passage descriptif, jusqu'à « *réduire la diction romanesque à cette succession saccadée de phrases courtes, sans articulation*<sup>1138</sup> ». A nouveau donc, et par un autre biais, le genre interroge les pratiques narratives, en touchant à la matière même du texte, et en confrontant la définition du romanesque à celle du récit.

Ces interrogations ont resurgi d'une manière déterminante, notamment avec le Nouveau Roman. Là encore, le roman policier se trouve impliqué, de Robbe-Grillet à Echenoz, dans cette remise en cause du phénomène narratif. L'absence d'événements dans le récit policier actuel, notamment, caractéristique de beaucoup de romans contemporains en général, peut également sembler un héritage, parfois ironique, du premier roman policier : elle est encore notable dans *Les Mers du Sud*, dans *Enquête d'hiver* et dans *Boulevard du Guinardo* et donne au texte une tonalité pesante et au détective une démarche accablée. Car ici, ce défaut d'actions n'est pas imputable au triomphe de la *ratio* : il se développe sur un vide, sur un manque perceptible. En tant qu'il

<sup>1135</sup> J. Ricardou, *le Nouveau Roman*, p. 105. « Pour chaque récit, la tactique consiste à accréditer le mieux possible l'invariant qu'on lui propose, de façon que la variante du récit adverse, moins réussie de ce point de vue, paraisse par contraste caricaturale, parodique, d'un mot : *subalterne*. » Ces considérations générales s'adaptent parfaitement au roman policier ; que l'on songe, par exemple, à la façon dont Poirot disqualifie la version des faits du docteur Sheppard dans *le Meurtre de Roger Ackroyd*, étouffement narratif condamné par P. Bayard !

<sup>1136</sup> *Ibid.*, p. 97. Au contraire, le récit classique « a délimité une zone dangereuse, une plage très localisée d'incertitude, un abcès de fixation : la région des variantes. »

<sup>1137</sup> G. Genette, « Frontières du récit », in *Communications* n° 8, p. 162.

<sup>1138</sup> *Ibid.*, p. 168.

renvoie à une certaine vacuité du réel, il est référentiel.

*Enquête d'hiver* et *Boulevard du Guinaldo* réduisent le récit à une pérégrination, à un déplacement du détective. Dans l'un, la déduction policière échoue à se construire, dans l'autre, elle intervient *in extremis* et reste implicite. Pas de déduction donc (à l'inverse du roman-problème), pas d'action (à l'inverse du roman noir) ; le problème du récit est posé, d'abord dans la banalisation absolue de l'événement : la routine policière, les interventions quotidiennes, semblent faire obstacle à l'irruption de l'aventure. Demange fait du courrier, lit le journal, enregistre des plaintes sans intérêt narratif (106), et sort même de son rôle en donnant à une vieille femme l'adresse d'un vétérinaire (chap. 32) ; l'inspecteur de Marsé est relégué à des fonctions totalement accessoires, comme si on voulait simplement lui trouver une occupation officielle pour une journée. L'un comme l'autre, ils traînent et se dispersent.

Dans cette tendance à l'éparpillement, ce qui prend la place du récit, c'est la description, une de ses frontières naturelles pour Gérard Genette, mais ici une frontière mouvante et envahissante, qui gagne du terrain. Chez Marsé, elle bouleverse les rôles habituels puisque c'est elle qui donne son sens au texte, en l'amarrant à la référence. La passivité de Demange, chez Amette, le prédispose à laisser la description franchir la frontière : le personnage est d'ailleurs très souvent en attente devant un paysage (73, 77, 79). Pour Philippe Hamon, le « *détournement* » descriptif d'une narration émane des « *détours* » du personnage - ce qu'illustre à merveille *Boulevard du Guinaldo* ; Philippe Hamon justifie de surcroît par contrecoup la présence de la description dans le roman policier puisqu'il la lie, en tant que « *contretemps* » à un récit se voulant lui-même « *contretemps* », c'est-à-dire privilégiant l'attente et le retard<sup>1139</sup>. Les processus dilatoires, le suspense, sont constitutifs des différentes formes du roman policier ; Amette et Marsé amplifient encore cette caractéristique, le récit de l'un n'étant fait que d'expectatives et celui de l'autre que de détours. De plus, la rupture du contrat crée spontanément chez le lecteur l'espérance du moment où le récit va se reprendre et retourner dans le droit chemin des horizons d'attente, ce qui fait naître une deuxième expectative.

Alors la description, peu à peu, se libère de la tutelle du récit à travers un glissement : Demange observe d'abord la mer pour y trouver des indices (33, 62). Mais dans le même temps, face à l'absence de traces, à cette mer qui ne dit rien, à cet « espèce de sentiment de dislocation imminente qu'elle apporte » (106), il cède à un « vertige » (62) qui le renvoie à lui-même (33), à ses souvenirs, à ses contradictions. Le texte change donc de mode, car au début d'*Enquête d'hiver*, conformément au roman-problème, la description est confinée à un rôle fonctionnel, du simple décor (le « **commissariat, un bâtiment à cinq étages, lisse et gris** » (22)), à la description balzacienne, explicative, par exemple lorsque le narrateur décrit le milieu naturel des Hansen, qui les résume entièrement. En revanche, surtout à partir du chapitre 12, les descriptions vont constituer une finalité, au lieu de soutenir le récit : « **Demange prit la route qui montait vers les champs, parmi les taches de glaise écrasée. Plus haut ce fut la nuit, la tristesse des carrefours en plein vent, la profondeur un peu molle des herbages.[...] Il découvrit un soleil rasant. Des broussailles flambaient d'un vieil or. Les arbres nus, si mélancoliques,**

<sup>1139</sup> Ph. Hamon, *le Personnel du roman*, pp. 74-76.

**se resserraient au fond du chemin. Des nappes laiteuses de brume se formaient sur l'eau. Demange marcha dans une matière épaisse, mouillée au creux de laquelle des bruits et des échos montaient entre les arbres morts » (71).**

On voit assez comment cette description, poétique, onirique, subjective, s'oppose au style béhavioriste des premiers chapitres, illustrant encore la mutation à l'oeuvre dans le cours même du texte de Amette, véritable conversion romanesque. Les lieux désaffectés sont privilégiés, comme s'ils signifiaient mieux le refus de la description utilitaire. La description s'autogénère : pris dans les images de la mer, Demange retrouve les souvenirs d'autres lieux (134-135, 174), sans lien avec l'enquête présente. Les paysages expriment une subjectivité, une inquiétude existentielle sensible aux cimetières, à la lumière blafarde ou grise, à la liquidité, au pourrissement, à l'abandon. La description va naturellement de pair avec le récit ; mais ici, décrire s'impose petit à petit, absorbant l'acte narratif. Amette utilise ce mode pour donner une forme textuelle à ce qui se dit dans le récit : la dissolution du personnage et de l'histoire elle-même. Jean Ricardou a en effet montré comment une description « *finit par dissoudre* » son objet, comment « **toute digression, si elle se prolonge amplement, tend à devenir corps principal** <sup>1140</sup> », rongant le corps du texte. Si le récit ne la maintient pas sous son autorité totalisante, elle constitue une « *force disruptive* <sup>1141</sup> » qui, libérée, peut porter atteinte à l'intégrité et à la dynamique du récit.

C'est dans la suspension du temps propre à la description - ou, plus globalement, dans tout arrêt de l'action (digression, monologue intérieur, etc.) - que se dit le plus efficacement l'interrogation qui mine le récit et qui constitue la finalité du roman. Là où le récit s'empêtre, l'écriture impose sa temporalité propre par le biais de la description ; ce qui s'observe alors est une « *extension scripturale du temps* », selon l'expression de Jean Ricardou :

**« Cet enlissement du récit s'éprouve comme une étrange extension du temps <sup>1142</sup> . »**

Plus encore, le récit donne l'impression d'une dysharmonie progressivement dominante dans le rapport de Demange aux événements, notamment perceptible par le flou chronologique, les ellipses, les retours en arrière ; la « **coïncidence temporelle avec son objet** <sup>1143</sup> », qui caractérise le récit contre la description pour Gérard Genette, est ici au contraire bien plus dans la pause contemplative que permettent les passages descriptifs ou de discours intérieur, en ce sens que Demange s'y reprend, et que s'y traduit

<sup>1140</sup> J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, p. 31. Cf. p. 34 : « *Du point de vue structurel, toute digression agresse la continuité du récit qu'elle interrompt.* »

<sup>1141</sup> J. Ricardou, *le Nouveau Roman*, p. 127. Cf. aussi p. 128 : « *Par l'invasion de ses parenthèses, la description est donc une machine à enliser le récit. De là, que les écrivains de l'euphorie diégétique, tel Homère, multiplient les actions à l'intérieur des descriptions et que les écrivains de la contestation diégétique, tels les Nouveaux Romanciers, multiplient les descriptions à l'intérieur des actions.* »

<sup>1142</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>1143</sup> G. Genette, art. cit., p. 164.

l'évolution de ses états intérieurs : « Le scintillement lumineux du parc et de sa neige le laissait à moitié endormi, débraillé, confortable parmi les étendues grises de la lassitude, dans les terrains sablonneux de sa mémoire » (152). Le passage du récit à la description, comme celui du discours direct au discours intérieur, vise à imposer la finalité profonde du texte, l'expression d'un rapport au monde, d'une expérience de la réalité. Pour Jean Pouillon,

**« le monologue intérieur est l'expression qui se veut le plus lucidement adéquate de l'écoulement du temps <sup>1144</sup> . »**

En ce sens, il n'est guère étonnant qu'Amette emploie le présent non seulement pour le discours intérieur, mais pour un chapitre entier (31) qui demeure comme suspendu, pour mieux exprimer l'être dans sa durée contingente <sup>1145</sup>, à l'inverse du roman policier classique qui le fixe dans une détermination causale <sup>1146</sup>. Or,

**« organiser la durée, c'est refuser de la décrire pour elle-même, c'est la prendre comme une chose dont on peut faire ce qu'on veut, qu'on peut retourner dans tous les sens <sup>1147</sup> . »**

Les conséquences de cette visée sur la forme narrative confirment le précepte posé par Georges Tyras : « **la question du récit est au coeur de tout questionnement ontologique <sup>1148</sup>** ». Car cette utilisation de la description, cette suspension de l'action signifient un rapport au temps, qui s'exprime dans un choix narratif. Si, comme le note Jean Ricardou, la description a un « **effet anti-réaliste <sup>1149</sup>** », nous pensons qu'il s'agit d'un réalisme primaire, et que le roman d'Amette, par exemple, fait au contraire la preuve de ce que la description, substituant pour le lecteur le sentiment de la durée à la réception de l'accompli, réfère bien plus authentiquement au réel, tel qu'il est perçu par une conscience.

Si, de plus en plus dans le cycle, Montalbán brise la trame économique du roman noir

<sup>1144</sup> J. Pouillon, *op. cit.*, p. 167. J. Pouillon oppose, pp. 208-209, cette restitution du temps à ce qui se passe dans le roman policier classique, organisé selon un « arrangement significatif » qui manipule la durée à sa guise : « Le roman apparaît comme un tableau devant lequel on se promène, tout ce qui reste de temporel, c'est qu'il y a un sens du parcours [...] En ce sens un tel roman est commandé par sa fin ».

<sup>1145</sup> Cf. *ibid.*, p. 146. « [...] cette contingence du présent étant la liberté d'une conscience, cette dernière doit être en elle-même conscience de contingence ; en ce cas l'emploi du monologue intérieur devrait la révéler[...] »

<sup>1146</sup> Cf. Th. Narcejac, *op. cit.*, p. 24 : « Car le postulat du roman policier est que la contingence n'existe pas, quelque forme qu'elle essaie de revêtir : coïncidence, hasard, délibération ou repentir. L'assassin, bien plus que le héros romantique, est une force qui va. Et le détective est un savant qui calcule sa trajectoire. »

<sup>1147</sup> J. Pouillon, *op. cit.*, p. 208.

<sup>1148</sup> G. Tyras, « La Postmodernité, et après ? », in *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, p. 8.

<sup>1149</sup> J. Ricardou, *op. cit.*, p. 131 : « L'effet anti-réaliste de la description est double : d'une part, elle altère la disposition référentielle de l'objet (étalant une simultanéité en successivité) et, d'autre part, elle empêche, par ses interruptions intempestives, le déroulement référentiel du récit. »

- qu'il utilise par ailleurs -, la faisant évoluer vers la trame-intrigue d'un roman moins générique<sup>1150</sup>, c'est pour faire de la description le refuge de la mémoire, comme si l'écriture pouvait compenser le sentiment d'en avoir été privé si longtemps<sup>1151</sup> : les longues pauses descriptives, les monologues intérieurs décousus, visent à récupérer la ville d'autrefois, les souvenirs liés à la mère, tout ce qui n'est plus mais qui est toujours là si quelqu'un peut encore l'identifier et en parler :

**« [...] la seule ville sûre, c'est la mémoire, celle où tu peux te réfugier parce qu'en fait c'est toi qui l'a construite [...] La mémoire est une falsification de la réalité, mais c'est un lieu sûr, où tu peux accomplir tous tes désirs<sup>1152</sup>. »**

Dès lors, il nous est permis de clarifier les limites de la littéarité et de la référentialité du texte romanesque. Si la fiction peut exprimer la réalité, c'est dans la perception individuelle des événements tant historiques que personnels.

