Mémoire de Master



Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Master Métiers du livre et de l'édition

2022/2023

LE ROMAN POLICIER CONTEMPORAIN:

L'APPARITION DE NOUVEAUX DE PLAISIRS DE LECTURES

Gwénaelle Le Mailloux

Mémoire dirigé par Natacha Levet

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidé et soutenu dans la rédaction de ce mémoire durant deux ans.

Dans un premier temps je souhaite adresser toute ma reconnaissance à ma directrice de mémoire, Natacha Levet, pour son aide précieuse, ses conseils méthodologiques, sa disponibilité et ses recommandations qui ont grandement contribué à nourrir ma réflexion.

Je remercie également les professeurs de l'université de Limoges pour l'enseignement dispensé durant ce master, me permettant de mener à bien ce mémoire.

Un grand merci à mes amies, Constance et Astrid, avec qui j'ai passé ces deux années d'études et sur qui j'ai toujours pu compter pour discuter de mon sujet et profiter d'un œil extérieur sur mon travail.

Enfin je remercie ma famille qui m'a toujours soutenu.

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France »

disponible en ligne : http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/



Table des matières

Remerciements	2
Droits d'auteurs	3
Table des matières	4
Introduction	8
Partie I. Le roman policier : sa naissance, son évolution et ses codes	17
I.1. Une formule établie très tôt avec l'idée d'un récit	18
I.1.1. La naissance du roman policier	18
I.1.1.1. Les ancêtres du roman policier	18
I.1.1.2. Le rôle du développement au XIX ^e siècle	20
I.1.1.3. Le roman policier : une œuvre paralittéraire	22
I.1.2. Le double récit : le récit herméneutique de l'enquête qui reconstitue le récit qui	
mène au crime	24
I.1.2.1. Le double récit	24
I.1.2.2. Le code herméneutique	27
I.1.2.3. Les premiers plaisirs de lecture	29
I.2. La sérialité : une logique éditoriale inhérente au roman policier	31
I.2.1. Une stratégie développée depuis le XIX ^e siècle	31
I.2.1.1. Le roman policier et la série	31
I.2.1.2. La sérialité : approche historique	35
I.2.1.3. Les plaisirs de la sérialité	38
I.2.2. Un changement de paradigme de la sérialité dès le début du XX ^e siècle	42
I.2.2.1. La création de collections : avènement de la sérialité par cette logique	
éditoriale	42
I.2.2.2. La sérialité au service de la collection par la fidélisation du lecteur	45
I.2.2.3. La légitimation du genre par la sérialité d'un univers dérivé	47
I.3. Les premiers paradoxes des romans policiers : un genre surprenant	53
I.3.1. L'évasion paradoxale par la lecture d'un crime	53
I.3.1.1. Le plaisir ludique et paisible de la recherche du coupable	53
I.3.1.2. Le goût du macabre	57
I.3.1.3. Le rôle de la fin dans l'évasion procurée par le livre policier	60
I.3.2. Le roman policier au-delà des stéréotypes : plus qu'une « littérature de	
consommation » ou « une machine à lire »	62
I.3.2.1. La création d'une compétence d'auteur	62
1.3.2.2. La création d'une compétence de lecteur	66

I.3.2.3. Le rôle de la fiction policière dans l'élaboration de mon monde	71
Partie II. L'évolution des codes du roman policier : vers une hybridation du genre et des	
olaisirs	76
II.1. La modernisation du roman policier	77
II.1.1. Le roman policier comme « témoin de son époque »	77
II.1.1.1. Une caractéristique originelle	
II.1.1.2. Un corpus aux références réelles et contemporaines	82
II.1.1.3. Ce qui n'empêche pas l'auteur de jouer avec la réalité	85
II.1.2. L'Homme derrière l'enquêteur trice : vers une évolution de la sérialité intime de la sérialité	des
personnages	88
II.1.2.1. La découverte de la vie privée des personnages	88
II.1.2.2. Les émotions des personnages	93
II.1.2.3. L'apparition du cycle dans la série	95
II.2. Des romans policiers qui réenchantent le monde en se renouvelant	101
II.2.1. Un enchantement poétique	101
II.2.1.1. Une valorisation du décor et de la description	101
II.2.1.2. Une recréation du monde par l'écriture	107
II.2.1.3. La « plasticité » (Dubois) et la « disponibilité » (Reuter) du roman policie	r Iui
permettent ce renouvellement	111
II.2.2. Un enchantement qui renforce l'attachement du lecteur	117
II.2.2.1. Des personnages enchanteurs	117
II.2.2.2. L'effet de tribu	121
II.2.2.3. Le roman policier comme un refuge : des éléments réconfortants	127
II.3. « Les nouveaux paysages du noir »	132
II.3.1. Des emprunts aux composantes des sous-genres policiers	133
II.3.1.1. La captivation du lecteur par le suspense : plaisir de l'attente et de l'ango	isse
	133
II.3.1.2. Le roman noir : des questions de société vers une lecture engagée	138
II.3.1.3. L'apparence du fantastique et le mystique du roman gothique : le plaisir	
irrationnel du surnaturel	143
II.3.2. Le roman policier : « disponible » pour utiliser les codes d'autres genres et	
registres littéraires	149
II.3.2.1. Plaisir de la comédie : humour absurde, provocation et décalage	
II.3.2.2. Plaisir des romans d'aventures et sentimentaux	155
II.3.2.3. Une hybridation beaucoup plus prononcée mais qui n'est pas nouvelle	162
Conclusion	166

Références bibliographiques	171
Corpus	171
Critique	172

Gwénaelle Le Mailloux | Mémoire de Master | Université de Limoges | 2022/2023 Licence CC BY-NC-ND 3.0

Introduction

Le genre policier est depuis très longtemps un genre populaire et il continue encore de l'être. Officiellement, comme le rappellent Annie Collovald et Erik Neveu dans *Lire le noir*¹ la littérature policière s'édite en tant que telle, en France, depuis 1927 :

Comme n'aurait pas manqué de le rappeler Monsieur de la Palice, pour lire et trouver des plaisirs dans les littératures policières, il convient que de tels livres existent et soient accessibles aux lecteurs. Les policiers existent de longue date en tant que genre spécifique, comme en témoigne la création, dès 1927, de la Librairie des Champs-Élysées, qui, via ses collections « Le Masque », « Émeraude », va développer une offre éditoriale centrée sur le policier².

Ce fait permet à Collovald et Neveu d'ouvrir le premier chapitre de leur étude sur les lecteurs de récits policiers et nous permet de constater que le genre policier est édité dans des collections spécifiques depuis presque un siècle, qu'il existe depuis plus longtemps et qu'il continue de plaire à de nombreux lecteurs. En effet en 2018, le roman policier représentait 17,2 % des œuvres de fictions vendues³, preuve qu'il existe encore un fort lectorat qui assure une longévité à la littérature policière.

Cette longévité peut s'expliquer par la variété des sous-genres du policier. Ces derniers, des catégories parfois confondues entre elles, permettent au genre d'être apprécié d'un large public cherchant différentes sensations qu'il peut trouver au sein de la même littérature. En effet chaque sous-genre a des procédés différents qui créent des émotions et des plaisirs de lectures variés. On ne ressent pas les mêmes effets à leur lecture. Pour étudier les catégories du genre policier nous nous appuyons sur la typologie de Tzvetan Todorov, critique littéraire et sémiologue, dans sa *Poétique de la prose*⁴. Cette typologie est celle que nous retrouvons le plus souvent au sein des écrits commentant la littérature policière et semble être acquise par les nombreux critiques du genre, ce qui nous confirme sa légitimité. Dans cette typologie, Todorov propose de classer le genre policier en trois catégories : le roman policier (le roman à énigme),

¹ COLLOVALD Annie, NEVEU Erik, *Lire le noir*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 2002.

² *Ibid.* p55.

³ SUTTON Elizabeth, « Quelques chiffres sur les ventes de polar en France » [en ligne]. IDBOOX, 2019. Disponible sur https://www.idboox.com/etudes/quelques-chiffres-sur-les-ventes-de-polars-en-france/ (page consultée le 23 février 2022).

⁴ TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1970.

le roman noir et le roman à suspense (le thriller). Dans d'autres études, et par de nombreux aspects, le roman d'espionnage est également associé à cette classification. Todorov les décrit de cette façon⁵:

- Le roman à énigme est un roman qui fait interagir deux histoires, celle, antérieure, du crime et celle de l'enquête qui cherche à comprendre la première : le but est de connaître le coupable en reconstituant le passé. Dans ce récit l'enquêteur semble être « immunisé » : « ses personnages principaux (le détective et son ami, le narrateur) étaient par définition, immunisés : rien ne pouvait leur arriver ». Cela est renforcé par le fait que l'enquêteur n'est pas personnellement impliqué dans l'enquête (contrairement à d'autres sous-genres) ce qui permet une mise à distance de l'affaire.
- Dans le roman noir, le crime n'est plus antérieur au récit, il coïncide avec l'action. Nous ne sommes pas ici dans la première forme d'intérêt du genre policier, évoqué par Todorov, qui est la curiosité. Le lecteur est inquiet car il connait la cause (« gangsters qui préparent leur mauvais coup ») et attend de connaître son effet (« cadavres, crimes, bagarres ») puisque l'enquêteur ne semble plus posséder cette immunité : « La situation se renverse dans le roman noir : tout est possible, et le détective risque sa santé, sinon sa vie ».
- Le roman à suspense tient quant à lui son lecteur en haleine car il met en scène un héros menacé qui doit tenter de s'en sortir. Le protagoniste peut être poursuivi par les forces de l'ordre ou par une personne malveillante. La modernisation de son nom, le thriller, en atteste les effets de lecture : « to thrill » signifie frissonner en anglais.

Ces catégories semblent former la base de la classification des sous-genres du policier et, quand cette classification est reprise, ce n'est que pour être étayée (le roman policier historique, anthropologique, procédurier, scientifique etc.) et non infirmée. Ce sont les sous-genres que nous retrouvons le plus.

C'est ainsi qu'en lisant une œuvre appartenant au genre policier nous pouvons lire des intrigues et des histoires complétements différentes, ce qui procure donc autant de plaisirs de lecture qu'il existe de catégories. Dans cette étude nous nous intéressons au roman à énigme, plus couramment appelé roman policier ou *whodunit* (« qui l'a fait », en anglais, car c'est la question principale que se posent les lecteurs et les personnages). Portant le nom du genre parce

⁵ Ibid.

qu'historiquement premier, il a ses propres caractéristiques et conventions, que nous nous attacherons à décrire plus précisément dans notre première partie.

Nous avons choisi de nous concentrer sur le roman policier classique afin de n'étudier qu'un sous-genre du genre policier de manière complète en suivant son évolution. En effet il existe de trop nombreuses différences entre un roman d'espionnage et un roman policier ou entre ce dernier et un thriller, ce qui créerait une incohérence en les confrontant car les plaisirs de lecture ne sont forcément pas les mêmes, du fait de ces différences. Cependant nous les évoquerons lors de notre étude afin d'appréhender le genre policier dans sa globalité, et, car nous le verrons, les différentes catégories jouent un rôle dans l'évolution du roman policier contemporain. Dans notre mémoire nous choisissons le terme de roman policier pour évoquer le roman à énigme, cela nous permettant de prendre en compte différentes façons de nommer ce sous-genre (roman à énigme, whodunit, roman policier archaïque, roman de détection etc.) et de les regrouper sous un même terme. Cependant nous n'utiliserons pas le terme de roman policier pour évoquer le genre en général (et ainsi le roman noir ou à suspense) : dans ce cas-là nous parlerons de genre policier.

Les débuts du roman policier sont souvent datés du milieu du XIX^e siècle et annoncés par les écrits d'Edgar Allan Poe, aux États-Unis (*Double assassinat dans la rue Morgue* 1841), Émile Gaboriau en France (*Monsieur Lecoq* 1868, *L'Affaire Lerouge* 1866) ou encore Wilkie Collins en Angleterre (*La Pierre de lune* 1868). Tous mettent en scène un détective ou un inspecteur qui doit résoudre une enquête afin de trouver le coupable d'un meurtre ou d'un vol. Il s'agit ici d'une première puisque l'enquête est l'intrigue principale de l'œuvre et ne représente pas une anecdote, comme Voltaire a pu s'en servir avec Zadig lors du chapitre III de *Zadig ou la Destinée* (1747)⁶. Ce nouveau genre, inspiré du fait divers, est alors repris par de nombreux auteurs au XX^e siècle comme Arthur Conan Doyle, Gaston Leroux ou Agatha Christie pour ne citer que les plus célèbres.

-

⁶ Le héros, Zadig, se retrouve devant la justice car il arrive à décrire un chien et un cheval (appartenant tous deux à la reine) qui sont recherchés mais qu'il n'a pas vus. Il devient le suspect principal de l'enquête et explique donc que c'est par son sens de l'observation qu'il a pu arriver à de telles déductions, sens de l'observation qui sera un atout qu'on retrouvera à de très nombreuses reprises au sein des romans policiers. Pour certains ce type d'événements littéraires relève du genre policier mais les véritables pionniers du genre restent les auteurs évoqués ci-dessus.

C'est avec cette dernière que notre intérêt pour le roman policier s'est esquissé puis à la lecture des romans de Fred Vargas, autrice contemporaine de romans policiers. Cela nous a permis d'observer des différences et une évolution du roman policier entre le début du XX^e siècle et sa fin (le premier roman de la série « Adamsberg », avec lequel Fred Vargas a connu le succès, L'Homme aux cercles bleus, étant publié en 1991). Cela nous a amenée à constater que le roman policier du XX^e siècle en est toujours un au XXI^e siècle par l'utilisation de nombreux codes du genre mais que les plaisirs de lecture ont changé. Ainsi dans une interview, Fred Vargas nous a fait prendre conscience des sensations de lectures propres à la fiction policière : « Le roman policier est un type de livre qui peut faire du bien. Pendant sa lecture, on va ailleurs, et, une fois qu'on l'a terminé on se sent mieux⁷». À la suite de cela nous nous sommes interrogée, car nous étions d'accord, mais nous ne ressentions pas forcément la même sensation en lisant un roman policier classique et un roman policier contemporain. Fred Vargas faisait-elle la différence dans son interview? Notre réflexion nous a poussée à la faire et à l'étudier. Ainsi en lisant un roman de Fred Vargas nous avons toujours la sensation de lire un roman policier mais nous ressentons d'autres plaisirs de lecture qui semblent propres au roman policier contemporain et non au classique.

Cette réflexion a évolué au gré de la découverte d'auteurs contemporains de romans policiers, lus afin d'étayer ou non cette idée. Ainsi nos lectures nous ont permis de confirmer ce ressenti, c'est-à-dire que nous ne refermions pas un roman policier du début du XX^e siècle avec les mêmes sensations que lorsque nous en refermions un de la fin du siècle. Relire les aventures d'Hercule Poirot (Agatha Christie) et de Maigret (Georges Simenon) et découvrir celles des Malaussène (Daniel Pennac) et d'Ingrid et Lola (Dominique Sylvain) a confirmé cette idée que nous avons donc voulu développer afin d'en comprendre les raisons. Ainsi nous avons construit un corpus afin d'approfondir les origines de ces nouveaux plaisirs de lecture et leur apparition à la suite de l'évolution du roman policier.

Cette dernière a été étudiée, analysée, évoquée, détaillée et décrite à de très nombreuses reprises dans plusieurs études et critiques. Nous avons donc des ressources variées et complètes à notre disposition. En effet le genre policier ne cesse d'inspirer non seulement les auteurs mais également les critiques, les académiciens, les chercheurs. Ainsi il existe beaucoup d'ouvrages décrivant l'histoire du genre policier, et tout autant qui s'attachent à n'étudier que l'une de ses

11

⁷ FERNIOT Christine, « Vargas on pourrait dire que c'est une imposture » [en ligne], L'Express, 2011, disponible sur https://www.lexpress.fr/culture/livre/vargas-on-pourrait-dire-que-c-est-une-imposture_998339.html (page consultée le 20 septembre 2021).

catégories et de son impact. Nous avons déjà cité le travail de Todorov dans *Poétique de la prose* ainsi que celui de Collovald et de Neveu avec *Lire le noir* mais nous pouvons en ajouter quelques autres. Ainsi Jean-Bernard Pouy étudie un sous-genre du policier, le roman noir, dans *Une brève histoire du roman noir* (2008) tandis qu'Yves Reuter et Franck Evrard procèdent à l'analyse du genre dans son ensemble en écrivant respectivement *Le Roman policier* (1997) et *Lire le roman policier* (1996). Le genre est également analysé dans les moindres détails afin de le codifier, comme a pu le faire l'écrivain et critique d'art américain S.S Van Dine en 1928 en rédigeant *Twenty Rules for Writing Detective Stories*. Quant à Jean Bourdier, il s'attache, comme beaucoup d'autres, à produire une *Histoire du roman policier* (1996). Nous ne manquerons pas de citer ces textes tout au long de notre étude ainsi que de nombreux autres qui vont nous permettre de comprendre le genre sous des angles et aspects variés et ainsi d'avancer dans notre recherche.

Nous constatons donc que le genre policier fait couler beaucoup d'encre et semble intriguer, autant par son existence, sa logique que par ses effets et ce qu'il apporte. Il a en effet longtemps été décrié comme étant un « sous-genre » ou comme de la paralittérature et cela fait quelques années que la tendance semble s'inverser. Les recherches sont de plus en plus nombreuses et le sujet intéresse sur de nombreux points. En effet, les ouvrages concernant l'analyse du genre policier se multiplient, comme nous venons de le voir. Le genre et le roman policier intéressent également les chercheurs et les étudiants qui sont nombreux à rédiger leur mémoire ou leur thèse sur le sujet. Ainsi quand nous recherchons « roman policier » sur le site internet theses.fr ce n'est pas moins de 1 800 résultats qui sont répertoriés⁸. Cela n'était pas le cas il y a encore quelques années. En effet dans Lire le noir les auteurs évoquent le sujet d'une étudiante qui, dans les années 1980, s'était vue refusée le droit d'étudier le roman policier et d'en faire son mémoire : « Armelle [...] raconte qu'à la faculté voisine, à la fin des années soixante, elle n'a jamais pu trouver un professeur prêt à encadrer un mémoire sur le policier, genre qu'elle lisait donc, sans trop l'afficher, à la fac⁹». L'évolution de la considération du genre policier se manifeste par ces changements, et c'est une question que nous serons amenée à étudier au travers de nos recherches.

Notre corpus aborde donc le roman policier contemporain, c'est-à-dire publié à la fin du xx^e siècle. Il rassemble trois auteurs : Fred Vargas, Daniel Pennac et Dominique Sylvain. Il

⁸ Plus précisément 1822 résultats au 30 mars 2022 sur le site http://www.theses.fr/. À titre de comparaison on en trouve 2247 le 21 juin 2023, preuve de l'engouement autour du sujet.

⁹ COLLOVALD Annie, NEVEU Erik op.cit. p.109.

permet ainsi d'étudier des carrières d'écrivain différentes au travers des trois premières œuvres policières appartenant à l'une de leurs séries. En effet, étudier et analyser les trois premières œuvres de chaque auteur permet de mieux comprendre l'évolution du genre policier autant que celle de leur propre écriture. Ainsi, les auteurs ayant créé des séries, il nous est possible de découvrir les personnages et de les suivre dans de nombreuses enquêtes, tout en comprenant l'univers inventé par l'écrivain, ce qui ne serait pas permis par l'étude d'un seul tome car il nous manquerait de nombreux éléments liés à la sérialité, notion que nous étudierons dans notre étude. Nous verrons d'ailleurs que cette notion de sérialité est essentielle dans la compréhension du fonctionnement du roman policier et qu'elle participe au plaisir de lecture du roman policier, qu'il soit classique ou contemporain. Les romans policiers sont en effet très souvent des séries, c'est presque un code requis pour s'inscrire dans ce sous-genre du policier. Ainsi nous avons trois débuts de séries policières à l'étude :

Pour étudier Fred Vargas nous allons nous appuyer sur *L'Homme aux cercles bleus* (1991), *L'Homme à l'envers* (1999) et *Pars vite et reviens tard* (2001), qui mettent en scène le commissaire Jean-Baptiste Adamsberg et son équipe.

Pour étudier Daniel Pennac nous allons nous appuyer sur les enquêtes de Benjamin Malaussène et de sa famille avec *Au bonheur des ogres* (1985), *La Fée Carabine* (1987) et *La Petite Marchande de prose* (1990).

Pour étudier Dominique Sylvain ce sont les aventures d'Ingrid et de Lola que nous allons suivre avec *Passage du désir* (2004), *La Fille du samouraï* (2005) et *Manta Corridor* (2006).

Ces trois auteurs et leurs neuf œuvres vont nous permettre d'explorer l'écriture du policier contemporain sur une période de vingt ans. Pour nous aider dans notre recherche, nous allons nous inscrire dans une démarche pluridisciplinaire. Notre objectif est d'étudier les romans policiers contemporains et leurs effets sur le lecteur, pour cela nous allons les analyser de façon littéraire, stylistique et narrative. Ainsi cela nous permettra de dégager des descriptions de ce genre, des points communs et des différences que nous allons pouvoir mettre en approche avec le roman policier classique. C'est pourquoi notre mémoire relève donc également d'une analyse et d'une étude historique du genre. Ainsi nous pourrons développer différents plaisirs de lecture du roman policier classique afin de développer ceux du contemporain. Ce travail nous permettra d'analyser les différences entre l'ancien et le moderne afin de comprendre les nouveaux enjeux liés au roman policier contemporain. Ainsi nous chercherons à comprendre de quelles façons le policier classique a pu évoluer et ce qu'implique cette évolution.

