



HAL
open science

Où est passé le roman policier ? Disparition et saturation chez Jean Echenoz

Maxime Decout

► To cite this version:

Maxime Decout. Où est passé le roman policier ? Disparition et saturation chez Jean Echenoz. presses universitaires du septentrion. La Machine à histoires. Le romanesque dans les écritures contemporaines, presses universitaires du septentrion, p. 97-106, 2022, 9782757437650. hal-03953020

HAL Id: hal-03953020

<https://hal.science/hal-03953020v1>

Submitted on 23 Jan 2023

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.

Où est passé le roman policier ? Disparition et saturation chez Jean Echenoz

La version de ce texte donnée ici est une version de travail qui ne correspond pas exactement à la version publiée.

Le roman policier fut l'un des rares genres inventé par la modernité littéraire¹, celui qui, de l'aveu de Borges, a « créé un type spécial de lecteurs² », suspicieux et affairé, un double de l'enquêteur. Si ce genre a nourri tout un pan de la création du XX^e au XXI^e siècle, ce n'est pas seulement en raison du suspens et du romanesque qu'il prodigue si facilement. C'est aussi parce qu'il est le genre par excellence où une part essentielle du fonctionnement de la littérature est mise à l'épreuve : l'herméneutique. C'est elle qui est dramatisée, questionnée et, parfois, attaquée. Avec le roman policier, la littérature interroge son propre pouvoir à donner du sens tout comme elle confronte le lecteur à sa capacité à interpréter à la fois le texte et le réel. Au-delà des différentes sous-catégories de polars qu'il est possible de distinguer, on peut repérer trois principales veines dans lesquelles s'engagent les écrivains³. La première relèverait d'une inspiration proche du roman noir, sérieuse, réaliste et où important souvent des questions sociales et historiques, telles qu'on peut les rencontrer sous la plume de Didier Daeninckx. De part et d'autre de cette ligne se situent une veine où le polar bascule dans l'inquiétude, l'étrangeté et parfois l'absurde, comme chez Robbe-Grillet, Butor et Paul Auster, et une veine ludique qui emboîte le pas à Queneau, Perec et qu'on retrouverait chez Jacques Roubaud. C'est à cette troisième manière qu'on pourrait rattacher les textes policiers de Jean Echenoz.

Chez celui-ci, les gens et les objets ont une propension hors du commun à s'égarer ou s'évaporer. Ces disparitions suscitent des enquêtes et sont l'un des moteurs narratifs privilégiés. Mais un roman policier d'Echenoz se lit à la fois comme un roman policier traditionnel et très différemment⁴. Car l'intrigue, bien qu'elle revête les apparences du polar

¹ Voir Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992.

² Jorge Luis Borges, « Le roman policier », *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 763.

³ 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*, Paris, Seuil, « Points essais », 1971 [1980], p. 9-19 ou Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, PUF, 1994 [1964]).

⁴ À son actif, Echenoz compte six ou sept romans plus ou moins apparentés au roman policier : *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979 ; *Lac*, Paris, Minuit, 1989, désormais L ; *Cherokee*, Paris, Minuit, « Double », 2003 [1983], désormais Ch ; *Les Grandes Blondes*, Paris, Minuit, « Double », 2006 [1995], désormais GB ; *Je m'en vais*, Paris, Minuit, « Double », 2001 [1999], désormais JMV ; *Envoyée spéciale*, Paris, Minuit, 2016.

dans un certain nombre de récits, ne parvient pas à adhérer vraiment aux schémas couramment établis. Si le roman chez Echenoz est bien, comme le roman à énigme, ce qu'on peut appeler un « roman jeu », le récit correspond mal à un mystère initial, ou un crime, irrésolu, puis à l'enquête d'un détective qui amène à sa résolution, à un romanesque du savoir. C'est à l'intérieur même de ce modèle si prisé qu'Echenoz altère insensiblement deux entités : l'objet et l'acteur de l'enquête. Deux modifications qui pourraient sembler minimales mais qui perturbent l'équilibre de la narration et ses implications. De sorte que ce qui disparaît est non seulement un certain nombre de personnages et d'objets, mais aussi de codes du roman policier tout comme le savoir qui résulte de l'investigation. Si ces récits ont donc bien comme point de départ des disparitions, on peut se demander si l'impossibilité de les raconter n'est pas aussi ce que raconte à sa manière Jean Echenoz et ce qui serait la forme paradoxale d'un autre romanesque.