**« Autrement dit, le réel n'existe que pour autant qu'on y fasse des choix, et la subjectivité est nécessaire à sa lecture, voire à la lecture. Ce qui induit à conclure à l'impossible discrimination du référentiel et du fictionnel dans un texte littéraire**

1153 . »

Le rapport de la littérature moderne à la réalité se placerait ainsi plus précisément sous le signe de la virtualité, où s'exprime alors dans le même temps sa fictivité : d'où le dialogisme, par exemple chez Montalbán, d'où les invraisemblances et le goût d'un certain fantastique chez Belletto, d'où le choix fréquent de l'inachèvement, par exemple chez Amette, ou, chez Marsé, le traitement fictionnel de l'histoire. La fiction intervient pour lui comme pour Montalbán afin de relayer l'histoire, dont la fin coïnciderait avec l'imposition d'une vérité unique.

Dans tous les cas, le recours actuel au genre policier s'éclaire pleinement : il exprime naturellement cette perception de la réalité, et rend possible par sa définition même la virtualité narrative ; il s'agit de dire ce qui a dû être, que ce soit par déduction, par pressentiment, par divination ou par falsification. Carvalho cherche à reconstituer l'image d'un homme à travers des prismes multiples, Demange se perd en conjectures sur un homme insaisissable, double de lui-même, Soler s'égaré dans ses « idées folles », où il est sans cesse confronté à son propre reflet, l'inspecteur de Marsé tente d'imposer sa vision du monde sur un corps qui en dit le mensonge : chacune de ces fictions illustre le fait que tout n'est que perception, et que chacun ne saisit qu'un monde possible<sup>1154</sup>. Lire, c'est donc confronter sa propre vision, souvent multiple ou éclatée à une oeuvre fictionnelle qui s'en fait le reflet ; le livre permet ainsi d'entrer dans le monde, par le biais

<sup>1150</sup> Cf. M.V. Montalbán, *le Désir de mémoire* p. 144 : « A partir des Mers du Sud, pour moi, la « matière Carvalho » s'infléchit vers une autre façon de narrer, régie par un sens du temps ressortissant plus au roman conventionnel et moins au roman policier, ce qui est très net dans les Oiseaux de Bangkok, la Rose d'Alexandrie, Hors-jeu et le Labyrinthe grec. »

<sup>1151</sup> Cf. *ibid.*, p. 22 : « La peur est une constante de mon expérience et de ma mémoire. Et puis aussi une certaine impuissance. Ta mémoire était une chose très privée que tu ne pouvais récupérer que lorsque tu te trouvais avec des gens très sûrs. »

<sup>1152</sup> *ibid.*, p. 252.

<sup>1153</sup> G. Tyras, « Manuel Vásquez Montalbán », in *le Roman espagnol actuel*, p. 212.

---

de ce qu'André Green appelle une « *néo-réalité* » :

**« [...] une oeuvre littéraire ne peut pas ne pas renvoyer à une réalité extra-littéraire puisqu'on peut soutenir que le rôle de la littérature est justement de convertir un secteur de la réalité (psychique et externe) en réalité littéraire <sup>1155</sup> . »**

<sup>1154</sup> A propos de Marsé et de Montalbán, E. Bouju, art. cit., p. 162, utilise une image parlante : « *De la même façon que le trompe-l'oeil d'une façade joue sur l'attente d'une fenêtre ou d'une porte, c'est-à-dire sur la représentation archétypique de la façade, de la même façon le texte n'illustre pas tant le leurre de la réalité que le leurre de la représentation du réel [...]* ».

<sup>1155</sup> A. Green, art. cit., p. 40.



---

## Conclusion générale

**« Profitez de cette leçon. Munissez votre bibliothèque personnelle du seul dispositif permettant son sabordage et son renflouement à volonté. » F. Ponge<sup>1156</sup>**

Parvenue à l'issue de notre cheminement dans le labyrinthe textuel, nous ne pouvons, tel le détective des romans actuels, nous dérober au cérémonial conclusif. La tactique utilisée nous aide grandement en cela, car nous avons combiné durant ce travail une observation détaillée des textes et une tentative de théorisation à partir de cette analyse minutieuse et des apports critiques d'horizons variés. Leur confrontation perpétuelle a été source de bien des indications de direction, fils d'Ariane suffisamment solides pour qu'une réflexion s'y tisse peu à peu. L'originalité de notre travail tient d'abord à la méthode utilisée : au lieu d'analyser le roman policier à travers une seule grille de lecture, comme le font la plupart des critiques auxquels nous avons puisé, nous avons tenté d'approcher les textes avec des méthodes plurielles d'investigation, de la psychanalyse au structuralisme, dont les apports sont à la fois convergents et complémentaires. Cette tentative n'est bien entendu pas sans risques, puisque nous ne sommes spécialiste d'aucune de ces méthodes ; mais nous espérons avoir montré l'intérêt et les enjeux de cette approche multiple, et avoir ouvert un certain nombre de pistes pour des lecteurs plus compétents dans tel ou tel de ces domaines. De cette manière en tout cas, notre thèse ressemble aux romans observés, métisse, hybride, composé créatif de déjà-lu, assimilation de la pensée d'autres toujours déjà-là qui devient invention par leur

<sup>1156</sup> F. Ponge, « *le Dispositif Maldoror-Poésies* », *Méthodes*, Gallimard, 1961, coll. « Idées », pp. 210-212, cité par D. Sangsue, in *la Parodie*, Hachette Supérieur, coll. *Contours Littéraires*, 1994, p. 89.

confrontation mêlée aux textes sur lesquels on a longtemps rêvé.

L'idée de cette recherche est née du plaisir que nous avons eu à lire des auteurs espagnols (Montalbán, Mendoza ou Ledesma) jouant avec un genre précédemment bien établi ; peu à peu, nous avons découvert des romanciers d'autres pays (Vargas Llosa, Auster, Puig, etc.), dont la France (Belletto, Rezvani, etc.), dissemblables entre eux et bien différents des Espagnols, mais dans tous les cas, il s'agissait bien d'un jeu sur une forme et des thèmes prédéfinis, ceux du roman policier.

Assez rapidement, nous avons établi que certains de ces romans pouvaient être qualifiés de parodies, en ce sens que l'hypotexte, explicite le plus souvent, était traité avec ironie, ou qu'il transparaissait, dévalué, déformé. Les autres textes se présentaient plutôt comme des romans hybrides, difficilement détectables et étiquetables, mais dans lesquels la manipulation du fonds policier était perceptible et nécessaire à la compréhension totale de l'oeuvre. A travers ces deux grandes catégories, recouvrant des dissemblances importantes, nous avons perçu l'intérêt d'une recherche sur les avatars contemporains du roman policier, dans ses aspects les plus littéraires. D'une part parce que le genre, globalement, connaît la faveur du public depuis plusieurs années ; d'autre part parce que de nombreux écrivains « reconnus » s'y illustrent, soit par la parodie, soit par l'emprunt, à des fins variées, de formes et de thèmes policiers, ce que nous avons appelé « romans à traces policières ».

Grâce à ces lectures, nous d'abord réalisé que la parodie, « *mode de perception moderne*<sup>1157</sup> », caractérise tout un pan de la littérature actuelle ; en cela, le roman policier, travaillé par la littérature, est exemplaire de l'écriture contemporaine.

Il a fallu que s'établissent quelques références communes, et qu'une figure suffisamment forte pour l'imaginaire rallie autour d'elle, de son assimilation/exclusion, de nombreux auteurs d'horizons sociaux et intellectuels différents, aux écritures bien distinctes. La tradition parodique a toujours été attachée au genre policier, lui donnant bien sûr cet aspect évolutif, variable, bref problématique pour qui cherche à le définir, mais lui assurant de ce fait une continuité et un renouvellement remarquables. Il faut bien sûr s'entendre sur ce qu'est la « parodie », dans l'ensemble des relations intertextuelles. Le genre policier prise *l'écriture imitative* telle que la définit Annick Bouillaguet<sup>1158</sup>, dans ses trois composantes : le *pastiche*, la *parodie* et le *collage*. Un auteur comme Montalbán joue sur toute la gamme de ces relations textuelles : *les Mers du Sud* commence par un pastiche de genre (le polar), et se poursuit par une parodie traversée de collages, pièces rapportées au genre, poèmes ou recettes, insérées discrètement ou posées d'une manière provocante. Si Belletto parvient à inscrire sans heurt la musique dans sa trame textuelle, c'est sans doute parce qu'elle est le prototype même de l'écriture parodique. Le collage, qui s'intègre parfaitement, pour Annick Bouillaguet, dans cette « *esthétique du fragment*<sup>1159</sup> » - caractéristique à ses yeux de la modernité -, n'est finalement que la

---

<sup>1157</sup> A. Montandon, « L'Angoisse du penalty », p. 114.

<sup>1158</sup> A. Bouillaguet, *l'Écriture imitative*, Nathan Université, coll. Fac Littérature, 1996.

<sup>1159</sup> A. Bouillaguet, *op. cit.*, p. 9.

manière la plus visible d'intégrer le discours de l'Autre dans son propre discours, de l'exhiber, quand la parodie l'incorpore synthétiquement et le pastiche l'absorbe, dans un espace où Je est l'Autre.

Si le genre policier a tant d'affinités avec cette écriture intertextuelle, c'est qu'il est potentiellement dialogique, malgré un certain monologisme idéologique de circonstance : il met en scène deux histoires, fait intervenir un certain nombre de voix, concurrentes, et invite le lecteur à lire entre les lignes pour démasquer l'auteur en utilisant ce qu'il connaît de formules narratives antérieures. Parodie et roman policier se conjuguent parfaitement, dans la perspective littéraire actuelle, parce que tous deux supposent, l'une de manière constitutive (une parodie non perçue n'en est plus une), l'autre au moins potentiellement, un lecteur-décrypteur qui va lire ce qui se cache derrière le texte, utilisant les signaux intertextuels et les indices pour l'enquête, souvent convergents.

Ainsi, la parodie, outil évolutif<sup>1160</sup> et facteur d'évolution pour les différents genres auxquels elle s'attaque, utilisée historiquement tour à tour comme critique, comme contrepoint de l'oeuvre, comme outil de valorisation ou de dévalorisation des modèles, comme manifestation du réalisme, comme procédé de dérision, etc., s'adapte à présent, comme le genre policier, à la tendance moderne à la réflexivité, au dialogisme, puisqu'elle fait de l'oeuvre un palimpseste derrière lequel se lisent d'autres oeuvres. La parenté de structures est évidente, justifiant l'alliance entre parodie et genre policier : comme le roman policier fait découvrir une histoire derrière une autre, la parodie nous incite à chercher un second texte derrière celui qui est manifeste. Or,

**« Notre époque place l'écriture palimpseste au nombre des critères de la littérature - de la modernité<sup>1161</sup> . »**

Ce choix de l'intertextualité, si évident dans le genre policier, se fait, remarque Uri Eisenzweig, malgré le peu de références précises, le petit nombre d'oeuvres connues par le plus grand nombre :

***« Dans l'univers romanesque policier, la parodie n'est finalement qu'une forme indirecte de la référence intertextuelle négative : c'est le texte qui génère le modèle, pour mieux s'en distinguer<sup>1162</sup>. »***

Il suffisait finalement d'un Sherlock Holmes pour que la parodie soit permise, c'est-à-dire pour que ce fameux hypotexte dont nous avons tant parlé s'élabore d'une façon solide et définitive, en dépit des multiples romans rompant avec cette image figée, dès l'origine. En fait, c'est justement la parodie qui a fixé cet hypotexte, parce que, grossissant les procédés du texte qui l'inspire, récapitulant ses traits en en faisant des caractéristiques, elle les exhibe, les renforce et leur donne un aspect définitoire ; c'est ce que Mikhaïl Bakhtine appelle la *stylisation parodique*<sup>1163</sup>.

<sup>1160</sup> Tant il est vrai que, comme le dit D. Sangsue, in *la Parodie*, p. 55, « chaque époque met dans la parodie ce qu'elle veut y trouver. »

<sup>1161</sup> A. Bouillaguet, *op. cit.*, p. 5.

<sup>1162</sup> U. Eisenzweig, *le Récit impossible*, p. 174.

<sup>1163</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, pp. 121-124.

En définitive, remarque Daniel Sangsue, la parodie « *« crée » l'original dans l'esprit du lecteur*<sup>1164</sup> ». Nous avons pu le vérifier par nous-même, puisque, justement, nous ne connaissions à peu près du roman policier que ses rejets parodiques récents au moment d'entreprendre notre thèse. Or, après avoir analysé en détail ces romans réputés destructeurs, lisant alors des romans policiers « classiques », nous nous sommes aperçue qu'en déconstruisant le genre, les premiers en exhibaient la structure et en dessinaient les contours d'une façon définitive. Ainsi, nous n'avons eu aucune surprise en lisant les romans classiques de Doyle ou d'Agatha Christie, si ce n'est d'avoir l'impression de les avoir déjà lus.

Cette impression venait aussi de deux facteurs qui font du genre policier un genre idéal pour provoquer une lecture intertextuelle : son schéma simple et efficace, ses personnages stéréotypés, d'une part, et ses composantes mythiques d'autre part, puisqu'il s'inscrit dans la lignée symbolique d'*Oedipe Roi* ou d'*Hamlet* - ce qu'illustre bien *Enquête d'hiver*. De plus, la prédilection du genre pour le cycle permet des allusions d'un livre à l'autre, créant une compétence particulière du lecteur fidèle à un auteur, et à même de saisir des clins d'oeil autotextuels, comme on l'a vu chez Belletto ou Montalbán.

