



HAL
open science

LE ROMAN POLICIER : UNE MACHINE À IMAGINATION

Maxime Decout

► **To cite this version:**

Maxime Decout. LE ROMAN POLICIER : UNE MACHINE À IMAGINATION. Littérature, 2018.
hal-03021631

HAL Id: hal-03021631

<https://hal.science/hal-03021631v1>

Submitted on 24 Nov 2020

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

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

LE ROMAN POLICIER : UNE MACHINE À IMAGINATION

Maxime Decout

Armand Colin | « Littérature »

2018/2 N° 190 | pages 21 à 34

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200931766

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-2-page-21.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Le roman policier : une machine à imagination

La fiction contemporaine, marquée par une renarrativisation du texte¹, un retour au récit² et une réactivation de la veine romanesque³, tend volontiers aujourd'hui à l'enquête sur le réel, le document et l'archive, dans laquelle les modalités d'insertion de l'imagination sont nombreuses et variées⁴. Mais contre cette tendance, ou plutôt en parallèle à celle-ci, se développe aussi un deuxième usage de l'enquête où s'exercent de toutes autres formes d'imagination et qui a trouvé dans le roman policier l'une de ses formes de prédilection. Ce dernier est l'un des rares genres qu'invente la modernité⁵ : un genre qui, à l'origine, cherche à faire passer son intrigue pour vraisemblable mais en y entrelaçant un imaginaire tout-puissant. C'est lui dont se sont saisis des écrivains comme Borges, Robbe-Grillet, Butor, Perec, et qui a nourri tout un pan de la littérature contemporaine avec Roubaud, Vila-Matas, Echenoz, Viel et Modiano⁶. En regard des autres véhicules de l'imagination dans la littérature, le roman policier est assurément un cadre très contraint et structuré du point de vue de la narration⁷. Son imaginaire est pourtant un imaginaire excessif, fondé sur les meurtres et les rebondissements, intimement lié au romanesque, à l'aventure, à l'extraordinaire et au fantôme. De sorte qu'il n'investit les terres de l'imagination qu'en les rattachant au réel et à l'activité herméneutique. Il requiert en effet un lecteur entreprenant, un interprète et un enquêteur, qu'il manipule et trompe afin qu'il y ait investigation. Les récits policiers contemporains nous invitent

1. Áron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, 1990, p. 16.

2. Dominique Viart, « Mémoires du récit : questions à la modernité », dans Dominique Vart (dir.), *Écritures contemporaines*, 1, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, « La revue des lettres modernes », 1998, p. 3-27.

3. Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans Michel Murat et Gilles Declercq (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 291-302.

4. Voir entre autres Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies*, Paris, Classiques Garnier, « Littérature, histoire, politique », 2014 ; Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senegès*, Paris, José Corti, « Les essais », 2015.

5. Voir Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992.

6. Ces romans policiers contemporains se caractérisent le plus souvent, hormis dans le cas de Didier Daeninckx, par leur inscription dans des collections « littéraires » et non spécialement dédiées à la littérature policière. Leur spécificité provient d'un emprunt raisonné de motifs et de structures au genre canonique, associé à une dimension plus ou moins ludique, et à la revendication d'un rapport distancié, si ce n'est ironique, au roman policier.

7. Concernant la question du suspense et des modèles narratifs du roman policier, voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

dès lors à scruter les relations qui se tissent entre l'acte herméneutique du détective et celui que programme le texte chez le lecteur en faisant sa place à la puissance d'une fiction qu'ils célèbrent tout en la corrompant.

DES ROMANS SANS AVENTURE ?

Il faut commencer par le travail de déception que le roman contemporain opère avec zèle sur son modèle policier et qui, paradoxalement, au sein du retour vers le récit et le romanesque, concerne son rapport à l'imagination. Qu'en a-t-il fait ? Il a cherché à le tempérer, à le tiédir, voire à l'appauvrir. Car l'une des tentatives au cœur de ces romans est manifestement de trouver un accord plus ferme avec le monde que celui qui caractérise le roman à énigme ou le roman noir⁸. Didier Daeninckx fonde volontiers ses récits sur un primat donné au réel, parfois même une volonté d'octroyer au roman policier le droit de tenir un discours sur l'histoire, en particulier dans *Meurtres pour mémoire* et *La mort n'oublie personne*.

C'est pourquoi ces romans acceptent mal l'état d'exception qui, malgré sa volonté réaliste, place usuellement l'univers policier à l'extérieur du réel. À la différence de Dupin, Holmes, Poirot ou James Bond, leurs personnages sont le plus souvent des gens ordinaires, plus encore que le Maigret de Simenon, soumis à leurs humeurs, leur manque de clairvoyance ou leur échec. Nombreuses sont les œuvres qui s'évertuent à banaliser le monde de la police, de l'espionnage et du crime. Dans *Lac* d'Echenoz, Piranese, avec ses filatures, a trouvé un « emploi » dont il tire « de quoi vivre juste juste⁹ ». Seck, qui voudrait embaucher Chopin, lui précise : « ça vous fait quoi, même pas un mi-temps, à peine un petit quart de temps, et encore » (57). Rabaisée au statut de gagne-pain, l'activité policière n'est plus exempte des désavantages qui surgissent du quotidien et que Maigret lui-même rappelait parfois. Le colonel Seck avoue par exemple : « Je m'ennuie quelquefois, vous n'imaginez pas » (55). Le protagoniste nous suggère ainsi, presque insensiblement, de ne plus faire fonctionner notre propre imagination à l'aide de ses ressources habituelles mais de consentir à leur déplacement vers l'insipide, le fade, le monotone, à partir de sentiments ou de situations anti-romanesques. Piranese réalise quant à lui ses filatures « selon le même protocole fixé une fois pour toutes » (15). Chez Echenoz, ennui, attente, lassitude, obstacles triviaux, petites blessures, arrêts maladies se multiplient