Le ménage par le vide

Pour cerner la singularité du rapport d'Echenoz au polar, il convient d'abord de considérer le point de départ des intrigues. Car ce qui déclenche les événements peut aussi entraver les attendus du genre policier : il ne s'agit pas en premier lieu d'un meurtre, c'est-à-dire cet acte violent qui rompt un ordre en laissant une tache sur le monde. À ce commencement bruyant et angoissant, Echenoz préfère quelque chose de plus lancinant : une disparition⁵. Le monde n'est pas d'abord défait par addition de quelque chose qui le souille, même si celle-ci suppose un retranchement, mais par une soustraction initiale. Ces disparitions sont toutefois un catalyseur émoussé de l'action, hormis dans *Les Grandes Blondes*. Avec *Cherokee*, les disparitions initiales sont tout à fait mineures, ne concernant qu'un disque, un perroquet, une femme adultère et des héritiers, avant que la disparition de Georges Chave n'enrange l'intrigue principale, fortement retardée, et qui est elle-même doublée par une enquête amoureuse pour retrouver une certaine Jenny Weltman. Dans *Lac*, la disparition du mari de Suzy, Oswald, ne s'insère pas dans la trame du roman d'espionnage ; elle ne suscite rien de prime abord mais fonctionne comme un élément narratif en suspens qui jouera plus tard un rôle dans la mécanique de l'action (L, 33). *Envoyée spéciale* reproduit ce

⁵ Dans une autre perspective, voir Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2000, p. 51. Plus largement, sur le motif dans la disparition dans le roman contemporain, voir Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence éditeur, « Confluences », 2016.

scénario : le récit fait état de la disparition du mari de Constance, événement demeuré en souffrance mais qui sera redoublé par l'enlèvement de la jeune femme, véritable coup d'envoi de l'intrigue. *Je m'en vais* s'ouvre de son côté par Ferrer qui s'en va sans disparaître. Ce faux départ, du personnage et de la narration, est dénoncé comme un avatar insatisfaisant d'une disparition quelque peu capricieuse : « ç'avait d'abord été Ferrer lui-même qui aurait pu disparaître pour de bon » (JV, 53). À ce coup manqué, répondent des disparitions à peine plus effectives, celles des conquêtes de Ferrer qui passe de femme en femme, fait en quelque sorte disparaître une femme en la remplaçant par une autre « de rechange » (57). Le registre policier est ainsi parasité par ces aventures amoureuses en chaîne qui simulent la disparition sans la concrétiser. Cette logique de l'ersatz se fortifie avec « la disparition tragique de Delahaye » (58) qui, quelques pages plus loin, nous sera elle-même ravie au moment où nous assistons à son enterrement (65), forcés que nous sommes de reconsidérer le terme « disparition » qui avait nommé l'événement comme un euphémisme pour « mort » et un leurre. Il faudra attendre le vol des œuvres antiques de la *Nechilik* (130) pour enregistrer la première véritable disparition et l'entrée du roman dans le genre policier.

Une disparition peut ainsi en cacher une autre si bien que plusieurs disparitions sont parfois nécessaires pour lancer la fable. Dans *Les Grandes Blondes*, c'est la disparition de Gloire, longtemps sans conséquence, qui engendre l'enquête, déléguée à un certain Kastner. Mais l'investigation se conclut par la disparition de l'inspecteur, assassiné par Gloire. En l'intervalle de quelques pages, une disparue a été partiellement retrouvée et c'est ce surplus qui semble exiger qu'une deuxième disparition vienne en prendre le relais. Même concaténation des disparitions dans *Cherokee* où Chave ne s'évapore qu'après avoir fait cesser deux précédentes disparitions, celle du perroquet et de Mme Degas, tout comme dans *Je m'en vais* où Baumgartner apparaît (71) comme s'il fallait suppléer Delahaye disparu, comme pour greffer le genre policier sur le récit. Avec Echenoz, les disparitions ne sont donc jamais ni stables ni résolument définitives : à la fin la plupart des disparus ressurgissent. La dynamique des intrigues en répond, reposant sur un jeu du chat et de la souris entre ceux qui cherchent à faire apparaître et ceux qui cherchent à faire disparaître ou à disparaître. Jusqu'à, parfois, nouer ces deux fils, comme dans *Les Grandes Blondes* où Gloire est celle qui disparaît et fait disparaître, disons même celle qui fait disparaître pour rester disparue.

La conséquence en est que, le plus souvent, il ne reste pas aux inspecteurs, comme dans *La Disparition* de Perec ou *La Belle Hortense* de Roubaud, le principal à partir de quoi enquêter, le stigmate indélébile de la faute et de l'infamie qui macule le monde : un cadavre. Certes, il y aura bien quelques morts par-ci par-là mais ils ne seront jamais au centre ou au

départ de l'intrigue⁶. N'est-il pas symptomatique par exemple que, dans les premières pages de *Cherokee*, le futur détective qu'est Chave se rend à un rendez-vous qui scellera son destin en « contourn[ant] la Morgue » (Ch, 19) ? Ou que, lors de notre première rencontre avec Fred, le criminel, celui-ci regarde deux hommes qui en dépècent un troisième « et plongent ses restes dans une baignoire pleine d'acide » (Ch, 22) ? Dans *Lac*, l'absence de cadavre est comme exhibée par un détournement parodique au moment où Chopin rejoint un certain Fernandez et observe des hommes qui « passaient vider de temps en temps leurs crânes fendus, leurs carcasses démembrées dans les hauts conteneurs : finalement, comme avant, Fernandez surveillait des ossements » (L, 103-104). Mais ces carcasses n'appartiennent pas au polar : nous apprendrons que Chopin avise en réalité des tripiers. Le principal élément de définition du récit policier, la dépouille, ne parvient pas à exister pleinement dans l'univers d'Echenoz. Ainsi du cercueil de Delahaye qui « sonne creux » (66), et pour cause, il ne contient pas de corps. Malgré cela, le lecteur ne reste pas entièrement frustré puisque il y aura quand même un meurtre, celui du Flétan, mais celui-ci est conçu comme une annulation plus qu'un assassinat en bonne et due forme : « Tu n'as pas d'existence sociale (...). On ne se rendra compte de rien » (136), lui lance Delahaye. D'autant que l'arme du crime, un camion frigorifique, nous ramène à la banquise qu'explore Ferrer et au coloris blanc qui teinte le récit⁷.