De surcroît, en ce qui concerne le roman policier actuel, la parodie, « *acte d'incorporation*<sup>1165</sup> », témoignant pour Linda Hutcheon de l'épistémé moderne, fusionne plusieurs types de messages, débordant le cadre littéraire : notre impression de déjà-lu provenait sans doute des productions filmiques du genre policier. Les exigences de ce type de message entraînent une tendance, semblable à celle de la parodie, à présenter une version grossie - et parfois caricaturale - de ce que l'on peut lire, que ce soit dans le roman noir ou dans le roman anglais ou tout simplement à rendre plus perceptibles (par l'image) la structure et les composantes du genre. De la sorte, au lieu que, comme le sous-entend Linda Hutcheon, la superposition de différents messages exige plus de compétences du lecteur actuel, elle a ici un rôle facilitateur pour ce fameux lecteur moyen dont on déplore si souvent l'inculture - sans parler de son rôle incitateur, puisque la référence dans un polar à des domaines comme l'opéra ou la philosophie peut en favoriser l'accès.

L'hypotexte policier est alors un des plus sûrs qui soient pour un auteur : on sait en effet combien d'habitude la parodie est risquée ; ceux qui la pratiquent encourent le reproche d'élitisme, car ils excluent les lecteurs ne possédant pas suffisamment de références précises et qui n'identifient pas l'arrière-plan du texte. Au contraire, l'hypotexte policier, diffus (on ne fait pas, le plus souvent, la parodie d'une oeuvre, mais d'un genre, ou d'un cycle) et diffusé par le cinéma et la télévision, est identifiable par tous ; la parodie peut donc fonctionner. Montalbán l'a bien compris qui utilise un grand nombre d'allusions cinématographiques, usant du rôle récapitulatif de la référence, ce qui lui fait faire l'économie de descriptions et de portraits déjà-faits. Il se réserve pour les représentations

---

<sup>1164</sup> D. Sangsue, *op. cit.*, p. 58.

<sup>1165</sup> L. Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », in *Poétique* n° 36, 1978, p. 476 : « *Doivent exister une connaissance des stratégies de la communication, l'acceptation de l'intention prioritairement formelle (plutôt que sociale) de la forme, et une compétence à effectuer la superposition des textes - littéraires, filmiques, musicaux, etc. - est réclamée.* »

parodiques, par exemple les portraits contenant une inversion par rapport à l'hypotexte, ou exagérant certains de ses traits : il est inutile de préciser les traits du détective, par exemple (il suffit de le référer à Bogart), mais créatif de décrire son manque d'énergie ou ses difficultés de digestion, ses excès en tous genres. Le lecteur appréciera l'écart. Ce peut être l'occasion d'apporter le « *correctif du rire* », dans certains cas<sup>1166</sup>, mais à coup sûr d'assurer le « *correctif de la réalité*<sup>1167</sup> » dont parle Mickaïl Bakhtine. Tel sera aussi, sans doute, le rôle du collage.

Or, c'est pour cette fonction correctrice que, en particulier pour nos deux auteurs espagnols, l'accessibilité du texte est indispensable : à travers le projet romanesque c'est la récupération du passé (franquiste) qui est visé ; le palimpseste fonctionne également à ce niveau-là : derrière l'histoire apparente, fictive, une seconde apparaît, objet de la quête, historique ou sociale, qui s'impose sur la première (et l'efface même, chez Marsé). Si l'on prend acte du fait qu'une certaine mémoire culturelle a disparu - par l'extension des références, par la modification de l'espace culturel - , la manipulation du fonds policier permet de rétablir une mémoire textuelle circonscrite qui restaure un autre domaine mémoriel, dont la perte est insupportable pour Montalbán comme pour Marsé : la mémoire historique. L'emprunt fait à un genre aussi accessible que le roman policier s'explique par ce souci.

Revenons alors au terme de parodie, qui peut d'ailleurs sembler inexact dans la perspective de Genette, autant que celui de pastiche : il ne s'agit pas de transformer un texte singulier ou d'imiter un style ou un genre particulier (on a vu comment Montalbán se débarrasse de l'imitation), mais de transformer un genre - Genette repousse cette extension<sup>1168</sup>, même s'il propose le terme d'« hypoggenre ». Tel est d'ailleurs notamment le sens que Mikhaïl Bakhtine puis Margaret Rose<sup>1169</sup> donnent au mot « parodie ». Notre corpus décline en fait d'une façon exemplaire les différents modes intertextuels, du plus précis au plus allusif : on peut dire que Montalbán et Belletto réalisent ce qu'on pourrait appeler après Genette une *parodie mixte* ; ils empruntent à un genre (lui-même hybride) des personnages, des intrigues, ils renversent des situations stéréotypées, grossissent certains procédés ; Montalbán pastiche même le style du polar. Par là s'affirme l'irréalité de toute littérature, le texte reprend ses droits sur le référent. Mais il ne s'agit pas seulement de s'amuser avec un hypotexte, de défier le modèle en tournant en dérision ses conventions. Comme Amette et Marsé, ils *mixent* le genre, en faisant entrer dans le corps de leur roman des contenus thématiques exogènes, un système référentiel différent, exprimant le monde et l'individu, voire des procédés narratifs étrangers au genre, brouillant les frontières génériques.

<sup>1166</sup> A. Bouillaguet, *op. cit.*, p. 16, note que « *Linda Hutcheon considère que l'effet comique n'est pas indispensable à cette forme* ».

<sup>1167</sup> M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 414.

<sup>1168</sup> Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, pp. 18-19.

<sup>1169</sup> Sur l'apport théorique de M. Rose, comme sur celui de L. Hutcheon et de M. Hannoosh (ouvrages non traduits), cf. la synthèse de D. Sangsue, *in la Parodie*, pp. 48-61.

Si donc la transformation du genre résulte de l'entreprise de nos quatre auteurs - et à cet égard on voit combien la parodie fait évoluer l'écriture -, il semble qu'ils aient d'abord voulu jouer avec les composantes de ce genre, s'appuyer sur elles pour créer. Si l'on en revient à la typologie de Genette, la notion de *transposition* ou *transformation en style sérieux* rend peut-être mieux compte de la pluralité des textes, de leur volonté. Ainsi, les auteurs français utilisent le genre policier pour dire le mystère de l'être, reposer les questions existentielles les plus aiguës ; les auteurs espagnols ajoutent à cela l'exploration des mystères de l'histoire. Marsé, transposant le genre policier, l'utilise au service d'une seconde transposition : sa représentation allégorique de la journée du 8 mai 1945 à Barcelone. Cette double transposition est éclairante : il y a toujours un contexte, un pré-texte ; le monde (les événements), le livre, préexistent au discours que l'on tient *sur* eux, au discours qui les recouvre peu à peu ; ils permettent même ce discours. Tout est toujours réécriture.

Marsé transpose l'histoire, Belletto la musique, *Enquête d'hiver* a pour intertexte *Hamlet*, *les Mers du Sud* annonce dès le titre un intertexte poétique : ce qui caractérise un certain nombre de romans policiers, c'est qu'il ne s'agit plus simplement d'hypoggenre. En effet, nous n'avons pas utilisé ce terme, parce qu'il sous-entend que le texte se réfère uniquement à d'autres du genre dont il est issu, ce qui n'est évidemment pas le cas dans notre corpus. On observe une sorte d'appel d'air dans le genre, qui intègre tout un environnement culturel, étendant la fonction synthétique de la parodie au-delà des cloisons génériques et littéraires.

La notion d'intertextualité, plus malléable, rend certes plus volontiers compte de la production actuelle : d'une part, les catégories intertextuelles communiquent davantage entre elles, l'imitation (relevant pour Genette uniquement du pastiche, de la charge ou de la forgerie) se mêlant à la transformation (où le critique inclut la parodie, le travestissement, la transposition). La dispersion des catégories, constatée par Genette lui-même, est à mettre en rapport avec le caractère de plus en plus hybride du roman contemporain, et cette hybridité lui permet de récupérer tout un contenu historique, commentaires compris, autant que d'assimiler tout un héritage culturel, que ce soit par le biais de l'assimilation que par celui de l'imitation, de la fusion ou de l'absence de continuité. En cela, il nous semble fort judicieux d'inclure parmi le champ de l'écriture intertextuelle le collage, comme le fait Annick Bouillaguet.

C'est d'ailleurs sans doute cet aspect dialogique de l'écriture contemporaine qui fait du roman le genre dominant, sa forme lui permettant d'exprimer toutes ces voix, en leur donnant une unité. Sa structure narrative se prête à cette prise de distance dont Genette fait l'indice le plus clair de l'écriture intertextuelle, y compris dans sa dissémination actuelle :

**« L'hypertexte à son mieux est un mixte indéfinissable et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement <sup>1170</sup> . »**

Cependant, pour notre corpus, et, semble-t-il, pour la majorité de la production policière actuelle, la notion de transposition demeure intéressante, car elle permet de rendre

---

<sup>1170</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, p. 558.

compte de l'évolution du genre et de son aspect pluriel, souvent identifié à un éclatement : pour Gérard Genette, la transposition, phénomène majeur du fait littéraire et processus même de son évolution, s'exerce sur la forme (par exemple, la transmodalisation) comme sur le fond (par exemple, la transmotation), à partir d'oeuvres fondatrices, ce qui fait dire à Daniel Sangsue que

**« Recenser ces différents types de transpositions, c'est en même temps suivre les métamorphoses des grands textes de notre culture à travers les siècles (qu'on pense aux lignées hypertextuelles engendrées par *Oedipe Roi*, *l'Illiade* et *l'Odyssée*, *Hamlet*, *Faust*, *Werther*, etc.), donc parcourir toute l'histoire de la littérature occidentale<sup>1171</sup>. »**

Si donc on prend pour oeuvre source *Oedipe Roi*, pourquoi ne pas imaginer que, de transposition en transposition, on en soit arrivé à ce que Poe initiera et qui prendra la forme fixe du roman anglais. On peut alors envisager que par une transdiégétisation fondamentale (changement de milieu social, réintégration du social et de l'histoire), le roman noir a transformé la donnée du roman anglais, tandis que le roman à suspense opérait surtout une transfocalisation. La transposition serait bien alors l'outil que la modernité utilise pour relire les oeuvres (G. Genette), faire « refonctionner » (M. Rose) un genre, en somme pour revivifier le fonds littéraire et culturel et l'adapter à ses besoins.

Ainsi, Freud a relu *Oedipe Roi* en y trouvant l'illustration des ses théories psychanalytiques, et notre époque lui donne encore une autre signification, comme le note Annick Bouillaguet, analysant *Oedipe Roi* de la Série Noire, « traduit du mythe par Didier Malmaison » (1994). Le sujet que cette nouvelle lecture met en valeur est celui de la « passion de savoir », problématique moderne pour Annick Bouillaguet<sup>1172</sup>. Or, Jean-Pierre Vernant l'a montré, la pièce de Sophocle avait une tout autre orientation et posait la question de la loi, pour la communauté et l'individu.

Reste qu'il n'est pas anodin que cet avatar récent du mythe soit une « traduction », c'est-à-dire, finalement, ce qui marque à la fois un retour à la source, une soif de connaissance, et un respect pour les prédécesseurs, une écriture qui se fait humble. D'autant qu'il y a ici reprise avouée d'une référence prestigieuse dans un roman de série populaire<sup>1173</sup>. Au-delà de cette sélection thématique circonstancielle, il faut alors observer comment chaque époque se comporte par rapport à l'héritage littéraire : comment elle traite ses modèles (citation/transformation) et quelle place elle leur donne dans le processus créatif. Subsumant ses catégories sous l'esthétique du jeu, Gérard Genette oublie combien, quelle qu'elle soit, parodie, pastiche, etc., l'écriture intertextuelle, en tant que présence du Père, est fatale et peut être vécue douloureusement par le créateur ;

<sup>1171</sup> D. Sangsue, *la Parodie*, p. 68.

<sup>1172</sup> A. Bouillaguet, *op. cit.*, pp. 117-119. U. Eco a sans doute voulu convertir de la même façon son hypotexte (*le Chien des Baskerville*) dans *le Nom de la rose*.

<sup>1173</sup> Cf. la Note de l'Editeur : « Les amateurs de polars adorent se réclamer de la poésie ou de la tragédie classique. C'est, pour eux, une manière réjouissante, provocatrice, de revendiquer l'éternité de la littérature face à ceux qui ne voient dans le roman noir qu'un genre mineur voué à la disparition.[...] Freud y [dans le mythe d'Oedipe] puisa des trésors, tous les amateurs de la Série Noire aussi. »

même l'intention comique présente chez Montalbán ou Belletto, n'est pas incompatible avec cette douleur. Tout au plus peut-elle la voiler.