8. On distingue le plus souvent : le roman à énigme, qui narre une enquête et sa résolution ; le roman noir, qui est le roman du criminel, et où le récit coïncide avec l'action ; le roman à suspense et le *thriller*, où il s'agit d'empêcher que le délit ne soit commis ; le roman d'espionnage (voir par exemple Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* [1980], Paris, Seuil, « Points essais », 1971, p. 9-19 ou Boileau-Narcejac, *Le Roman policier* [1964], Paris, PUF, 1994).

9. Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Minuit, 1989, p. 15-16. Les citations suivantes sont extraites de cette œuvre.

et ramènent inlassablement criminels et enquêteurs dans le trivial. Dans *La Belle Hortense* de Roubaud, l'inspecteur Blognard affirme : « Le métier, c'est quatre-vingt-neuf pour cent de routine et onze pour cent d'habitude¹⁰ ». Dans de telles conditions, l'imagination du détective paraît réduite à la portion congrue. Ces effets de distorsion rapprochent le récit de l'univers quotidien du lecteur et semblent, de prime abord, valoir comme une fin de non-recevoir aux excès de l'imagination qui ont caractérisé une large part du roman policier.

« Dix lignes maximum pour traiter chaque sujet¹¹ », lit-on, comme pour nous le certifier, dans la nouvelle « Main courante » de Didier Daeninckx : voilà la dimension standardisée d'un procès-verbal. Un tel resserrement annonce une sorte d'adieu au grand récit policier adossé aux rebondissements et péripéties les plus immodérés. Il y a là aussi une image de cette écriture économique et laconique de la nouvelle policière chez Daeninckx, parfaitement adaptée à une poétique du non-lieu et de l'épuisement du rocambolesque et du savoir.

Il ne faudrait pourtant pas en inférer que l'imagination liée aux péripéties est définitivement proscrite. C'est tout le contraire qui se passe dans les polars du quotidien d'Echenoz : la banalisation de l'univers policier est portée au rang de ressort narratif. C'est d'abord l'idéal d'une existence sereine qui s'engouffre dans ses textes, en particulier *Les Grandes Blondes*. Gloire est celle qui a disparu et veut rester à l'abri du monde, celle qui cherche « une retraite introuvable, inviolable, [...] une poche de marsupial au fond de quoi se blottir¹² », alors qu'une troupe enrégée d'inspecteurs la piste sur ordre d'une équipe de télévision. C'est ce désir de séjourner dans l'ombre, de s'évader de la sphère du visible et de l'aventure qui engrange les événements, qui fait naître le polar et met en route une imagination basée sur les péripéties. Le roman policier semble presque réclamé par cette quête d'une idylle¹³, comme pour s'y opposer et renouer avec l'excès que celle-ci condamne¹⁴. Il est ce qui permet de vivre l'aventure sur le mode de l'imaginaire et l'imaginaire sur le mode de l'aventure, le plus sûr moyen de restaurer ses pouvoirs, comme si, en raison de ce monde normalisé et standardisé, ceux-ci ne pouvaient exister que dans le modèle policier.

C'est alors l'inefficacité et l'incapacité des personnages, presque exceptionnelles dans l'univers du roman policier canonique, qui déclenchent

10. Jacques Roubaud, *La Belle Hortense* [1990], Paris, Seuil, « Points », 1996, p. 69.

11. Didier Daeninckx, *Non lieux*, Paris, L'instant noir, 1989, p. 28.

12. Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes* [1995], Paris, Minuit, « Double », 2006, p. 92.

13. Au sens que lui donne Isabelle Daunais pour le roman québécois dans *Le Roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015.

14. Bruno Blanckeman note à ce sujet que, chez Echenoz, « enquêtes, suspense, détectives et crimes constituent les paramètres d'un comble romanesque, la métaphore agissante d'un certain esprit de fiction retrouvé : une renarrativisation avisée s'effectue » (*Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2000, p. 20).