Nous l'avons dit, l'un des points importants de notre recherche concerne la sérialité, différence que nous trouvons essentielle entre les deux formes et époques de romans policiers, classiques et contemporains et qui a un impact fort sur le plaisir de lecture. En effet, l'univers présenté n'évolue que peu d'un volume à l'autre en ce qui concerne les premiers romans. Les personnages principaux (Poirot, Holmes, Rouletabille etc.) sont les clefs des romans mais nous ne connaissons finalement que peu de choses concernant leur vie, leur relation ou leur famille ou même leur univers géographique alors que nous les retrouvons sur plusieurs volumes qui permettent de constituer une série de leurs enquêtes. Les romans policiers contemporains constituent aussi une série d'enquêtes mais également de la vie des personnages qui vivent beaucoup en tribu et non plus seul ou en duo. Les auteurs de notre corpus donnent des gages de crédibilité de l'existence de ces tribus, de ces groupes au travers de liens qui se font et se défont. Le lecteur en sait beaucoup plus ce qui crée une lecture à plusieurs niveaux (l'enquête, la vie privée des personnages, la vie professionnelle etc.) et donc l'arrivée de nouveaux plaisirs. Ainsi l'enquête dure le temps d'un tome mais l'histoire des personnages est à suivre en filigrane de façon beaucoup plus développée, incarnée et évolutive.

Ce changement n'est sûrement pas le seul. Après ce constat, nous nous sommes donc questionnée sur les nouveaux procédés, les nouveaux codes qui permettaient de créer d'autres plaisirs de lecture afin de comprendre ce que nous trouvions différent d'une œuvre à l'autre. Cela nous a également permis de nous interroger sur les plaisirs de lecture d'un roman policier classique afin d'identifier les différences avec le roman policier contemporain. C'est de cette façon que nous nous sommes interrogée sur ce que faisait ressentir le roman policier contemporain, et de quelles manières il le permettait à ses lecteurs. Cela nous a amenée à définir la problématique suivante : Par quels nouveaux procédés l'écriture des romans policiers contemporains provoque-t-elle de nouveaux sentiments ? Et comment les caractériser ?

Plus généralement la littérature permet d'éprouver des émotions et des sentiments, elle crée des plaisirs de lecture, ce n'est pas l'apanage du roman policier mais notre étude porte sur les sensations précises que ce genre crée car il semble à part pour de nombreuses raisons, notamment en donnant envie de lire un crime, associant ainsi plaisir et meurtre, ce qui paraît paradoxal. Schaeffer a étudié la fiction et le but qu'elle poursuit dans *Pourquoi la fiction*? afin de comprendre l'intérêt de l'humain pour la lecture, et « son rôle central dans la culture humaine 10 ». Il conclut, après avoir définit la lecture comme faisant partie des actes de mimesis,

¹⁰ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourguoi la fiction?* Paris, Seuil, 1999, p.12.

d'immersion et de feintise, que nous lisons pour le plaisir : « Autrement dit, la motivation psychologique directe qui nous pousse à nous adonner à des activités mimétiques ludiques est d'ordre hédoniste¹¹ ». L'hédonisme étant, selon Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), « une doctrine philosophique qui considère le plaisir comme un bien essentiel, but de l'existence, et qui a fait de sa recherche le mobile principal de l'activité humaine, tendance à rechercher le maximum de satisfaction¹² », nous pouvons comprendre que la lecture a pour fonction principale de nous apporter du plaisir. Cette idée est confirmée par Vincent Jouve qui reprend les propos de H.R Jauss, dans *L'Effet-personnage dans le roman* :

À l'origine de la lecture, il y a le désir. Lire est d'abord une promesse de plaisir : « L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique ; il est impossible d'en faire abstraction, il faut au contraire la reprendre comme objet de réflexion théorique, si nous voulons aujourd'hui défendre contre ses détracteurs — lettrés ou non lettrés — la fonction sociale de l'art et des disciplines scientifiques qui sont à son service »¹³.

Le terme de plaisir de lecture nous permet donc d'envelopper tout ce qui est spécifique aux sensations créées par un récit chez le lecteur. Si nous lisons pour le plaisir, qu'est-ce qui nous plait dans le roman policier, récit du crime et de l'enquête ? Pourquoi en lisons-nous et que crée-t-il en nous ? À travers cette étude qui va interroger les sensations apportées par le roman policier nous tenterons de cerner les plaisirs de lecture à l'œuvre dans la fiction policière contemporaine ainsi que leur fonctionnement.

Il sera donc intéressant de comprendre les raisons de ces transformations et de quelles façons elles permettent de faire évoluer notre plaisir de lecture. Ces évolutions sont-elles faites pour le lectorat et ses nouvelles envies, ou sont-elles naturelles dans l'évolution du roman policier? Le fait de ne pas ressentir les mêmes plaisirs, les mêmes sentiments quant à la lecture d'un même genre un siècle après sa création peut nous questionner sur le lien entre individu et lecture. Les nouveaux plaisirs de lectures impliquent-ils un changement dans notre façon de lire?

Pour comprendre ces nouveaux plaisirs de lecture et tenter de répondre à nos interrogations nous allons tout d'abord étudier les codes du roman policier, des codes qui restent ancrés que

-

¹¹ *Ibid.*, p.312.

¹² https://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9donisme

¹³ JOUVE Vincent, L'Effet-personnage dans le roman, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.194.

nous retrouvons donc dans le roman à énigme du XIX^e, du XX^e ou encore du XXI^e siècles. Cela nous permettra de comprendre les bases du genre qui font de lui ce qu'il est.

Ensuite, nous nous attacherons à étudier l'évolution du genre afin de comprendre ce que nous trouvons de différent entre les deux périodes. Ainsi, nous étudierons notre corpus afin d'analyser le texte et le travail éditorial qui les concerne. Cette analyse du corpus nous permettra de mettre des noms sur ces nouveaux plaisirs de lecture, de comprendre leur fonctionnement et de les détailler. Qu'impliquent ces nouveaux plaisirs pour le genre policier ?

Partie I. Le roman policier : sa naissance, son évolution et ses codes

Le roman policier fait son apparition au XIX^e siècle et n'a, depuis, cessé d'évoluer et de se diversifier. Autrefois qualifié de paralittérature et très souvent décrié, le roman policier gagne de plus en plus en légitimité et en reconnaissance. Ces changements permettent de constater que le roman policier moderne du XXI^e n'est plus le même que celui du XIX^e siècle avec l'arrivée de nouvelles caractéristiques mais que des codes anciens restent ancrés. Ce mélange crée un nouveau roman policier qui procure ainsi des nouveaux plaisirs de lecture, acquis avec l'évolution de la société.

Quel est l'apport des premiers codes et caractéristiques du roman policier dans la création de ces nouveaux plaisirs ? Qu'est-ce qui influence le roman dans son évolution ? Est-il lié à la société ?

Afin de répondre à ces questionnements liés à la modernité du roman policier et analyser ses nouveaux plaisirs de lectures, il est nécessaire d'appréhender le genre à travers son histoire et donc de revenir à ses origines afin de saisir son évolution. La première partie de ce mémoire est donc l'occasion de comprendre les éléments qui ont participé à la création et à la popularisation du roman policier à énigme. Ces éléments mettent en lumière plusieurs codes ancrés du roman policier, qui le définissent donc autant en 1850 qu'en 2020.

I.1. Une formule établie très tôt avec l'idée d'un double récit

L'un des bonheurs de lire un policier c'est d'être embarqué dans une histoire, et même une intrigue. Par-delà la diversité des sous-genres, il existerait une unité des lectures policières autour d'un contrat de lecture qui promet au lecteur de lui raconter une histoire avec un début, des rebonds, une issue¹⁴.

Dans cette affirmation Collovald et Neveu nous confirment que le genre policier est un genre aux multiples catégories mais que ces dernières ont des points communs. En effet certains codes leur permettent de faire partie de ce genre policier, tandis que d'autres sont propres à leur sous-genre. Pour les identifier il est donc nécessaire de connaître les codes qui les composent, qui se sont précisés au fur et à mesure des années. Afin de contextualiser notre étude qui porte sur le roman policier contemporain il nous paraît important de connaître son pendant classique afin de comprendre son développement et son évolution. Ainsi nous allons nous attacher à sa genèse et aux étapes qui ont suivi, ce qui permettra d'identifier les codes du genre mais également ceux des différents sous-genres. Cette fresque de la littérature policière permettra donc de contextualiser le roman policier contemporain et d'identifier sa place au sein d'une grande diversité

I.1.1. La naissance du roman policier

I.1.1.1. Les ancêtres du roman policier

Le roman policier fait son apparition au sein du XIX^e siècle. Nous l'avons vu dans l'introduction, les premiers romans considérés, *a posteriori*, comme des romans policiers sont des œuvres d'Edgar Allan Poe, Émile Gaboriau et Wilkie Collins. Ils ne sont pas les seuls à écrire des œuvres policières mais ils sont considérés comme les fondateurs du genre de leurs pays respectifs. Chacune de ces œuvres met en scène une enquête où un personnage doit retrouver le coupable d'un crime. Voilà donc les principaux ingrédients à un roman policier : un crime, une enquête, une résolution. S'il existait déjà des œuvres utilisant certains de ces procédés, cela n'était que dans des proportions minimes qui ne permettaient pas la création d'un genre nouveau. Pour Jacques Dubois ces premiers éléments se retrouvent très tôt, à l'époque romantique :

18

¹⁴ COLLOVALD Annie, NEVEU Erik, op.cit. p.171.

Dès le romantisme, la thématique criminelle-policière se met en place et trouve une première expression esthétique. [...] Tout un pathos du bagnard et de l'inspecteur, du crime impuni et de la recherche d'identité, de l'erreur judiciaire et de la vengeance anime le drame et le mélodrame ainsi que les variétés du roman jusqu'aux Misérables de Victor Hugo et aux œuvres de Dickens. Mais ces éléments demeurent disparates et ne laissent guère prévoir la forme structurée du récit d'enquête même si certains auteurs s'en approchent par accident comme le fait Balzac dans telle nouvelle (Maître Cornélius, 1832)¹⁵.

Les auteurs évoqués plus haut vont fixer ce genre narratif en donnant une place prépondérante au crime, à l'enquête et à la résolution dans l'histoire ce qui permet à l'intrigue d'être orientée vers la résolution d'une énigme et ainsi créer le genre policier.

En ce sens, le roman policier a pour ancêtre le roman gothique, qui utilise quelques-uns des codes précédemment évoqués. Jean-Claude Vareille évoque les liens de ressemblance mais également les différences entre les deux genres dans son chapitre « Naissance du roman policier » dans L'Homme masqué, le justicier et le détective :

Le roman gothique anglais, dès la fin du XVIIIe siècle, et le roman feuilleton ou populaire, présentent déjà un caractère essentiel au roman policier ; l'hypertrophie de ce que Barthes appelle le code herméneutique, soit tout ce qui, dans un texte, concerne la position d'une question, sa solution et surtout le retard mis à cette solution. Dans le roman noir¹⁶ ou le roman populaire le mystère est partout¹⁷.

Dans son livre, Vareille retrace l'histoire du roman policier en étudiant le début du XVIIIe siècle afin de retrouver les prémices du genre. En effet, selon lui le genre policier a des ancêtres qui vont permettre sa création en évoluant au cours du temps. « Le roman policier naît sans àcoup ni solution de continuité de genres ou de mentalités qui lui préexistent. Il n'y a pas rupture, mais glissement et métamorphoses¹⁸ ».

¹⁵ DUBOIS Jacques, [1992 Nathan] *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2005 p.14.

¹⁶ Ici Jean-Claude Vareille parle du roman gothique et non du sous-genre policier.

¹⁷ VAREILLE, Jean-Claude, « Naissance du roman policier », L'Homme masqué, le justicier et le détective [En ligne]. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p.39-72, disponible sur : http://books.openedition.org/pul/1514 (Consulté le 23 mars 2022).

¹⁸ VAREILLE Jean-Claude, op.cit.

I.1.1.2. Le rôle du développement au XIXe siècle

En plus d'être l'évolution mesurée d'une certaine littérature, le roman policier prend ses sources dans le développement de la presse à grand tirage. Ce développement permet la création du fait divers, qui se développe de façon importante. En effet au XIX^e siècle, les grandes villes européennes sont de plus en plus peuplées et l'insécurité s'y fait ressentir. C'est donc l'avènement du fait divers qui devient très inspirant pour les auteurs. Ainsi Émile Gaboriau, dans *L'Affaire Lerouge* reprend une affaire qui défraya la chronique en 1865 et y développe une enquête fictive permettant de reprendre le fil des événements afin d'y trouver une solution.

Très vite ce genre est apprécié et conquiert de plus en plus d'auteurs et de lecteurs. En effet le roman policier fait son apparition lors du siècle de l'alphabétisation et de la Révolution industrielle, deux éléments qui vont permettre à la littérature de toucher un nouveau public : le peuple. La société évolue et devient une société marchande de consommation, ce qui change les façons de lire. C'est l'apparition de la littérature populaire, qui devient aussi une marchandise.

Marc Angenot a souligné cette articulation entre le développement des sociétés industrielles et des nouvelles formes de production populaires dès la fin du XVIII^e siècle. [...] En retour, le goût pour des œuvres rapportées à des genres illustre l'essor des modes de consommation en série, conséquence de l'élargissement du marché de cette culture-marchandise qu'est devenu l'écrit. [...]. En ce sens, il n'est pas faux de souligner que le succès des genres populaires est tributaire de celui d'une littérature entrée dans l'ère industrielle, aussi bien via la communication littéraire que via les contraintes de production de l'imprimé¹⁹.

À cette période la lecture devient un loisir accessible grâce à l'alphabétisation et l'éducation. Le XIX^e siècle voit progressivement apparaître de plus en plus d'écoles et plusieurs lois qui vont entériner cette volonté d'éducation des plus jeunes :

la loi Guizot de 1833 institue un enseignement public et gratuit pour les plus démunis.
 Cet enseignement est encore réservé aux garçons ;

_

Licence CC BY-NC-ND 3.0

¹⁹ LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne, Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, 2017, p.83.

- la loi Falloux de 1850 oblige toutes les communes de plus de 800 habitants à ouvrir une 2^{eme} école pour les filles et précise qu'en plus de l'enseignement général les filles devront apprendre les travaux d'aiguille;
- la loi Sée en 1880 quant à elle, établit un enseignement secondaire pour les filles ;
- les lois Ferry de 1881-1882 instituent pour tous les enfants de 6 à 13 ans des deux sexes l'obligation d'une instruction.

Ces lois permettent aux lecteurs d'être de plus en plus nombreux tandis qu'une logique éditoriale doit répondre à cette nouvelle demande, en favorisant l'apparition de nouveaux genres. En effet les lecteurs ne sont plus seulement des aristocrates, des religieux, des intellectuels ou des philosophes. Dès lors, les goûts de ces derniers ne sont pas les mêmes que ceux de ces nouveaux lecteurs. C'est ainsi que le siècle voit donc apparaître les romans d'aventures, les romans sentimentaux ou encore les romans policiers, des genres nouveaux, qui se lisent facilement et rapidement, ce qui est l'un de leurs premiers plaisirs de lecture.

Il faut des romans populaires, si j'ose m'exprimer ainsi, puisque le peuple veut lire ses romans : il en faut pour l'artisan dans sa boutique, pour la petite couturière dans son humble mansarde, pour la ravaudeuse dans son tonneau ; il en faut pour les petits esprits, comme il faut des éditions de nos philosophes pour la petite propriété²⁰.

Ainsi, les premiers romans policiers naissent donc au milieu du XIX^e siècle grâce à des multiples circonstances. Ils répondent à la volonté de lire un genre plus accessible. Le XX^e siècle n'est pas en reste et voit l'émergence des auteurs de romans et des héros policiers les plus connus : Gaston Leroux (Rouletabille dans *Le Mystère de la chambre jaune*), Agatha Christie (Hercule Poirot et Miss Marple, *Ils étaient dix, Le Crime de l'Orient-Express*) ou encore Georges Simenon (Maigret, *Le Chien jaune, Le Pendu de Saint-Pholien*). Ces derniers vont permettre au roman policier de se construire et de se développer, d'affirmer une structure narrative et des codes importants et également de le faire évoluer. Ainsi, le roman policier du XIX^e siècle n'est pas le même que celui du début, du milieu ou de la fin du XX^e siècle. Le roman policier (ou le roman d'énigme) n'est d'ailleurs pas le seul sous-genre du genre policier qui va évoluer puisque le XX^e siècle voit émerger de nouvelles catégories comme le roman noir « hardboiled », le roman d'espionnage, le roman d'angoisse, le polar ésotérique, le polar

²⁰ PIGOREAU Nicolas-Alexandre, *Cinquième Supplément à la Petite Bibliographie biographico-romancière ou Dictionnaire des Romanciers, tant anciens que modernes, tant nationaux qu'étrangers*, 1823.

historique et bien d'autres. Dans les prochaines parties nous allons nous intéresser aux codes classiques du roman policier et des plaisirs qu'ils créent mais également des évolutions du roman policier car ce sont celles-ci qui vont apporter de nouveaux plaisirs de lecture.

1.1.1.3. Le roman policier : une œuvre paralittéraire

Cette frise chronologique est l'occasion d'analyser l'impact du roman policier sur les lecteurs, sa réception, puisque « rares sont, en effet, les personnes qui n'ont jamais lu un récit policier²¹» mais également sur les critiques et les académiciens, puisque, on le verra, le genre policier n'a pas toujours fait l'unanimité.

« Le roman policier a occupé très tôt une région de la sphère littéraire que l'on peut qualifier de moyenne ou d'intermédiaire²² ». En effet, la légitimité du roman policier a longtemps été décriée, il était considéré comme de la paralittérature. Ce terme se veut être l'antonyme de la littérature et regroupe ainsi toutes les œuvres de genre qui sont lues facilement par le plus grand nombre en ne représentant guère d'intérêt pour les intellectuels. Les genres populaires rassemblent des œuvres aux conventions et aux stéréotypes communs comme les romans sentimentaux, les romans d'aventure ou encore les romans policiers. Le genre est ainsi un groupe, un ensemble de textes et non plus le texte littéraire en particulier, puisque par définition le roman de genre fait partie d'un groupe. C'est cette notion de genre qui est entendue dans la paralittérature. C'est « une construction culturelle et sociale, née d'échanges entre les différents acteurs et visant à rassembler des productions langagières²³ ». Des ensembles de livres sont rassemblés sous un nom qui sera leur genre dans un réseau intertextuel. Ce genre évolue en fonction du contexte, de la consommation et de la production :

Dans le cas du genre, le « mode » de diffusion (médias, réseaux de distribution, codes) influe sur la définition des genres. Le contexte des réseaux de distribution et des types de supports (mais aussi leurs coûts, les usages qu'ils induisent et ceux qui en sont faits, les valeurs qui leur sont associées, etc.) déterminent un type de lectorat et des façons de lire qui affectent à leur tour l'appréhension des genres²⁴.

²² DUBOIS Jacques, op.cit., p.13.

22

²¹ *Ibid.*p118.

²³ LETOURNEUX Matthieu, op.cit., p.209.

²⁴ *Ibid.*, p.218.

Dès lors, le roman policier étant un roman de genre il est considéré comme un produit de consommation, un simple loisir, car il est associé à un type de lectorat nouveau et populaire. « Para » signifiant à côté de en grec, la paralittérature est la littérature mise de côté, en marge, celle qui est de la littérature sans en être. Marc Angenot la définit de cette façon :

Il semble que l'on tente aujourd'hui, en forgeant le mot de « paralittérature » de rassembler en un tout l'ensemble des modes d'expression langagière à caractère lyrique ou narratif que des raisons idéologiques et sociologiques maintiennent en marge de la culture lettrée. Cette marginalité ambiguë qui est le propre du roman-feuilleton, du roman-policier, du roman rose, de la chanson populaire, de la « science-fiction », etc., nous semble ne pas être seulement une caractéristique négative, ne pas résider dans un manque de littérarité essentiel qui entacherait ces différents genres. La paralittérature s'inscrit en dehors de la clôture littéraire, comme une production taboue, interdite, scotomisée, dégradée peut-être, tenue en respect, mais aussi riche de thèmes et d'obsessions qui, dans la haute culture, sont refoulés²⁵.

À travers notre étude historique nous serons donc amenés à étudier la réputation du genre policier, réputation qui suscite de nombreux débats et qui fait naître plusieurs avis divergents, de la part d'une catégorie dite « populaire » comme de la part des intellectuels. Cela n'empêche cependant pas le roman policier d'être un véritable succès de vente dès son apparition. Cette image du roman policier fait partie intégrante de son histoire et évolue en même temps que le genre.

Très vite le roman policier est considéré comme un produit de consommation, rapidement lu mais également rapidement écrit. En effet, les codes classiques du roman policier sont les bases de sa construction et sont donc nécessaires à sa compréhension et à son identification en tant que roman policier. Avoir des codes à respecter serait donc plus facile pour écrire rapidement. Il s'agirait pour les écrivains d'une recette qui met en scène différents ingrédients qui reviennent sans cesse au sein d'un roman policier : un crime, une victime, un coupable, un mobile, un mode opératoire ainsi qu'une enquête qui permet d'identifier les précédents. Cependant pour que le livre soit un roman policier il faut savoir ordonner correctement ces éléments.