De l'Herlock Sholmes mis en échec par Lupin à un Pepe Carvalho rêvant de connaître sa notoriété, en passant par un roman « à traces », *un Meurtre que tout le monde commet* (1938) d'Heimito Von Doderer, où le héros est fréquemment et ironiquement comparé à Sherlock Holmes, l'hypotexte hante le texte. Cette prégnance pesante, cette influence problématique donnent à la parodie chez Montalbán sa tonalité résignée et, chez Belletto, la figure du double. Jacques Dubois voit dans cet aspect de la parodie policière une de ses caractéristiques :

« **La parodie amère est comme la pente fatale du policier** <sup>1174</sup> . »

La parodie, loin d'être uniquement un jeu avec le modèle, visant à le rendre grotesque ou à le démystifier, serait en somme la prise de conscience de l'hypotexte, figure du père toujours-déjà-là. Cette présence imposée est en apparence totalement assumée par Montalbán, qui reprend les schémas les plus éprouvés, en outrant encore cette usure. Les personnages semblent d'ailleurs s'amenuiser au fur et à mesure du cycle, le cadre d'investigation excluant peu à peu toute possibilité d'enquête « à échelle humaine ». Cependant, dans cette rage qu'a Pepe Carvalho à brûler les livres, et même, dans *le Labyrinthe grec*, à les voir souiller ; dans la multiplication des figures créatrices (dans *les Mers du Sud*, Yes, Pedrell, Boris le Noir, Pepe, tous écrivent) - comme chez Belletto -, ne peut-on pas évoquer ici cette peur du double, qui conduit à le détruire par le feu purificateur, qui ne laisse rien derrière lui ?

Montalbán a cette satisfaction symbolique, en faisant de la bibliothèque de son héros le « couloir des condamnés à mort » (derniers mots de *la Rose d'Alexandrie*) de la Bibliothèque, de s'imaginer devant une page totalement vierge de tout intertexte. La mélancolie permanente de Pepe ne cesse qu'en cuisinant : serait-il plus facile de chercher de nouvelles recettes que d'échapper à l'hypotexte quand on veut écrire ? On pourrait d'ailleurs faire de l'incapacité de Pepe à se fixer sentimentalement, et du choix de Charo, prostituée, comme « légitime », une métaphore de ce sentiment profond de non-propriété de l'écriture, du texte toujours fait d'emprunts, et d'emprunts multiples <sup>1175</sup>.

Le cycle lui-même oscille entre la mélancolie du toujours-déjà-dit et la joie du refaire, qui amène Montalbán à de plaisants pastiches du Hard-Boiled. La parodie, pour un homme comme lui aussi marqué par la mémoire, reprend pleinement son sens premier de *réminiscence* <sup>1176</sup> : la Bibliothèque pèse sur une conscience débordée par les souvenirs. L'écriture parodique constitue le mode de défense active choisi par un esprit désespérément conscient de n'écrire que sur des pages déjà noircies ; le choix du genre

<sup>1174</sup> J. Dubois, *op. cit.*, p. 220.

<sup>1175</sup> Cf. M. Schneider, *op. cit.*, p. 163 : « D'une certaine façon, dire « mon idée » est tout aussi faux, aussi « réactionnaire », que de dire : « ma femme », si on s' imagine par là en être le possesseur premier ou dernier ; mais tout aussi vrai, si l'on entend par là l'irréductible singularité, l'incommensurable jouissance du lien qui nous lie à cette femme, à cette idée. »

<sup>1176</sup> P. Zumthor, « le Carrefour des rhétoriciens, intertextualité et rhétorique », in *Poétique* n° 27, *Intertextualités*, Seuil, 1976, p. 324.

policier se prête à cette intention : plutôt que de prétendre que la page épousée est toujours vierge, Montalbán revendique le choix d'une femme que beaucoup ont déjà fréquentée...

Quant à Belletto, il illustre l'ambivalence caractéristique de la parodie, ses composantes à la fois constructives et destructrices, ce mélange d'amour et de haine du modèle, cette difficulté à sortir de l'enfance et de l'imitation naïve, bref cette angoisse d'être influencé, sans doute apparente chez Montalbán et Amette, mais rendue dans *l'Enfer*, à travers le personnage caméléon de Michel Soler, douloureusement perceptible. Cet anti-héros écrivain, agressif, orgueilleux, qui en veut au monde entier, semble bien le double fictif de son créateur dans sa lutte avec les mots d'autrui ; il est dans son nom même atteint par la figure du double, envahi par lui, influencé, bringuebalé d'une attitude à l'autre ; il ne parvient à s'imposer littérairement qu'en disant « je » à la place d'un autre (Rainer). L'image du Phénix renaissant de ses cendres, récurrente, et dans laquelle Soler se retrouve, représente à la fois la destruction/régénérescence de l'écrivain (l'« ancien Michel Soler », l'artiste raté doit être brûlé pour que le « nouveau Michel Soler » (289), promis au succès, puisse naître) et sa capacité enviable à « se reprodui[re] toute seule » (292) avec abondance.

La stratégie de Belletto, si elle est dictée par la peur du double, est différente de celle de Montalbán. L'intertexte est d'abord manipulé, utilisé à des fins personnelles. Ainsi, en ayant l'oeil - le roman policier l'y a habitué -, le lecteur peu à peu en arrive à deviner le crime avant même que l'auteur ne le formule, le soulageant d'une part de culpabilité et devenant son double, selon les vœux de Belletto. Il est donc important, au niveau inconscient, que le crime soit inscrit dans le texte, et non dans l'avant-texte. Le fait même d'écrire, ce travail « absorbant » (391), soulage Soler de sa culpabilité.

De plus, l'intertexte est diffus, hybride. L'imitation n'est pas aussi explicite que chez Montalbán, car l'auteur lyonnais use de procédés qui rappellent le roman classique, en masquant ses emprunts,

**« peut-être par décision inconsciente, par peur d'être anéanti, parce qu'il est interdit d'imiter le père<sup>1177</sup>. »**

Le crime, planant sur tout le texte, et dont tous les personnages se trouvent complices et se sentent coupables, figure peut-être le meurtre du Père. Il est d'ailleurs intéressant de mettre en parallèle le camouflage des emprunts par leur multiplicité et le refus - masqué en incapacité - de nommer un coupable dans l'histoire<sup>1178</sup> (« Trop haut, hors d'atteinte » (272)). Le cas de Belletto montre clairement que le choix d'une forme ne doit rien au hasard ; on comprend que le genre policier ait attiré tant d'écrivains, tant il est à même d'exprimer la difficile émergence de leur écriture.

La volonté de neutraliser définitivement l'hypotexte est programmée initialement par le suicide manqué de Soler : en se tuant, il mettait fin à un roman (et à un être) sous influences, il contestait sa filiation en refusant de se soumettre à l'attente du lecteur. Mais

<sup>1177</sup> R. Belletto, *les grandes Espérances...*, p. 484.

<sup>1178</sup> Cf. R. Belletto, *op. cit.*, p. 165 : « Percer le secret, vivre, mourir, c'est répondre à la question « qui ? » en mourant de peur d'y répondre ou d'entendre la réponse. »

ce suicide est manqué fatalement, car sinon, il n'y aurait plus de possibilité d'écrire. On ne peut refuser tout net le déjà-dit ; il faut accepter de s'inscrire dans une continuité. Et Soler, le rescapé, va rentrer dans le rang, avec rage, la même rage que le roman, qui castre et/ou tue la figure du Père (M. de Klef), de l'ancien, du prédécesseur, et, par sûreté, également celle du Fils (Simon de Klef), le successeur, le futur imitateur, le voleur (de Mère). A travers l'énucléation de Simon, ce qui est en jeu, peut-être, c'est aussi la lucidité, notamment celle du lecteur qui repère les influences dans une écriture, et celle de l'écrivain lui-même. Au lecteur de deviner que l'auteur tente par là-même de neutraliser ses doubles littéraires :

**« Celui qui, par inexistence, ne peut, pour exister, que, par imitation, se couler dans une forme qu'il découvre (plus ou moins) déjà constituée, qu'il n'invente pas, celui-là pourtant invente tout, parce que, dans son effort de vie, il épuise cette forme jusqu'à ce qu'il trouve en elle la source même de sa création, le principe créateur qui lui a donné naissance, il l'épuise au point de la pulvériser, à l'instant même où il lui donne toute sa plénitude, [...], cela pour se fondre à cette source, devenir cette source <sup>1179</sup> . »**

Cette phrase de Belletto au sujet de Dickens rend parfaitement compte de *l'Enfer*, mais aussi d'*Enquête d'hiver* : le roman lui-même devient l'histoire de ce dégagement progressif ; le matériau intertextuel se trouve alors détourné de sa signification et de son orientation. Dans le roman d'Amette, il est, vraiment « pulvéris[é] » pour permettre l'invention personnelle à partir des éléments libérés, prêts à recevoir une autre organisation. La fatigue, la déprime, l'épuisement de tous nos personnages d'enquêteurs (comme de ceux d'un grand nombre de détectives livresques actuels) symbolisent peut-être l'épuisement de cette forme. Amette fait coïncider, comme Marsé, l'histoire 1 (le crime) avec cette matière usée, remplacée par une histoire 2, qui naît de la première, certes, mais s'en dégage et lui tourne le dos. Le poids de l'intertextualité dans le roman policier traduit la prégnance des modèles pour les écrivains contemporains ; mais les plus novateurs peuvent fort bien faire figurer dans le même livre cette présence usée et le mouvement qui en libère, la création. La parodie moderne est bien ce mélange de destruction et de reconstruction qui adapte des matériaux à une époque, à un créateur<sup>1180</sup>.

La dépendance du texte vis-à-vis du modèle est donc variable au sein de notre corpus, qui décline toutes les positions possibles, usant des sens variés de la parodie : l'influence douloureuse, l'incorporation progressive et manifeste, le jeu permis par la prise de distance. Ce brouillage identitaire est présenté d'une manière très duelle dans *Enquête d'hiver* : la contestation du modèle se fait ici sur le mode de la conjuration, de la purgation. Amette, un peu comme Montalbán avec son pastiche du premier chapitre, semble copier avec application (et se contrefaire lui-même, en tant qu'auteur de polars classiques) ; dans un même roman se trouve renfermé l'itinéraire d'un créateur. Mais il va jusqu'à faire implorer son scénario et son personnage stéréotypés pour imposer un autre mode

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p. 521.

<sup>1180</sup> Cf. L. Hutcheon, art. cit., pp. 475-476 : « La véritable parodie dialectique pourrait [...] mener à une synthèse du premier plan et de l'arrière-plan, qui, par la suite, pourrait dépasser ses origines et inaugurer une nouvelle forme autonome. »

d'écriture. Il était l'Autre, il devient Je, et règle ses comptes avec lui-même. L'histoire d'*Enquête d'hiver* est à ce point l'histoire de sa propre écriture, de sa propre possibilité, qu'il paraît difficile de comprendre ce roman si on ne le réfère pas à son hypotexte ; de nos quatre romans, il est sans doute le plus dépendant.

Cependant, dans ce dialogue entre Amette et Paul Clément au coeur d'un même roman, on perçoit quelque chose qui se rapproche de l'autotextualité pratiquée par Belletto et Montalbán - et sans doute, plus largement, par tout auteur, tel Marsé, bâtissant une trilogie où les romans se répondent les uns aux autres. Les échos autotextuels, s'ils sont la forme extrême de la littérarité, tissent une oeuvre propre, un réseau de références personnel, permettant de s'affirmer face à toute textualité autre, à mieux l'accepter - ou à mieux la combattre. Montalbán en fait la preuve d'une façon singulière : son personnage hypotextuel de privé est tellement devenu le sien, notamment grâce aux possibilités offertes par le cycle et par la parodie, qu'il a pu l'extraire du genre et l'intégrer au genre dramatique (dans *Antes de que el milenio nos separe*) ou à son écriture subnormale (par exemple dans *Sabotage olympique*)... et même à la réalité, grâce au collage de recettes qui ont fait de Carvalho une référence dans ce domaine. Montalbán manipule donc avec une certaine habileté l'hypotexte, il réagit activement face à l'angoisse du déjà-dit, perceptible entre les lignes de son roman.

Certes, la dépendance des *Mers du Sud* est encore grande par rapport à l'hypotexte, puisque Montalbán a sciemment emprunté un type de personnage à une littérature préexistante ; mais le lecteur pourrait sans doute comprendre le roman sans le référer à son genre d'origine, il est à même de saisir le contenu référentiel. De plus, il est peu de lecteurs qui n'aient jamais lu un roman policier, ou jamais vu un film de ce genre. La charge ironique est donc accessible à tous, elle accentue la portée référentielle du roman, tout en désignant la littérarité du texte.

Belletto a en commun avec Montalbán de s'appuyer sur un arrière-plan cinématographique ; son écriture imagée évoque irrésistiblement les personnages de polars ou de films d'espionnage, sur lesquels le héros romanesque vient s'inscrire en contraste, et dans lesquels lui-même se projette. L'indépendance du texte par rapport à l'hypotexte nous semble tout de même plus grande que chez Montalbán, dans la mesure où cet hypotexte est extrêmement diffus, dispersé et multiple, plus allusif que déterminant, transcendé par une écriture qui recherche passionnément la fusion avec cette autre expression qu'est la musique. Il y a, sûrement, de l'anti-roman, « *folie romanesque* » ou, mieux encore, « *délire*<sup>1181</sup> », dans *l'Enfer*...