les coups de théâtre les plus inattendus. Toute la structure d'*Envoyée spéciale* d'Echenoz se nourrit des ratés d'une équipe d'espions mal inspirés et incompetents. Le contretemps rythme les intrigues : au dénouement de *Cherokee*, Bock et Ripert, deux des inspecteurs, « étaient arrivés après tout le monde¹⁵ ». Peu après, les détectives « menacèrent efficacement tout le monde de leurs armes [...]. Ripert les rejoignit avec un petit temps de retard qui produisit un contretemps, comme une fausse note dans une exécution : une brève indécision flotta dans l'air et l'un des glabres en profita pour tirer sur le collègue de Bock¹⁶ ». L'action ne semble pouvoir rebondir que grâce au décalage et au cocasse, bien plus que grâce aux passions ou sous l'effet d'un enchaînement inexorable d'événements. Toute cette machine combinatoire, cette narration à symétries, répétitions, variations et contrecoups, exige une considérable dépense d'énergie et d'invention chez le personnage. Si bien que la causalité, sans jamais sombrer dans l'étrange, l'inexplicable et l'inquiétant comme chez Borges et Robbe-Grillet, s'en trouve amoindrie. Une certaine gratuité, impensable et impossible dans le roman policier traditionnel, est hébergée avec plaisir par les romans d'Echenoz. Certaines scènes dramatiques, à première vue typiques du roman d'espionnage ou du film noir, ne débouchent sur rien, ne produisent aucun changement de situation et n'apportent pas d'information vraiment nouvelle, le roman faisant ainsi fi des attentes d'un lecteur avide de vraisemblance ou de cohérence. De nombreuses péripéties fonctionnent à perte sans mauvaise conscience, pour le pur plaisir de l'imagination. Plus encore : *Le Méridien de Greenwich* tout entier tourne à vide, la vaste opération qui y est lancée paraissant n'avoir d'autre motif qu'elle-même. À tel point que le dénouement se fait boucle qui répète le début, les commanditaires réitérant un manège similaire à celui qui a guidé l'ensemble de l'intrigue. Carrier s'en explique : « L'objectif étant d'attirer dans cette opération le plus grand nombre possible de protagonistes, il est bon de multiplier les fausses pistes – elles sont toutes fausses, d'ailleurs, donc en un sens toutes vraies¹⁷ ». L'enquête ne trouve sa justification que dans sa manière désordonnée de faire courir des individus devenus des protagonistes. Le commanditaire, ici, a tout du romancier. Un plaisir de la gratuité d'autant plus revendiqué que le *happy end* guette dans de nombreux récits. À la fin de la lecture, on ne peut manquer de se dire qu'il y avait peut-être là beaucoup de bruit (et de meurtres) pour rien. Gloire, dans *Les Grandes Blondes*, réintègre ce qu'elle a fui et reprend sa place dans le monde des hommes, comme Ferrer dans *Je m'en vais*.

15. Jean Echenoz, *Cherokee* [1983], Paris, Minuit, « Double », 2003, p. 223.

16. *Ibid.*, p. 224.

17. Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979, p. 244.

VERS L'ÉTRANGE ET LA FANTAISIE

Banalisé, le roman policier contemporain ne déserte donc pas les territoires de l'imagination même s'il repense sa relation à l'aventure. Car l'abolition de la distance avec le réel le plus trivial renouvelle le poids de l'indicible ou de l'incertitude pour miner la démarche herméneutique de l'enquêteur et du lecteur. Le roman à énigme, genre de la vraisemblance, s'étaye en effet d'un paradoxe très bien décrit par Uri Eisenzweig : prétendant faire la lumière sur le réel, il doit trouver à dire sans dire et repose sur « l'impossibilité apparente de raconter un (autre) récit, celui du crime¹⁸ », n'existant finalement que « pour raconter l'absence d'un autre récit, l'impossibilité de le narrer¹⁹ ». Cette brèche dissocie les choses et leur expression, la diégèse et la narration qui en est faite, lézardant l'aspiration réaliste et faisant pénétrer dans le bastion de la vraisemblance un imaginaire qui tend vers l'étrange ou le surnaturel²⁰.

C'est certainement avec Modiano que le roman policier, qui modèle la quasi-totalité de ses récits sans qu'on puisse les y réduire, renonce le plus manifestement à servir de tremplin au rocambolesque pour se faire machine à réminiscences troubles où le fantasme et l'imagination, sur le mode mineur qui est le leur, s'insinuent en opacifiant les frontières du réel²¹. Modiano nous propose une version pour ainsi dire molle, ou déchue, du roman policier. Rien qui pèse ou s'exaspère, qui donne dans l'envolée ou l'outrance. Le roman policier n'est plus avec Modiano une structure narrative forte, contrainte, dramatisante, qui justifie l'imagination et les événements : c'est un cadre flottant dont on ne garde qu'un vague climat, noir et interlope, et quelques inconsistantes résurgences des personnages d'enquêteurs, de coupables, de suspects ou de fuyards. Plus encore, c'est un cadre méthodologique indécis dont ne subsiste que la démarche d'enquête, sans éclat ni trompette, sans le plaisir de l'intelligence excitée, maniaque et malade de Dupin ou sans celui de se griser d'aventures palpitantes. Il ne garantit donc plus l'exception et l'extravagant mais se fait norme triste, mode de relation avec le réel, le passé, l'identité et les autres qui, parce qu'ils sont ténébreux, appellent l'enquête. Devenu une sorte d'évidence, de nécessité même, il n'est plus un ouvroir de l'aventure mais un modeste creuset pour une imagination en sourdine, angoissée, sur le qui-vive, et qui

18. Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 53.

19. *Ibid.*, p. 103-104.

20. Thomas Narcejac identifie par exemple une utilisation du *nonsense* dans le roman policier par la destruction du rapport entre le signifié et le signifiant (*Une machine à lire, le roman policier*, Denoël/Gonthier, « Bibliothèque Médiations », 1975, p. 163-166).