²⁵ ANGENOT Marc, « Qu'est-ce que la paralittérature ? », *Études littéraires* [en ligne], vol.7, n°1 : La paralittérature, 1974 disponible sur https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1974-v7-n1-etudlitt2196/500305ar.pdf (consulté le 25 février 2022).

I.1.2. <u>Le double récit : le récit herméneutique de l'enquête qui reconstitue le</u> récit qui mène au crime

I.1.2.1. Le double récit

« Les ingrédients ne suffisent décidément pas. Ce qui compte c'est leur agencement 26 ». Ce qui est entendu par le mot agencement est la notion de double récit qui s'avère être l'élément principal du roman policier, qu'il soit classique ou contemporain. Il s'agit pour l'auteur de construire deux histoires qui se mêlent au moment de la résolution. Sans ce double récit le roman policier n'en est pas un, même s'il comporte les six éléments indiqués plus haut. Et inversement, ce sont deux notions qui se complètent. Cette particularité du roman policier est beaucoup analysée par Vareille dans son œuvre *L'Homme masqué*, *le justicier et le détective*²⁷. Ainsi il observe qu'un roman comportant les six éléments du roman policier sans double récit s'apparente plutôt à un roman gothique ou populaire, qu'il décrit comme les ancêtres du roman policier. En effet, il explique que certains éléments se retrouvent dans ces genres mais de façon différente, comme le rapport au secret et au passé. Le double récit est donc primordial dans notre compréhension du genre policier et de ses codes.

Le premier récit est tout d'abord celui de l'enquête, récit principal qui commence au début du livre. Le deuxième récit est celui du crime, que l'enquête va tenter de résoudre. C'est la description du deuxième récit qui permet de faire savoir au protagoniste chargé de mener l'enquête (qui peut être lié à la police ou non) et au lecteur les faits qui se sont déroulés avant leur arrivée. C'est en général un autre personnage qui fait appel à celui qui sera l'enquêteur afin de lui demander de l'aide pour résoudre une enquête, un crime etc. ou alors c'est une affaire qui lui incombe en tant que représentant des forces de l'ordre. Ainsi, il lui sera expliqué de quelle affaire il s'agit mais également pourquoi il est nécessaire de la résoudre. Le récit du crime introduit donc le roman policier et permet au lecteur et à l'enquêteur de s'annoncer dans un récit qui a commencé sans eux : il s'agit de comprendre ce qu'il s'est passé, dans ce deuxième récit, pour en arriver là. C'est là qu'intervient le premier récit qui reprend son rôle principal : celui de l'enquête. C'est cette dernière qui va permettre de répondre aux questions posées par le récit du crime : qui est le coupable et comment a-t-il fait ? Ainsi il est ancré dans le présent mais est sans cesse en train d'essayer de comprendre ce qui s'est produit avant le crime. Le récit

²⁶ VAREILLE, Jean-Claude, « Naissance du roman policier », op.cit.

²⁷ Ibid.

1, celui de l'enquête, doit donc avancer et évoluer afin de comprendre ce qu'il s'est produit dans le passé, dans le récit 2.

Cette « démarche progressive/régressive²⁸ » énoncée par Vareille existe cependant depuis plus longtemps que le roman policier mais le genre va se l'approprier d'une façon différente de celle qu'on peut retrouver dans le roman populaire ou gothique du début du XVIII^e siècle.

De même, dans le roman policier, on trouvera l'imbrication d'une série temporelle qui aboutit à la découverte du criminel (l'enquête) avec une autre, permettant de remonter dans la durée, et narrant, elle, la genèse du crime. Ce couplage d'une démarche progressive et d'une démarche régressive qui fait que l'avant n'est dévoilé qu'après, que la cause n'apparaît que dans les ultimes chapitres et comme effet d'une recherche [...] existe dès la fin du XVIII^e siècle et court à travers aussi bien les romans gothiques cités plus haut, *Les Mystères de Paris*, *Le Juif errant*, que *La Comtesse de Monrion ou Les Mémoires du Diable* de F. Soulié, et également, de toute évidence, à travers plusieurs romans balzaciens dont *Le Père Goriot*.²⁹

Les similitudes sont donc admises et permettent de comprendre la genèse littéraire du roman policier, en plus de celle, historique, que nous avons pu étudier plus haut et de ses liens étroits avec d'autres genres. Ces similitudes confirment le lien fort entre roman gothique et roman policier. Vareille va cependant s'attacher à décrire les différences qui permettent de séparer gothique et populaire du policier :

- la démarche progressive/régressive est systématique dans le roman policier, et non chez ses ancêtres. Quand elle est présente elle ne présente pas les mêmes proportions que dans le récit policier. Souvent le récit 1, celui de l'enquête, est égal au récit 2, celui du crime, tandis que dans le roman policier le récit 2 est beaucoup plus court et ne concerne que le premier chapitre qui le présente, et le dernier chapitre qui le conclut ;
- la focalisation est externe dans le roman policier (le narrateur, et donc le lecteur, en savent moins que le personnage du détective) alors que nous trouvons une focalisation zéro au sein du roman populaire (souvent le narrateur n'est pas un personnage et quand il en est un il en sait plus que le personnage principal, l'énigme est donc pour ce dernier et non pour le lecteur);
- la solution de l'énigme n'est pas apportée de la même façon : dans le feuilleton et le roman gothique l'énigme est racontée en même temps que sa solution pour créer « un

-° 1

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

coup de théâtre³⁰ » tandis que le roman policier transforme l'énigme en solution de façon plus lente et progressive.

Le double récit propre au roman policier répond donc à certains critères que Vareille détaille en quatre étapes³¹:

- Pour commencer un roman policier met en scène « un personnage spécifique chargé de mener l'enquête » qui va donc créer le récit 1 (l'enquête) et dévoiler le récit 2 (le crime).
- Ensuite la relation entre ces deux récits doit être de « réversibilité causale » c'est-à-dire que le récit 2 est celui qui va achever le récit 1 en le complétant (car sans crime pas d'enquête) mais en qu'en même temps le récit 2 est le produit du récit 1 qui a enquêté tout au long du roman pour le découvrir et le dévoiler (sans enquête pas de résolution du crime).
- Il s'agit également de créer un récit 1 qui soit beaucoup long que le récit 2 car c'est « le roman de l'enquêteur, ce n'est pas celui du criminel. »
- Enfin « il faut que le récit 2 surgisse du récit par tâtonnement successifs », que des bribes, des indices, soient révélés au fur et à mesure dans les derniers chapitres afin de retarder la résolution du crime qui ne prendra sens qu'à la fin grâce à l'enquêteur.

Selon Dubois, le double récit serait lié à l'origine du roman policier qui est également double :

Le caractère binaire de l'histoire est intimement lié à la double origine du genre. On peut dire, par exemple, que là où Poe-Dupin met tout l'accent sur l'enquête, Gaboriau-Lecoq privilégie encore l'objet de cette enquête à savoir le crime et son pathos. Il y a convergence entre démarche « aventureuse » et écriture populaire chez celui-ci, entre démarche interprétative et écriture distinguée chez celui-là. [...] C'est en prétendant marier Poe et Gaboriau que Conan Doyle rendra stable, peu après, cet équilibre paradoxal³².

31 Ibid.

³⁰ Ibid.

³² DUBOIS Jacques, op.cit., p77-78.

I.1.2.2. Le code herméneutique

Le double récit ainsi que la dernière étape, la résolution du crime, font partie d'une logique et d'un code important pour le roman policier. Ces sont des composantes qui lui permettent d'être considéré comme un genre littéraire en tant que tel. Ces éléments font partie du principe du code herméneutique, que l'on a brièvement évoqué dans l'introduction. Vareille emprunte ces termes et cette théorie à Roland Barthes. En effet selon ce dernier un texte est soumis à cinq codes :

- le code sémique a trait à ce qui concerne les personnages et leurs caractères ;
- les codes culturels sont l'ensemble des références, des savoirs et des stéréotypes consacrés à une époque ;
- le code symbolique appartient au langage, à la présence du corps et du désir dans le texte ;

Sa logique, comme on le sait, se distingue radicalement d'une logique du raisonnement et de l'expérience. Elle se définit comme la logique du rêve, par des caractères d'intemporalité, de substitution, de réversibilité³³.

- le code proaïrétique décrit les successions d'actions afin que l'histoire racontée soit cohérente pour le lecteur ;
- et enfin le code herméneutique organise le récit par énigmes et dévoilements³⁴.

Ce qui fait du roman policier un roman policier est donc l'hypertrophie, le développement excessif, de ce code herméneutique qui le sépare des autres genres littéraires. En effet il est présent dans bien d'autres œuvres, comme nous l'avons vu, mais le roman policier regorge d'événements narratifs qui valorisent ce code.

Énigmes, promesses de solution, leurres, équivoques, réponses suspendues, partielles ou bloquées, indices, épisodes ou expressions qui font office d'embrayeurs/relais pour lancer le récit en avant, épisodes-carrefours qui ouvrent une bifurcation et une alternative possible avant que le texte ne choisisse une voie définitive³⁵.

³³ BARTHES, Roland, Sur S/Z et L'Empire des signes, Œuvres Complètes, t. III Paris, Seuil, 2002, p.660.

³⁴ Ibid.

³⁵ VAREILLE Jean-Claude, op.cit.

Cela permet de ralentir la découverte de la résolution et de créer une tension car tout l'enjeu pour le lecteur repose sur la partie finale de l'œuvre. La réponse ne doit pas être donnée ou comprise trop vite. Selon Raymonde Debray-Genette le code herméneutique participe à notre façon de lire un roman policier :

Il met le lecteur dans une attitude de déchiffrement active, mais aussi facile et trompeuse ; les leurres, les recherches valent souvent plus que les trouvailles et c'est ici le royaume d'un artifice, désuet aujourd'hui. Il est, avec le code proaïrétique, celui qui fait durer le récit de la façon la plus artisanale³⁶.

Le double récit est un des éléments principaux qui permet de mettre en place cette hypertrophie car son existence, mélangée à celle de l'énigme, implique des analepses, des dissimulations et des interrogations. Il permet une démarche que Vareille qualifie de « tâtonnante » et qui répond à l'activité de l'enquêteur et du lecteur qui cherchent la solution avec plusieurs bribes d'éléments de réponses.

Un autre élément narratif qui renforce le code herméneutique est d'ouvrir le récit *in medias res*, c'est-à-dire de plonger le lecteur directement dans l'événement, sans plus de détails et de préambules. C'est souvent le cas dans les romans policiers : la scène d'exposition s'ouvre sur l'appel à un enquêteur concernant un crime. Ainsi le lecteur est amené à se questionner tout de suite sur ce qui a pu se produire, sur les détails manquants. Il est plongé très vite dans le récit et le code herméneutique ne fera que renforcer ses interrogations. En effet, l'auteur lui donne de plus en plus d'indices et de renseignements, mais ce déchiffrement n'est pas toujours aisé, car dès qu'une solution semble être découverte, un autre problème peut apparaître. Cela fait partie des effets de lecture du roman policier : la solution ne se découvre pas facilement et demande de l'investissement de la part du lecteur.

³⁶ DEBRAY-GENETTE Raymonde, « R. Barthes S/Z [Compte-rendu] », Langue française, n° 7 : « La description linguistique des textes littéraires », 1970, p. 121-123, disponible sur https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1970_num_7_1_5520 (consulté le 29 mars 2022).

I.1.2.3. Les premiers plaisirs de lecture

Pour Yves Reuter le roman policier est une « distraction³⁷ » et permet de faire apparaître différents plaisirs et émotions. Ces plaisirs ont été analysés par Collovald et Neveu dans le chapitre 3 de leur étude *Lire le noir*, et ils permettent de trouver différentes raisons de lire un roman policier. Ainsi ce dernier peut être :

- une lecture pratique qui pallie l'ennui ou l'insomnie et qui demande moins d'investissement du fait de la sérialité du genre (que nous verrons plus bas) ;
- une lecture d'exploration qui permet « la découverte d'autres mondes » (p.158) que l'intrigue se passe en France ou à l'étranger ;
- une lecture qui fait réfléchir;
- une lecture débutante qui est « la clé d'accès un à univers littéraire » (p.163) en permettant d'entrer dans la lecture avant de découvrir de nouveaux genres ;
- une lecture thérapeutique qui devient « l'exutoire des temps modernes (p.165).

Le livre policier peut donc être lu pour différentes raisons mais apporte toujours les mêmes premiers plaisirs : ceux de la recherche et de la curiosité. Comme nous l'avons vu plus haut le lecteur est (ou peut être) dans une lecture active et dynamique. Le contrat de lecture du roman policier implique que le lecteur a des indices sous les yeux qu'il peut tenter de trouver et comprendre, afin de peut-être résoudre le mystère à la place de l'enquêteur. « C'est la règle de l'énigme : posée au début, elle doit être résolue avec la fin du récit et il n'est rien dans la construction narrative qui ne vise à sa solution³⁸. »

Le roman policier stimule la curiosité du lecteur, puisqu'il sait qu'il a la possibilité de comprendre par lui-même ce qu'il s'est passé. Cette curiosité fait partie des différentes fonctions thymiques étudiées par Raphaël Baroni dans *La Tension narrative*³⁹. Il en définit trois : la curiosité, le suspense et la surprise, qui créent une tension.

La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée

³⁷ *Ibid.* p.103.

³⁸ DUBOIS Jacques, « Un agent double dans le champ littéraire : le roman policier », *Pratiques : linguistiques, littérature*, didactique [en ligne], n°50 : Les paralittératures, 1986, disponible sur https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1986_num_50_1_1385 (consulté le 23 mars 2022).

³⁹ BARONI Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue⁴⁰.

La curiosité est produite par une exposition retardée (p.24) qui nécessite une participation de l'interprète (ici, le lecteur) qui doit produire des anticipations « sur la compréhension de la situation narrative » (p.109). Le lecteur doit tenter de trouver la solution (nous étudierons plus bas le fait que le roman policier nécessite des compétences), ce qui va décupler sa curiosité et ainsi son expérience de lecture. Peu importe la position que décide d'avoir le lecteur (en essayant de chercher, ou en se laissant surprendre) sa volonté reste la même : connaître l'identité du coupable à la fin. Il y a donc toujours une part de curiosité.

Le roman policier entretient cette curiosité et s'adresse à l'intellect du lecteur. Cet intérêt creuse son attente du dénouement mais renforce également son attachement au livre. En effet, paradoxalement, les lecteurs de romans policiers veulent connaître très vite l'identité du coupable cependant ils n'accéléreront tout de même pas leur lecture (en sautant des pages ou en lisant la fin) : ils entretiennent ce plaisir.

Nous faisons tous cette expérience quotidienne d'une impatience qui se complaît en elle-même, de ce plaisir apparemment paradoxal que nous tirons de notre insatisfaction provisoire, de cette incertitude pleinement assumée face à un récit inachevé. Pour ne pas gâcher la jouissance de cette tension ludique, nous acceptons volontiers de ne pas interrompre le conteur pour lui demander d'en venir au fait, nous essayons de résister à l'envie (malgré la liberté que nous en avons) de sauter les pages du roman pour déceler la suite⁴¹.

C'est cette position qui plaît aux lecteurs de romans policiers car elle les place dans un jeu, une lecture ludique. Il s'agit d'assembler les pièces d'un puzzle. Le paradoxe est que ce plaisir est pris pendant la lecture d'un crime, ce que nous étudierons plus tard. Le roman policier n'a pas seulement besoin d'un lecteur, mais d'un interprète, un chercheur (finalement, un lecteur-enquêteur) qui permet au roman de développer toutes ses possibilités, d'offrir une plus grande expérience de lecture.

Le plaisir du roman policier se trouve également dans le plaisir qui remplace celui de la curiosité si le lecteur ne trouve pas la solution avant la fin. En effet, le contrat de lecture implique également un autre effet : celui de la surprise. « Le genre policier exige de ses textes

Licence CC BY-NC-ND 3.0

⁴⁰ *Ibid.*, p.18.

¹¹ *Ibid.* p.17.

qu'ils conduisent toujours à une solution originale, à un effet de surprise, à un écart à la fois contextuel et intertextuel⁴². » Le coupable sera toujours quelqu'un de surprenant et le lecteur sait à l'avance qu'il sera surpris et étonné. Il sait également à l'avance qu'il va lire un problème et que s'il ne trouve pas la solution elle lui sera présentée. Toute sa lecture est en tension vers cette découverte. Il ne restera pas longtemps sans savoir et pourra ainsi admirer le travail de l'auteur.

Ainsi le roman policier est l'un des genres que l'on peut lire en sachant à l'avance quels plaisirs de lecture l'on va avoir car nous avons vu que son existence est basée sur l'utilisation des mêmes codes et conventions qui créent un pacte de lecture explicite. Le lecteur sait que quoi qu'il arrive il trouvera différentes sortes de plaisir à la lecture du roman policier. C'est un des seuls genres qui garantit ces effets puisqu'il lui est imposé d'écrire à propos d'un mystère, ce qui permet d'anticiper.

Le roman policier est donc constitué de différents éléments qui se complètent afin de constituer le genre qui s'annonce officiellement au milieu du XIX^e siècle. Nous venons cependant de voir qu'il réutilise des éléments narratifs plus anciens afin de les exploiter d'une façon nouvelle et moderne, réutilisation qui, nous le verrons, ne concerne pas uniquement le roman policier classique. Tous ces éléments, ces ingrédients, participent à la construction de l'univers policier qui se retrouve dans un caractère presque spécifique au genre, participant à sa popularité : la sérialité.

I.2. La sérialité : une logique éditoriale inhérente au roman policier

Le roman policier, en tant que genre littéraire, se développe à partir du milieu du XIX^e siècle, et épouse ainsi les tendances de l'édition populaire, de l'essor de la sérialité feuilletonnante à l'avènement des collections et des littératures de genre au début du XX^e siècle.

I.2.1. <u>Une stratégie développée depuis le XIX^e siècle</u>

I.2.1.1. Le roman policier et la série

⁴² DUBOIS Jacques, « Un agent double dans le champ littéraire : le roman policier » op.cit.

Le roman policier est caractérisé par sa sérialité, et correspond plus précisément à ce qu'Anne Besson qualifie de « série ». Dans *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, la chercheuse oppose en effet deux modes de sérialité, le cycle et la série, qui ont pour point commun de vouloir captiver, d'attirer le public et de le fidéliser en le faisant revenir vers un même univers de lecture qui reprend les mêmes codes et les mêmes personnages au fil des volumes :

La série insiste davantage sur l'indépendance de ses volumes, qui forment un ensemble discontinu; le cycle, lui, insiste davantage sur la totalité réalisée par l'ensemble, en instaurant une continuité entre ses volumes. Ces principes constituent la traduction, en termes de structure et de forme, d'une ambition différente pour chaque ensemble : la réitération pour la série, la totalisation pour le cycle⁴³.

Ces deux modes de sérialité s'opposent même s'il règne une certaine ambiguïté entre eux : « Ce flou sémantique révèle clairement l'existence d'une autre indécision, plus profonde, de nature typologique : comment délimiter des catégories précises au sein des ensembles romanesques ?⁴⁴ ». Anne Besson clarifie cette ambiguïté en définissant ces deux termes, cycle et série. Contrairement à la série, le cycle conserve un lien de dépendance entre les volumes et une chronologie développée. Ainsi les personnages sont ancrés dans une histoire propre et personnelle ce qui leur permet d'évoluer entre les volumes. Le cycle obéit au principe de la continuité, différent du principe de la répétition de la série, et de retour évolutif des personnages.

Si le retour est ainsi une donnée commune, ce sont les modalités de ce retour, susceptibles d'importantes variations, qui provoquent la différenciation entre cycle et série au sein des ensembles romanesques ; la série devient le domaine du retour répétitif, et le cycle celui du retour évolutif⁴⁵.

Les genres représentatifs du cycle sont les genres de la *fantasy* et de la science-fiction (*Le Seigneur des anneaux*, *Eragon*, *Dune*, *Fondation* etc.) tandis que le roman policier ou le roman sentimental se prête mieux au jeu de la série. Cependant l'étude d'Anne Besson nous permet de constater, dans les parties suivantes, qu'à travers son évolution le roman policier s'approprie des caractéristiques du cycle qui ouvrent de nouvelles possibilités et de nouveaux plaisirs de lecture.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

⁴³ BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Édition, 2004, chapitre premier « Cycles et séries : les types d'ensemble ».

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

En revanche, la série repose sur la discontinuité de l'intrigue, sur un principe de réitération qui suppose une faible évolution du monde et des personnages crées. Ainsi, dans la série, les parties l'emportent sur le tout :

Le monde fictionnel présenté et représenté ne peut pas, et même ne doit pas se transformer ou se développer ; il est une donnée de départ, complète d'emblée, et très peu modifiable par la suite ; en particulier, le passage du temps n'exerce pas sur lui sa fonction métamorphosante⁴⁶.