De nos quatre romans, c'est tout de même celui de Marsé qui semble avoir le mieux digéré l'hypotexte. L'indice de cette indépendance est perceptible dans la difficulté à étiqueter le roman, qui n'est pas classé en librairie dans le rayon policier. On peut lire *Boulevard du Guinaldo* sans identifier l'hypotexte, et, à la limite, la perception de la parodie - comme transformation du genre - est surtout affaire de lecture. On entend d'ici le

<sup>1181</sup> Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, p. 214 : « J'imagine en revanche que la formule de l'anti-roman générique a trouvé à s'appliquer à toutes sortes de sous-genres romanesques un peu marqués par l'intensité déjà caricaturale de leur thématique : mésaventures pitoyables et ridicules d'un personnage qui se prendrait pour un héros de thriller, de roman d'espionnage, de science-fiction, et qui interpréterait en ce sens les menus incidents de sa plate existence. »

reproche de Gérard Genette :

**« Moins l'hypertextualité d'une oeuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur**

1182 . »

Certes, mais les structures fortes et repérables du roman policier sont d'efficaces garde-fous interprétatifs - plus que ses thèmes, on en convient<sup>1183</sup>. Tout naturellement, tirant profit de l'héritage littéraire, Marsé utilise les réflexes du lecteur de roman policier au service de son projet. Le texte second (l'histoire 2) efface le texte premier (l'histoire 1) : le roman policier est la formule narrative idéale pour raconter l'accession à l'écriture propre. La parodie retrouve ici son sens de détournement, d'ailleurs diégétisé par le trajet des deux personnages, déviant sans cesse de leur but initial. De nos quatre auteurs, Marsé est le seul qui ne dessine pas vraiment la figure de son hypotexte, il se surimpose à lui ; il en esquisse à peine la forme avec l'insertion du personnage policier, même si, là encore, tout est affaire de lecture : ce policier suggère sans doute à un lecteur espagnol ayant vécu le franquisme un tout autre contenu... Car l'hypotexte de ce roman est aussi l'histoire officielle. En tout état de cause, l'ambiguïté caractérise *Boulevard du Guinaldo*, placé sous l'égide de Lewis Carroll. Mais même si l'héritage littéraire est ici tellement digéré qu'on a peine à retrouver des traces hypotextuelles<sup>1184</sup>, le roman de Marsé acquiert des significations supplémentaires par sa confrontation avec des romans plus évidemment parodiques, confrontation que semble souhaiter Michel Butor, lorsqu'il affirme la nature proprement intertextuelle de la littérature :

**« Toute parodie affirmée dénonce celle qui est larvée dans la littérature courante ignorante de ses propres modèles, nous rend ceux-ci**<sup>1185</sup> . »

On perçoit alors combien la parodie policière peut intéresser la modernité, qui prise les textes qui interrogent la pratique littéraire, ce à quoi oeuvrent la parodie et le roman policier, puisqu'ils mettent tous deux à nu les structures romanesques, l'une par vocation, l'autre par essence. La parodie, touchant le roman policier, l'entache de son ambiguïté, parce qu'elle lui confère la distance nécessaire, distance qui la caractérise. Et c'est dans ce miroir tendu par la parodie que le roman policier se voit pure construction, pur « effet de roman ». Tout entier bâti autour d'un processus explicatif, il voit alors voler en éclat son

<sup>1182</sup> Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, p. 18.

<sup>1183</sup> Cf. M. del Castillo, *Mort d'un poète*, Paris, Mercure de France, coll. Folio, pp. 14-15 : « Pas davantage n'ai-je, avec ce livre, écrit ce qu'il est convenu d'appeler un roman policier, à moins d'inclure Dostoïevski et Graham Greene parmi les auteurs de romans policiers [...] Ce livre est un policier, certes, mais dans la mesure où on y trouve un, et même, plusieurs cadavres, une enquête, peut-être un coupable. Il y a cependant des années qu'on croise des cadavres dans mes romans, lesquels prennent la forme d'une enquête. Dans le mot enquête, on trouve à la fois l'idée d'errance, et celle de for intérieur, d'intériorité. Ces deux notions, je pense qu'elles constituent le fondement du mythe occidental. »

<sup>1184</sup> C'est d'ailleurs ce qui caractérise l'hypertextualité pour Genette, qui lui oppose l'intertextualité vue par Riffaterre, où la compréhension du texte est suspendue à la reconnaissance de l'intertexte - ce qu'illustrerait dans notre corpus *Enquête d'hiver*. Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, p. 554.

<sup>1185</sup> M. Butor, *Répertoires III*, p. 18.

esprit de sérieux, son réalisme.

En effet, l'évolution du genre, perceptible de façon variée à l'intérieur de notre corpus, tient à la remise en cause du roman réaliste. Ce réalisme va se heurter à la lucidité imposée par la parodie. En ce sens, le roman policier est une des formes où s'inscrivent sans doute le plus lisiblement et de la façon la plus frappante les grandes mutations romanesques. D'abord parce que son aspect générique, rendant plus aisées et plus perceptibles les transformations parodiques, le soumet plus que le roman sans étiquette à ce « **facteur d'accélération**<sup>1186</sup> » (L. Hutcheon) de l'évolution littéraire qu'est la parodie. Ensuite parce que le roman policier classique présente la forme la plus extrême du projet romanesque, puisque par sa structure impeccable, son écriture économique, envahie par le sens, tendue vers la lisibilité, il réalise complètement le projet romanesque du XIXe siècle, tel que le définit Leo Bersani : la forme entièrement signifiante, la structure même du genre, obsédée par la concaténation, par la causalité, tendent vers l'explication, l'intelligibilité du mystère de l'individu ; par là-même le roman défend une idéologie conservatrice :

**« Le mythe littéraire d'un sujet rigidement organisé contribue à une idéologie culturelle dominante du sujet qui est au service de l'ordre culturel établi<sup>1187</sup>. »**

S'attaquant à cette idéologie, certains romanciers du XXe siècle trouvent dans le roman policier un terrain de jeu idéal, pouvant se baser sur la forte représentativité du genre, qui assure un effet et une répercussion aux altérations qu'ils entreprendront. Paradoxalement, c'est sans doute à partir de la représentation du sujet que le retournement pourra d'abord s'opérer : en effet, avant de devenir ce sujet expliqué, définitif, le criminel est une non-présence, et offre une dichotomie totale entre être et paraître (dichotomie que, par exemple, *le Meurtre de Roger Ackroyd* ne résoudra jamais vraiment<sup>1188</sup>). Le roman policier est le roman du masque. Cette faille est résorbable dans le roman classique (il est fait *pour* cela, faire tomber le masque); elle ne le sera plus dans le roman moderne.

Le sujet s'exposera, alors, avec toutes ses incertitudes, dans la multiplicité de ses masques, du sujet vide d'Amette au sujet divisé de Belletto, du sujet copié (Carvalho) jusqu'au sujet anonyme de Marsé. Le sujet multiple (Pedrell) de Montalbán trouve sa configuration textuelle dans le collage, qui n'est après tout que la forme la plus forte de la digression, c'est-à-dire la digression la plus scandaleuse, puisqu'elle n'est pas récupérée par l'idéologie romanesque unifiante et réductrice - le roman policier classique se signale d'ailleurs par sa brièveté. Si l'on ne peut (se) connaître, la structure a toutes les chances d'implorer...

<sup>1186</sup> L. Hutcheon, art. cit., p. 474.

<sup>1187</sup> L. Bersani, « le réalisme et la peur du désir », in *Littérature et réalité, Seuil, Points Essais, 1982, p. 54. Le roman policier est finalement la conséquence naturelle et extrême de la vocation du roman réaliste à « se ser[vir] de l'anarchie sociale pour fabriquer du sens esthétique » (p. 58).*

<sup>1188</sup> Marchant dans les pas de P. Bayard, on peut suggérer que l'oeuvre posthume d'A. Christie, *Poirot quitte la scène*, utilise le subterfuge de « l'individu à influence néfaste et efficace » pour justifier les gestes criminels de gens ordinaires, pour les déculpabiliser, donc pour tenter de réduire la fracture être/paraître ; ce qui n'empêche pas Poirot d'avouer que « *chacun de nous est un meurtrier en puissance* » (p. 229, souligné par l'auteur).

En particulier si ce nouveau roman réintègre le désir, dont Leo Bersani montre l'éviction dans la littérature classique, par crainte de l'« **explosion structurale** <sup>1189</sup> » qu'il induit, équivalent narratif des troubles que le désir individuel est susceptible de causer à la société. Par sa structure même, le roman policier évacue plus parfaitement encore ce désir, puisque le crime - symbolisant la violence du désir - est renvoyé dans l'avant-texte. Belletto montre bien que le simple déplacement narratif de l'épisode du crime répand le désir dans le texte, le premier désorganisant définitivement le second<sup>1190</sup>. Or, la perspective narrative choisie par le romancier laisse entièrement les mains libres au héros, en le laissant mener le récit à la première personne. Le cas du Docteur Sheppard, caractéristique d'une littérature qui castre le « je », montre bien que cela pourrait ne pas suffire. Mais Belletto, complice de la folie maintes fois signalée de son héros, permet au « je » de se déchaîner, menaçant le roman, enfreignant ses règles de survie, brouillant les frontières entre illusion et réalité, et nous troublant par la puissance du fantasme.

La structure se fragmente également dans *Enquête d'hiver*, parce que Demange (le nom même signale l'envie) dévie pour cause de désir, désir de connaissance, désir de la femme interdite, désir du passé, désir d'une autre vie. La curieuse disparition de Demange à la fin du roman nous apparaît, ironiquement, comme son expulsion du champ romanesque, le roman avortant - mais trop tard, le « mal » est fait - de cette anomalie qui l'a désorganisé définitivement et qui, par sa complexité, a nui à sa lisibilité.

A *contrario*, la structure chez Marsé, renvoie, dans sa perfection même, justement à la mise à mort du désir, cette pétrification morbide dont on a vu que l'inspecteur portait douloureusement les stigmates. Cet immobilisme mortifère est naturellement chargé de significations historiques ; il évoque la paralysie provoquée par la dictature. Par sa charge négative, ce roman dit encore le désir tu ou tué. Il attaque de l'intérieur le roman naturaliste de l'époque franquiste, linéaire, maîtrisé, directif comme l'inspecteur, confronté ici à une Rosita déviante et digressive. Perturbant le programme initial, elle incite à la méfiance, à une lecture lucide qui tire le roman vers la parabole.

L'incertitude du sujet ébranle naturellement les deux points d'ancrage du roman : les débuts et les fins s'exhibent comme subterfuges là-même où ils étaient le plus garants de l'illusion de réalité et de la non-contingence, puisque la structure cyclique du roman policier (mort/mort, question/réponse) est démystifiée ou subvertie. L'esthétique du discontinu s'installe sur le lieu même de la plus grande continuité, la chaîne causale se rompt. Le roman policier manifestait et réussissait plus que tout autre à insérer une logique dans les manifestations du réel, supprimant le hasard. Aussi, les romanciers comme Amette, en brisant la chaîne de causalités, imposent au lecteur la déperdition, l'absence de lien, la contingence.

A l'extrême, l'inachèvement du livre symbolisera l'incomplétude du sujet, proclamée par le roman moderne. L'absence du criminel (Amette), sa dispersion, identifiée (Montalbán) ou non (Belletto), son anonymat (Marsé), marquent l'impossibilité de clore le

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>1190</sup> *Ibid.*, p. 77 : « Le désir met ainsi l'être même en question ; l'idée d'un sujet cohérent et unifié est mise en péril par les images discontinues et logiquement incompatibles d'une imagination désirante. »

roman, fonction classiquement dévolue au bouc-émissaire, rituellement expulsé pour assainir le climat social et édifier le lecteur. Le subtil déplacement effectué par nos quatre auteurs fait des victimes elles-mêmes des boucs-émissaires, dont le sacrifice est nécessaire au fonctionnement social, scandale dont Marsé souligne le caractère historique. En refusant la clôture rassurante, tous dénoncent ce fonctionnement, dussent-ils en montrer l'odieuse efficacité en conservant la structure cyclique.

Dès lors, l'enquête, vecteur de sens, n'existe plus (Marsé), n'aboutit pas (Amette), ou incomplètement (Belletto), ou par des moyens hasardeux (Montalbán). Amette et Belletto exemplifient les deux moyens les plus extrêmes pour que le roman ne soit plus ce qui rend le réel intelligible : le premier dans un roman où rien ne fait sens, le second qui exagère cette obsession réaliste du texte où tout fait sens, jusqu'à produire une telle accumulation, une telle surenchère, qu'on se perd parmi les signes. Une page vide pour l'un, une page surchargée d'écriture pour l'autre.

L'ambivalence parodique, manifestée notamment par notre corpus, doit alors être interrogée : la parodie, par le jeu intertextuel qu'elle stimule, crée la littérarité, réduisant *a priori* ses prétentions référentielles, et pourtant, nous avons montré que la référence au monde et à l'individu avait une place importante dans chacun de nos romans. Pour parvenir à comprendre cette ambiguïté essentielle, il faut penser à la fonction de l'ironie au coeur du processus parodique, ce qui nous amènera à établir d'ultimes distinctions parmi les romans qui nous ont occupée.

L'ironie constitutive de la parodie moderne consiste en une distance critique vis-à-vis de l'hypotexte intégré au texte. On place le lecteur sur un terrain familier (un policier-type, par exemple, aux prises avec « **une affaire comme toutes les autres** »), puis on le prive de ce qu'il imagine venir ensuite, lui faisant prendre conscience de l'aspect stéréotypé de cette attente, dictée par d'autres lectures, pas par la réalité ; ou alors, on place dans la bouche de ce détective l'aveu de sa nature fictive : s'identifiant aux détectives de la littérature ou du cinéma, Carvalho non seulement avoue sa fictionnalité, mais il reporte celle-ci sur ses prédécesseurs, obligeant le lecteur à considérer l'irréalité de ce qu'il a lu ou vu ; ce dernier ne peut plus rester à la surface du texte en y voyant un reflet du monde réel. Renvoyé à la littérature, il est séparé du texte, contraint à se détacher de lui pour le voir comme texte.