21. Pour une autre approche, voir Dominique Meyer-Bolzinger, « L'enquête en suspens dans l'écriture policière de Patrick Modiano », dans Gilles Menegaldo et Maryse Petit (dir.), *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2010, p. 265-277.

articule des possibles de vie pétris par le fantasme mais situés loin de la fantaisie. Il est ce qui consent au récit tout en l'enlisant insidieusement.

Paul Auster exacerbe plus encore ces doutes pour porter le genre policier à la limite de l'absurde. Rien de plus fantasmagique et déconcertant que la surveillance opiniâtre du détective privé appelé Bleu dans *Revenants*. Celui-ci a été dépêché par Blanc pour épier, depuis un appartement, un certain Noir qui passe son temps à écrire. Bleu n'apprendra jamais pourquoi Blanc lui a confié cette tâche infinie ni pourquoi, dans le même temps, il a mandaté Noir pour la même mission vis-à-vis de lui. Prisonniers l'un de l'autre, les deux détectives, Bleu et Noir, sont piégés par le miroir qui les lie mais semblent n'exister que dans cette dépendance. Comme Œdipe, ils sont enquêteurs et coupables présumés ; et c'est cette double qualité, dont ils doutent à divers moments, qui les force à continuer leur activité absurde. Le désir de savoir y est nourri par une pulsion de voir. C'est tant le regard qu'ils fixent constamment sur l'autre que le regard de l'autre sur eux, dont ils prennent conscience progressivement, qui justifient, sans autre raison valable, leur surveillance insensée, les fantasmagories qu'ils projettent sur l'autre, presque leur existence. Roman de la stagnation et de l'ennui, *Revenants* narre une attente vaine pénétrée d'une imagination folle et qui n'est qu'à peine métaphysique. Le régime de l'imaginaire n'est plus celui d'une mécanique puissante, calculatrice, qui enchevêtre les scénarios possibles et laisse entrevoir une multiplicité d'issues et d'impasses, mais celui du délire intime et obsessionnel. Comme le roman moderne, avec Kafka, avait fait basculer la quête du héros vers l'absurde et le vide, en la privant de ses motifs, et parfois même de ses buts, c'est au roman policier de subir le même sort.

De l'inquiétante étrangeté au surnaturel et à la fantaisie, le pas est vite franchi. D'autant mieux qu'il y a là une virtualité présente dès le roman à énigme traditionnel où l'inouï jaillit de la dimension presque magique des révélations finales des détectives, comme celles de Dupin. Holmes par exemple, comme le précise Umberto Eco, « ne choisit pas entre des probabilités raisonnables [...] : à l'inverse, il parie contre tous les pronostics, il invente pour le seul amour de l'élégance²² ». Ne pourrait-on pas alors retrouver le « défi lancé par la logique d'Alice et de Lewis Carroll à celle d'Aristote et Descartes²³ », que repère Francis Lacassin dans le meurtre et l'énigme, avec certaines figures surprenantes que présentent les romans policiers contemporains ? Ainsi d'Alexandre Vladmirovitch dans la trilogie d'Hortense de Roubaud, chat non moins doué de parole que le chat de Cheshire, Béliard dans *Les Grandes Blondes* d'Echenoz, malin génie qui apparaît régulièrement sur l'épaule de Gloire, ou Humpty Dumpty dont

22. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation* [1990], Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche. Biblio essais », 2016, p. 281.

23. Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, t. I, Paris, UGE, « 10/18 », 1974, p. 181.

s'entretiennent Stillman et Daniel Quinn dans *Cité de verre* de Paul Auster et auquel était comparé Douglas Haig Clifford avant d'être assassiné dans *La Disparition* de Perec.

C'est donc souvent dans l'incongru que l'imagination se loge, en particulier chez Roubaud et Echenoz. Dans *Lac*, les gardes du corps de Veber sont recrutés de manière quelque peu fantaisiste, notamment une ancienne « miss Sébastopol²⁴ » dont on utilise les imparfaites « aptitudes de vamp », et Ratheneau qui « doit sa carrière à la compensation d'un handicap d'enfance ». Dans une veine héroï-comique remise au goût du jour, les activités d'espionnage sont non seulement déléguées à un entomologiste, Chopin, mais aussi, conséquence presque logique, à ses mouches enregistreuses²⁵. Imaginaires et improbables agents secrets, les diptères d'Echenoz sont tout droit sortis du bestiaire de l'espionnage où, à côté des cafards délateurs, se tiennent en bonne place les mouches, appelées tout aussi bien « mouchards ». L'imagination cocasse procède d'un refus de prendre au sérieux l'univers policier : la langue stéréotypée qui le fonde et ses métaphores lexicalisées sont littéralisées et défaites ; elles deviennent aussi l'objet du récit, nourrissant un imaginaire qui en est dérivé, pour ainsi dire dévoyé, et qui vient contaminer l'imaginaire policier.

L'époque contemporaine, à la suite des récits policiers du xx^e siècle de Borges, Perec et Robbe-Grillet, a donc su moduler au maximum les deux aspirations auxquelles le polar répondait, l'exigence réaliste et l'impulsion de l'imaginaire. Si bien qu'on pourrait aller jusqu'à dire que le roman policier est le genre réaliste de l'imagination pour la fiction contemporaine. Il lui permet de conjuguer l'impératif réaliste et le sel de l'extravagance, dans une forme d'équilibre entre les deux qu'on pourra faire pencher d'un côté ou de l'autre.