Or, selon Anne Besson, le roman policier fait partie des genres littéraires qui se prêtent le mieux au fonctionnement en série. Les œuvres composées de plusieurs volumes permettent de construire un univers fictionnel précis et utilisent, dans la plupart des cas, le même personnage ou groupe de personnages, et le retour des mêmes éléments au fil des volumes. La logique sérielle est liée à la logique de réitération qui utilise des procédés de répétition comme la récurrence des codes ou des formules narratives. Cela permet ainsi d'avoir un univers (littéraire dans notre cas mais la sérialité se retrouve dans différents médias de culture comme les films, les séries, les jeux etc.) et de le réutiliser à travers chaque volume tandis que l'intrigue est l'élément changeant et indépendant. Ainsi dès le premier volume l'univers est complet et précis et réutilisé tout au long de la série.

Nous verrons plus tard que la logique de la sérialité, en littérature, apporte une façon particulière de lire et également des plaisirs de lectures. Avant cela nous allons analyser la manière dont la sérialité se lie au roman policier puisqu'il devient, selon Anne Besson, la forme littéraire la plus représentative de la sérialité « une forme précise d'ensemble romanesque, la série fermée, la plus "sérielle" des séries ⁴⁷ ».

La série fermée est en effet celle qui convient le mieux au roman policier et possède des critères qui permettent de mettre en valeur les codes du roman à énigme. Les contraintes déterminées par l'autrice afin de créer une série sont les suivantes :

- le principe régressif du genre policier : contrairement au roman noir où un événement en entraîne un autre, créant ainsi comme une ligne, dans le roman à énigme nous assistons à un cercle. Le détective fait le tour des possibilités par ses recherches, ses interrogatoires etc. en revenant sans cesse sur l'enquête de départ afin de trouver la

47 Ibid

⁴⁶ Ibid, p.22.

solution : « Le volume ainsi conçu ne peut qu'apparaître fortement clos, à l'image de l'autosuffisance d'un raisonnement parfaitement "bouclé". » ;

- en un volume tout est résolu et doit présenter une fin : l'essence du genre policier qui justifie son existence est de présenter une enquête et sa résolution. Ainsi, cette clôture entraîne celle de toutes les autres intrigues (romanesques ou volumiques) ce que la série fermée permet de créer ;
- la création d'un monde fictionnel géographique clos et d'étendue limitée ;
- la disparition de la temporalité puisque le temps n'a pas de place réellement importante. Tout l'intérêt du roman policier est que tous les éléments nécessaires à sa résolution sont présents dès la situation initiale et c'est, dès lors, la façon dont le protagoniste va résoudre l'enquête qui importe. Entre différents volumes il ne semble pas y avoir de chronologie établie puisque chaque enquête se suffit en un seul récit : cela permet d'immortaliser le héros et de ne pas avoir d'ordre établi pour lire les différents romans d'une série.

Ainsi les caractéristiques du roman policier et celles de la sérialité sont similaires et s'apportent mutuellement :

On voit combien, dans le cas du roman policier à énigme, les caractéristiques de la série et celles du genre concordent idéalement et se soutiennent les unes les autres. La série apparaît en effet comme une mise en valeur des données génériques, un moyen de les exploiter au mieux⁴⁹.

Au travers des volumes le lecteur peut se concentrer sur l'intrigue ou l'enquête car la sérialité lui permet ce nouveau confort de lecture : connaître les éléments principaux de l'œuvre et ne pas s'attendre à ce qu'il change puisque la sérialité est devenue, au fur et à mesure, inhérente au genre policier qui devient le représentant de la « série fermée ».

La sérialité n'est pas seulement en rapport avec la série et le fait de créer un univers fermé et complet. C'est une notion plus large qui évoque ce à quoi peut se rapporter un texte. C'est ce qu'étudie Matthieu Letourneux⁵⁰ dans *Fictions à la chaîne*.

⁴⁹ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁵⁰ LETOURNEUX Matthieu, op.cit.

La sérialité regroupe différents ensembles romanesques (les collections, les genres, les produits dérivés etc.) qui « invitent à évaluer le texte à partir de l'ensemble plus vaste qu'il convoque⁵¹. »

En littérature, la logique sérielle suppose donc de rapporter une œuvre à d'autres productions avec lesquelles elle partage une cohérence, laquelle peut être formelle, thématique, affecter la structure, la narration, la diégèse, etc. L'écrivain sériel inscrira son récit dans une série plus large avec laquelle il dialoguera (par exemple un genre, un univers de fiction qu'il reprendra, un groupe de récits qui l'inspireront). Il pourra reprendre en outre des traits stylistiques, saillants de cette série, jusqu'à donner à son récit un aspect stéréotypé⁵².

Dans notre cas il s'agit de la sérialité du genre policier puisque chaque livre qui s'inscrit dans ce genre doit utiliser ses codes, ses personnages typiques et sa structure. L'œuvre policière se lit, se pense et s'écrit par rapport à son genre et lorsqu'elle devient une série au sens où Anne Besson l'entend elle se lit, en plus, par rapport au premier volume qui présente l'univers et les personnages et permet ainsi de dérouler la série dans un principe de répétition.

I.2.1.2. La sérialité : approche historique

C'est le XIX^e siècle qui voit émerger le fort potentiel de la sérialité malgré son origine plus lointaine. C'est ce que souligne Marie Gaboriaud dans son résumé et analyse de l'œuvre de Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*⁵³:

Proposant de penser les logiques sérielles dans un temps long, l'essai postule que ses sources sont à rechercher dans les « origines des pratiques de la fiction » et que la sérialité n'est pas uniquement liée à la modernité médiatique, puisqu'on la retrouve dans des mécanismes anciens comme les fables, la littérature de colportage ou les mythes, avec lesquels elle partage les processus d'hybridation ou de réarticulation d'un texte à l'autre. S'appuyant sur Walter Benjamin pour rappeler que, dès les débuts de l'imprimerie, le livre apparaît déjà comme une « série », l'auteur désigne pourtant le XIX^e siècle, [...] comme le moment où les

⁵¹ *Ibid.*, p.8.

⁵² *Ibid.*, p.28.

bouleversements matériels et économiques font de la sérialité un mode de consommation nouveau de la littérature⁵⁴.

Lors de l'étude de l'histoire du roman policier nous avons pu constater que le XIX^e siècle est également le siècle de son apparition, le mettant donc en relation avec la sérialité. En effet le roman à énigme (et cela est moins le cas pour le roman noir ou à suspense) « possède des contraintes génériques hypertrophiées qui impliquent le recours systématique à la série⁵⁵. »

Ces contraintes sont révélées par un contexte historique et économique particulier, qui va permettre d'exploiter la notion de sérialité. Avant d'être liée principalement au roman policier cette dernière l'est au travers d'un nouveau support qui va permettre de la développer : le roman-feuilleton. L'alphabétisation et la Révolution industrielle ont permis la naissance de la littérature populaire, comme nous l'avons vu, mais également celle de la presse à grand tirage. « C'est la montée en puissance de la civilisation du journal qui va bouleverser la relation à l'écrit⁵⁶. » À la page suivante Letourneux affirme son propos, la presse a une incidence sur les pratiques sérielles car utilise elle-même la sérialité. Il liste les différentes raisons :

- le périodique est une publication sérielle puisqu'il passe par la logique de l'abonnement et propose une série de numéros ;
- le principe de rubricage tend à sérialiser la presse car ce principe a pour but de simplifier l'écrit afin de viser n'importe quel public ;
- la presse utilise les écrits de différents journalistes et auteurs ce qui crée une logique polyphonique qui les invite à se répondre entre eux, à s'inspirer les uns des autres et donc à ce que lecteur créer des liens entre les textes ;

C'est cette presse qui inspire le roman-feuilleton. Le principe est simple, il s'agit de publier un texte coupé en plusieurs parties afin de fidéliser un lectorat qui, rendu curieux, achètera le prochain numéro pour connaître la suite du précédent.

La naissance du roman-feuilleton, en 1836 en France, correspond aux besoins d'une presse populaire émergente, à laquelle cette formule fournit un moyen d'attirer et de fidéliser un lectorat nombreux. Le feuilleton ne forme pas d'emblée un genre littéraire propre, car l'immense majorité des romans de l'époque font l'objet de prépublications périodisées ; les œuvres de Balzac, Sand, Gauthier, Huysmans, Zola, Flaubert ou encore Chateaubriand

-

 ⁵⁴ GABORIAUD Marie, « Poétique de la sérialité, de Robert Macaire à Pokémon », *Acta fabula* [en ligne] vol. 19,
 n° 10, 2018 disponible sur http://www.fabula.org/acta/document11627.php, (page consultée le 18 mai 2022).
 ⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ LETOURNEUX Matthieu, Fictions à la chaîne, *op.cit.*, p.80.

paraissent de cette manière [...]. Ce n'est que progressivement qu'un lien s'établit entre le support de publication, le journal, et la forme narrative adoptée, le roman-feuilleton⁵⁷.

Dans les premiers temps le roman-feuilleton ne se rapproche pas de la sérialité en ce sens que les textes ne sont pas écrits de manière coupée puis publiés mais qu'ils sont déjà entiers et coupés par la suite afin de les publier de cette façon. C'est dans son évolution que nous retrouvons les caractéristiques de la sérialité : la création d'un univers de départ qui sera repris dans tous les épisodes afin de garantir une répétition des personnages et des décors. Ces derniers ne sont pas appelés à évoluer car le passage du temps est peu présent dans les œuvres sérielles : cela permet à l'intrigue d'être le seul élément modifiable et d'empêcher le rôle imprévisible que peut avoir le temps dans une œuvre. La répétition de cet univers au sein des différents volumes permet au lecteur de se retrouver facilement dans sa lecture car les éléments y sont semblables.

La sérialité est donc également au service de la production du roman-feuilleton et du roman policier. L'apparition de la presse, du fait divers, de l'alphabétisation participe à créer un contexte particulier qui permet une hausse de la demande puisqu'au XIX^e siècle le monde littéraire change considérablement autant par les œuvres créées que par les lecteurs qui les lisent.

Ainsi le roman-feuilleton, la paralittérature et donc le roman policier ont un point positif fort : la production plus facile et rapide que leur permet la sérialité. En effet, il est plus rapide d'élaborer une première fois un univers et ses personnages pour ensuite les réutiliser en ne modifiant que l'intrigue dans les autres volumes.

Le fonctionnement sériel demeure plus intéressant du point de vue strictement économique, permettant la production d'un nombre illimité de volumes autour d'un seul et même héros récurrent. [...] la série écrase quantitativement le genre par l'avantage qu'elle autorise au niveau de la rapidité et de la quantité de production (pas d'évolution nécessaire de l'intrigue, pas de vieillissement des personnages) et par l'efficacité plus grande qu'elle confère à la réaffirmation des valeurs idéologiques⁵⁸.

Grâce au fait divers l'inspiration semble infinie tandis que la presse et le roman-feuilleton apportent un nouveau support qui renforce le plaisir de la curiosité.

-

⁵⁷ BESSON Anne *op.cit.* chapitre premier.

⁵⁸ Ibid.

I.2.1.3. Les plaisirs de la sérialité

La notion de sérialité contribue à certains plaisirs de lecture du roman policier et crée même une nouvelle lecture : la lecture sérielle. Selon Paul Bleton c'est la paralittérature qui crée cette nouvelle lecture « ordinaire⁵⁹ » puisque la sérialité se prête plus facilement aux genres de la paralittérature. Cette dernière est en plein essor puisqu'elle plaît et attire de nombreux lecteurs et permet un marché lucratif de la lecture, fait sur lequel nous reviendrons plus bas. Bleton analyse que la sérialité est une offre qui répond à une demande tout en permettant au lecteur d'affiner son plaisir : « d'un côté, la sérialisation comme offre de l'industrie culturelle à cette demande de jouissance et, de l'autre, la sérialisation comme quête du plaisir pour le lecteur, quête devenant pratique culturelle⁶⁰. »

Ainsi cette lecture possède assez de caractéristiques et de spécificités pour être étudiée en tant que telle. Bleton dégage une configuration, un modèle de base à la lecture sérielle à qui il caractérise quatre éléments :

L'intensité de son déclenchement, la symétrie de l'offre et la demande, la reconnaissance comme compétence cognitive cardinale et l'extensivité comme effet et caractère dominants de cet acte⁶¹.

La sérialité est au service d'une lecture hétérogène car elle favorise l'existence de moments intenses et importants que le lecteur attend, tels des rendez-vous de lecture qui deviennent des lieux communs : un crime, une enquête, une résolution, dans le cadre d'un roman policier. C'est ici que l'acte de lecture trouve une « intensité de déclenchement ». Bleton qualifie ce plaisir de « renouvelé » dès lors qu'il apparait dans un genre sériel puisque la sérialité donne une raison à l'œuvre pour se poursuivre en plusieurs volumes et donc retrouver de façon récurrente ces plaisirs et ces rendez-vous. Ainsi apparaît le premier plaisir de la sérialité : la répétition. Dans son *Éloge des fins heureuses*⁶², Coline Pierré défend l'attendu dans les livres car il crée une confiance pour le lecteur, une intimité entre lui et l'auteur :

⁵⁹ BLETON Paul,1997 « Un modèle pour la lecture sérielle », *Études littéraires*, vol.30, n°1 Récit paralittéraire et culture médiatique, p.45-55, disponible sur https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1997-v30-n1-etudlitt2261/501187ar/ (consulté le 18 mai 2022).

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

⁶² PIERRÉ Coline, [2018 Monstrograph], Éloge des fins heureuses, Paris, Éditions Daronne, 2023

Vous savez que ça va arriver, vous êtes dans la confidence depuis le début, vous connaissez les codes, et vous vous régalez de cette avance que vous avez sur les personnages, vous vous délectez de déjà connaître les étapes et de les voir se dérouler [...] le lieu commun fait appel à des émotions si ancrées en vous que vous ne vous en méfiez pas, vous vous laissez ensevelir par l'émotion quand vous croyiez garder le contrôle⁶³.

Dans son exemple, Pierré utilise le roman d'amour mais cela fonctionne également pour le roman policier qui relève d'un genre populaire lui aussi. C'est ce plaisir de l'attendu qui va en créer d'autres et permettre une lecture sérielle. Comme nous l'avons vu, appliquée au roman policier la sérialité permet de retrouver les mêmes éléments au cours des différents volumes, qu'il s'agisse de personnages, de situations ou d'univers en ayant la garantie de pouvoir lire une série sans suivre un ordre préétabli. En effet, ces mêmes éléments sont construits de façon à être reconnus et appréhendés de façon simple et claire.

La répétition permet ainsi de se forger une encyclopédie sérielle : un lecteur qui lit très régulièrement la série d'Agatha Christie, ayant Hercule Poirot comme héros, pourra ouvrir un de ces livres en connaissant d'avance le cadre général des vies des protagonistes récurrents, leurs caractéristiques etc. Cela permet au lecteur d'améliorer son temps de lecture par une compréhension facilitée au fur et à mesure. C'est ainsi que se créent le confort et la facilité de lecture d'une œuvre sérielle, au service d'un nouveau public de lecteurs au XIX^e siècle et qui perdurent dans les romans policiers suivants et contemporains.

Cette notion de répétition est fondamentale pour comprendre la logique du roman populaire, comme de tout genre de grande consommation culturelle. Elle dessine le portrait d'un lecteur qui doit pouvoir pénétrer aisément dans l'univers romanesque qui lui est proposé. On a parlé -René Guise notamment – de littérature facile, et cette facilité d'accès, condition nécessaire d'une consommation de masse, modèle un certain nombre de traits essentiels du roman populaire⁶⁴.

Ce confort, cette familiarité, est, pour Paul Bleton, une composante cognitive de la lecture sérielle, une « stratégie de facilitation à base de répétition⁶⁵ » qui permet au lecteur d'évoluer dans sa compétence de lecture.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

⁶³ *Ibid.*, p.71

⁶⁴ COUÉGNAS Daniel, ARTIAGA Loïc (dir.), « Qu'est-ce que le roman populaire ? », Le roman populaire, 1836-1960, Mémoires/Cultures, Paris, éditions Autrement, 2008, p.42.

⁶⁵ BLETON Paul, op.cit.

Le plaisir, voire l'exaltation ressentis à la vitesse de lecture et à la maîtrise du récit portent en eux-mêmes leur récompense et incitent au renouvellement de l'expérience. Pour lire plus vite que son ombre, le lecteur anticipe le sens, son encyclopédie sérielle spécialisée lui permet de faire de meilleures hypothèses sur la suite du récit⁶⁶.

L'extensivité de la lecture paralittéraire, et donc sérielle, permet de réunir différents plaisirs pendant la lecture.

Conciliant, confortable, le roman paralittéraire se consomme et, souvent, se laisse oublier. Extensive, la lecture lie non seulement entre eux les moments d'intensité d'un roman mais aussi répète des types d'intensité d'un roman à l'autre, nappe l'inattendu et les discontinuités des récits par la prévisibilité et l'expectation⁶⁷.

La répétition est également, en plus de tout cela, un outil de fidélisation du lecteur. En effet, le retour du personnage principal et de son univers dans une œuvre sérielle permet de le rendre « increvable⁶⁸ » car il garantit la continuité de la série, telle une utopie. « Enfin, du point de vue du désir, la sérialisation serait l'annonce de cette utopie que l'objet du plaisir pourrait ne jamais faire défaut, inépuisable, toujours disponible, toujours renouvelé — voire, pérenne⁶⁹. » Ainsi le lecteur peut continuer de lire un roman policier sans s'inquiéter de la disparition de son personnage favori et même s'attacher à ce dernier. C'est ce souci de fidélisation qui pousse Arthur Conan Doyle à créer Sherlock Holmes :

C'est dans ces termes que Sir Arthur Conan Doyle conçoit son projet d'une série de nouvelles, comme solution la plus adaptée aux besoins du support qui l'accueille, le journal Strand. "À considérer les histoires qui paraissaient sans lien entre elles dans ces divers périodiques, une idée m'avait frappé : qu'il suffisait d'un seul personnage circulant à travers une série, s'il retenait suffisamment l'attention du lecteur, pour faire de ce lecteur un fidèle du magazine en question. D'un autre côté, il m'était apparu depuis longtemps que le feuilleton ordinaire était pour un magazine plutôt un obstacle qu'un secours, car tôt ou tard on manquait un numéro, et par la suite on s'en désintéressait. À l'évidence, le compromis idéal était un personnage qui assurait la continuité et malgré tout des livraisons formant chacune un tout par elle-même. Ainsi l'acheteur aurait toujours la certitude de prendre son plaisir à l'ensemble du contenu du magazine"70.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ BLETON Paul, op.cit.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ BESSON Anne, op.cit.

La série permet donc de découvrir un personnage précis, construit de façon à plaire au lecteur pour que ce dernier veuille le retrouver dans d'autres lectures. Cependant, ce plaisir des retrouvailles ne doit pas nécessiter, pour exister, de lire l'intrigue précédente ou suivante. C'est pourquoi la série permet d'apporter différentes connaissances à propos des personnages, de découvrir quelques anecdotes à leur sujet, mais toujours sans impacter la compréhension dans son ensemble contrairement au cycle qui nécessite une lecture assidue et ordonnée afin de comprendre l'évolution de l'histoire et des personnages.

Paradoxalement, la sérialité entraîne un autre plaisir de lecture : celui de la surprise. En effet, la répétition et le genre de l'œuvre permet au lecteur d'attendre des éléments inhérents au roman policier (ou plus largement au roman populaire). C'est justement cette attente qui lui permet d'être surpris : il sait qu'il attend un événement mais ne sait pas comment celui-ci va lui être présenté par l'auteur. Selon Matthieu Letourneux ce plaisir de lecture est différent du plaisir esthétique de l'œuvre et est bien lié au plaisir sériel. C'est l'attente de la présentation d'un trait sériel caractéristique, d'un rendez-vous de lecture auquel nous sommes habitués⁷¹. La répétition n'est pas contradictoire avec la créativité : dans le roman policier le lecteur sait qu'il va y avoir un crime mais celui de quel personnage ? de quelle façon ? dans quel lieu ? par qui ? quelle conséquence ce crime aura-t-il ?

Il ne faut pas non plus cependant réduire caricaturalement les œuvres à la simple répétition mécanique du même. Le plaisir et l'efficacité de la communication sérielle tient précisément à cette négociation qui se joue entre reprise et variation⁷².

La sérialité favorise l'envie de retourner dans cet univers, de continuer à s'y plonger. Ce plaisir est directement lié à l'immersion fictionnelle qui pousse le lecteur à vouloir rester dans cet univers et à y retourner dès qu'il le peut. Les lecteurs trouvent cette immersion et donc ce plaisir dans toutes les fictions, peu importe que cela soit une série ou non (pour peu qu'elles correspondent à leurs goûts de lecture), et plus généralement ce plaisir est trouvé dans toutes les immersions ludiques : les jeux, les films, les séries etc. On prend plaisir à imaginer une autre vie, la lire ou bien la regarder.

41

⁷¹ LETOURNEUX Matthieu, Agora des savoirs *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique* (22 avril 2018) [Vidéo YouTube]

https://www.youtube.com/watch?v=MXpDTH_yisY&list=PL0iZPY4DQohafGeGVWSaw7BXdYFDVEXJh&index=6 &t=13s

⁷² LETOURNEUX Matthieu, « Introduction – La littérature au prisme des sérialités », *Belphégor* [en ligne] n°14 : Sérialités, 2016, p.1-14, disponible sur https://doi.org/10.4000/belphegor.794 (consulté le 28 juin 2022).