L'ironie fonctionne ainsi comme un signal clair chez Montalbán, parfois même dès le paratexte (*cf.* la Note de l'Auteur pour *Meurtre au Comité Central*) ; le personnage se désigne volontiers comme pure créature hypertextuelle, cite ses illustres prédécesseurs littéraires et souligne sa fonction narrative. Si elle a valeur de défense active contre l'angoisse du déjà-dit, cette distance ironique vise aussi à faire prendre conscience au lecteur de la fictionnalité. Dans cet espace créé par l'ironie entre le roman et le lecteur, l'auteur se glisse, cultivant une complicité allègre avec son lecteur, en jouant avec les conventions du genre. Cet aspect euphorisant de l'ironie lui permet de pointer du doigt la littérarité : le texte s'inscrit dans une tradition, il est discours et ne peut prétendre représenter la réalité. Montalbán se sert d'un genre initialement paralittéraire pour dénoncer la littérature, créer une « **littérature consciente d'elle-même** <sup>1191</sup> ». D'où

<sup>1191</sup> L. Hutcheon, art. cit., p. 467.

l'importance des commentaires métalittéraires, la tendance à la métafiction, qui domine dans un texte comme *Sabotage Olympique*. Une fois cela admis, le lecteur prend conscience d'un discours, d'un point de vue sur le monde, sur l'histoire, s'énonçant par l'intermédiaire d'outils textuels comme la description ou le personnage, qui facilitent l'accessibilité à ce discours.

Dans *Enquête d'hiver*, l'ironie parodique est moins évidente à cerner ; elle a pourtant un rôle fondamental puisqu'elle crée la frontière entre les deux grandes parties du texte. Elle indique ainsi la direction du roman. Ce qui doit la signaler au lecteur, ce sont ces phrases et même ce style prosaïques, plats, soulignant la banalité du texte : « **On avait oublié de rentrer le plat du chat avec le ragoût** » (31). Ce prosaïsme caractérise la description du commissariat ; il culmine lors des scènes chez les Hansen. Le collègue de Demange constitue un deuxième signal de l'ironie parodique : l'hypotexte de Simenon est convoqué, selon une inversion remarquable : au lieu que Maigret soit ridiculisé (ce qui serait conforme à l'ancienne visée parodique), il est dit de Hansen qu'« **il se prenait pour Maigret** » (69). De surcroît, cet avorton hypotextuel s'endort devant *Hamlet* ! L'ironie vise à nous montrer que le roman va effectuer une transformation sérieuse et fondamentale, linéaire, de l'hypotexte policier à l'hypotexte d'*Hamlet*, transposition qui fera évoluer la problématique fermée sur elle-même et fictionnelle de l'un vers les grandes questions existentielles posées par l'autre, sur le temps, par exemple. La trajectoire est facilitée par l'ironie, qui use tous les objets de la narration, qu'elle présente fatigués, routiniers, vides. Ainsi, le dialogue lors de la première soirée chez les Hansen qui ressasse des « rien ». L'hypotexte ici caricaturé désigne son usure comme fiction, et sa vacuité comme écriture ; à un texte qui ne dit rien, Amette substitue un texte sur le rien, c'est-à-dire sur le malaise existentiel d'un homme, les questions qu'il pose au monde. Il souligne ironiquement le manque d'intérêt de romans qui ne renvoient qu'à eux-mêmes pour s'inscrire dans une autre lignée, celle d'oeuvres qui parlent d'être-dans-le-monde.

Amette rencontre ici Marsé, dont la stratégie est ironique dans son principe même - l'épigraphe le signale -, puisque le début du roman accumule les écarts vis-à-vis du modèle : l'amorce de structure suspensive est décapitée, le mystère éventé, l'inspecteur harassé, conpués, et, comme le héros de Belletto, il est à peine entré dans le roman qu'il désire mourir. L'ironie est ce qui déblaie le terrain hypotextuel, affirmant dès l'abord du roman qu'il va s'agir ici d'autre chose que d'élucubrations romanesques ou d'onanisme littéraire : l'inspecteur est un indice de réalité parmi d'autres dans ce premier chapitre, et peu à peu, la référence va l'emporter sur la fable. L'ironie souligne donc le décalage entre la fiction (l'inspecteur portant des bonbons aux orphelines pauvres et travailleuses) et la réalité (l'inspecteur-bourreau et les orphelines prostituées), ce que l'épisode de la répétition a encore pour tâche de désigner : Rosita chante mieux *Perfidia* (86), complainte obscène, qu'elle ne récite la vie de Sainte Eulalie (101), trop distante d'elle : « **Quelle façon de perdre son temps** » (99).

Il y a donc une certaine unité dans l'utilisation de l'ironie chez Marsé, Montalbán ou Amette. Mais le cas de *l'Enfer* fait problème. On peut tout à fait percevoir de l'ironie dans le décalage entre ce que Soler voudrait être ou pense être par bouffées mégalomaniaques et les difficultés qu'il rencontre, non seulement à vivre en héros, mais aussi et surtout à vivre. Mais il nous semble que cette ironie doit beaucoup à la lecture. Si

ce roman perturbe ou met mal à l'aise bien des lecteurs, c'est qu'il s'agit plutôt d'une ironie amère produisant l'humour le plus noir au plan narratif, une ironie souvent rageuse et agressive qui cherche à se défaire des horizons d'attente dictés par les modèles, frôlant pour cela le scandale que constituerait la mise à mort du héros - cf., dans *le Revenant*, l'étonnante exécution du fils du héros. Il ne nous semble pas que la distance, caractéristique de l'ironie parodique, soit ici acquise. La parodie serait donc, chez Belletto, davantage un résultat qu'un projet. Il n'a pas été véritablement libéré par ce qu'apportent les « formes parodiques » analysées par Bakhtine :

**« [...] elles délivrèrent l'objet du pouvoir du langage, dans lequel cet objet était empêtré comme dans des rets ; elles détruisirent la puissance absolue du mythe sur le langage ; elles libérèrent la conscience de l'emprise du discours direct ; elles permirent à la conscience d'échapper à la prison opaque et close de son propre discours, son propre langage. Alors, entre le langage et la réalité, fut créée la distance, qui était la condition indispensable pour donner naissance aux formes authentiquement réalistes du discours <sup>1192</sup> . »**

Belletto incorpore des langages, se les approprie en les faisant dévier, mais il reste dans la fusion. La passion de Belletto pour la musique et l'essai de transcription qu'il fait dans ce roman témoigne de son goût pour un langage mystérieux, plus communicatif (au sens que Belletto donne à ce terme : contagieux, producteur de doubles) qu'informatif. Pour Barthes, la musique est une folie (mot si présent dans le roman), en ce qu'elle laisse passer le message du corps, son seul référent<sup>1193</sup>. L'auteur lyonnais est donc pris dans la dimension fantasmatique du langage. Il reste fermé en lui-même, appliqué à faire d'autrui un double, et à tuer les modèles. Ce qu'il dit de Dickens semble une fois encore bien proche de ce qu'il nous a laissé voir en lui :

**« Dire que Dickens absorbe et digère dans les livres des autres ce qui est déjà en lui, c'est dire que son approche de la littérature n'est pas (ou est peu) soumise à des idées, à une pensée, à une réflexion délibérée a priori ou a posteriori, mais que passivement il est frappé par des mots, des expressions, des images, des situations qui trouvent un écho dans son être profond et qu'immédiatement il s'approprie <sup>1194</sup> . »**

De nos quatre auteurs, c'est chez lui que la portée référentielle est la plus problématique, parce que le roman tend à vider le monde, comme Lyon, pour n'exprimer que le « je » démultiplié à l'infini. A la distance parodique, Belletto substitue un dédoublement. A cet égard, son roman offre la synthèse passionnante de ce qui fait du genre policier un genre déchiré.

En effet, la fortune, la variété et en même temps les hésitations du genre viennent sans doute de ce qu'il illustre à lui seul le débat entre une écriture du corps (fantasmes, clichés) et une écriture de l'esprit (déduction). Ces deux tendances ont été longtemps séparées, représentées pour l'une par le roman noir (et de suspense), et pour l'autre par

<sup>1192</sup> M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 418.

<sup>1193</sup> R. Barthes, *la Musique, la voix, la langue*, cité par F. Escal, *ibid.*, p. 76.

<sup>1194</sup> R. Belletto, *op. cit.*, p. 464.

le roman à énigme d'origine anglaise, dont les traces conjuguées se retrouvent chez Belletto. Cette division se retrouve d'ailleurs chez l'initiateur, Poe, lorsque l'on observe, d'une part, sa production fantastique (fantasmatique) et d'autre part, ses nouvelles policières.

Cette tension entre corps et esprit semblait à André Green, en 1971, un des signes de la littérature moderne ; l'écriture corporelle, fantasmatique, posait pour lui des problèmes de lisibilité ; l'écriture intellectuelle aboutissait à un « *texte absent*<sup>1195</sup> ». Dans les deux cas, il percevait un signal inquiétant pour l'avenir de la littérature, en tant que, quel que soit le choix, il remettait en cause la figurabilité du texte et donc sa communication.

Or, on peut supposer que le trouble actuel, au sein du genre policier, tant en ce qui concerne l'altération des structures que la difficulté à regrouper les oeuvres, vient d'une tendance moderne à fusionner les deux écritures. Elles luttent entre elles, tirant des deux bords, produisant des formes éclatées et variées selon les aléas de ce combat. Les romans d'Amette et ceux de Belletto incarnent sans doute les deux extrêmes de cette lutte, le premier avec son roman sur le rien, le second avec cette invasion du fantasme - qui prend des proportions plus inquiétantes dans d'autres romans de Belletto. Mais la nature même du roman policier est bien faite : elle freine l'écrivain dans son penchant à céder à l'une ou l'autre de ces deux tendances, d'abord parce qu'elle ne les frustre pas et peut les exprimer, y compris dans leur refoulement - le roman policier est la forme scriptible du refoulement - ou leurs difficultés - le roman policier diégitise le balbutiement intellectuel -, ensuite parce que les composantes du genre le protègent d'une prise de pouvoir abusive de l'esprit ou du corps : la structuration, dont nous avons vu l'importance chez nos quatre auteurs, évite les dangers d'un émiettement fantasmatique total. Le fantasme ne risque plus d'être « lâché » abruptement dans l'écriture, il est médiatisé et transformé par l'écriture, et donc communicable, notamment sous la forme du cliché, caractéristique du genre. Par ailleurs, la conscience du lecteur, héritée des ancêtres paralittéraires, assure la lisibilité, le recours au roman policier ayant même été pratiqué par les Espagnols pour remédier aux méfaits d'une littérature « *ensismada* », c'est-à-dire de cette fameuse écriture de l'esprit, qui se prend comme seul objet.

Le roman policier tel qu'il est illustré par notre corpus témoigne aussi, d'une manière exemplaire, des deux tendances de la littérature. L'une, repliée sur soi, sur sa propre intériorité, et/ou sur l'écriture seule, trouve son épanouissement dans l'autotélisme du genre ; l'autre, extravertie, voulant rendre compte du monde, utilise avec efficacité la structure du genre, visant à faire resurgir une histoire ou une signification refoulée. Les Espagnols s'illustrent particulièrement dans cette veine socio-historique, sans s'abstraire pour autant, ni des potentialités fantasmatiques du texte policier, ni des recherches narratives, cherchant en particulier des correspondances entre la structure générique, telle qu'elle est et telle qu'elle peut être pervertie, et le contenu référentiel qu'ils ont choisi.

Les romans d'Amette, de Belletto, de Marsé et de Montalbán, dans leur diversité, permettent de montrer l'extraordinaire fertilité du genre, sa souplesse, sa mobilité, dues à la richesse de ses composantes. Très souvent, pendant cette recherche, s'est posée la

---

<sup>1195</sup> A. Green, art. cit., p. 48 : « *Le texte sur l'absence est devenu l'absence du texte.* »

---

question de ce qui était choisi par ces quatre romanciers, de ce qui s'était imposé à eux. Il est clair qu'Amette, Marsé et Montalbán ont utilisé sciemment un genre, à des fins littéraires et référentielles ; mais il est certain aussi que, comme Belletto, ce choix s'est imposé à eux d'une manière obscure, et que, pour reprendre les termes de Jean-Claude Vareille, le langage policier a parlé en eux. Car recourir à cette structure, c'est manifester la quête d'un texte, de Simenon au Nouveau Roman, et/ou, à travers lui, la quête de soi : qu'on songe aux rapports entre autofiction et enquête policière, chez un Modiano, un del Castillo. Chercher à cerner l'hypotexte conduit presque inévitablement à l'avant-texte, au lieu même, mystérieux et passionnant (comme un roman policier ?), où naît l'écriture.



# Bibliographie

(260 réf.)

## 1) Oeuvres de René Belletto :

Oeuvre étudiée: *l'Enfer*, P.O.L., Points, 1986.

### **Autres romans :**

---

*le Revenant*, Hachette/P.O.L., 1981.