LE ENQUÊTE : INTERTEXTUELLE, MÉTEXTATUELLE, TEXTUELLE

Ces métamorphoses progressives ont pour résultat d'exacerber la conscience de la fictionnalité, déjà très forte dans les récits policiers de Borges, Robbe-Grillet et Perec, et d'en faire une source précieuse d'imagination. C'est ainsi que, pas à pas, le centre de gravité de l'enquête se déplace vers le texte lui-même.

Cette nouvelle relation entretenue avec la fiction brille d'un éclat mat dans les affinités électives du crime, du roman policier et de l'art, qu'on se

24. Jean Echenoz, *Lac*, *op. cit.*, p. 95.

25. Mouches équipées de micros qui, comme le précise Olivier Bessard-Banquy, rappellent de manière parodique les gadgets technologiques chez Fleming (*Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2003, p. 67).

plaît à faire miroiter, notamment dans la nouvelle « Le Musée du dernier instant » de *Non lieux* de Didier Daeninckx. Chaque semaine, un artiste disparaît dans l'ordre alphabétique de la ville où il est exécuté. Lorsque le détective pénètre enfin chez le tueur en série, il découvre le « Musée du Dernier Instant » constitué d'œuvres effectuées par chaque victime, avant d'être assassinée, sous la contrainte du criminel. Mais la nouvelle chute et ricoche à la fin grâce à la découverte d'un nouveau cadavre, celui d'un écrivain cette fois, annonçant une autre série de créations, désormais textuelles. Le récit suggère ainsi la manière dont le monde du crime et de l'art se rejoignent dans une quête esthétique paradoxale où le criminel s'efforce de surpasser l'artiste par ses créations assassines. La nouvelle « L'Exode du lecteur » narre pour sa part les pérégrinations d'hôtel en hôtel d'un lecteur de manuscrits pour la Série Noire. Car, derrière chaque manuscrit expertisé, le lecteur professionnel décèle un assassin, qui en a tiré un récit, et le dénonce à la police, avant d'être lui-même assassiné. C'est dire à quel point, derrière tout auteur de polar, pourrait se terrer un assassin, si ce n'est réel, du moins un criminel en puissance ou un véritable esthète de l'homicide. C'est dire aussi que l'enquête policière pourrait n'avoir d'autre existence que fictionnelle.

Faisant ainsi se rejoindre, sous une bannière commune, l'univers du crime et de la littérature, les œuvres métamorphosent l'imaginaire policier en un imaginaire littéraire qui permet d'interroger la démarche herméneutique du lecteur à la lumière de celle des personnages. Cette contestation, toujours retenue, de la vraisemblance policière, se fortifie d'abord par une intertextualité qui, à la manière de clins d'œil ou d'indices furtifs, rappelle la nature fictionnelle de l'enquête. On ne compte plus les allusions aux livres de la Série Noire ou à des romans policiers chez Modiano²⁶, à Manchette, au cinéma ou aux téléfilms chez Echenoz où les actions sont souvent décrites comme des jeux d'acteurs²⁷. Il est clair que la fiction contemporaine ne puise pas seulement son imagination dans les thèmes du polar mais aussi dans ses artifices. *La Belle Hortense* de Roubaud, avec son intrigue sur des princes poldèves, semble par exemple tout droit sorti d'un modèle policier par avance problématique : *Pierrot mon ami* de Queneau. Ce roman policier, sans meurtre ni véritable enquête, évoque plusieurs fois la chapelle où est enterré le prince poldève Luigi mais ne racontera jamais cette histoire ; et c'est ce blanc qu'empoigne Roubaud pour le mettre au cœur de *La Belle Hortense*. Un indice est fourni au lecteur-enquêteur lorsqu'Hortense demande

26. Voir Dominique Meyer-Bolzinger, art. cité.

27. Voir Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2005 ; Gaspard Turin, « Vestiges du polar et retour du politique. Une lecture comparée de Manchette et d'Echenoz », *Revue critique de fiction française contemporaine*, « Le polar », n° 10, 2015, <http://www.critical-review-of-contemporary-french-fiction.org/rccfc/article/view/10.14> ; Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *Roman 20-50*, vol. 41, n° 1, 2006, p. 167-178.

Pierrot mon ami à la bibliothèque et ne l'obtient pas. L'héroïne vient de manquer la chance qui lui était accordée de comprendre que toute l'aventure qu'elle vit est née d'une fiction, qui plus est d'une fiction qui entretient des rapports ambivalents avec le genre policier. L'indice est maigre, assurément. Mais un autre nous est offert, lorsque le narrateur, aspirant romancier, rencontre l'inspecteur Blognard et que l'auteur s'indigne face à cette tentative de « copier pratiquement toute la scène dans un autre roman²⁸ ». Et pour cause, l'épisode en question est décalqué d'une scène elle-même métatextuelle des *Mémoires de Maigret* où Maigret fait la connaissance du romancier Georges Sim, qui deviendra le Simenon écrivant ses prouesses. Le choix de ce modèle n'est pas moins paradoxal que celui de *Pierrot mon ami* : inclus dans la série des Maigret, le texte n'est pas, comme celui de Queneau, un véritable roman policier. Le lecteur de *La Belle Hortense* est donc aux prises avec un faux au carré : un faux Roubaud sur un faux Maigret, un polar falsifié de manière exponentielle, comme si le genre ne pouvait exister que comme artifice.