L'immersion fictionnelle est une activité homéostatique, c'est-à-dire qu'elle se régule ellemême à l'aide de boucles rétractives : [...] en situation de réception elle est relancée par la tension qui existe entre le caractère toujours incomplet de la réactivation imaginaire et la complétude (supposée) de l'univers fictionnel proposé. D'où l'attrait, pendant notre enfance, des jeux fictionnels qui s'étirent sans fin, interrompus le soir pour être repris le lendemain [...]. D'où le goût aussi, plus tard, pour les romans fleuves ou les cycles romanesques (comme La Comédie humaine ou les Berchester Novels), pour les feuilletons (écrits ou télévisuels) qui n'en finissent pas, pour les films à suite⁷³.

Dans notre cas, la sérialité renforce ce retour à l'immersion car elle permet au lecteur de se tourner vers les autres volumes de la série, et de prolonger un moment dans le même univers. Cette immersion est facilitée par la connaissance que se fait le lecteur au fur et à mesure des lectures de la série et le confortant dans ce retour à retrouver ce qu'il connaît et donc à chercher ce qu'il ne connaît pas. Dans le cas du roman policier c'est le crime, l'identité de la victime et celle du coupable, entres autres, dans d'autres séries cela sera d'autres éléments.

La sérialité crée donc un autre type de pacte de lecture, différent de celui engendré par le genre de l'œuvre et qui permet au lecteur de s'attendre à des codes, des motifs, des stéréotypes etc., qui serait donc un pacte de lecture policier. Ici il s'agit du pacte de lecture sériel. La sérialité lui permet de lire le roman policier en tant que partie d'un tout et en sachant qu'il entre dans un univers sériel. En effet, selon Letourneux la littérature de genre doit être lue avec des a priori sériels car si on la lit sans le savoir on la lit de la mauvaise façon et on peut donc passer à côté des indices, dans le cas du roman policier à énigme⁷⁴.

I.2.2. <u>Un changement de paradigme de la sérialité dès le début du XX^e siècle</u>

I.2.2.1. La création de collections : avènement de la sérialité par cette logique éditoriale

Comme l'a dit Besson les caractéristiques de la sérialité et celles du roman policier « concordent⁷⁵ ». Les deux notions se complètent et permettent de faire épanouir le genre en lui donnant une structure claire et définie. C'est dans ce cadre, grâce à la sérialité que l'édition du

⁷³ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?* Paris, Seuil, 1999, p.179

⁷⁴ LETOURNEUX Matthieu, « Introduction – La littérature au prisme des sérialités », op.cit.

⁷⁵ BESSON Anne, op.cit.

policier va évoluer et passer du roman-feuilleton à la collection. Selon le Dictionnaire de l'Académie française disponible sur le site du Centre national de ressources textuelles et lexicales, une collection, dans le domaine de l'édition, est un :

Recueil de plusieurs ouvrages qui ont rapport à une même matière ou qui appartiennent à un même genre ; série d'ouvrages consacrés à un même thème ou rassemblés sous une même présentation.

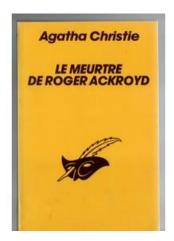
Une collection éditoriale est donc un ensemble d'œuvres qui présente des caractéristiques communes, que cela soit à travers la matérialité des œuvres (dimensions, couverture, techniques de fabrication etc.) ou leur contenu. Louis Hachette serait le premier à avoir élaboré ce concept de collection, à la fin du XIX^e siècle, qui prenait tout d'abord le nom de « bibliothèque » en regroupant les livres pour enfants.

Le genre policier est un genre qui se prête aisément à cette logique éditoriale puisqu'on reconnaît et distingue facilement un roman policier d'un autre roman, ce qui permet de les réunir au sein d'une collection de manière rapide. Cela permet au lecteur de se retrouver dans le monde éditorial policier car presque toutes les maisons d'édition ont désormais leur collection policière. Nous avons constaté dans l'introduction que la première édition de collection policière datait de 1927, soit presque 50 ans après l'apparition du genre. Depuis elles n'ont cessé d'augmenter et deviennent un classique éditorial.

Les policiers existent de longue date en tant que genre spécifique, comme en témoigne la création, dès 1927, de la Librairie des Champs-Élysées, qui, via ses collections « Le Masque », « Émeraude », va développer une offre éditoriale centrée sur le policier⁷⁶.

Le premier roman de la collection Le Masque est *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie, autrice qui devient l'auteure-vedette en assurant l'exclusivité de ses romans à cette collection. Le Masque propose des romans policiers à énigme ou des romans d'aventures et est connu pour sa couverture uniforme qui est maintenant un classique indémodable : une couverture jaune au titre et au logo noir. C'est donc le genre qui réunit les livres au sein de cette collection, genre qui prend la matérialité de cette couverture.

⁷⁶COLLOVALD Annie, NEVEU Erik op.cit. p.55.



Pour Letourneux les collections sont même un autre type de sérialité, différent de celle crée par la littérature de genre :

Deuxième exemple [de sérialité] très important pour la culture sérielle mais qu'on oublie souvent, c'est la collection elle-même [...] son pacte de lecture il [le lecteur] ne le passe pas avec un écrivain, il le passe avec un éditeur, quelqu'un qui lui offre une série de textes⁷⁷.

Dans cet extrait vidéo Letourneux présente la sérialité liée au genre de la littérature, celle que nous avons étudiée dans la partie précédente, et s'attache à illustrer la sérialité de la collection. Cette dernière est l'aboutissement matériel, physique et concret du classement de la littérature de genre car il ne s'agit plus de classer cette littérature selon des codes, comme nous l'avons vu précédemment, mais de faire exister ces codes et de les réunir de façon officielle à travers l'édition.

Ainsi, les collections éditoriales ont plusieurs rôles. Elles sont un moyen de rassembler les œuvres sérielles qui sont réunies par leur genre, comme la collection Grands détectives de l'éditeur 10/18. Elles permettent également de regrouper des livres sans afficher un genre particulier, comme le Livre de poche qui édite tous les genres et tous les récits dans un même format, simple et accessible. Elles incarnent aussi un sous-genre au sein d'un même grand genre, comme les collections de la maison d'édition Harlequin, spécialisée dans les romans d'amour : on distingue ainsi plusieurs collections comme « Passion », « Romance » ou encore « Intrigue » qui différencient les histoires d'amours.

Avec l'arrivée des collections le pacte de lecture sériel ne se passe donc plus avec l'auteur mais avec l'éditeur qui devient la personne en qui le lecteur fait confiance : il se tourne vers une collection de maison d'édition si elle réunit son genre de prédilection. Ainsi Le Masque est une

_

⁷⁷ LETOURNEUX Matthieu, Agora des savoirs *op.cit.*, 11min01.

collection de romans policiers et il est donc de notoriété publique que lorsqu'un lecteur se procure un livre de cette collection, à la fameuse couverture jaune, ce dernier sait par avance que c'est un roman policier tout comme ceux qui le voient le lire. Letourneux dégage ainsi un nouveau rôle pour l'éditeur au sein de cette logique éditoriale sérielle. Il devient un « médiateur, qui assume une véritable "auctorialité éditoriale", garant, pour le lecteur, de la qualité de l'ouvrage ou de sa conformité avec le genre ou l'architexte de la collection⁷⁸ », il est indispensable : « fonction médiatrice de l'éditeur est essentielle aux mécanismes de communication sérielle⁷⁹ ».

Pour Gaboriaud qui analyse l'œuvre de Letourneux, cette confiance, normalement attribuée à l'auteur et dorénavant transférée à l'éditeur, explique les similarités que l'on peut retrouver dans une œuvre paralittéraire :

Ce transfert d'auctorialité sur l'éditeur, dans les littératures sérielles, explique en partie leur tendance au conformisme, puisque proposer des textes trop expérimentaux reviendrait à briser le pacte de lecture sériel que le lecteur passe – aussi – avec l'éditeur. C'est notamment lui qui est en charge de la définition du genre induite par la collection qu'il propose. Dans le cas de la littérature de genre, en effet, « la nécessité d'offrir régulièrement de nouvelles aventures du héros a généralement pour prix la dissolution de l'auteur (vite secondé par un, puis plusieurs écrivains) au profit de l'éditeur, véritable source de l'unité des œuvres⁸⁰.

I.2.2.2. La sérialité au service de la collection par la fidélisation du lecteur

Les deux sérialités que nous venons d'étudier, celle du genre et celle de la collection, s'allient afin de captiver et fidéliser le lecteur, en mettant en valeur deux rôles différents, celui de l'auteur et celui de l'éditeur. Selon Bleton, la paralittérature incite à constituer, pour le lecteur, « une collection dans le temps de sa publication⁸¹ ». En effet, il constate une « quasi-synchronie du temps de l'édition et du temps de la lecture⁸² » qui permet de révéler que la publication d'un livre dans une collection correspondant à son genre optimise sa vente et sa lecture. La sérialité permet d'écrire rapidement un roman paralittéraire et donc de l'éditer de

⁷⁸ GABORIAUD Marie op.cit. (page consultée le 27 juin 2022).

⁷⁹ LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne*, op.cit., p.14-15.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ BLETON Paul, « Un modèle pour la lecture sérielle », op.cit. (consulté le 27 juin 2022).

⁸² Ibid.

façon toute aussi rapide⁸³. Besson confirme cette particularité de l'édition de la paralittérature qui fidélise aisément le lecteur. En effet une collection permet de réunir des romans du même genre mais également de la même série, du même ensemble : « Les genres, comme les ensembles, représentent des formules de fidélisation, des promesses de récurrence, de familiarité : ce sont deux niveaux de "maillage" du marché, qui peuvent bien entendu se superposer⁸⁴. »

En réunissant donc un genre paralittéraire au sein d'une collection une maison d'édition s'assure un certain succès de fidélisation du lecteur. En effet ce dernier se sent rassuré car il retrouve une certaine familiarité grâce à une habitude des codes qu'il identifie au sein d'œuvres et d'auteurs différents dans une même collection. La sérialité du genre paralittéraire permet la popularité d'une collection car elle instaure un sentiment de connaissance chez le lecteur avant même l'achat du livre, créant donc le pacte de lecture sériel entre un lecteur et l'éditeur d'une collection. Ainsi, le lecteur pourra chercher une collection précise, dans une librairie, pour être sûr de trouver son genre de prédilection : acheter un livre de la collection Rivages/Noirs des éditions Rivages lui assure de lire un roman noir même s'il ne connaît pas l'auteur. La collection lui assure de l'énigme et du mystère.

C'est la particularité de la série (tout comme le cycle) : elle a un but commercial pour vendre le plus possible. Elle évolue de façon à continuer de plaire au plus grand nombre.

Les ensembles, cycle et série, constituent des réponses à un seul et même enjeu, de nature commerciale. L'ensemble vise avant tout sa propre consommation : il s'agit d'une entreprise de fidélisation du public, et donc d'une stratégie pour minimiser les risques, dans un marché du livre qui se caractérise justement par son extrême volatilité⁸⁵.

Pour Letourneux, la sérialité permet « des pratiques littéraires extrêmement contrastées⁸⁶ » qui sont donc autant de potentialités de lecteurs différents. En effet, la série peut être appropriée de n'importe quelle façon par l'auteur tant que les codes principaux du genre sont repris et respectés.

Cela reviendrait à occulter la spécificité de la communication sérielle, qui suppose précisément une tension entre une reprise des conventions architextuelles (sans laquelle il n'y aurait pas de

84 BESSON Anne, op.cit.

⁸⁶ LETOURNEUX Matthieu, « Introduction – La littérature au prisme des sérialités » *op.cit.*

⁸³ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

communication sérielle) et des principes de singularisation (qui font que l'auteur cherche à exister au sein des séries dans lesquelles il s'inscrit)⁸⁷.

La sérialité est donc construite sur une tension entre ces deux principes de reprise et d'appropriation, qui mêlent ainsi l'ancien et le moderne et qui créent des « postures auctoriales très variées » et donc autant de lecteurs potentiels attirés par une « logique de relecture » personnelle.

Le lecteur sériel n'est pas ce consommateur passif dévorant sans distance des œuvres produites industriellement que décrit une certaine critique distinctive. Il les lit à travers le prisme de ses intérêts propres qui sont parfois aussi ceux de groupes d'amateurs, de publics spécifiques partageant les mêmes préoccupations ou la même façon d'appréhender la culture⁸⁸.

Cela permet donc aux collections de s'assurer de nombreux titres car les critères d'un roman policier permettent à l'auteur d'être structuré et cadré en lui laissant totale imagination sur le reste du récit.

On le devine du même coup : de telles logiques d'appropriation et de reconfiguration se traduisent par des pratiques littéraires extrêmement contrastées au sein d'un même massif sériel, sous l'influence des autres séries en jeu dans le texte ou des séries proches de celles que convoque l'œuvre. Dès lors, une importante marge de négociation est laissée à l'écrivain. Elle se traduit par des postures auctoriales très variées, [...] mille autres cas particuliers encore, qui finissent par dessiner une infinie variété de pratiques et de postures auctoriales mettant en évidence combien le jeu de la sérialité est aussi une affaire d'appropriation, de distinction, d'individuation et de réinvention⁸⁹.

I.2.2.3. La légitimation du genre par la sérialité d'un univers dérivé

Au début du XX^e siècle le genre policier est un genre souvent décrié par les intellectuels et peu reconnu. « De façon provocatrice, on a pu accorder au roman policier, ce "mauvais genre" relégué dans la paralittérature, le statut de la plus romanesque de toutes les catégories romanesques. ⁹⁰. » Cette réputation, commence peu à peu à s'effacer grâce à l'ampleur que

88 Ibid.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰GRASSO Elsa, MENEGALDO Gilles et PETIT Maryse (dir.), « Phénoménologie du roman policier : l'énigme et la chair du monde chez Pierre Magnan », *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses

prend le genre policier au sein de la société. En effet ce dernier ne se retrouve pas uniquement dans la littérature, il est connu et reconnu par de multiples canaux et supports que nous allons étudier dans cette partie. Cela nous renvoie à la sérialité de Letourneux, car on saisit le genre policier grâce à un ensemble policier et pas seulement la littérature.

Dans la relation entre nous et l'œuvre nous ne saisissons pas l'œuvre dans son unicité, dans son originalité absolue mais dans une relation, on la saisit médiatisée par un ensemble d'autres œuvres auxquelles elle renvoie et par rapport auxquelles on l'analyse, on l'aborde⁹¹.

La sérialité est donc transmédiatique et ainsi le genre policier se retrouve à travers différents réseaux et médias qui permettent au roman d'obtenir si ce n'est une légitimité, une reconnaissance de son existence car elle se voit démultipliée. Ce sont différents éléments qui prennent place sur tout le XX^e siècle qui vont permettre au roman policier de prendre de l'ampleur jusqu'à la réputation qu'on lui connaît aujourd'hui et d'exister à travers d'autres occasions, créant ainsi un univers dérivé. Cet univers dérivé se traduit par l'apparition de nouveaux supports médiatiques : cinéma, séries télévisées, jeux vidéo etc. Letourneux considère que ces évolutions sont dues à notre nouvelle société qu'il identifie comme une société médiatique et marchande, qui influence notre façon de saisir les fictions :

- médiatique car notre culture est marquée par le fait que notre relation au monde passe essentiellement par les médias depuis le XIX^e siècle : presse, livres, radio, télévision, téléphone etc. sont autant de moyens de communications avec le monde ;
- marchande car notre société achète tout ce qu'elle manipule.

Cette culture médiatique fait partie de notre société depuis plus de deux siècles et la sérialité ainsi que la paralittérature en seraient la forme par excellence. Elles imposent une ressemblance et une standardisation qui permettent donc à un genre littéraire de passer aisément d'un support à l'autre. Ainsi dans cette nouvelle société ce sont le théâtre et le cinéma qui sont les premiers à mettre à l'honneur des fictions criminelles, des adaptations de romans policiers. Les progrès techniques du XX^e siècle révolutionnent notre façon de consommer la culture. Nous prendrons l'exemple de l'œuvre de Maurice Leblanc, *Arsène Lupin*, pour suivre cette évolution.

L'œuvre littéraire maintenant célèbre est créée en 1905, et prend la forme d'une nouvelle, L'Arrestation d'Arsène Lupin, publiée dans le magazine Je sais tout. Elle met en scène un

=

universitaires de Rennes, 2010, p149-164, disponible sur http://books.openedition.org/pur/38792 (consulté le 28 juin 2022).

⁹¹ LETOURNEUX Matthieu, op cit.

gentleman cambrioleur qui commet des délits et résout des enquêtes. Fort d'une grande popularité, il s'ensuit de nombreux autres nouvelles et romans.

La première adaptation est théâtrale, en 1909, avec *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*, à Barcelone puis à Paris l'année suivante. En 1909 puis en 1914 le gentleman cambrioleur fait ses premiers pas sur le grand écran à travers des courts-métrages muets tandis que le premier long métrage parlant français est réalisé par Henri Diamant Berger en 1937. Les adaptations théâtrales et cinématographiques se poursuivent jusqu'en 1971, avec l'arrivée d'*Arsène Lupin* de Jacques Nahum sur le petit écran, permettant ainsi un nouveau support de diffusion et donc un nouveau public qui ne connaissait pas forcément l'œuvre littéraire. Cette série sera très plébiscitée et comptera 26 épisodes en quatre ans. L'apogée de l'adaptation télévisuelle survient 50 ans plus tard, en 2021, avec la diffusion de *Lupin* sur Netflix qui connaît également un vif succès et encourage la vente des livres. De manière générale les récits policiers sont de plus en plus populaires sous le format des séries télévisées. En effet, à partir des années 1980, on voit une expansion des séries policières : *Navarro*, *Rex chien flic*, *Colombo*, *Derrick*, *Commissaire Moulin*, *Inspecteur Barnaby* ou encore *Julie Lescaut*. Les années 2000 voient ce phénomène s'amplifier : *The Mentalist*, *NCIS*, *Les Experts*, *Sherlock*, *Profilage*, *Hawaï 5-0*, *Sections de recherches* et bien d'autres.

Concernant Arsène Lupin, ce sont des bandes dessinées qui s'ajoutent aux autres adaptations et qui voient le jour en 1948 et 1949, écrites par Georges Bourdin, tandis que les aventures d'Arsène Lupin sont appropriées par des artistes japonais notamment des mangaka comme Go Nagai entre 1984 et 1985.

Cet exemple d'adaptation œuvre de littérature policière nous permet de constater que c'est un genre qui se retrouve aisément sur de nombreux supports en continuant de plaire. Encore aujourd'hui, au XXI^e siècle, il y a des adaptations en films, en animé ou en série d'Arsène Lupin.

La reconnaissance du genre policier se fait également au travers de l'apparition des prix littéraires qui permettent de récompenser des œuvres et des auteurs. Le premier prix littéraire qui récompense un récit policier est créé en 1930, par Albert Pigasse. Il s'agit du Prix du roman d'aventures, décerné par les Éditions du Masque à un roman policier français ou étranger. Le premier but de ce prix est tout d'abord d'encourager l'écriture de romans policiers afin d'en augmenter la production. On voit donc que dès les années 1930 le genre commence à être reconnu et légitimé, même si cela est plutôt dans un but marchand. Bon nombre de prix vont, par la suite, voir le jour, dans un réel but de reconnaissance du genre. Le Prix du Quai des

Orfèvres est fondé en 1946 tandis que le Grand prix de la littérature policière est créé en 1948. Ils récompensent le meilleur écrit policier, jugé par un jury composé de 10 à 22 personnes. Cela permet de donner une légitimité aux auteurs de romans policiers et également au genre en général en encourageant les ventes, puisque les prix sont affichés sur les couvertures et sont ainsi gage de qualité pour le lecteur. Il n'existe pas moins d'une quinzaine de prix différents (Prix SNCF du polar, Prix Agostino, Prix Arsène Lupin, Prix Quai du polar, Prix Babelio etc.) mettant ainsi en valeur de nombreuses œuvres policières variées.

Les lecteurs de romans policiers se révèlent de plus en plus nombreux jusqu'à se réunir dans des festivals et des salons dédiés aux livres policiers. Un des premiers à apparaître en France est « Chien jaune, festival du polar » dans le Finistère. Il réunit des aficionados de romans policiers autour d'un thème différent chaque année. En 2022 c'est autour du sujet « Polar & adaptations à l'écran et en B.D » que se retrouvent les amateurs de polar. Le festival propose des quiz, des sélections littéraires, des rencontres dédicaces, des discussions et des ateliers. Tout comme les prix, il existe beaucoup de salons et festivals qui permettent aux auteurs et aux lecteurs de se réunir et de partager leur goût pour la littérature policière autour d'activités diverses et variées. De nombreuses villes proposent leur rassemblement et contribuent ainsi à la popularisation et légitimation du roman policier : Festival Polar de Cognac, Festival international du roman noir, Quais du polar, Toulouse Polars du sud etc.