*Sur la Terre comme au Ciel*, Hachette, le Livre de Poche, 1982.

*La Machine*, P.O.L., 1989.

### **Poésie:**

---

Loin de Lyon, XLVII Sonnets, P.O.L., 1986.

### **Ouvrage critique :**

---

les grandes Espérances de Charles Dickens, P.O.L., 1994.

## **2) Oeuvres de Manuel Vázquez Montalbán :**

Oeuvre étudiée: *les Mers du Sud*, 10/18, coll. Grands Détectives, 1988. Edition originale: *Los mares del Sur*, Barcelona, Planeta, 1979.

### **Autres romans du cycle Carvalho cités:**

---

*la Rose d'Alexandrie*, 10/18, coll. Grands Détectives, 1988.

*les Oiseaux de Bangkok*, 10/18, coll. Grands Détectives, 1987.

*la Solitude du Manager*, 10/18, collection Grands Détectives, 1988.

*Tatouage*, Christian Bourgois, 1990.

*Histoires de fantômes*, 10/18, collection Grands Détectives, 1993.

*Meurtre au Comité Central*, Coll. Points, Seuil.

*Hors-Jeu*, 10/18, coll. Grands Détectives, 1991.

*les Thermes*, 10/18, coll. Grands Détectives, 1989.

*le Labyrinthe grec*, 10/18, coll. Grands Détectives, 1991.

*Sabotage Olympique*, Christian Bourgois, 10/18, 1995.

*le Prix*, Christian Bourgois, 1999.

### **Autre roman hors-cycle cité:**

---

*le Pianiste*, Paris, Seuil, 1988.

### **Recueil d'articles:**

---

*Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo, 1998 (éd. orig. 1971).

### **Entretiens:**

---

Avec G. Tyras, *le Désir de mémoire*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1997.

## **3) Oeuvres de Jacques-Pierre Amette:**

Oeuvre étudiée: *Enquête d'hiver*, Seuil, 1985.

### **Autres romans cités:**

---

*Exit*, Gallimard, Folio, 1981 (sous le pseudonyme de Paul Clément).

*la Peau du monde*, Seuil, 1992.

*Province*, Seuil, 1995.

## **4) Oeuvres de Juan Marsé:**

Oeuvre étudiée: *Boulevard du Guinaldo*, 10/18, Christian Bourgois, « Domaine Etranger », 1990. Edition originale: *Ronda del Guinardó*, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1984.

### Autres romans cités:

---

- Teresa l'après-midi*, Points, Christian Bourgois, 1993 (éd. orig. 1966 et 1978).  
*Adieu la vie, Adieu l'amour*, 10/18, « Domaine étranger », Christian Bourgois, 1992 (éd. orig. 1976).  
*Un jour je reviendrai*, Christian Bourgois, 1997 (éd. orig. 1982).  
*les Nuits de Shangaï*, Christian Bourgois, 1995 (éd. orig. 1993).

## 5) Ouvrages critiques sur le roman policier :

- C. Amey, *Jurifiction, Roman policier et rapport juridique*, Paris, L'Harmattan, 1994.  
P. Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1998.  
J.N. Blanc, *Polarville, images de la ville dans le roman policier*, P.U.L., 1991.  
Boileau-Narcejac, *Le Roman Policier*, Petite Bibliothèque Payot, coll. Sciences de l'homme, 1964.  
Boileau-Narcejac, *Le Roman Policier*, Paris, Quadridge, P.U.F., 1994 (éd. orig. 1975).  
R. Caillois, « Puissances du roman », in *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1974.  
J.P. Colin, *le Roman policier français archaïque*, Berne, Francfort-s. Main, New-York, Peter Lang, 1984.  
D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1992.  
J. Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Nathan, coll. le Texte à l'Oeuvre, 1992.  
U. Eisenzweig, *le Récit impossible, Forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois, 1986.  
U. Eisenzweig, *Autopsies du roman policier*, U.G.E., 10/18, 1983.  
F. Evrard, *Lire le roman policier, sous la direction de D. Bergez*, Dunod, 1996.  
D. Fernandez Recatala, *le Polar*, Paris, M.A., coll. le Monde de..., 1986.  
F. Fosca, *Histoire et techniques du roman policier*, Nouvelle Revue Critique, Paris, 1937.  
S. Kracauer, *le Roman policier, un traité philosophique*, Petite Bibliothèque Payot, coll. Critique de la Politique, 1971.  
F. Lacassin, *Mythologies du roman policier, Tome 1*, Paris, U.G.E., 10/18, 1974.  
M. Lits, *le Roman policier, introduction à la théorie et à l'analyse d'un genre littéraire*, Liège, C.E.F.A.L., coll. Paralittérature, 1993.  
J.P. Manchette, *Chroniques*, Rivages/Ecrits noirs, 1996.

- E. Mandel, *Meurtres Exquis, Histoire sociale du roman policier*, Montreuil, la Brèche, 1986.
- Th. Narcejac, *le Roman policier, une Machine à lire*, Denoël/Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1975.
- Y. Reuter, *le Roman policier*, Nathan Université, coll. 128, 1997.
- J.P. Schweighaeuser, *le Roman noir français, Que sais-je*, P.U.F., 1984.
- T. Todorov, « Typologie du roman policier » in *Poétique de la prose*, Poétique/Seuil, 1971.
- J.C. Vareille, *l'Homme masqué, le Justicier et le Détective*, coll. Littérature et Idéologies, P.U.L., 1989.
- J.C. Vareille, *Filatures, Itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

### Ouvrages collectifs:

- Les Cahiers des Paralittératures*, « Agatha Christie et le roman policier d'énigme », Actes du 5ème colloque international des Paralittératures de Chaudfontaine (nov. 1991), Textes réunis par J.M. Graitson, Bibliothèque des Paralittératures de Chaudfontaine, Liège, CEFAL, 1994.
- Entretiens sur la paralittérature*, sous la direction de Noël Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (sept. 1967), Plon, 1970.
- Philosophies du roman policier*, Feuillettes de l'E.N.S., Fontenay St Cloud, Formation Histoire des Idées et des lettres, 1995.
- Polar: mode d'emploi 2, manuel d'écriture criminelle*, Encrage, 1990 (éd. orig: *Mystery Writers of America*, Harper & Brothers, Publishers, 1956).
- le Roman policier et ses personnages*, sous la direction d'Yves Reuter, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, l'Imaginaire du texte, 1989.

## 6) Ouvrages critiques généraux :

- Th. Adorno, *Minima Moralia*, Paris, Payot, Collection Critique de la politique, 1980.
- Ph. Ariès, *l'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, coll. l'Univers historique, 1977 (en consultation).
- G. Auclair, *le Mana quotidien*, Paris, Anthropos, coll. Sociologie et Connaissance, 1970.
- E. Auerbach, *Mimesis*, NRF Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1977 (éd. orig. 1946).
- M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel, 1978.
- R. Barthes, *le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Points, 1953.

- R. Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1964.
- R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Points, 1957.
- R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1970.
- R. Barthes, *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, Points Essais, 1973.
- Ph. Beaussant, « *Vous avez dit baroque?* », coll. Musique du Passé, Pratiques d'aujourd'hui, Actes Sud, 1988.
- J. Bellemin-Noël, *le Texte et l'avant-texte, les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Librairie Larousse, coll. L., 1972.
- J. Bellemin-Noël, *Psychoanalyse et littérature*, P.U.F., *Que sais-je*, 1978.
- J. Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P.U.F., Quadrige, 1979.
- J. Bessière, *Hybrides romanesques, Fictions (1960-85)*, Centre d'Etudes du roman et du romanesque, Université de Picardie, Presses Universitaires de France, 1988.
- M. Blanchot, *l'Espace littéraire*, Gallimard, NRF, coll. Idées, 1955.
- A. Bouillaguet, *l'écriture imitative*, Nathan Université, coll. Fac Littérature, 1996.
- C. Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1973.
- M. Butor, *Répertoire III*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1968.
- R. Caillois, *les Jeux et les Hommes*, Gallimard, Folio Essais, 1967 (éd. orig. 1958).
- P. Casanova, *la République des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- R. Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Seuil, coll. Poétique, 1988.
- M. Detienne et J.P. Vernant, *les Ruses de l'intelligence, la mètis des grecs*, Paris, Flammarion Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1974.
- J. Dubois, *l'Institution de la Littérature*, Paris, Nathan, Labor, coll. « Dossiers Media », 1978.
- U. Eco, *l'Oeuvre ouverte*, Seuil, 1965 (éd. orig. 1963).
- U. Eco, *la Structure absente*, Mercure de France, 1972 (éd. orig. 1968).
- U. Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, le Livre de Poche, Biblio Essais, 1985 (éd. orig. 1979).
- U. Eco, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993.
- F. Escal, *Contrepoints, Musique et Littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
- F. Evrard, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, coll. Université, 1997.
- S. Freud, *Cinq leçons de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1966.
- S. Freud, *l'Interprétation des Rêves*, Paris, P.U.F., 1967.
- S. Freud, *l'Inquiétante étrangeté*, NRF, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1985.
- S. Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1976.
- S. Freud, *Essais de Psychoanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1981.
- S. Freud, *Métapsychologie*, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1968.
- G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972.

- 
- G. Genette, *Palimpsestes, la Littérature au second degré*, coll. Points Essais, Seuil, 1982.
- G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, coll. Poétique, 1991.
- C. Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, Flammarion, 1989.
- R. Girard, *la Violence et le Sacré*, Grasset, coll. Pluriel, 1972.
- A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Librairie Larousse, coll. Langue et Langage, 1966.
- Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque, un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, la Hague, Paris, Mouton, 1973.
- K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, coll. Poétique, 1986 (éd. orig. 1977).
- Ph. Hamon, *le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.
- Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, coll. Langage linguistique communication, Hachette, 1981.
- A. Hodeir, *les Formes de la musique*, Que Sais-je n°478, PUF, 1951.
- V. Jankélévitch, *la Musique et l'Ineffable*, Seuil, 1983.
- E. Jones, *Hamlet et Oedipe*, introduction de Jean Starobinski, Gallimard, coll. Tel, 1967 (éd. orig. 1949).
- J.M. Laclavetine et J. Lahougue, *Ecriverons et Liserons*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.
- G. Larroux, *le Mot de la Fin*, collection Le Texte à l'Oeuvre, Nathan, 1995.
- Ph. Lejeune, *le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- I. Lotman, *la Structure du texte artistique*, NRF, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1973 (éd. orig. 1970).
- L. Marin, *le Récit est un piège*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1978.
- M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, NRF, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1991.
- B. Morissette, *Clefs pour les Gommages*, in A. Robbe-Grillet, *les Gommages*, Minuit, 1953.
- Th. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, Poétique, 1988 (éd. orig. 1986).
- M. Picard, *la Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1980.
- J. Pouillon, *Temps et Roman*, Gallimard, coll. Tel, Nouvelle édition augmentée, 1993.
- J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, coll. Tel Quel, 1967.
- J. Ricardou, *le Nouveau Roman*, Seuil, Ecrivains de toujours, 1973.
- J. Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1978.
- P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté, Finitude et Culpabilité, Livre II, la Symbolique du mal*, Paris, Aubier Montaigne, Coll. Philosophie de l'esprit, 1960.
- P. Ricoeur, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, coll. L'Ordre Philosophique, 1983.
- P. Ricoeur, *Temps et Récit II, la Configuration dans le récit de fiction*, coll. l'Ordre

- philosophique, Seuil, Paris, 1984.
- P. Ricoeur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique, II*, Seuil, coll. Esprit, 1986.
- M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque scientifique, 1971.
- M. Riffaterre, *la Production du texte*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1979.
- D. Sangsue, *la Parodie*, Hachette Supérieur, coll. Contours Littéraires, 1994.
- N. Sarraute, *l'Ere du Soupçon*, Idées, NRF, Gallimard, 1956.
- J.M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, coll. Poétique, 1989.
- M. Schneider, *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Collection Connaissance de l'inconscient, Gallimard, 1985.
- P. Tytell, *la Plume sur le divan*, Aubier Montaigne, 1982.
- J.P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Oedipe et ses mythes*, Bruxelles, Complexe, coll. Historiques, 1988.
- M.C. Zimmermann, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Dunod, 1995 (en consultation).

### Ouvrages collectifs:

---

- R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Seuil, Points Essais, 1982.
- R. Barthes, A.J. Greimas, Cl. Bremond *et al.*, *L'analyse structurale du récit*, Communications, 8, 1966, Seuil, Points Essais, 1981.
- G. Genette, H.R. Jauss, J.M. Schaeffer, R. Scholes, W.D. Stempel, K. Viëtor, *Théorie des genres*, Points, Seuil, 1986.
- Genèse des fins, de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Textes réunis par C. Duchet et I. Tournier, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Manuscrits Modernes, 1996.
- le Point final*, Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand présentés par Alain Montandon, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1984.
- Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Folio Essais, 1981 (en consultation).
- la Lecture littéraire*, Actes du Colloque de Reims (juin 1984), sous la direction de Michel Picard, Clancier-Guénaud, Bibliothèque des Signes, 1987.
- Le lecteur et la lecture dans l'oeuvre*, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand présentés par Alain Montandon, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand II, Fascicule 15, 1982.
- Problèmes actuels de la lecture*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (juillet 1979), sous la direction de Lucien Dällenbach et Jean Ricardou, Clancier-Guénaud, Bibliothèque des Signes, 1982.