Or cette réflexivité n'est pas tout à fait inédite et ne prend pas seulement sa source dans le Nouveau Roman²⁹. Pour le constater, il convient de revenir aux origines du genre policier où l'enquêteur est fréquemment un érudit et un lettré, comme Dupin que nous rencontrons dans un cabinet de lecture, Poirot qui n'hésite pas à utiliser des romans policiers pour résoudre certains crimes³⁰, ou Holmes qui glose les récits publiés par Watson. Le cas de Dupin est peut-être le plus symptomatique : pour lui, enquêter signifie aussi lire le réel. Il est celui qui « fait du signifié un signifiant³¹ » et qui nous certifie que le récit à énigme n'était pas dupe quant à sa nature irrémédiablement textuelle. Dans « Le Mystère de Marie Roget », il dédaigne toute investigation de terrain : à la place, il se contente d'une analyse détaillée de coupures de presse. Roubaud l'avait bien compris, lui qui, dans *La Belle Hortense*, fait plancher son narrateur sur l'affaire de la Terreur des Quincaillers à partir de journaux comme le fait Dupin (48-60). Le voilà ensuite, stylo et plan de la ville en main, à établir une carte des attaques et à prévoir, cette fois comme Lönnrot dans « La mort et la boussole » de Borges, un prochain cambriolage et à se lancer dans un complexe calcul sur le nombre d'attaques et de casseroles utilisées (54-56), comme si ces vols en série répondaient à quelque oulipienne contrainte... L'élaboration d'un crime dans un roman

28. Jacques Roubaud, *La Belle Hortense*, op. cit., p. 59-60. Les références suivantes sont extraites de cette œuvre. Sur la trilogie d'Hortense et ses relations au roman policier, voir Christophe Reig, *Mimer, miner, rimer*, Amsterdam, New York, Rodopi, « Faux titre », 2006.

29. Sur cette question, on renverra plus largement à Dominique Viart, « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi Francesi*, n° 177, LIX/III, 2015, p. 489-499.

30. Voir à ce sujet Benoît Peeters, « Agatha Christie : une écriture de la lecture », *Problèmes actuels de la lecture*, Lucien Dällenbach et Jean Ricardou (dir.), Paris, Éditions Clancier-Guénau, 1982, p. 165-177.

31. Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, op. cit., p. 145.

■ RECOURS À L'IMAGINATION

policier ne serait, à ce titre, guère différente de l'élaboration d'un texte. L'enquêteur est une version, améliorée ou dévaluée, du lecteur.

Roubaud, avec sa trilogie d'Hortense, s'est ainsi lancé dans le polar métatextuel et intertextuel. Plus proche de Diderot et de Sterne que de Robbe-Grillet, il ne fait pas pour autant reculer la fable. Avec lui, les données de l'histoire ne sont pas seulement factuelles, à savoir celles des motifs, des causes et des actes, mais portent aussi sur le roman policier, son écriture, ses dispositifs et son imaginaire. Une deuxième enquête se dessine pour le lecteur, coordonnée avec celle sur le crime, comme c'était déjà le cas dans *La Disparition* de Perec, mais dans un équilibre plus maîtrisé entre l'investigation diégétique et l'investigation littéraire³².

Le Narrateur et l'Auteur, comme Roubaud les appelle, ne cessent d'intervenir pour exhiber les ficelles du polar, jusqu'à faire de ces deux instances des protagonistes problématiques du récit. Dès l'ouverture de *La Belle Hortense*, nous sommes prévenus sans aménité lorsqu'un « nous » surgit :

Moi, Jacques Roubaud, je ne suis ici que celui qui tient la plume [...]. Il y a dans ce roman, par ailleurs, autant vous le révéler tout de suite, un Narrateur, qui est un des personnages de l'histoire. (8)

Ce lever du rideau, qui mime et désamorce les cruciales révélations du polar sur le coupable, déporte l'enquête vers les dispositifs narratifs du récit. D'autant que la frontière entre l'Auteur et le Narrateur est plus que poreuse. Ce dernier est identifié assez vite sous l'anagrammatique nom de M. Mornacier, nous empêchant de le distinguer tout à fait de l'Auteur. Or l'inspecteur Blognard, acceptant de le laisser participer à son enquête pour écrire un roman, est subitement devenu l'énonciateur qui relate leur rendez-vous, ce pour quoi l'Auteur s'insurge :

Assez ! Assez ! Assez ! Le rôle du Narrateur est de dire « je » et de raconter ce qui lui arrive comme l'Auteur a décidé [...]. Le Narrateur n'a en aucun cas à se substituer à l'Auteur, à se mettre dans la peau d'un autre personnage [...]. (59-60)

Cette rencontre à laquelle Roubaud nous invite est un aveu où le monde policier tout entier se résorbe dans celui de la littérature. Il nous assure que le rôle du narrateur n'est jamais ni négligeable ni innocent dans un roman policier, et que, peu ou prou, il est le bras droit dissimulé du romancier. Toute la suite de ce chapitre est d'ailleurs consacrée à une rivalité pour la maîtrise du savoir entre Blognard et le Narrateur, mettant en abyme et rejouant le conflit herméneutique qui oppose le lecteur à l'inspecteur dans tout roman