Il s'agit donc de prêter garde aux formes de la carence qui essaient dans les textes d'Echenoz⁸, tout particulièrement dans *Je m'en vais*, traversé par le vide des existences et l'ennui, ou dans *Les Grandes Blondes*, saturé par les mots de la disparition et de l'évaporation. C'est pourquoi le mode opératoire utilisé par Gloire pour se débarrasser de ses adversaires, elle qui est tout sauf une débutante en la matière, est l'accomplissement même de cette logique de la disparition et est décrit comme un nettoyage par le vide. L'importun limier Kastner en fera les frais (GB, 24). Mais sa chute ne semble pas suffisante à laver le monde de sa présence et le texte accumule les éléments d'arasement : le corps tombe, puis se disloque en touchant le sol, ne laissant plus « que des vêtements, changés en sacs d'ossements brisés » (24), eux-mêmes dispersés et désagrégés sous l'effet de la marée. Comme dans *Les Gommages* de Robbe-Grillet ou *La Disparition* de Perec, il y a un blanc qui se matérialise dans l'absence

⁶ Hormis dans *Un an* qui commence comme un roman policier par un mort mais qui se révélera être une illusion ou une erreur.

⁷ Situation qui sera reprise par Ferrer face à Delahaye, lui aussi sans existence sociale puisque officiellement mort (206-207). Ce cadavre finira quand même par être retrouvé et permettre de pister Delahaye (179-180).

⁸ Sur l'attraction panique pour le vide, voir Olivier Bessard-Banquy *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2003, p. 65 et suiv ; le vide trouve aussi un écho dans les lieux, souvent dépeuplés, comme le montre Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint Etienne, Presses Universitaires de Saint Etienne, 2005.

de cadavre. Si tout roman policier repose, peu ou prou, sur un vide que l'enquête doit combler et qui est à l'origine du romanesque, Echenoz prend un soin méticuleux à creuser plus encore et à falsifier cet abîme.

La fin de l'exception policière

La structure policière chez Echenoz est donc malmenée depuis son objet qui disparaît sans disparaître tout à fait. Mais le romancier s'en prend aussi à l'acteur de l'enquête, le détective. Il fait disparaître la figure de l'amateur éclairé et génial, imposée par le Dupin de Poe et consolidée par les prouesses de Sherlock Holmes, Poirot et Miss Marple, même si ces figures ont été progressivement détrônées par des enquêteurs moins idéalisés comme Maigret. Les professionnels de la police chez Echenoz agissent rarement seuls : ils sont épaulés, concurrencés ou remplacés par les services secrets dans *Lac* et *Envoyée spéciale*, une agence de détectives privés dans *Cherokee*, des marchands d'art dans *Je m'en vais*, et, comble de l'amateurisme, l'équipe d'une émission de télévision dans *Les Grandes Blondes*. Mais Echenoz se contente rarement d'une modeste brigade : ceux qui enquêtent travaillent en groupe, font meute et sont volontiers confondus avec les truands, non moins nombreux. Le premier point de déception est donc celui-là même qui faisait tout le prestige du roman à énigme : la psychologie extravagante d'un seul détective et ses exceptionnelles facultés d'analyse. Perdu dans une communauté, l'inspecteur à forte personnalité n'est plus qu'une lointaine chimère dont on ne retrouve que quelques échos assourdis en Personnettaz dans *Les Grandes Blondes*, personnage dont le nom lui-même connote une sorte de nivellement identitaire et dont la carrière, signe qu'elle lui importe assez peu finalement, est abandonnée sous le coup d'une idylle amoureuse.

L'écriture d'Echenoz révoque ainsi l'état d'exception qui constitue usuellement le polar comme un univers propice au romanesque parce qu'en marge du réel. Idéal de la justice, goût pour les défis intellectuels, amour de l'aventure : ces motifs sont périmés. On est enquêteur chez Echenoz comme on se rend au bureau. La peau de Chave, après une journée d'enquête, « collait d'aigre sueur salariale » (Ch, 42). Dans *Lac*, l'entomologiste qu'est Chopin ne pratique l'espionnage que comme un complément de revenu.