En 1995 c'est une autre étape qui est franchie avec la création de la Bibliothèque des littératures policières (BiLiPo) à Paris. Unique en son genre ce lieu conserve et promeut toutes les œuvres policières et d'espionnage. Ainsi cette bibliothèque possède la quasi-totalité des exemplaires de l'édition française sur ces thèmes ce qui lui permet de jouer le rôle de centre de recherche et de concentrer toutes les informations sur ces sujets. Elle permet également de promouvoir le genre en accueillant conférences, colloques et expositions. En 2003 c'est le Dictionnaire des littératures policières (DiLiPo), écrit sous la direction de Claude Mesplède, qui voit le jour. Cet ouvrage recense plus de 2 500 entrées, 1 800 biographies et bibliographies et réunit des articles, des analyses, des illustrations et des présentations de personnages, d'éditeurs et de collections, et tout cela sur la littérature policière internationale.

Tous ces éléments nous permettent de constater que le genre policier prend une ampleur de plus en plus grande et évolue avec la société, ce qui lui permet d'être diffusé sur de nombreux supports et de s'adapter à plusieurs médias. Il est perméable à plusieurs changements, phénomène que Philippe Marion, professeur de communication, traduit par le mot de « transmédiagénie » en 1997. La transmédiagénie est « la capacité d'étoilement, de circulation, Gwénaelle Le Mailloux | Mémoire de Master | Université de Limoges | 2022/2023

propagation transmédiatique que possède un récit⁹² ». Cette capacité est donc possédée par le genre policier qui voit ses codes circuler de genre en genre et de support en support. Ainsi il est de plus en plus reconnu. On saisit donc l'œuvre policière à travers d'autres œuvres, qui ensemble, constituent une culture policière très appréciée.

Lorsque la première édition de ce livre est parue, une enquête du ministère de la Culture (O. Donnat, Les Pratiques culturelles des Français, enquête 1997, La Documentation française, 1998) indiquait que 50 % des Français âgés de plus de quinze ans possédaient des romans policiers (ou d'espionnage). C'était le genre d'ouvrages le plus lu pour 21 % et préféré pour 12 % de cette population. Les enquêtes menées depuis lors ont établi que ces pourcentages n'ont fait qu'augmenter. C'est dire si le genre a une place importante dans les pratiques de lecture en France⁹³.

Cela n'est qu'un aperçu de la présence du genre policier, puisqu'on le retrouve également dans des jeux vidéo (*L.A Noire*, *Sherlock Holmes : Crimes et Punishments*, *Blacksad : Under the skin* etc.), des jeux de société (*Chronicles of crimes*, *Exit : Le cadavre de l'Orient-Express*, *Micro Macro crime city* etc.) ainsi que des activités en pleine expansion telles que les escape game. Les possibilités de variations du genre policier semblent infinies tant elles évoluent avec la société et sa culture et continuent de l'accompagner en ne cessant de plaire. Les codes du roman policier sont désormais connus au point qu'il n'est pas nécessaire d'en lire pour comprendre les mécanismes d'un jeu ou d'un film.

Une autre étape a permis au genre policier de s'étendre et de se faire connaître à travers le monde : ce sont les traductions. Elles permettent cet essor du roman policier car elles accroissent le nombre de lecteurs en leur permettant l'accès à des auteurs étrangers tout en lui apportant une nouvelle reconnaissance car le fait de traduire un texte suggère qu'une maison d'édition estime que le texte mérite d'être lu peu importe la langue du lecteur :

L'analyse de l'évolution des traductions de polars en France entre 1985 et 2002 met en évidence des tendances du marché international du livre tout en présentant des spécificités qui tiennent à la fois au genre et à l'espace de réception. Tout d'abord, les années 1980 ont été celles de la légitimation du genre en France. [...] Dans les années 1990, le nombre de traductions a littéralement explosé, au détriment (relatif) de l'anglais et au profit des petites langues. La recherche de nouveaux auteurs d'horizons différents a témoigné, notamment pour les éditeurs

⁹² MARION Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication,* [en ligne], n°7, 1997, disponible sur :

https://pdfs.semanticscholar.org/853e/d231964b4eab28216de820ab74d690aa0186.pdf

⁹³ REUTER Yves, Le Roman policier, Paris, Armand Colin, 1997, p.8.

à faible capital économique, d'une volonté de trouver un créneau nouveau dans le champ du polar, et dans le champ éditorial en général, celui de découvreurs. En ce sens, la problématique du rapport entre légitimité symbolique et capital économique a progressivement concerné le polar, qui était au départ perçu comme un genre presque exclusivement commercial. Le développement d'un pôle de légitimité symbolique a donc favorisé la diversification des langues traduites. Cette transformation distingue le polar des autres genres commerciaux que sont le roman rose et la science-fiction (laquelle a également connu des évolutions comparables dans la période récente)94.

Toutes ces étapes qui succèdent à l'apparition des premiers romans policiers sont autant de preuves du succès du genre qui se prête aisément à une sérialité transmédiatique et qui crée un univers dérivé qui le légitime.

Il est aussi sorti de son semi-ghetto. Mieux connu dans son histoire, dans sa diversité et dans sa complexité, il ne fait plus l'objet d'anathèmes aussi cinglants que dans les années 1950-1960. Des études critiques, des colloques, des thèses contribuent à sa reconnaissance. Le cinéma, de surcroît, a puisé dans ses œuvres nombre de scénarios pour des films devenus célèbres. Privés, truands et vamps appartiennent désormais à notre mythologie⁹⁵.

Cette mythologie se traduit par des références communes qui font partie intégrante de notre culture générale. Il n'est pas nécessaire d'avoir une forte culture policière pour comprendre la phrase « Élémentaire mon cher Watson⁹⁶ » ou pour dire à quelqu'un « Bien vu Sherlock » pour souligner qu'il est perspicace lorsqu'il trouve quelque chose (ou au contraire sembler le flatter alors qu'il énonce une évidence). Ainsi il existe plusieurs phrases qui font référence à l'univers policier et qui sortent de son monde littéraire d'origine afin de faire partie d'une culture plus générale, légitimant ainsi l'univers d'origine : « Ce sont ici des œuvres décriées, associées au monde des littératures "populaires" des "paralittératures" et littérature "de gare" qui prennent l'ascenseur vers la légitimité culturelle⁹⁷. »

⁹⁴ BOKOBZA Anaïs, SAPIRO Gisèle (dir.), chapitre 10 : « Légitimation d'un genre : la traduction des polars », Translation : le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation, Paris, CNRS Éditions, 2008. 95 REUTER Yves, op.cit.

⁹⁶ Cette phrase est de notoriété publique même si elle n'a jamais été prononcée de cette façon dans les livres. C'est en effet une citation apocryphe, attribuée à Arthur Conan Doyle et qui semble être le fait de son fils, qui a écrit des nouvelles holmésiennes : les deux répliques « élémentaire » et « mon cher Watson » ont été associées dans le film Le Retour de Sherlock Holmes en 1929.

⁹⁷ COLLOVALD Annie, NEVEU Erik, op.cit. p.16.

I.3. Les premiers paradoxes des romans policiers : un genre surprenant

Un roman policier, malgré ce que son nom pourrait laisser penser, est souvent perçu par les lecteurs comme une lecture divertissante et entraînante. On pourrait la penser sombre et effrayante, par ses sujets, son univers, ses personnages et ses thèmes et pourtant il permet cette même évasion plaisante propre à la lecture des autres genres. Si plaisante qu'un livre policier se lit très souvent rapidement alors qu'il s'agit d'une enquête criminelle : « Tout lecteur à parcouru les 200 pages d'une histoire policière dans les quelques heures d'une soirée ou d'un voyage en train 98. »

I.3.1. <u>L'évasion paradoxale par la lecture d'un crime</u>

I.3.1.1. Le plaisir ludique et paisible de la recherche du coupable

Le roman policier a donc pour garantie d'offrir une lecture agréable qui évade le lecteur de son quotidien. Il est à préciser que les affirmations précédentes concernant la tranquillité de lecture offerte par le roman policier concernent ici uniquement le roman policier à énigme et non le roman noir ou le thriller qui ne sont pas les sujets de notre mémoire. En effet leurs caractéristiques ne permettent pas de catégoriser leurs plaisirs de lectures de la même façon. Il peut cependant être utile pour la suite de notre étude de nous attarder sur le sujet de la lecture de manière générale afin d'en discerner les bienfaits. Ce sujet a été longuement étudié par Michèle Petit dans son œuvre *Éloge de la lecture – La construction de soi* ⁹⁹, où plusieurs paragraphes mettent en valeur la lecture et ses multiples apports.

Parce qu'avant même d'être un univers doté de significations, les livres sont un espace où habiter, une autre dimension où reprendre souffle. S'embarquer pour les pays lointains qu'ils offrent permet de revenir dans le monde que l'on dit réel en se sentant un peu moins étranger¹⁰⁰.

Parce que cela permet de changer les chagrins en idées, de transformer les événements de la vie en quelque chose qui ait un sens et une beauté. De nourrir un art de vivre. Nous avons besoin de la littérature et de l'art parce que nous ne sommes pas seulement des variables économiques plus ou moins bien adaptées, ajustées à un univers productiviste¹⁰¹.

⁹⁸ DUBOIS Jacques, Naissance du récit policier, op.cit.

⁹⁹ PETIT Michèle, [2012], Éloge de la lecture, Paris, Belin, 200p., 2016

¹⁰⁰ Ibid. préface à l'édition de poche

¹⁰¹ Ibid

Ce qui semble être le point important de la lecture est cette évasion qu'elle crée vers « un autre monde, intime et lointain ». Paradoxalement elle permet de s'éloigner tout en opérant une introspection qui nous voit sortir différent d'un livre. Ainsi c'est une activité très importante et essentielle pour beaucoup, qu'elle soit vue d'un ressort pratique ou plus intime.

Le lecteur élabore un espace à lui où il ne dépend pas des autres, où il tourne même le dos aux siens, momentanément. Une telle lecture est transgressive : on fugue, on fait le mur, celui de la maison, du village, du quartier. Elle ouvre sur d'autres horizons¹⁰².

Le roman policier est une lecture qui se fait remarquer et par la suite apprécier car il propose une autre vie au lecteur, une vie qui ne lui est pas habituelle. Ainsi on se rappelle ce genre plus facilement car il retient notre attention de lecteur, ce qui permet d'autant plus une autre évasion : une évasion discriminante, éloignée de notre quotidien.

Les individus mémorisent d'autant plus facilement une situation qu'elle est facile à discriminer, autrement dit qu'elle tranche avec leurs habitudes. Si je croise un pigeon dans la rue, je ne vais sans doute pas le remarquer ; il va se fondre dans le décor ambiant. Mais il n'en ira pas de même si le pigeon en question est rose avec des pois verts ou pèse vingt kilos. On peut penser que si les cas de déviance (les meurtres, les actes barbares, ou plus communément les actes illicites) offrent une excellente accroche narrative, c'est (outre leur forte charge dramatique) en raison de la simplicité de leur discrimination (ils retiennent immédiatement l'attention) 103.

Cette évasion est d'autant plus permise car le crime est un enjeu majeur du livre et pas seulement une accroche narrative : il crée une enquête à résoudre qui permet un investissement important du lecteur. Il fait partie intégrante du récit et peut s'amuser à trouver les indices laissés par l'auteur. En lisant un crime qui peut être sombre le lecteur retourne pourtant en enfance grâce à ce « jeu » de lecture car il différencie l'histoire triste du livre, le fond, et le mécanisme du roman policier, la forme. Le temps de sa lecture le lecteur devient le héros enquêteur qui tente de résoudre une énigme : c'est un véritable jeu de rôle cathartique qui s'offre à lui.

La littérature policière leur offre ainsi une double illusion : l'illusion de participer et de collaborer à l'acte littéraire accompli avec l'auteur, voire de l'accomplir à sa place ; l'illusion de collaborer, avec le héros ou en prenant sa place, à la résolution de l'énigme. Ils se font détective en détectant les traces et les signes qui annoncent la révélation du coupable ; ils se font auteur en devinant par anticipation l'issue du roman et en précédant, de cette façon,

¹⁰² *Ibid.* chapitre 2

¹⁰³ JOUVE Vincent, BARONI Raphaël et RODRIGUEZ Antonio (dir.), « Émotions et intérêt dans les études littéraires », *Étude de lettres*, [en ligne] vol.1 n°295, Les passions en littérature – de la théorie à l'enseignement, p.33-44, 2014, disponible sur https://doi.org/10.4000/edl.596 (consulté le 5 février 2022)

l'écrivain dans l'avancée de son intrigue [...] Tout en étant lecteurs, ils sont ainsi, et doublement, des acteurs qui agissent dans l'univers de la représentation (en étant auteur et en étant le héros). Les vrais livres « dont vous êtes les héros » seraient ainsi les romans policiers ¹⁰⁴

La lecture devient alors un jeu de piste prenant qui permet une lecture profonde puisque le lecteur est concentré afin de tenter de ne manquer aucun indice : il s'évade complétement de son quotidien pour intégrer celui des personnages : « l'auteur raconte la vie réelle de gens qui ne sont pas comme moi, mais qui pourrait être moi 105 . » C'est ce décalage qui fascine le lecteur et lui permet de s'imaginer une autre vie. Nous avons vu dans l'introduction que la fiction est souvent qualifiée d'activité ludique par Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* car elle est remplie de représentations qui permettent de nous imaginer à la place des personnages, nous sommes quelqu'un d'autre pour quelques heures, et le roman policier renforce ce jeu car il est une fiction qui permet au lecteur de jouer avec un but : gagner en trouvant le coupable et/ou ses motivations. Cela crée un effet de compétition et d'impatience qui font du roman policier un jeu dans le jeu.

Malgré le fonctionnement répétitif du roman policier le lecteur ne s'ennuie pas puisque seule la structure est prévisible et non l'intrigue. « À en croire les théories pragmatistes du récit, l'intérêt narratif est lié à l'incertitude : rien de plus ennuyeux qu'un texte entièrement prévisible 106. » L'enquête et le crime permettent cette imprévisibilité puisqu'ils sont les grandes variations du roman policier. Ces changements constants nourrissent l'intérêt du lecteur et donc son amusement. L'enquête permet au lecteur d'avoir un sentiment de jeu car le livre est fictionnel ce qui l'éloigne du sujet. Ces notions du jeu de piste, de la recherche et de la fouille ne sont pas sans évoquer l'enfance et ramène inconsciemment le lecteur à cette période, ce qui associe roman policier et période calme et joueuse de la vie.

Cette tranquillité de lecture existe également grâce au pacte de lecture sériel du roman policier que nous avons déjà étudié : quand les codes policiers ont été compris on sait que ces principes se répéteront dans tous les livres du genre, et ces conventions participent à rassurer le lecteur en lui permettant de se concentrer sur l'enquête.

Parce que, avec des variantes liées aux sous-genres, les littératures policières supposent un tissu de conventions, elles comportent une prévisibilité, un mode d'emploi, qui, une fois acquis, fait

¹⁰⁴ COLLOVALD Annie, NEVEU Erik, op.cit. p.307

¹⁰⁵ COLLOVALD ANNIE, NEVEU Erik, op.cit., p.307

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.176.

partie d'un confort et d'un plaisir de lecture. C'est alors jusqu'aux stéréotypes perçus comme tels qui peuvent susciter le plaisir¹⁰⁷.

La prévisibilité empêche donc l'inquiétude que devrait normalement créer les thèmes du roman policier. On peut donc s'évader à travers cette lecture en sachant par avance que les personnages principaux sont immunisés malgré le fait qu'ils soient entourés de crime et de mystères (« Ce type d'intérêt était inconcevable dans le roman à énigme car ses personnages principaux [...] étaient par définition immunisés : rien ne pouvait leur arriver¹⁰⁸ ».) et que l'auteur ne laissera pas le lecteur sur un questionnement et une angoisse : l'enquête sera résolue et clôturée que cela soit par l'auteur ou par le lecteur. Ainsi s'explique ce paradoxe de la lecture d'une histoire de meurtre qui devient une évasion apaisante et peut donc être lue par des lecteurs très variés.

On peut également faire le parallèle du plaisir procuré par le roman policier classique avec la période pendant laquelle il est devenu populaire : il est de plus en plus apprécié au début du XXe siècle et ce jusqu'à la Seconde Guerre mondiale (ensuite le roman noir sera plus d'actualité). Ainsi c'est pendant l'entre-deux guerres qu'il est à son paroxysme, période pendant laquelle le public cherche à jouer, à se changer les idées. C'est ainsi que vont apparaître des activités que LeRoy-Lad Panek nomme « jeu d'esprit » dans son ouvrage British Mystery -Histoire du roman policier classique anglais 109 : « la fièvre du jeu s'empare de l'Europe et des États-Unis » et que l'on voit ainsi apparaître « le mah-jong, les mots croisés, le rallye, le bridge, le loto, le Monopoly, la course d'échasses, le golf miniature et de nombreux autres jeux. » Paradoxalement le fait de jouer est de plus en plus pris au sérieux. Il est donc normal que la littérature ait été influencée par ce besoin et ait procuré à son lecteur sa version du jeu puisque « l'énigme, la devinette ne sont après tout qu'une partie de cette activité humaine plus vaste que l'on appelle le jeu d'esprit, en relation étroite avec le roman policier . » Le roman policier est donc de plus en plus associé à une pause, une distraction qui lui permet de se détendre. Nous verrons que le roman contemporain a gardé cette caractéristique de l'Âge d'Or du roman policier classique anglais.

¹⁰⁷ COLLOVALD Annie, NEVEU Erik, *op.cit.* p.186 (interview de lecteur).

¹⁰⁸ REUTER Yves, op.cit., p.95.

¹⁰⁹ LEROY Lad Panek, [1979, Bowling Green University Popular Press] British Mystery – Histoire du roman policier classique anglais, Amiens, Encrage Éditions, 1990.

I.3.1.2. Le goût du macabre

L'évasion créée par le roman policier est encore plus paradoxale puisqu'elle met en valeur un sujet violent : des meurtres et des crimes sont à résoudre. Cela n'empêche pourtant pas le nombre de lecteurs et leur appréciation du genre. Cette constante relève du goût et de la fascination que nous avons pour le macabre. Elsa de Lavergne étudie cette attirance dans son étude du roman policier, *La Naissance du roman policier*¹¹⁰, ouvrage dans lequel elle dresse les premières caractéristiques du genre. Elle explique que plusieurs motifs étaient récurrents notamment celui de la visite à la morgue. En effet, à l'époque de la naissance du roman policier, on exposait les cadavres de personnes mortes violemment dans le but qu'elles soient reconnues par leur entourage. Les gens des grandes villes « se rendaient comme au spectacle [...] pour se procurer des sensations fortes¹¹¹. » et les romanciers pouvaient y trouver une source d'inspiration pour leurs descriptions. On remarque donc déjà un goût pour le sensationnel que le roman policier permet d'exacerber en offrant une position presque de voyeur au lecteur. La lecture permet de se projeter dans un univers parfois sombre, sordide sans subir les inconvénients qu'il y aurait réellement à supporter dans une telle atmosphère.

Les premiers romans policiers permettent aux lecteurs de découvrir des quartiers (notamment de Paris) où il ne fait pas bon vivre. Le lecteur plonge dans ces quartiers qui sont inquiétants et où ils se passent des événements dangereux. Le roman policier contemporain explore toujours cette thématique ce qui permet de satisfaire notre curiosité pour des sujets et des endroits qu'on ne devrait normalement pas connaître. Ainsi on découvre un Belleville parfois inquiétant à travers Malaussène ou on s'infiltre dans une mafia violente avec Ingrid et Lola dans *Manta Corridor* tandis que Fred Vargas nous plonge dans les pensées de celui qui sera finalement le coupable de l'enquête dans *L'Homme à l'envers*.

Ce goût du macabre est d'autant plus amplifié que le roman policier apparaît, comme nous l'avons vu, à la même période que la presse et donc que les rubriques de fait divers. Ce dernier permet de nourrir le livre de façon intense puisque la publicité est « grandissante » et avec l'apparition de publications spécialisées et de rubriques dédiées » elle « entraîne les lecteurs du journal dans un tourbillon d'affaires plus tapageuses les unes que les autres 112 ». La

¹¹⁰ DE LAVERGNE Elsa, La Naissance du roman policier, Paris, Classiques Garnier, 2020.

¹¹¹ *Ibid.*, p.90.

¹¹² *Ibid.*, p.95.

publicité et la médiatisation des faits divers permettent une surenchère des événements et renforcent l'imaginaire policier.

Le lecteur, avide de sensations fortes, retrouve ainsi dans la fiction un plaisir proche de celui qu'il a connu en suivant les péripéties policières et judiciaires des grandes affaires criminelles contemporaines dans la chronique des faits divers du journal. Le roman offre même à son lecteur une plus grande satisfaction, puisque l'enquête y aboutit toujours, procurant un soulagement à la tension dans un récit sans temps mort¹¹³.

Le roman policier a compris son intérêt à se lier avec le fait divers qui lui apporte un lectorat, il essaye ainsi de se rapprocher de ces codes afin d'en tirer avantage. Il a recours à certaines techniques d'écritures similaires avec des titres (de livres et de chapitres) « destinés à l'incitation du lecteur, avec des titres intrigants, des paradoxes ou encore des rapprochements incongrus¹¹⁴. » et les composent de deux façons. Soit de manière informative « à la façon des titres et manchettes de faits divers¹¹⁵ » et on retrouve donc beaucoup les mystères, les affaires, les cas etc. soit de façon incitative amenant des titres étonnants, choquants ou captivants. Notre corpus ne fait pas exception à la règle même si le fait d'être une série l'éloigne un peu de ces codes car la série signifie une certaine fidélité qui nécessite de moins attirer le lecteur, en tous les cas pour les tomes suivants le premier volume. On retrouve tout de même des titres intrigants comme *L'Homme à l'envers*, *Pars vite et reviens tard* ou *Au bonheur des ogres*. On note cependant une volonté de s'éloigner du fait divers puisque les titres sont plus libres, on ne comprend pas toujours tout de suite le sujet ou le genre du roman.