32. Perec déclarera en regard de *La Vie mode d'emploi* : « Pour moi, ce n'est pas un livre complètement abouti, c'est un livre qui se lit tout le temps au second degré » (« En dialogue avec l'époque » [1979], *Entretiens et Conférences*, t. II, Nantes, Joseph K, 2003, p. 64).

policier³³. C'est ce qu'accrédite le chapitre 7 où Blognard, conforté dans son hypothèse par l'Auteur, suspecte la culpabilité du Narrateur dans l'affaire des Quincaillers (65), supposition devenue presque un lieu commun depuis *Le Meurtre de Roger Ackroyd*. C'est faire fonctionner à plein régime une mémoire du récit³⁴ et inscrire de façon on ne peut plus habile dans la narration elle-même un état de fait : auteur, narrateur et enquêteur sont, dans le polar, de mauvaise foi³⁵. Quoi qu'il arrive, ils sont des instances narratives qui trompent le lecteur. Roubaud se saisit de ce qui n'est qu'une situation narrative nécessaire au fonctionnement du roman policier pour en faire le contenu même de la fable. La métatextualité s'empare de ce qui, dans le roman policier, est une structure contraignante pour l'élever au rang d'objet de fantasme et d'investigation.

Métatextuelle et intertextuelle, l'enquête peut alors se faire textuelle, à savoir prendre pour objet ou indices non plus des faits issus du réel diégétique mais des textes, se tenant ainsi au plus près du lecteur. Henry James a été l'un des premiers à amorcer ce virage textualiste du récit policier avec *Les Papiers de Jeffrey Aspern* et *Le Motif dans le tapis* où des enquêteurs, envoûtés par les énigmes d'un écrivain et de son œuvre, sont tourmentés par un désir herméneutique sans borne. À sa suite, Nabokov avec *Feu pâle* et Perec avec *La Disparition* et « 53 jours » inspireront Vila-Matas, dont *La Lecture assassine* raconte comment un manuscrit, sur lequel on enquête, fait périr ses lecteurs, *Vente à la criée du lot 49* de Thomas Pynchon où l'énigme provient d'un nom, « Tristero », puisé dans une pièce élisabéthaine ayant inspiré une société secrète de jeunes désorientés, ou Bolaño avec *2666* qui narre une double enquête, l'une littéraire et biographique sur un ténébreux auteur, Benno von Archimboldi, et l'autre criminelle sur des meurtres de femmes en série, sans pouvoir tisser de lien logique entre elles. Cette textualisation de l'enquête est aussi à l'œuvre dans *Cité de verre* de Paul Auster où l'écrivain de romans policiers Daniel Quinn, qui mène l'enquête, est pris pour un privé appelé Paul Auster. Mais Quinn apprend qu'Auster est en réalité écrivain. Et au lieu de l'aider à résoudre le mystère, Auster lui raconte l'enquête textuelle qu'il mène sur *Don Quichotte* dont le héros a les mêmes initiales que Daniel Quinn. Mais l'énigme n'en est pour autant résolue, comme si enquête textuelle et enquête policière ne pouvaient s'éclairer l'une l'autre, ni être tout à fait désemblées quand chaque détective est un imposteur dont la profession principale n'est autre que celle d'écrivain. C'est nous certifier que l'inspecteur est une sorte de Don Quichotte moderne, un romancier qui a le courage et la folie de

33. Voir Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, op. cit., p. 49-62, et Marc Lits, *Le Roman policier* [1993], Liège, Éditions du CÉFAL, « Paralittératures », 1999, p. 46.

34. Voir Dominique Viart, « Mémoires du récit : questions à la modernité », art. cité.

35. Sur la mauvaise foi du roman policier, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2015, p. 146-160.

prendre les moulins pour des géants et c'est surtout inviter son lecteur à adopter le même regard fantasmagique sur le monde.

Placée sous le signe de Borges et Perec, l'enquête textuelle narrée dans *Index* de Camille Laurens en fournit un excellent exemple, dénonçant les fantasmes policiers comme autant de constructions fictionnelles. Comment ? En métamorphosant un livre, plus exactement un roman policier lu par l'héroïne Claire Desprez, en boîte de Pandore. Une fois ouvert, celui-ci contamine l'ensemble de la réalité, englutit le moindre recoin du monde dans les filets de la fiction. Quel est ce livre ? Il s'appelle – pour simplifier les choses – *Index*, et est signé – ce serait trop simple autrement – Camille Laurens. Dès la couverture, ce livre a mauvaise mine et n'inspire pas confiance, avec cet emballage transparent qui lui donne un « visage de criminel déformé sous son bas de nylon³⁶ ». À l'intérieur, les choses ne sont guère plus rassurantes : Claire arpente une drôle d'organisation des chapitres en un index alphabétique, comme le livre que nous tenons entre les mains... La lectrice éprouve très vite un étrange sentiment de déjà-vu, puis tout s'illumine : l'intrigue serait calquée sur son existence. L'auteur aurait à peine maquillé l'identité de Claire en dénommant son avatar dans *Index* d'un nom aux connotations voisines, Blanche. Grossière ficelle ? Qui est donc cet écrivain indélicat ? Un ancien amant ? Voilà notre lectrice à la lisière de la démence, persuadée que le livre débite sa vie, sans présumer qu'elle pourrait l'y projeter. Tous les ingrédients sont en place pour le vertige, celui de Claire et du lecteur qui ne distinguent plus toujours les aventures de l'héroïne et de Blanche – d'autant plus quand Claire se rend chez un certain Camille Laurens déniché dans le bottin et lui dit s'appeler Blanche... La fiction a-t-elle happé la réalité ? On ne sait plus trop si Claire vit sa vie ou la lit. D'autant qu'un énigmatique manuscrit, intitulé *Enquête*³⁷, arrive presque inopinément chez une étudiante en lettres et voici ce qu'on y apprend : son narrateur a été engagé pour amener une femme à lire un livre donné. Serait-ce l'histoire de Claire confrontée à l'énigmatique *Index* ? Précisons que le manuscrit est signé – il fallait s'y attendre – d'un certain Camille Laurens... Coïncidence ou machination ? Nous n'en saurons pas plus...