Rémunérée, l'enquête est inévitablement sujette à tout ce qui peut disqualifier un emploi. « On se fatigue même de l'espionnage, très vite. C'est qu'il y a des longueurs, des corvées dans ce métier » (L, 73), confie Chopin. Pour rejoindre Seck, celui-ci « dut appliquer la procédure classique de dissuasion des filatures par le zigzag, et c'était encore et toujours le

même cirque : et je te saute du taxi devant l'entrée d'un métro, puis d'un autre taxi dans un autre métro, et je te bondis dans la rame au dernier moment, je te rebondis sur le quai juste avant la fermeture des portes » (L, 53). Toujours, sous la profusion des rebondissements, surgissent des longueurs, des moments d'attente, des plages blanches, inactives ou désœuvrées, qui interrompent le romanesque. Ceux-ci gangrènent l'ensemble de la matière romanesque dans *Je m'en vais* où les actions, qu'elles appartiennent à la vie amoureuse et professionnelle de Ferrer, à son expédition polaire ou, plus déstabilisant, aux activités criminelles de Baumgartner, sont longues, étirées et stagnantes. Et ce jusqu'à susciter l'impatience du narrateur : « Personnellement je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner. Sa vie quotidienne est trop fastidieuse. (...) Tout cela manque de ressort. » (170) Paradoxalement, même le criminel qui, comme le policier, ne devrait vivre que de péripéties, est en proie à l'enlèvement. « Qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse ? demanda Crémieux. Regardez-nous, on n'est pas équipés. On n'est pas secondés. La police, c'est comme tout. On attend. » (Ch, 212) Loin de l'impulsivité et de l'énergie du héros du roman policier, l'enquêteur chez Echenoz est un individu mesuré, qui s'accommode du réel au lieu de le braver, toujours prêt à se résigner à l'impossibilité de le transformer ou de le surmonter. Ses romans ont pris le parti de Manchette⁹ comme celui de Maigret, mais finalement plus celui des Mémoires de Maigret où l'inspecteur souligne les déformations et les excès romanesques que Simenon aurait introduits dans ses aventures pour en rappeler avec humour l'extrême banalité.

Il y a donc, avec Echenoz, une entreprise absolument réjouissante de désacralisation, pourtant très respectueuse, de l'univers policier. Comme chez Butor, Robbe-Grillet, Perec et Queneau, l'amateurisme des inspecteurs n'est plus celui de Dupin ou de Holmes, celui qui signalait leur supériorité par rapport aux professionnels de la police. Incapables et maladroits, les détectives se prennent régulièrement les pieds dans le tapis. « C'est un échec, dit lentement Bock, cette opération est un échec » (Ch, 170). Il faut dire qu'Echenoz a la malice de confronter ses enquêteurs aux obstacles les plus triviaux, ceux qui, absents du roman policier traditionnel, opposent finalement une résistance exceptionnelle par leur prosaïsme même. Ainsi des cartes routières indéchiffrables, des petits chemins de campagne boueux et de la pluie dans *Les Grandes Blondes*, ou des embouteillages qui retardent les protagonistes

⁹ Sur ce point, voir, entre autres, Nadine Laporte, « Jean Echenoz. Pour une littérature vagabonde : de *L'Équipée malaise* à *Au piano* », dans *Chevillard, Echenoz, filiations insolites*, Aline Mura-Brunel (dir.), CRIN n° 50, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 81, Christine Jérusalem, *op. cit.*, ou 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/rffc/article/view/fx10.14>

de *Cherokee* et engourdissent l'enchaînement des événements. Les voitures tombent en panne plus que de raison et les inspecteurs n'échappent pas aux vives douleurs occasionnées par de petites blessures. Ripert n'hésite pas, dans *Cherokee*, à prendre un congé pour maladie (66). Boccara, dans *Les Grandes Blondes*, est de son côté obsédé par les quelques éraflures qui rayent son visage, après avoir été molesté par Gloire : « Marrez-vous, protesta Boccara. Combien de temps ça va mettre pour cicatriser ? » (82).

Mais cette banalisation, infligée sans aménité par l'écrivain à ses personnages, ne fait paradoxalement pas sombrer le roman dans le désenchantement, l'épuisement ou l'immobilisme. Elle est au contraire l'un des plus surprenants ressorts dramatique. Dans *Les Grandes Blondes*, c'est l'incompétence de Kastner qui fait naître l'intrigue criminelle, lui qui, égaré en terre bretonne et incapable de reconnaître celle qu'il piste, n'était « pas l'enquêteur le mieux avisé qui fût » (GB, 24). Dans *Envoyée spéciale*, toute l'énergie du texte provient des efforts insensés de personnages dont les bécotements et les maladresses relancent inlassablement l'intrigue, en particulier celles de Christian et Jean-Pierre, deux personnages qu'Echenoz assigne au rôle de méchants alors qu'ils ne peuvent se départir de leur bienveillance naturelle. Dans *Lac*, Chopin ne réagit pas aux insultes de Veber parce qu'« il ne déteste pas ce terme d'amateur et trouve que Veber est vraiment bien renseigné » (L, 174). Un peu loin, c'est Seck qui s'indigne devant son incompétence : « Mais enfin merde, Chopin, vous êtes professionnel ou quoi ? » (L, 176). Chopin l'admet sans honte : « Je ne suis qu'un technicien ».