- Actes du Colloque *le Plaisir de l'Intertexte: Formes et Fonctions de l'Intertextualité, roman populaire, surréalisme, André Gide, Nouveau Roman*, Université de Duisburg, Raimund Theis, Hans T. Siepe, 1985.
- M. Joly, I. Soldevila, J. Tena, *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*, Montpellier, Etudes Sociocritiques, 1996 (1<sup>ère</sup> édition 1979).
- Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Actes du Colloque international de Grenoble (16-18 mars 1995), Textes réunis par G. Tyras, Grenoble, Cerhius, 1996.
- A. Bussière-Perrin (coordinatrice), *le Roman espagnol actuel, Tendances et perspectives*, Tome I, Montpellier, CERS, coll. Etudes Critiques, 1998.
- S.S. Villanueva, *Historia de la literatura española, 6/2, Literatura actual*, coll. Instrumenta, Ariel, Barcelona, 1984. (en consultation)
- Histoire de la littérature espagnole*, Tome 2, sous la direction de J. Canavaggio, Fayard, 1994 (en consultation).

## 7) Articles et revues consultés :

### Littérature générale :

- M.L. Bardèche, « Répétition, récit, modernité », in *Poétique* n° 111, Seuil, sept. 1997.
- S. Berto, « Temps, récit et postmodernité », in *Littérature* n° 92, *le Montage littéraire*, déc. 1993.
- S. Bouyer, « L'Art de l'ambiguïté », in *Littérature* n°111, *Ambiguïté et fiction*, fév. 1999.
- P. Brooks, « un Rapport illisible: *Coeur des Ténèbres* », in *Poétique* n° 44, Seuil, nov. 1980.
- J. Derrida, « le Facteur de vérité », in *Poétique* n° 21, *Littérature et philosophie mêlées*, Seuil, 1975.
- C. Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit » in *Littérature* n° 1, *Littérature, idéologies, sociétés*, fév. 1971.
- U. Eisenzweig, « un Concept plein d'intérêts », in *Texte*, n° 2, *l'intertextualité: intertexte, autotexte, intratexte*, Toronto, éd. Trintexte, 1983.
- D. Ferraris, « *Quaestio de legibilibus aut legendis scriptis* », in *Poétique* n° 43, sept. 1980.
- A. Green, « la Déliaison », in *Littérature* n° 3, *Littérature et psychanalyse*, oct. 1971.
- Ph. Hamon, « Clausules », in *Poétique* n° 24, 1975.
- L. Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », in *Poétique* n° 36, 1978.
- C. Kerbrat-Orecchioni, « Le texte littéraire: non-référence, auto-référence ou référence

- fictionnelle ? », in *Texte* n° 1, *l'Autoreprésentation, le texte et ses miroirs*, Toronto, 1982.
- J. M. Paterson, « l'Autoreprésentation: formes et discours », in *Texte* n° 1, *l'Autoreprésentation et ses miroirs*, Toronto, 1982.
- M. Picard, « la Lecture comme jeu », in *Poétique* n° 58, *Archéologie du Poétique*, Seuil, avril 1984.
- G. Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique* n° 14, 1973.
- M. Riffaterre, « la Syllepse intertextuelle », in *Poétique* n° 40, *Recherches à Poétique*, Seuil, nov. 1979.
- A. Rothe, « le Rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine », in *Littérature*, n° 32, *Violences et autorités*, déc. 1978.
- K. Stierle, « Réception et Fiction », in *Poétique* n° 39, « Théorie de la réception en Allemagne », sept. 1979.
- A. Tadié, « la Fiction et ses usages », in *Poétique* n° 113, Seuil, fév. 1998.
- T. Todorov, « la Lecture comme construction », in *Poétique* n° 24, *Narratologie*, Seuil, 1975.
- A. K. Varga, « le Roman est un anti-roman », in *Littérature* n° 48, *Texte contre-texte*, déc. 1982.
- R. Warning, « Pour une pragmatique du discours fictionnel », in *Poétique*, n° 39, *Théorie de la réception en Allemagne*, sept. 1979.
- l'Enigme*, Tigre 8, Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal, oct. 1995.
- Poétique* n° 27, *Intertextualités*, Seuil, 1976.
- Poétique* n° 45, *l'Enigme*, Seuil, fév. 1981.

### **Littérature policière :**

---

- R. Belletto, interview à *Ecrivain Magazine*, n° 2, janv. 1996.
- R. Belletto, interview au magazine *Lire*, déc. 1986.
- A.M. Boyer, « Questions de paralittérature », in *Poétique* n° 98, Seuil, avril 1994.
- U. Eisenzweig, « l'Instance du policier dans le romanesque », in *Poétique* n° 51, *Questions de narratologie*, Seuil, sept. 1982.
- U. Eco, « l'Abduction en Uqbar », in *Poétique* n° 67, Seuil, sept. 1986.
- M. V. Montalbán, « Pepe Carvalho se met à table », in *Méditerranée* n° 24, janv-fév. 1998.
- G. Tyras, « Suspense pour un agent double », in Jean Alsina (éd.), *Suspens/Suspense*, Paris, Orphys, 1993.
- G. Tyras, « L'inspecteur et le corps du délit », in *Erotisme et corps au XXe siècle*, Université de Bourgogne, Hispanica XX, sept. 1992.

- G. Tyras, « les Iles de béton des Mers du Sud », in *Impressions d'îles*, textes réunis par F. Létoublon, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1996.
- G. Tyras, « A la recherche du récit perdu dans les Mers du Sud », in *la Rénovation du roman espagnol depuis 1975*, Actes du Colloque des 13 et 14 fév. 1991, Y. Lissorgues (coord.), P.U.M., coll. Hespérides, 1993.
- Littérature* n° 49, *le Roman policier*, fév. 1983.
- Magazine *Hard-Boiled-Dick*, n° 20-21, *Manuel Vásquez Montalbán et le roman noir espagnol*, 1989.
- Magazine *Modernités*, revue du Groupe de Recherches sur les Modernités, n° 2, *Criminels et Détectives*, Université de Nantes, 1988.
- les Temps Modernes*, *Roman noir*, *Pas d'orchidées pour les Temps Modernes*, n° 595, oct. 1997.

## 8) Autres oeuvres ou auteurs cité(s):

- P. Auster, *Cité de verre*, Arles, Actes Sud, 1987 (éd. orig. 1985).
- P. Auster, *Revenants*, Arles, Actes Sud, 1988 (éd. orig. 1986).
- P. Auster, *le Diable par la queue*, Arles, Actes Sud, 1996 (éd. orig. 1982) ; comprend *Fausse balle* (sous le pseudonyme de Paul Benjamin).
- P. Auster, *la Musique du hasard*, Arles, Actes Sud, 1991 (éd. orig. 1990).
- H. Balzac, *une ténébreuse Affaire*, Gallimard, 1973.
- J. Benet, *l'Air d'un crime*, Minuit, 10/18, « Domaine étranger », 1987 (éd. orig. 1980).
- G. Bernanos, *un Crime*, Librio, 1997.
- F. Bon, *Un fait divers*, Paris, Minuit, 1993.
- J.L. Borges et A. Bioy Casares, *Six problèmes pour Don Isidro Parodi*, 10/18, coll. « Grands Détectives », Denoël, 1967 (éd. orig. 1942).
- S. Brussolo, *la Moisson d'hiver*, Gallimard, Folio, 1994.
- M. Butor, *l'Emploi du temps*, Minuit/« double », 1956.
- M. del Castillo, *Mort d'un poète*, Mercure de France, Folio, 1989.
- Christie, *le Meurtre de Roger Ackroyd*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. Le Masque, 1951 (éd. orig. 1927).
- A. Christie, *Poirot quitte la scène*, Librairie des Champs-Élysées, coll. Le Masque, 1976 (éd. orig. 1975).
- J. Conrad, *l'Agent secret*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1996
- D. Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*, Gallimard, Folio, 1984.
- D. Daeninckx, *la Mort n'oublie personne*, Gallimard, Folio, 1989.
- D. Daeninckx, *un Château en bohème*, Denoël, Folio, 1994.

- T. Dostoïevski, *Crime et châtiment*, GF Flammarion, 1984 (éd. orig 1866).
- H. von Doderer, *un meurtre que tout le monde commet*, Rivages Poche, Bibliothèque étrangère, 1990 (éd. orig. 1938).
- Doyle, *Etude en rouge*, Le livre de Poche, 1956 (éd. orig.)
- F. Dürrenmatt, *la Promesse*, Paris, Albin Michel, 1960, (éd. orig. 1958).
- J. Echenoz, *le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979.
- J. Echenoz, *Lac*, Paris, Minuit, 1989.
- J. Echenoz, *les Grandes blondes*, Paris, Minuit, 1995.
- W. Faulkner, *Sanctuaire*, Gallimard, Folio, 1972.
- W. Faulkner, *l'Intrus*, Gallimard, Folio, 1973.
- A. Gide, *les Faux-monnayeurs*, Gallimard, Folio, 1925.
- E. Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, le Livre de l'Avenir, coll. M.A.P., 1866.
- P. Handke, *l'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*, Gallimard, Folio, 1972 (éd. orig. 1970).
- J. Harrison, *Sorcier*, Christian Bourgois, 10/18, 1983 (éd. orig. 1981).
- T. Hillerman, *Là où dansent les morts*, Rivages/Noir, 1986 (éd. orig. 1973).
- H. James, *les Papiers de Jeffrey Aspern*, Stock, Bibliothèque cosmopolite, 1990.
- H. James, *le Motif dans le tapis*, Actes Sud, Babel, 1997.
- H. Jaouen, *Hôpital souterrain*, Denoël, Folio, 1990.
- H. Jaouen, *Histoire d'ombres*, Denoël, coll. Sueurs Froides, 1986.
- S. Japrisot, *Piège pour Cendrillon*, Paris, Gallimard, Folio, 1980.
- S. Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*, Denoël, Folio, 1991.
- J. Kristeva, *Possessions*, Fayard, 1996.
- J. Lahougue, *Comptine des Heights*, Gallimard, 1980.
- Lamaison, *Oedipe roi*, Gallimard, NRF, Série Noire, 1994.
- M. Leblanc, *Arsène Lupin, Gentleman cambrioleur*, Paris, Laffont, 1980.
- F.G. Ledesma, *Soldados*, Paris, Gallimard, Folio, 1985.
- F.G. Ledesma, *les Rues de Barcelone*, l'Atalante, 1992.
- Lous, *Matricide*, Belgique, Labor, coll. Espace Nord, 1996.
- P. Magnan, *la Folie Forcalquier*, Denoël, 1995.
- E. Mendoza, *la Vérité sur l'affaire Savolta*, Flammarion, Points, 1986 (éd. orig. 1975).
- E. Mendoza, *le Mystère de la crypte ensorcelée*, Points/Seuil, 1982 (éd. orig. 1979).
- E. Mendoza, *le Labyrinthe aux olives*, Points/Seuil, 1985 (éd. orig. 1982).
- P. Modiano, *Rue des boutiques obscures*, Gallimard, Folio, 1978.
- P. Modiano, *Quartier perdu*, NRF, Gallimard, 1984.
- A. Muñoz Molina, *Beatus Ille*, Points/Seuil, 1989 (éd. orig. 1986).
- Muñoz Molina, *Beltenebros*, Actes Sud, coll. Babel, 1991 (éd. orig. 1989).

- 
- G. Perec, « 53 jours », P.O.L., Gallimard/Folio, 1989.
- R. Pinget, *l'Inquisiteur*, Minuit/« double », 1962.
- Poe, *le Double Assassinat dans la rue Morgue*, in *Histoires extraordinaires*, le Livre de Poche, Librairie Générale française, 1972.
- M. Puig, *les Mystères de Buenos Aires*, Seuil, Points, 1975 (éd. orig. 1973).
- M. Quint, *Billard à l'étage*, Calmann-Lévy, 1989.
- M. Quint, *le Bélier noir*, Rivages/Noir, 1997.
- Robbe-Grillet, *les Gommages*, Minuit, 1953.
- Rezvani, *l'Enigme*, Arles, Actes Sud, 1995.
- J. Roubaud, *la belle Hortense*, Seghers, Points, 1990.
- L. Sciascia, *le Contexte*, Denoël, Folio, 1972 (éd. orig. 1971).
- L. Sciascia, *la Disparition de Majorama, les Poignardeurs*, Flammarion, 1984 (éd. orig. 1975-77).
- L. Sepúlveda, *Journal d'un tueur sentimental*, Paris, éd. Métailié, coll. Suites, 1998 (éd. orig. 1997).
- W. Shakespeare, *Hamlet*, Le Livre de Poche, 1984.
- Simenon, *l'Affaire Saint-Fiacre*, Pocket, 1976.
- P. Siniac, *Femmes blafardes*, Rivages/Noir, 1997.
- Tabucchi, *Nocturne indien*, 10/18, « Domaine étranger », Christian Bourgois, 1987 (éd. orig. 1984).
- Vargas, *l'Homme aux cercles bleus*, Viviane Hamy, Chemins Nocturnes, 1996.
- M. Vargas Llosa, *Qui a tué Palomino Molero ?*, Gallimard, Folio, 1987 (éd. orig. 1986).
- J.F. Vilar, *Nous cheminons entourés de fantômes aux fronts troués*, Seuil, Fiction & Cie, 1993.
- W. Wilkie Collins, *Pierre de lune*, Paris, Phébus *Libretto*, 1995 (éd. orig. 1868).