Dans son étude sur le personnage ¹¹⁶ Vincent Jouve étude le personnage et ses effets sur le lecteur et consacre un chapitre au personnage comme prétexte. L'effet prétexte participe à justifier et légitimer notre goût pour la violence ou le macabre dans nos lectures. Le personnage peut également être vu comme un pion ou comme une personne et les rôles peuvent se compléter. Ici nous nous servons de l'étude du personnage comme prétexte et de sa réception par le lecteur. L'effet prétexte consiste à se servir du personnage comme un support et une instance « permettant de vivre imaginairement les désirs barrés par la vie sociale ¹¹⁷. » Ainsi le personnage comble nos pulsions voyeuristes et nous permet de vivre par procuration au travers

¹¹³ *Ibid.*, p.129.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.231.

¹¹⁵ *Ibid*.

¹¹⁶ JOUVE Vincent, L'effet-personnage dans le roman, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.150

de ses actions. Cela est permis grâce à trois types de libidos qui sont la raison de notre utilisation du personnage de cette manière :

- la libido sciendi qui reprend le concept de voyeurisme : aimer regarder et être regardé.
 Plus les scènes sont détaillées, les pensées sont décrites, les actions précises et enchaînées et plus le lecteur est fasciné;
- la libido sentiendi concerne toujours le voyeurisme mais celui qui est concentré sur les scènes de mort ou de sexe qui sont :

[...] deux pulsions définitoires de l'humain : $\acute{E}ros$ et Thanatos. L'instinct de vit $(\acute{E}ros)$ qui incite à s'épanouir au sein d'ensembles toujours nouveaux et de plus en plus vastes, doit composer avec la pulsion de mort (Thanatos) qui pousse à reproduire névrotiquement un événement douloureux¹¹⁸.

Notre psychologie explique donc notre appréciation paradoxale de ces scènes car ce sont deux instincts contre lesquels on ne peut rien. Les scènes de morts font partie intégrante des codes du roman policier et nous verrons plus tard que des scènes de sexe font leur apparition au sein du roman policier contemporain ;

- la libido dominandi est celle qui permet de vivre par procuration à la place du héros. Le personnage est un prétexte à une projection de soi-même pour vivre ce qu'il vit et trouver un exutoire. Le lecteur peut libérer ses pulsions.

Dans notre étude c'est notamment la deuxième libido qui nous intéresse et explique ces plaisirs paradoxaux. Ainsi ce nouveau traitement du crime, grâce au roman et non plus seulement avec le journal, « passionne les lecteurs et satisfait leur goût pour les matières sensationnelles¹¹⁹ » puisque la fiction permet d'assumer encore plus cette fascination pour le macabre et le sensationnel :

La structure romanesque elle-même permet d'innocenter les plaisirs pulsionnels. La Grande majorité des romans est construite sur le schéma : mise en scène du scandale / démenti du scandale. Autrement dit, le roman peut « innocemment » figurer des actions violentes et sanguinaires pour peu qu'elles soient condamnées dans le dénouement. Le lecteur jouit ainsi de la transgression sans avoir l'impression de se compromettre avec elle [...] la mise en scène romanesque permet la participation (fictive) à la transgression sans que compromission et contamination s'en suivent¹²⁰.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.165.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.160.

¹²⁰ *Ibid.*, p.154.

Lire un roman policier c'est lire de la fiction, du faux, il n'y a rien de mal à apprécier une fausse histoire, d'autant plus qu'il est dans les codes du genre qu'elle se termine bien ou qu'elle soit, en tous les cas, résolue, nous libérant de la tension dramatique instaurée par cette lecture.

I.3.1.3. Le rôle de la fin dans l'évasion procurée par le livre policier

La fin d'un roman policier, qu'elle soit trouvée ou non par le lecteur est importante, comme toute fin dans un livre. Cependant, ici elle contribue à l'évasion paradoxale du genre car elle a plusieurs rôles.

Nous venons de voir que grâce à la sérialité la fin est assurée car le genre nécessite une clôture, ce qui permet pour le lecteur de prévoir qu'en lisant un livre policier le coupable sera nécessairement connu. Le lecteur sera toujours soulagé car il ne restera jamais avec des questionnements et des interrogations et ne s'engage pas sur une lecture qui nécessiterait plusieurs tomes pour être clôturée. Il peut donc choisir de lire un livre policier sans cette crainte et profiter de sa lecture.

Ainsi, la fin le libère de cette tension qui prend place tout au long de la lecture et permet de terminer le livre sur un sentiment de soulagement et de contentement de finalement connaître l'identité du coupable : « Personne, à notre avis, ne peut nier qu'on trouve dans les romans policiers une lente montée de la tension qui sera apaisée par l'explication finale¹²¹ ». Le roman policier se referme d'une façon différente d'un roman d'amour : à la fin, on sait quelque chose que l'on voulait savoir depuis le début, ce qui nous rend heureux et satisfait. Le fait de ne pas avoir deviné fait partie du pacte de lecture d'un policier, être surpris par la fin, et n'entache donc pas le plaisir de lecteur.

Cependant ces sentiments peuvent également exister si le lecteur a réussi à comprendre l'auteur et à deviner l'identité du coupable car le lecteur se sentira valorisé. C'est donc un sentiment de fierté qui se dégagera de cette lecture qui permet un réel exercice de réflexion : « Loin d'être une lecture naïve, un abandon au transport par l'énigme et la succession des événements, la lecture du policier stimule une réflexivité¹²². » C'est un fait qui arrive rarement et, ce, même en se créant une compétence propre à la lecture policière, que nous aborderons un peu plus bas. Il faut tout de même noter que c'est un fait possible puisque permis par le roman

¹²¹ *Ibid.*, p.24.

¹²² *Ibid.* (interview de lecteur).

policier qui donne tous les codes nécessaires au lecteur pour lui permettre d'arriver dans l'énigme. Ainsi le lecteur sait qu'il est possible pour lui de deviner l'intrigue du roman, le hâtant de parvenir à sa fin mais sait que cela ne gâchera pas son plaisir de lecture.

Le roman à énigme permet donc différentes postures de lecteurs : le passif qui est pris dans l'histoire et ne peut s'arrêter de lire, mais également le lecteur actif qui cherche à comprendre, à trouver un coupable, anticiper son sort et résoudre une énigme. Les différentes fins permettent de satisfaire ces deux types de lecteurs. Cela permet à la fin d'un livre policier d'être polyvalente, car selon qu'elle soit devinée ou non elle crée différents plaisirs et sentiments de lecture.

De plus il est facile de remarquer une tendance au *happy end* dans le roman policier. En effet le lecteur prend l'habitude d'une fin satisfaisante, que cela soit pour lui car la solution sera toujours fournie, ou pour les personnages qui auront toujours justice et que leurs problèmes seront résolus. Le lecteur trouvera toujours un équilibre renouvelé. Selon Thomas Narcejac la *happy end* est une caractéristique propre au feuilleton et donc au roman policier, dérivé du roman-feuilleton. Il faut que la fin du livre soit clôturée et ce de façon positive afin d'ouvrir une nouvelle intrigue lors d'un prochain récit.

C'est précisément ce que signifie la *happy end*. Celle-ci n'est pas un épilogue qui apaise les tourments du lecteur, ou du moins elle n'est pas que cela. Elle marque le retour à l'équilibre du système de forces opposées et complémentaires qui animaient le roman¹²³.

Cependant cette *happy end* ne s'étale pas sur plusieurs pages dans le roman à énigme. En effet la fin est généralement très courte, ne durant que quelques pages, et pas forcément mémorable, si ce n'est l'identité du coupable et non le sort qui lui est réservé, ainsi qu'aux autres personnages. En ce sens elle a également son propre caractère paradoxal : elle est attendue tout au long du roman, elle est le point culminant que veut connaître le lecteur et pourtant elle le marque rarement. En effet l'auteur s'épanche rarement sur les détails de la fin. Généralement il présente une réunion des différents personnages à travers laquelle l'enquêteur révèle l'identité du coupable et son stratagème ainsi que les preuves qu'il possède. Cependant, après cela, il est très rarement proposé une suite afin de connaître les détails de la vie des personnages à la suite de ces révélations si ce n'est parfois un rapide procès pour le coupable. La fin d'un roman policier semble éphémère afin de passer rapidement à une autre enquête.

61

¹²³ NARCEJAC Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1975, p.232.

Cela permet au lecteur de ne pas s'attarder sur sa lecture afin de poursuivre son plaisir et son évasion en choisissant un autre récit.

Le coupable n'a même pas le droit à son procès. À peine dénoncé, c'est-à-dire énoncé, il est renvoyé au vide par une machine à narrer qui s'interrompt et coupe. Au suivant. Car la machine repart, mettant en train une autre unité de la série¹²⁴.

Le lecteur est donc marqué par l'identité du coupable car il attendait de la connaître mais pas par la fin et le sort qui attend ce personnage puisqu'ils sont rarement développés. Dans un roman policier l'important ne semble pas être la solution, qu'on attend pourtant le plus, même si elle permet de satisfaire et de surprendre le lecteur mais bien le problème et sa façon d'exister qui prend place tout au long de la lecture.

I.3.2. <u>Le roman policier au-delà des stéréotypes : plus qu'une « littérature de consommation » ou « une machine à lire »</u>

I.3.2.1. La création d'une compétence d'auteur

Le roman policier permet, fait surprenant comme nous l'avons vu, une évasion de lecture mais il crée d'autres surprises puisqu'il est en réalité bien plus que cela. Loin de correspondre aux idées reçues à son sujet, le roman à énigme comporte plusieurs facettes. Il nécessite un vrai travail de la part de l'auteur. En effet le roman policier passe souvent pour une lecture « de gare » qui se lit et s'oublie rapidement mais il est plus que cela. Il nécessite différentes compétences nécessaires à l'auteur et au lecteur qui font l'intérêt de ce genre.

Le roman policier est plus qu'une « littérature de consommation » ou « une machine à lire ». Ces termes sont employés par Thomas Narcejac, auteur et critique de romans policiers. Dans cette partie nous nous appuierons sur son œuvre *Une machine à lire : le roman policier*, que nous avons rapidement évoquée dans la partie précédente et qui emploie souvent ces dénominations. Ces dernières ne sont pas employées de façon péjorative et permettent à l'auteur de nommer l'identité qu'il veut donner au genre policier, cependant elles minimisent son importance en ne prenant pas en compte les différentes possibilités qu'amène le roman à énigme.

4.

¹²⁴ DUBOIS *op.cit.*, p.47.

Pour Narcejac, le roman policier « fonctionne » comme une machine car il est en perpétuel mouvement de va-et-vient entre deux pôles : le lecteur et l'auteur. L'auteur propose sans cesse des nouvelles possibilités de coupables qui sont refusées par le lecteur qui sait que la solution doit le surprendre (« Trouvez autre chose ! 125 ») : ainsi les chapitres vont voir défiler de nombreux suspects pour avancer vers son terme.

Car, on peut le lire sans risque d'erreur, un roman policier est « programmé » dans la mesure où il est construit pour fournir une certaine vérité, à partir d'événements logiques précis. Il ne peut pas s'égarer, bifurquer, comme c'est le cas d'un roman écrit au gré de l'inspiration, par un auteur policier¹²⁶.

Ainsi, cela fait en effet du roman policier « une machine à lire » mais pas seulement. Selon le critique le roman policier est une révolution pour l'auteur, un changement qui lui permet une nouvelle façon d'écrire un texte :

On pouvait donc, de bonne foi, tenter d'écrire des romans d'un genre nouveau, reprendre l'imagination en main, l'obliger à inventer des histoires sous le contrôle constant de la réflexion. On pouvait, en quelque sorte, greffer sur elle la logique. Mais, si l'on veut bien y réfléchir, c'était là une révolution d'une portée considérable. Quoi ! Il allait donc devenir possible d'atteindre le concret de la vie à partir d'une réflexion bien conduite ? Les personnages, leurs actions, leurs sentiments seraient désormais démontés et remontés de telle manière qu'ils seraient de part en part intelligibles sans cesser d'être réels ? Justement ! Ce fut bien là l'ambition du roman policier, à l'aube du XX^e siècle. Loin d'être senti comme « mineur », le genre policier, parut, au contraire, ouvrir une voie inexplorée¹²⁷.

Cette façon d'écrire est complétement différente de ce que revendiquait les romanciers des autres genres et marque un changement avec le roman policier. En effet Narcejac utilise des entretiens réalisés par Jacques Borel (*Romanciers au travail*, 1967, Gallimard) afin de prouver les différences entre les auteurs et ainsi illustrer les nouveaux liens qui unissent romans policiers et écrivains. Ainsi Narcejac cite les propos d'Hemingway, « parfois on connait l'histoire. Parfois on l'invente à mesure que l'on avance et l'on a aucune idée de ce que cela deviendra. » ou encore de Lawrence Durell, « je fais très peu de plan à l'avance. J'ai un certain nombre de points de repères mais le grand danger de ce genre de choses est d'aboutir à un exercice littéraire machinal. ». Cela amène Thomas Narcejac à conclure :

¹²⁵ *Ibid.* p.221.

¹²⁶ *Ibid.* p.225.

¹²⁷ *Ibid.* p.20.

De ces textes se dégage une certitude : le roman se développe comme un fœtus. Le romancier le porte en lui, le nourrit de sa substance mais ignore, pendant la gestation, ce que sera son fruit. Pas de plan. Pas de règles. L'intelligence ne doit pas intervenir dans le sourd travail de germination¹²⁸.

Cela est tout le contraire pour le roman policier qui doit être travaillé dans les moindres détails pour que l'auteur sache exactement où va son enquête. Il doit en effet rédiger les deux points de vue, celui du criminel et de l'enquêteur et ne doit pas créer d'incohérences dans son texte. Ainsi c'est un tout autre rapport à l'écriture qui est exposé. Ce fonctionnement est complexe et nécessite un travail de l'auteur. Ce dernier doit tout d'abord écrire à l'envers : il possède d'abord la solution et doit trouver l'intrigue qui y mène et non l'inverse. Ensuite il se dédouble durant son écriture et se met à la place du lecteur pour imaginer comment celui-ci va se sentir afin de déterminer si ses propositions de coupables jouent leur rôle correctement dans la perte du lecteur : celui-ci doit être happé par l'histoire et doit être assez impliqué pour tenter de deviner la fin sans que cela soit trop facile¹²⁹. Cette compétence d'écriture des auteurs policiers est donc pour Thomas Narcejac de « l'adresse », propre à la commercialisation du genre, différente du « talent » des autres romanciers : « Le feuilleton est une marchandise. Tant pis pour nous, auteurs policiers. Nous sommes ce que nous sommes. Ne confondons pas adresse et talent ¹³⁰. »

Ces propos sont réfutés par Marc Lits qui lui oppose la citation du dramaturge allemand Bertolt Brecht :

On pourrait bien sûr lui rétorquer la citation de Bertolt Brecht (1970 : 78) : « Le fait qu'une caractéristique du roman policier consiste à exécuter des variations sur des éléments plus ou moins constants élève le genre tout entier au niveau esthétique. C'est un des signes auxquels on reconnaît une branche cultivée de la littérature. »¹³¹.

Pour Brecht il s'agit ici de talent dans le sens où les auteurs élèvent le genre policier, qu'il fait une partie d'une branche importante de la culture. Ils écrivent pour cette culture et non pour la marchandise, contrairement aux propos avancés par Narcejac. La compétence de l'écrivain policier s'exerce dans un des grands paradoxes du genre : la relation entre transgression et

¹²⁸ *Ibid.* p.17.

¹²⁹ *Ibid.* p.221.

¹³⁰ *Ibid.* p.247.

¹³¹ LITS Marc, « De la « Noire » à la « Blanche » : la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire », *Itinéraires* [En ligne], 2014/3 : Les polars en Europe : réécritures du genre, disponible sur https://journals.openedition.org/itineraires/2589 (consulté le 30 juillet 2022).

fidélité des codes. Comme nous l'avons vu le genre est conventionné, codé et stéréotypé. Cependant nombre d'auteurs policiers tentent d'utiliser ces codes et ces stéréotypes afin de les dépasser et de surprendre le lecteur en transgressant les frontières du genre. Ce dernier a besoin de ce franchissement afin de continuer à exister et évoluer tout en attirant continuellement de nouveaux lecteurs : cela permet de le fidéliser par l'attrait d'une nouveauté. C'est là le travail complexe de l'auteur de romans à énigme, trouver l'équilibre entre différents points paradoxaux, ce qui nécessite de l'adresse *et* du talent.

Il est vrai que cette littérature peut engendrer des procédés répétitifs et stéréotypés, mais en même temps, la subversion du genre est quasi inscrite dans son code générique qui impose d'aller toujours plus loin dans les innovations, jusqu'au moment où la frontière, toujours floue, entre ce qui relève du genre et ce qui y échappe est franchie. Il s'agit donc de transgresser tout en restant dans certaines limites, mais en sachant que le contrat impose la subversion. C'est ce que feront tous les grands auteurs, dès les origines, et ce rapport ambigu de fidélité/transgression est peut-être le critère qui permet d'identifier les grands textes policiers. Ceux qui subvertissent le genre de l'intérieur innovent ; ceux qui restent prisonniers des règles restent des épigones besogneux¹³².

Dans son travail d'écriture le roman policier demande un autre travail de la part des auteurs : il est parfois nécessaire de posséder une culture scientifique qui apporte une culture générale au lecteur. Il est donc important d'avoir des renseignements sur le monde policier et criminel afin de garantir au mieux les informations transmises dans le récit. Ainsi Agatha Christie possédait une grande connaissance des poisons tandis qu'Arthur Conan Doyle était médecin. Chacun pouvait donc se servir de son savoir médical dans ses œuvres. Très souvent les auteurs policiers contemporains s'informent et se renseignent auprès des autorités policières, judiciaires et scientifiques afin d'être au plus proche de la réalité et de la logique dans leurs livres. Tout cela permet de transmettre une culture au lecteur et de connaître le monde qui l'entoure, un monde qu'il ne pourrait pas forcément connaître sans ses œuvres s'il ne fait pas partie du monde policier. « La littérature policière ou une autre façon d'apprendre le monde d'aujourd'hui et la politique qui l'anime... ¹³³ ». Cette phrase est d'autant plus importante qu'elle est la dernière de l'étude *Lire le noir* et vient donc conclure un travail de plusieurs centaines de pages autour

¹³² *Ibid*.

¹³³ COLLOVALD Annie, NEVEU Erik, op. cit. p.325.

du roman policier. Les auteurs de l'étude ont choisi de retenir que le roman policier permet de comprendre ce qui nous entoure et que c'est cela qui résume ce genre.

I.3.2.2. La création d'une compétence de lecteur

Le travail de l'auteur n'est pas complet sans celui que le lecteur effectue, une fois le livre entre ses mains. Il doit déchiffrer le texte afin d'accompagner l'enquêteur ce qui lui permet de s'impliquer dans l'intrigue. L'auteur propose au lecteur à la fois un problème et une solution en essayant de le piéger afin de mener le lecteur sur de fausses pistes pour l'empêcher de trouver la solution avant la fin du livre. C'est ainsi que le lecteur doit donc apprendre à lire un livre policier afin de se créer des compétences qui l'aideront lors de ses lectures. Il doit apprendre à ne pas tomber dans les pièges du livre et être toujours sur ses gardes : ainsi il se garde de la lecture naïve car il entre dans une lecture réflexive¹³⁴.

Cet avertissement contre la lecture naïve confirme que le roman policier n'est pas seulement la lecture divertissante comme nous avons évoqué plus haut. Cependant une lecture naïve n'empêche pas d'apprécier l'intrigue et d'attendre que les réponses soient apportées par le narrateur. Ces différentes façons de lire sont peut-être un des éléments qui expliquent la popularité de ce genre auprès d'une grande variété de lecteurs. Ce constat est permis par l'importante étude sur le lectorat du genre par Collovald et Neveu. À travers cette lecture nous comprenons qu'il n'existe pas un profil type et stéréotypé de lecteur de roman policier et qu'il est apprécié par beaucoup. Ainsi les auteurs interrogent des personnes d'âges variés et issues de diverses catégories socio-professionnelles : des agriculteurs, des étudiants, des cadres, des ouvriers ou encore des retraités.

Parler d'énigme du lectorat est plus qu'une facilité de langage dans un texte sur le policier. La question de la composition exacte des lectorats constitue pour les éditeurs un questionnement aux enjeux très concrets sur un marché qui représente un livre sur cinq vendus en France, et dans un contexte de concurrence accrue. Le leitmotiv officiel [...] consiste à souligner que l'aire sociale du lectorat concerne « tous les milieux ». L'observation est assurément vraie. [...] La diversité même des profils sociaux de nos interlocuteurs, la multiplicité des modes

¹³⁴ FELMAN Shoshana, « De Sophocle à Japrisot (Freud), ou pourquoi le policier ? », Littérature [en ligne], n°49 : Le roman policier, p.23-42, 1983, disponible sur https://www.persee.fr/doc/litt_0047-

⁴⁸⁰⁰_1983_num_49_1_2183 (consulté le 05 août 2022).

d'appropriation empiriquement observables témoignent de la variété des publics et des appropriations des genres policiers ¹³⁵.