En cela, ses détectives donnent la réplique, sur le mode faussement frivole et innocent qui leur est propre, à l'inspecteur qui voit le jour au cours du XX^e siècle, le *hard boiled* musclé, violent et parfois alcoolique qui accompagne l'émergence du roman noir, du roman à suspense et du *thriller*. Les altercations chez Echenoz, quand elles ne sont pas languissantes ou pusillanimes, sont au contraire outrées plus que de raison. Dans *Je m'en vais*, Ferrer, exaspéré par Delahaye qu'il vient de retrouver, l'insulte copieusement puis s'interroge comme s'il prenait conscience d'adopter un modèle policier qui lui convient mal : « mais nom de Dieu, se demandait-il cependant, mais enfin qu'est-ce qui me prend ce soir de jurer comme ça ? » (209). Même Gloire cède à ce penchant quand elle s'acharne, une hache à main, sur la voiture de Boccara, ou sur un passant indelicat à Sydney qu'elle précipite, comme de coutume, dans le vide (115-116).

Roman noir, roman d'espionnage et cinéma : ces modèles, qui suscitent du romanesque, sont pourtant donnés le plus souvent comme difficiles à imiter pour le personnage. Dans *Cherokee*, Bock s'y essaye mais finit par renoncer :

« Bock n'avait pas l'intention d'utiliser cette arme, du moins sous l'angle balistique. Il ne tablait que sur sa force intimidante (...). Il n'était pas sûr de sa méthode. Comme il eût été simple d'entrer sans façons, d'un coup de pied dans la porte, de dire à cette femme trois mots d'une voix fatiguée, en américain, et que de tremblants sous-titres vernaculaires vinsent s'étaler à ses pieds pour faire comprendre ce qu'il voulait. Mais il se fit une raison, se décida, ouvrit la porte normalement. » (Ch, 197-198)

Normalement : l'adverbe est à lui seul un adieu à l'exception policière. La conscience de la banalité du geste, de l'impossibilité d'élever le polar à un art de vivre éloigné du quotidien, à faire qu'il soit autre chose qu'une construction fictionnelle, est portée par le narrateur autant que par son personnage.

Ces attentats répétés contre la structure policière ont une conséquence essentielle : le savoir et le raisonnement qui soutenaient la tension narrative dans le polar et concouraient à sa force de séduction ont disparu. Les romans d'Echenoz ne répondent plus à cette structure quasi architecturale qui faisait du récit à énigme une marche vers la vérité. Et c'est justement le raisonnement sur le mystère, au cours de l'enquête ou à sa clôture, qu'Echenoz prend un malin plaisir à faire disparaître, à enrayer ou à empêcher¹⁰. Cette disparition est peut-être la plus retorse de l'art policier d'Echenoz parce qu'elle est perpétrée à l'aide de son antagoniste : la profusion romanesque. Les intrigues sont démesurément complexes, regorgeant de plus de péripéties et de personnages que le lecteur ne peut en mémoriser, rendant la compréhension de ses détails parfois délicate. D'autant mieux qu'on ne trouve plus d'épisodes qui font le point sur l'avancement de l'affaire, de pauses narratives où l'interprétation des indices et les finesses du raisonnement sont à l'honneur. Dans *Cherokee*, les découvertes ou les résolutions ne sont pas des déductions mais des trouvailles : Georges Chave, nouvelle recrue de Benedetti, s'attire la jalousie de ses collègues en résolvant coup sur coup plusieurs affaires paralysées, et ce par le plus grand des hasards. Dans *Je m'en vais*, le seul flic à intervenir est un certain Supin, jeune homme de l'identité judiciaire qui aide à élucider l'enquête non en raisonnant mais en insistant sur le hasard qui préside à toutes ses avancées. Il affirme que le cadavre du Flétan a été « découvert par hasard » (179), invoque plus loin « un coup de bol » (191) à la frontière espagnole, puis s'excusera presque d'avoir mis la main sur le coupable : « ce n'est rien, (...) c'est de la chance » (198). Si bien que *Je m'en vais* se dénonce lui-même, dans un style moins déluré que *Jacques le fataliste*, en tant que jeu entre le hasard des événements et le déterminisme de la narration, comme quand Ferrer manque de peu la page d'un magazine où l'on devine Baumgartner en arrière-plan : « Ferrer allait tomber dans quatre

¹⁰ Sur toutes ces questions, nous nous permettons de renvoyer à notre essai, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2018.

secondes sur cette page et cette photo, trois secondes, deux secondes, une seconde, mais Suzanne choisissant cet instant pour surgir, il ferma sans regret l'hebdomadaire » (JV, 193). La disparition du perroquet et la visite au zoo de Bock dans *Cherokee* rappellent quant à elles sur un mode parodique tant « Double assassinat dans la rue Morgue » de Poe que *La Disparition* de Perec où les personnages, échouant à interpréter un post-scriptum d'Anton Voyl, se rendent au zoo. L'épisode se conclut par un refus de raisonner de la part de Bock qui reprend l'un des principes les plus célèbres du roman policier, celui de Dupin au sujet de la lettre volée, mais pour en faire disparaître l'efficacité : « Les objets se retrouvent toujours à leur place naturelle, prétendit-il, du moins ils y séjournent nécessairement, à tel ou tel point de leur cours sublunaire » (Ch, 39). Ce pseudo-déterminisme inspiré de l'astrophysique, voire de l'astrologie, signe l'évacuation de la pensée et de l'enquête en remplaçant et annulant un principe herméneutique fécond dans le récit policier.