Nous devons donc, comme chez Bolaño, Auster et Pynchon où l'intrigue n'est pas résolue, nous accommoder de cette incertitude. Dans tous ces cas, le texte vire à l'obsession, déchaîne les désirs les plus irrationnels et les pulsions les plus dérégées. Il aveugle les enquêteurs qui le prennent pour un discours capable de faire la lumière sur la réalité et les conduit à évincer les indices issus du réel au profit de la fiction. Tous ces textes nous parlent de la fascination qu'entretient le texte policier chez le lecteur. Ils nous rappellent que l'herméneutique de Dupin et de ses confrères, qui repose sur la certitude que tout est signifiant, est finalement une approche littéraire

36. Camille Laurens, *Index* [2011], Paris, Gallimard, 2014, p. 52.

37. *Ibid.*, p. 286-287.

et textuelle qui ne peut pas être pratiquée sur le réel sans aménagements. Conduisant à l'échec, le texte n'est plus la preuve de la redoutable efficacité d'une intelligence textuelle appliquée au réel comme avec Dupin, mais la signature des pouvoirs presque illimités de la fiction quand elle retrempe l'imaginaire policier à ses sources littéraires pour inquiéter le monde au lieu de l'éclairer comme le faisait le roman à énigme.

*

Très stéréotypé, le roman policier apparaît ainsi comme un cadre pour l'imagination qui a l'avantage de prétendre innover dans des limites restreintes, de toujours rappeler son modèle et ses variantes, d'être nécessairement intertextuel et d'être donc une mémoire du récit, vive et agissante, qui autorise à penser les caractéristiques du monde policier comme autant de questions adressées à la littérature et à son imaginaire. La fiction contemporaine a tiré ses propres conséquences du fait que le roman policier est un récit impossible. Au lieu de surmonter l'incapacité à narrer le crime comme Dupin, au lieu de nous fourvoyer dans cette impasse jusqu'à empêcher la constitution du sens comme Pinget et Robbe-Grillet, elle en a fait l'un des ferments de son imagination. L'impossibilité de raconter les événements criminels a ainsi laissé la place à une fiction qui raconte désormais aussi l'impossibilité du roman policier en lui-même. Son impossibilité comme genre nourri à la fois de la puissance ô combien rassurante du vraisemblable, et de la fascination trouble de toutes les démesures, de toutes les exceptions. Mais ceci pour lui trouver d'autres possibles d'existence en tant que fiction. Le récit contemporain signale, sans la dénoncer, la nature scandaleusement fictionnelle de son modèle, s'en repaît avec gourmandise et fait de ces ressorts imaginaires son thème, voire l'objet de son enquête ; par là même, il avoue en s'en réjouissant qu'il est et demeure aussi fiction. Il met en vitrine la fictionnalité d'un roman policier qu'il considère non comme un monde réel autonome mais comme un langage qui a ses codes propres³⁸. Ouvrant un espace pluriel de dialogue avec celui-ci et son imaginaire, il s'y reflète et s'y interroge ; le prenant pour objet, il se prend pour objet sans pour autant, comme un certain Nouveau Roman, courir le risque de l'autotélisme, ni renoncer au goût jubilatoire du romanesque, à travers son intrigue et ses personnages. Alors que le récit à énigme avait fait de son lecteur un enquêteur sans lui avouer complètement sa mauvaise foi, la fiction contemporaine s'est saisie de ce qui, dans son modèle, n'était resté qu'à l'état de mince virtualité pour en faire le centre de gravité de son imagination : elle a transformé ses enquêteurs en lecteurs et mis en crise l'herméneutique policière. C'est de

38. En ce sens, le roman policier traditionnel pourrait être tenu pour ce que Gilles Philippe et Julien Piat nomment un « patron », à savoir un ensemble de formes avec leurs codes, qui convoquent un imaginaire et des effets de lecture déterminés (voir *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), Paris, Fayard, 2009).

■ RECOURS À L'IMAGINATION

la sorte que la machine à lire qu'est le roman policier, comme l'appelle très justement Thomas Narcejac, a été doublée par une machine à imaginer et surtout à imaginer la lecture. Une machine qui, sans pour autant produire une théorie de la lecture, conduit le lecteur à une réflexivité qui s'inscrit dans le déroulement même de l'aventure des personnages et de l'aventure qu'est sa lecture.