Malgré cela, le raisonnement n'a pas complètement disparu chez Echenoz ; il survit, non pas moribond comme on pourrait s'y attendre, mais uniquement de manière miraculeuse. L'inspecteur Crémieux dans *Cherokee* est l'un des rares à fournir un avatar de déduction logique : « Il raconta méthodiquement tout ce dont Véronique venait de leur faire part. (...) À la surprise de Véronique, il ajouta au récit de la jeune femme des détails de son cru ; à sa surprise supérieure, ces détails étaient vrais » (Ch, 214). Pour incongrue que soit cette attitude, c'est elle qui, en réalité, fonde déjà le caractère exceptionnel du raisonnement de Dupin : non pas son strict assujettissement à la rationalité mais son mariage avec une part d'invention et de fantaisie. Dupin, caractérisé par « une intelligence surexcitée, – malade peut-être¹¹ », est en réalité « un Dupin double, – un Dupin créateur et un Dupin analyste ». Comme Holmes, il n'est pas seulement un froid logicien mais il est un homme plein d'imagination qui ressemble étrangement à un romancier¹².

Mais Echenoz, amputant cette faculté créatrice de ses assises rationnelles, fait basculer ses récits policiers dans des opérations de magie narrative pour relancer l'intrigue lorsque le besoin s'en fait sentir. Le texte s'embarrasse alors rarement de précautions excessives ou de déductions sibyllines : les personnages sortent tout simplement l'information de leur chapeau. Les professionnels de la police et les criminels dégotent à loisir les renseignements les plus inattendus et les plus précieux sans en fournir d'explication vraiment plausible, notamment grâce à d'obscures sources ou des réseaux d'indicateurs, comme le fait Clauze dans *Les*

¹¹ Edgar Allan Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue », *Histoires, essais et poèmes*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche. La Pochothèque », 2006, p. 93.

¹² Voir Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche. Biblio essais », 2016 [1990], p. 264, 274-285. « Holmes ne choisit pas entre des probabilités raisonnables (...) : à l'inverse, il parie contre tous les pronostics, il invente pour le seul amour de l'élégance » (p. 281).

Grandes Blondes ou Briffaut dans *Cherokee*. Ce qui est passé à la trappe est l'enquête et la réflexion, précipitées dans les abîmes d'une ellipse qui liquide sans contrepartie le raisonnement, le rendant non seulement impossible mais aussi inutile. Le savoir policier chez Echenoz n'est plus le résultat d'une élaboration longue, méthodique, patiente et scrupuleuse ; il disparaît pour mieux ressusciter sous une forme magique et désinvolte.

De l'artifice comme trop-plein

Face à cette mise en crise de l'herméneutique policière et donc de l'herméneutique littéraire, on peut se demander s'il est si important que cela de parvenir à démêler l'imbroglio des énigmes puisque les personnages ne nous y aident pas vraiment. Il n'est pas sûr que la lecture qu'invente Echenoz requière une compréhension pleine et entière de leur logique. Nous ne sommes pas invités à être comme le spectateur d'une série télévisée où, « bien concentré sur une aventure de Mannix, on arrive à tout saisir, finalement, c'est même assez facile quand on y met un peu du sien » (L, 133). Le succès du récit ne repose pas non plus sur la cohérence impeccable que le lecteur est sommé de retrouver partout, pendant l'enquête et après la révélation finale. Car ce qu'Echenoz ne cherche nullement à escamoter réside dans les conventions du roman policier qui sont affichées avec insistance, voire pastichées¹³, alors que ses éléments de définition les plus importants sont retranchés. Il soumet ainsi la vraisemblance du polar à une série de perturbations, si bien que ses constituants sont à la fois assumés et distancés, présents et absents. Avec ce résultat : on a parfois le sentiment que c'est moins le genre policier en lui-même qui inspire Echenoz que son artificialité, celle-là même qui sature ses textes.

On sera ainsi sensible à la manière dont les enquêteurs pénètrent dans le récit. Dans *Cherokee*, nous faisons leur connaissance sur le modèle du conte ou de la fable : « Il était une fois deux hommes nommés Ripert et Bock, ce genre de grand maigre et de petit gros qu'on ne présente plus » (Ch, 32). Crémieux et Guilvinec n'échappent pas eux non plus à cette formule consacrée : « Il était encore une fois deux hommes qui roulaient sur le périphérique » (Ch, 90). L'inspecteur Clauze dans *Les Grandes Blondes* peut par exemple se prévaloir d'un « faciès ratier de second rôle français » (GB, 61), d'un « physique de fourbe qui traîne souvent dans les castings », de l'allure des « types recrutés pour jouer l'agent de change véreux, l'ancien collègue maître-chanteur ou le beau-frère dans la police », à savoir ce qu'il

¹³ Sur la question du pastiche du récit policier chez Echenoz, voir Simon Kemp, *Defective Inspectors: Crime-fiction Pastiche in Late Twentieth-century French Literature*, Oxford, Legenda, 2006.

est dans le roman. Quoi qu'il fasse, Clauze a la tête de l'emploi pour lequel il a littéralement été embauché par Echenoz. Même les voitures ne circulent plus naturellement et semblent avoir été engagées : « Bénévolement, afin de combler le silence lourd qui s'ensuivit, une voiture se dévoua pour passer dans l'avenue » (62-63). Être truand, agent secret ou policier chez Echenoz n'est pas une posture naturelle pour l'être humain, une sorte d'événement ou d'attitude inscrits dans le champ des possibles : c'est avant tout un rôle qu'on joue et que le roman exhibe comme tel.

Les actions les plus dramatiques sont dès lors dénoncées comme autant d'emprunts stéréotypés à une tradition, en particulier cinématographique¹⁴. *Lac*, quand la tension est à son comble, la dégonfle comme une baudruche :

« Le silence est bien lourd (...), on ploie sous des dizaines d'atmosphères, c'est étouffant, on respire mal, c'est le moment idéal pour que la porte d'entrée s'ouvre très brusquement, pour que paraisse dans l'embrasement la haute silhouette sombre du colonel Seck » (L, 170-171).

« Arrêt sur image (...). L'action reprend son rythme lorsque la porte de la suite s'ouvre à nouveau » (L, 174).

Dans *Cherokee*, le cinéma est plus explicitement encore érigé en un modèle improbable pour le roman : « Comme nous tous, Ripert avait vu au cinéma des hommes qui se battent, reçoivent des coups terribles, tombent, se relèvent aussitôt pour donner d'autres coups terribles à d'autres hommes qui tombent à leur tour, se relèvent et ça n'en finit pas. Ripert considérait tout cela comme de la frime » (Ch, 49). C'est donc la frontière entre la fiction qu'est l'univers policier et les événements racontés qu'Echenoz dénuce pour nous. Fred, dans *Cherokee*, est le personnage le plus régulièrement soumis à des métalepses :

« Sous ses yeux, deux hommes torturent sauvagement un troisième homme (...). C'est l'esprit de lucre qui guide leur bras. Ils seront punis. Autour de Fred, assis comme lui dans l'ombre, quelques spectateurs ricanent, d'autres se bouchent les yeux. Fred ne manifeste aucune réaction (...). Le voilà qui se lève, il quitte la salle » (Ch, 22).

Ce n'est que progressivement que le lecteur comprend que cette scène est une fiction¹⁵. Au-delà de l'effet comique, le procédé est d'une remarquable efficacité pour faire de l'univers du crime un corps étranger dans le récit, le repousser dans la fiction d'où il provient, seul espace disponible où il pourrait se tenir. Mais c'est dans *Les Grandes Blondes* que ce parasitage cinématographique est le plus envahissant, en raison du sujet même de l'œuvre

¹⁴ Concernant la relation au cinéma et aux stéréotypes qu'il véhicule, Bruno Blanckeman résume la situation par une formule explicite : « déjouer la névrose des clichés sans sombrer dans la psychose du soupçon » (« Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *Roman 20-50*, vol. 41, n° 1, 2006, p. 171).

¹⁵ Situation qui répète et qu'on trouve aussi dans le premier et le dernier chapitre du *Méridien de Greenwich*.

chopardé à la tradition de la grande blonde qui inspire les typologies de Salvador¹⁶. Un paradoxe travaille ainsi les textes en sous-main, ou tout au moins un double mouvement : si la banalisation de l'univers policier tend donc à anéantir le polar, l'artificialité s'efforce au contraire d'en ramener la dépouille à la surface. Mais ces deux tendances agissent de concert pour nous certifier que le monde du polar n'est pas le nôtre.

C'est donc très lucidement que les artifices romanesques remplissent le vide laissé par la disparition de certaines des normes policières, et particulièrement la mauvaise foi avec laquelle le polar soustrait des indices au lecteur afin de susciter son enquête. Sur un mode ludique et feutré, celle-ci est surjouée dans un coup de théâtre miniature qui attend le lecteur de *Lac* lorsque Chopin hasarde qu'on pourrait reconnaître Seck et que celui-ci rétorque : « Vous dites ça parce que je suis noir ? » (L, 110) Rien ne laissait présager une telle information et le lecteur est forcé d'admettre que le narrateur la lui a cachée. L'effet de sidération propre à la révélation d'indices camouflés par la narration dans le roman policier est ainsi déporté sur un détail incongru et anodin. Un jeu permanent sur le savoir narratif, ses limites et son hypocrisie, se déploie de la sorte, tout particulièrement dans *Envoyée spéciale*. L'omniscience y est régulièrement revendiquée à l'aide d'intrusions d'un narrateur¹⁷ qui affiche son monopole des connaissances sur l'intrigue : « nous, qui sommes toujours mieux informés que tout le monde, savons très bien où se trouve Clément Pognel¹⁸ ». Devenu un voyeur, le narrateur délaisse pourtant cette omniscience en traquant pour notre compte les personnages : « n'ayant rien de mieux à faire et passant dans le quartier, nous nous sommes discrètement introduits chez Levertisseur » (154). La perspective omnisciente devient dès lors parfois étrangement focalisée en un point clairement identifiable qui amène à de brutales restrictions de champ : « Dès cet instant, nous perdons leur trace » (296), confie le narrateur en adoptant les codes d'expressions propres au sujet de son roman, l'espionnage. Toute la suite du texte (297-305) fournit un rapport circonstancié mais limité sur les informations disponibles au sujet des protagonistes. Mais, le plus souvent, aucun élément ne vient justifier ou naturaliser ces revirements de perspective : « Clément Pognel ne doit pas la connaître depuis longtemps, peut-être même vient-il seulement de la rencontrer » (55), « nous

¹⁶ Le roman multiplie notamment les références à *Vertigo*. Voir Sjeff Houppermans, « Les Grandes blondes parmi les noirs », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines II. États du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, 1999, p. 19-39.

¹⁷ Sur le jeu des voix chez Echenoz, voir Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le récit ventriloque », *Cahiers de Narratologie*, 10.1 | 2001, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6942>.

¹⁸ Jean Echenoz, *Envoyée spéciale*, Paris, Minuit, 2016, p. 54. Les citations suivantes sont extraites de cette œuvre.

apprenons ainsi que le Néo-Guinéen s'appelle en vérité Levertisseur » (79), « d'après ce que nous savons de lui, sa situation matérielle peut nous paraître aisée mais pas plus que ça » (83). Le narrateur est proprement instable, basculant de l'omniscience à la focalisation externe. C'est ainsi que le mot « commanditaire » (154-161) crée un faux mystère pour le lecteur sur l'identité d'un personnage parfaitement identifiable et qui est dévoilée plus loin de manière parodique : « Quant à ceux qui n'avaient pas compris que le commanditaire se nomme Clément Pognel, nous sommes heureux de le leur apprendre ici » (163). Cette désinvolture met à nu et désamorce les procédés de suspens issus, dans le roman policier, d'une focalisation qui, avec Echenoz, ne peut nous apparaître que comme un artifice narratif. Le lecteur est ainsi amené à lire une double enquête, celle des personnages et celle du narrateur sur les personnages dans un texte qui se révèle incapable de s'assigner à un régime narratif cohérent et stable. Le vide qui travaille les polars d'Echenoz est sans cesse comblé par une fictionnalité devenue elle-même l'objet d'un jeu et d'une investigation du lecteur. Là se situe le romanesque paradoxal des polars d'Echenoz.

Mort et résurrection : telle serait donc la dynamique au cœur de l'écriture policière d'Echenoz. Celle-ci procède à la fois d'un rapprochement avec le réel et d'une forme d'émancipation à son égard. Se débarrassant tant du romanesque outré, de l'héroïsation de l'enquêteur que du triomphe du savoir, Echenoz réalise donc le tour de force de doubler l'enquête dans l'intrigue par une enquête sur les codes du polar que le lecteur mène lui-même avec plaisir. Il parvient à réconcilier ces deux niveaux d'investigation que Perec déplorait n'avoir pas su conjuguer dans *La Disparition* qui « se lit toujours au second degré » parce que l'enquête sur la disparition du *e* en raison du lipogramme est tellement omniprésente qu'elle empêche le lecteur d'enquêter sur l'intrigue¹⁹.

C'est donc tant la possibilité que l'impossibilité du polar, sa nécessité que sa disparition au contact de notre monde quotidien, qu'Echenoz raconte à sa manière. Il semble ainsi avoir cerné ce qui fait toute la spécificité du roman policier : être un récit impossible comme l'appelle Uri Eizensweig. Dans le polar en effet, la première narration, celle du crime, est lacunaire ; elle a, littéralement, disparu et l'enquête vise à la retrouver. Les faits ne sont pas représentables directement et ne peuvent l'être que par l'entremise de l'instance supérieure qu'est le détective. Son récit est la première véritable narration sur des événements

¹⁹ Perec, avec le recul, 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, p. 64).

qui, auparavant, n'étaient pas racontables. C'est elle qui comble les interstices laissés béants par l'histoire²⁰. Le savoir issu de l'enquête n'est donc pas qu'intellectuel ; il est aussi et surtout un savoir narratif, qui ne prend forme et corps que dans un récit, celui de l'enquêteur. Mais cette impossibilité fascinante à raconter, surmontée quand on s'appelle Dupin, Holmes ou Poirot, frappe de plein fouet les enquêteurs d'Echenoz, et c'est aussi ce sur quoi le romancier nous invite à enquêter en faisant disparaître et réapparaître les codes policiers. C'est cette impossibilité qu'Echenoz raconte de manière particulièrement habile, pluralisant à l'extrême une herméneutique qui prend aussi le roman pour objet, sans jamais s'enfermer dans l'autotélisme, et qui devient la source inattendue d'un romanesque de la lecture.

²⁰ Le roman à énigme repose en effet sur « l'impossibilité apparente de raconter un (autre) récit, celui du crime » (Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 53). Il n'existe « que pour raconter l'absence d'un autre récit, l'impossibilité de le narrer » (p. 103-104).