Le roman policier se construit sur un modèle, des codes et des stéréotypes pourtant le lectorat s'en éloigne et se diversifie complétement, ne permettant pas de trouver un modèle de lecteur type. Les éditeurs confirment cette absence de données puisque certains essayent d'en apprendre plus :

Les éditeurs sont les premiers à ne pas se satisfaire de l'image floue d'un public socialement éclectique, de consommations sans cohérences. La collection « Pocket 17 » a imprimé en janvier 2004, à la fin de ses volumes de policiers, une page questionnaire recto-verso visant à identifier à la fois les caractéristiques sociales des lecteurs (habitat, sexe, âge, CSP) et les genres, auteurs et collections qui avaient leur préférence. Le document – auquel les cent premiers répondants se voyaient offrir un livre – se terminait par une demande de téléphone ou de mél pour « que nous reprenions éventuellement contact 136. »

Le lecteur de policier, quel qu'il soit et peu importe sa catégorie socio-professionnelle, se retrouve face à la même lecture et au même défi à relever « puisqu'il incombe donc au détective – accompagné du lecteur – d'interpréter les données lacunaires pour en déchiffrer l'histoire¹³⁷ » et doit donc s'exercer au fur et à mesure de ses lectures policières afin de relever l'enjeu du livre policier : découvrir l'identité du coupable et avoir la sensation de gagner le jeu que cachait ce livre. Le roman policier met tous les lecteurs à égalité.

Il perd la partie, s'il ne démasque pas le coupable tout seul, avant toute explication. Il la gagne, au contraire, s'il trouve la solution avant d'être parvenu à l'épilogue, prouvant ainsi que l'auteur n'a pas été assez ingénieux ou n'a pas pris de précautions suffisantes. Pour le dire au passage c'est là une curieuse conception de la lecture, puisque le but qu'on se donne alors est de ne pas aller, si possible jusqu'au bout du roman¹³⁸.

C'est une réelle compétition entre le détective et le lecteur qui travaillent main dans la main pour trouver l'issue de l'intrigue, chacun souhaitant tout de même y arriver avant l'autre. Ils doivent chacun avoir les mêmes chances de réussite ce qui permet de renforcer la sensation de compétition et de défi entre eux et exacerber les compétences nécessaires au lecteur. Ainsi

137 FELMAN Shoshana, op.cit.

¹³⁵ COLLOVALD Annie, NEVEU Erik, op.cit. p.23.

¹³⁶ *Ihid*

¹³⁸ NARCEJAC Thomas, op. cit. p.96.

en 1928 S.S Van Dine publiait 20 règles concernant l'écriture du roman policier et accordait une grande place à cette compétition puisqu'il s'agissait de la règle numéro une.

1. Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème.

La règle 9 confirme cette volonté puisqu'elle fixe un autre point : il ne doit pas y avoir d'avantages en faveur du détective.

9. Il ne doit y avoir, dans un roman policier digne de ce nom, qu'un seul véritable détective. Réunir les talents de trois ou quatre policiers pour la chasse au bandit serait non seulement disperser l'intérêt et troubler la clarté du raisonnement mais encore prendre un avantage déloyal sur le lecteur.

Afin de s'améliorer le lecteur se crée une encyclopédie policière et donc des compétences encyclopédiques, comme nous l'avons vu précédemment. Celles-ci l'aident à construire sa façon de lire et lui créent des souvenirs qui peuvent parfois l'aider. Il retiendra au fur et à mesure les différents procédés auxquels il assiste pour ne pas se laisser surprendre lors d'une prochaine lecture.

Seulement, et c'est le revers de la médaille, une bonne idée ne peut servir qu'une fois. Le lecteur mystifié est semblable au gibier touché par le plomb du chasseur. Il garde la mémoire de ses tribulations! Il tient le répertoire de ses échecs. Et peu à peu, il laisse de côté la logique, qui toujours prise de court, pour surveiller les manigances du romancier [...] Le lecteur ne raisonne plus à partir de données qui lui sont fournies, mais à partir des conventions du jeu. Il cherche à surprendre les « trucs » de l'auteur, les procédés de composition qui définissent sa manière 139.

Cette caractéristique est liée à la sérialité du roman policier. Ce dernier est sériel car il se rapporte à un genre, comme nous l'avons vu plus haut. Le genre devient son « architexte » : « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier ¹⁴⁰. »

Cet architexte va permettre au lecteur de roman policier d'évoluer dans un cadre défini par des règles et des codes. Une série « délimite [...] un champ stéréotypique avec des scénarios intertextuels privilégiés. ¹⁴¹ » Letourneux définit le principe d'intertextualité quelques pages plus loin, se reposant sur le travail de Gérard Genette. L'intertextualité est la « relation explicite

_

¹³⁹ *Ibid.* p.105.

¹⁴⁰ Définition de GENETTE Gérard, [1982] *Palimpsestes. La Littérature au seconde degré*, Paris, Seuil, 1992 utilisée par LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne – Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, 2017, p.35.

¹⁴¹ Ibid., LETOURNEUX M., p.16.

d'un texte à un ou plusieurs autres textes¹⁴². » Le roman policier est donc lié à son genre et à tous les autres textes du genre.

Ce sont dans ces scénarios que le lecteur va pouvoir piocher des idées afin d'orienter sa réflexion. Il va pouvoir essayer d'anticiper.

En fonction de ces compétences, le lecteur repère les développements probables du récit en en comparant les amorces et les caractéristiques aux autres récits du même type dont il a pu faire l'expérience (ce sont les scénarios intertextuels)¹⁴³.

Grâce aux codes, aux conventions du roman à énigme le lecteur sait comment lire ce genre littéraire, les personnages à retenir, les étapes et les moments-clefs à venir, les détails auxquels prêter attention etc. Tout cela lui permet de déchiffrer un livre policier pour essayer d'arriver rapidement à la fin qu'il veut connaître.

Les lecteurs mettent ainsi en avant (et souvent la revendiquent) une compétence pratique pour le déchiffrement des énigmes, une aptitude à décrypter derrière les apparences les secrets qu'elles masquent. [...] Le démontage des intrigues, la détection des signes avant-coureurs de la solution leur confèrent une culture de l'indice qui leur apprend à se méfier des histoires officielles ou des histoires « trop belles pour être vraies », à découvrir, derrière les apparences, les turpitudes morales des personnages, les secrets inavouables ou les raisons qui complotent pour cacher des vérités¹⁴⁴.

Le livre policier permet également certaines réflexions au lecteur qui l'éloignent de la littérature de consommation pour le placer dans une littérature pédagogique de compréhension du monde. Ainsi il renforce ses compétences, comme l'explique une des personnes enquêtées dans l'étude *Lire le noir*.

Pour Mathilde, la présence de l'énigme inscrit la lecture policière dans un espace de pratiques « qui vous fait travailler, comme un rébus, comme les mathématiques, comme les mots croisés, comme... Faut entrer dans l'esprit de quelqu'un, essayez de comprendre comment cela fonctionne, comment il a pu fonctionner »¹⁴⁵.

C'est donc plus qu'une simple enquête criminelle à résoudre à laquelle fait face le lecteur. En lisant un livre policier il se trouve également face à des sujets complexes puisqu'il existe

¹⁴³ *Ibid.*, p.16.

69

¹⁴² *Ibid.*, p.35.

¹⁴⁴ COLLOVALD Annie, NEVEU Erik, op.cit. p.307.

¹⁴⁵ *Ibid.*p.159.

une approche philosophique que Reuter aborde dans son œuvre en rapportant les propos de Guy Lardreau:

Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie. Fantaisie pédagogique (1997) Guy Lardreau : « Qu'est-ce qu'un indice, un signe, une preuve ? Quelle est la valeur du témoignage ? Comment se décident une certitude, une évidence, à quelles marques se reconnaît-on devant la vérité ? [...] À rebours : qu'en est-il de l'erreur, d'une illusion, d'une croyance ? Bref, les questions qui commandent l'existence du roman policier sont celles que nous, philosophes, n'avons cessé d'explorer. »146

Cette approche philosophique fait écho à la remarque de Dominique, autre personne enquêtée par Annie Collovald et Erik Neveu : « Le polar ... c'est trouver des réponses à des questions qu'on se pose. Parce qu'on se pose tous des questions sur notre propre vie et ce que fait le polar c'est de poser des questions. » 147 Le roman à énigme permet une introspection qui permet de refermer le livre avec une sensation de bien-être liée aux réponses trouvées lors de la lecture.

Ainsi un livre qui nous paraissait tout d'abord simple par sa structure (un crime, une enquête, une résolution) fait des révélations surprenantes. Tout d'abord cette lecture s'avère divertissante alors que le récit aborde des thèmes sombres, mystérieux et tristes. Mais après observation ce n'est là que la première surprise : le récit à énigme est loin d'être une simple lecture entraînante, elle est également un exercice de réflexion de la part de l'auteur et du lecteur tout en cultivant ce dernier. Il nous semble assister à un paradoxe dans un paradoxe : une lecture sombre mais divertissante mais finalement plus que divertissante. Le roman policier semble même se placer en tant que texte fondateur puisque la trame principale du genre, celle de l'enquête et de la recherche se retrouve finalement dans de très nombreux genres littéraires et permet au roman policier de se répandre dans le monde entier, ce que nous étudierons plus tard.

Ainsi les règles codifiées par Poe, exploitées depuis par le roman policier britannique, une fois libérées de la tyrannie de la centralisation des genres, et rendues au libre circuit de l'écriture, se sont révélées capables d'engendrer de nouveaux produits hybrides fort originaux¹⁴⁸.

¹⁴⁶ REUTER Yves, *op.cit.* p.52.

¹⁴⁷ COLLOVALD Annie, NEVEU Erik, op.cit. p.152.

¹⁴⁸ TANI Stephano, cité par LITS Marc, Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre, Liège, Éditions de C.E.F.A.L, 1993, p. 136.

I.3.2.3. Le rôle de la fiction policière dans l'élaboration de mon monde

La fiction policière est donc bien plus qu'une simple littérature de consommation ou de loisir. Elle joue un rôle important dans l'élaboration de notre monde, notre façon de penser et de réagir, tout comme la littérature en général. En effet, la littérature et ses personnages ont des conséquences sur les lecteurs, et nous allons tenter de comprendre celles qui sont liées à la fiction policière, en suivant la proposition de Thomas Pavel :

Les questions du quoi et du pourquoi sont par ailleurs intimement liées, car si la fiction littéraire était, comme l'ont soutenu depuis plus d'un siècle les partisans de l'esthétisme, parfaitement indépendante d'un réel dont elle ne cesserait pas de se détourner, pourquoi les lecteurs s'y intéresseraient-ils ? [...] Peu importe que des personnages comme Amadis de Gaule, Don Quichotte ou Emma Bovary n'aient pas d'équivalents dans le monde réel ; les mésaventures de ces êtres imaginaires sont lourdes de conséquences pour les lecteurs de roman¹⁴⁹.

Dans cette conférence, Pavel se réfère aux réflexions de Schaeffer qu'il résume de cette façon :

Le propre du cerveau humain étant l'extraordinaire richesse de ses ressources, il n'est pas étonnant de voir qu'il imagine sans cesse des situations qui débordent les impressions produites par l'ambiance dans laquelle nous vivons¹⁵⁰.

Ce point de départ lui permet d'étayer deux théories pour tenter d'expliquer pourquoi nous lisons. Cela nous aide à comprendre l'impact de la lecture et nous permet, dans le cadre de notre étude, de le raccrocher à l'intérêt de la lecture de romans policiers. Ainsi la fiction aurait comme rôle « d'imiter le monde afin de mettre à disposition des lecteurs une multitude de modèles cognitifs » ce qui permet donc de « faciliter la survie de l'homme en tant que membre d'une communauté historique donnée ». Ici la littérature sert donc de référent et de modèle d'expérience mais pas seulement. Elle peut aussi être plus qu'une simple représentation du monde et ainsi tenter de comprendre et d'expliquer comment ce monde est vécu par des personnages : « la fiction évoque également le vécu dans sa vivacité, dans la perplexité et dans l'incertitude de ses choix » car elle provoque une expérience quand le lecteur assiste « au déploiement d'une multitude de modèles analogiques de l'univers réel. »

Nous ne nous contentons guère d'observer les personnages des œuvres de fiction et leurs mouvements. Par le biais du moi fictif, nous leur emboîtons le pas, nous faisons nôtres leurs

¹⁴⁹ PAVEL Thomas, retranscription de la conférence Fiction et perplexité morale, xxv^e Conférence March Bloch, 10 juin 2003.

¹⁵⁰ Ibid.

soucis, nous nous enfonçons dans le labyrinthe de leur destin. Nous éprouvons à l'égard de ces personnages une solidarité qui nous rend déraisonnablement sensibles à leurs difficultés, à leurs choix, à leurs réussites et à leurs échecs. [...] Plus précisément, nous entrons, en tant que lecteurs, dans un univers certes fictif, mais qui, à l'instar du monde réel, est gouverné par des coutumes, animé par des intérêts et traversé par des passions que nous comprenons et que nous adoptons quasi immédiatement. Nous en saisissons la teneur et les enjeux non pas nécessairement parce que ces intérêts, ces coutumes et ces passions ressembleraient aux nôtres (car le plus souvent ils n'y ressemblent guère), mais parce qu'ils aiguisent notre curiosité et sollicitent notre sympathie. En lisant un roman, en assistant à une représentation dramatique, nous ne nous contentons pas de suivre l'intrigue, d'observer, l'une après l'autre, les actions des personnages, mais nous nous mettons pour ainsi dire à la place de ces personnages, nous intériorisons leurs raisons d'agir et nous pesons les alternatives qui s'offrent à eux.

C'est donc une immersion complète qu'offre la littérature. Rapportée seulement au genre policier, cette immersion permet de se mettre à la place de personnages importants, généralement un enquêteur ou un membre des forces de l'ordre, et parfois, par le biais de quelques chapitres, d'un criminel. Plus largement le roman policier représente le bien et le mal, deux concepts importants en littérature, si ce n'est les plus importants, qui ne cessent de faire leur apparition sous différentes formes. Grâce à cela le genre policier offre la possibilité d'une réflexion importante concernant nos actions et leurs conséquences sur les autres, sur l'ambiguïté entre ce qu'il faut faire et ne pas faire, puisque comme l'a souligné Pavel nous « pesons les alternatives » des personnages, et pouvons les appliquer à nous-même. En nous mettant à leur place, avec un pouvoir important, nous imaginons ce que nous ferions d'un tel pouvoir. Par exemple, lorsque Adamsberg décide de tenir tête, à plusieurs reprises, aux propos sexistes et discriminants de son collègue nous constatons que prendre la parole peut changer les choses, ce qui nous amène à nous interroger sur notre quotidien et notre façon de le changer, peut-être, avec certaines remarques. Ou encore lorsqu'il décide de prendre la déposition d'une femme qui se plaint des graffitis sur les portes (Pars vite et reviens tard), il permet à la femme d'être rassurée grâce à son statut, en ayant seulement pris un peu de son temps pour l'écouter. Plus spécifiquement, dans l'univers policier, on retrouve cet aspect avec Adamsberg ou Ingrid et Lola qui décide d'utiliser leurs pouvoirs, leurs capacités, pour aider des gens dans des enquêtes dans lesquelles ils ne sont pas censés intervenir. Cette prise de décision va pourtant changer bien des vies, comme celle de Louis Manta qui aura la vie sauve grâce au duo de Dominique Sylvain.

L'immersion policière aide à l'élaboration de notre monde et à notre façon de l'imaginer, notamment par l'utilisation du thème de la mort. En effet, la mort a une place centrale dans le genre policier, puisque sans crime il n'existe pas mais elle a aussi une place importante dans les pensées de beaucoup d'individus, qui s'interrogent sur ça. La fiction policière permet de nous mettre face à cette situation dérangeante, pour mieux la comprendre et l'appréhender. On peut donc notamment découvrir les envers de certains métiers et comprendre la manière dont les choses se passent, comme des autopsies, des enquêtes, des annonces de mort, ce qui peut répondre à plusieurs interrogations car certains sujets peuvent être parfois tabous. Le roman policier permet de les mettre en lumière, et le savoir permet d'avoir moins peur. En plus de répondre à des interrogations, la fiction policière peut également aider à répondre à certaines angoisses, même si cela est fait de manière inconsciente car le roman policier n'est pas un essai qui explicite clairement ses idées et ses théories. C'est un chemin de pensée qu'il offre au lecteur qui voudra bien l'emprunter. En effet la mort est une angoisse, une peur pour de nombreuses personnes et le roman policier fait le choix de la mettre au cœur de son œuvre et d'expliciter ce qui ne l'est pas souvent. Elle peut tenter de résoudre la peur de la mort grâce à la logique. A la lecture de romans policiers on s'interroge également sur la nature de l'Homme, les raisons qui poussent à commettre certains actes. Ce sont donc des questionnements philosophiques importants que la fiction policière permet de dévoiler. Peu importe qu'il s'agisse de fiction, ses conséquences sont, elles, bien réelles pour le lecteur.

La mort est également allégée grâce à l'immersion ludique provoquée par le roman policier, immersion que nous avons déjà étudiée dans la partie sur l'évasion paradoxale que procure le genre. En effet il est fortement lié à l'activité du jeu. « Nous, lecteurs, sommes entraînés dans un grand jeu de cache-cache où rien n'est jamais avéré¹⁵¹. » La littérature policière est une littérature qui plonge son lecteur dans un moment ludique et récréatif, entre autres. C'est cette immersion divertissante qui aide à construire un monde « positif », le temps de la lecture, car elle nous ramène à l'enfance et à ses plaisirs. De plus la fiction policière peut encourager la confiance en soi lors de la résolution d'une enquête avant les personnages, ou même par le fait de comprendre la fin, qui peut parfois être difficile à suivre. Cela permet donc de prendre confiance en son intelligence, ses raisonnements et donc de se construire grâce à la littérature policière.

4.5

¹⁵¹ DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, op.cit., p.79.

Schaeffer, nous l'avons vu dans l'introduction, définit la lecture comme un acte ludique de feintise car nous sommes immergés dans un autre univers qui n'est pas le nôtre grâce à des représentations. Cette feintise est finalement beaucoup plus qu'une simple distraction car elle permet au lecteur de comprendre ce qu'est la réalité et ce qui ne l'est pas, ce qui serait possible ou non puisque le lecteur sait qu'il lit une fiction, il est habitué aux codes mimétiques et ne croit pas que tout ce qu'il lit est vrai.

La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel¹⁵².

Cela lui permet de se concentrer sur le fait d'imaginer si ce qu'il lit l'était. Par exemple, quand le lecteur assiste à une scène où Adamsberg est calme et que cela permet de résoudre une enquête, il peut se demander si cela ne serait pas bien si son monde s'inspirait de cela. Au contraire il peut se dire, en assistant aux violences policières racistes dans la saga Malaussène, que cela existe aussi chez lui et que ce n'est pas normal (et peut-être ensuite tenter d'agir contre cela). La fiction lui permet de réfléchir sur son propre monde et sur sa place en tant qu'individu dans ce monde grâce à différents modèles de possibles. La fiction policière le permet d'autant plus qu'elle aborde des thématiques importantes comme les forces policières, l'autorité, la violence, la mort, le bien et le mal. Le lecteur peut réfléchir à ses actions car il a conscience de sa réalité en la comparant aux réalités fictionnelles et comprend qu'il a un rôle à tenir :

L'activité imaginative, donc l'accès à la compétence fictionnelle, est un facteur important dans l'établissement d'une structure épistémique stable, c'est à dire dans la distinction entre le moi et la réalité¹⁵³.

En effet l'énigme vient interroger le quotidien et remettre en question le monde et rendre visible ce qui était caché (le crime et ses raisons, des secrets etc.). Nous savons que nous lisons une fiction qui ne dépeint pas notre réel précisément, mais les similitudes permettent de comparer les deux et de trouver des ressemblances significatives et familières. Le roman policier nous permet donc de saisir le réel puisque l'énigme n'est pas seulement un jeu qui permet au lecteur de plonger dans une chasse à l'homme ludique, elle est aussi un moyen d'atteindre une réalité plus profonde, selon Boltanski dans *Énigmes et complots*¹⁵⁴. Ainsi la fiction policière dévoile et dénonce des pratiques comme les violences policières que nous avons citées précédemment

154 BOLTANSKI Luc, Énigmes et complots: une enquête à propos d'enquêtes, Paris, Gallimard, 2012.

¹⁵² SCHAEFFER Jean-Marie, op.cit., p.156.

¹⁵³ *Ibid.*, p.166.

ou encore la folie dont peut être capable l'homme, notamment avec les violences subies par Damas et commanditées par une société aéronautique pour une raison financière liée à d'une invention.

L'énigme, on l'a vu, se présente sous la forme d'une singularité, source d'incertitude, dont la saillance est d'autant plus grande qu'elle se détache sur le fond d'une réalité particulièrement robuste, dans laquelle tout se tient et où tout semble, par-là, prévisible. [...] L'énigme consiste donc en ceci : que puisse se manifester dans le fonctionnement de l'ordre social un « Quelque Chose » (pour reprendre une expression empruntée à Siegfried Kracauer) susceptible d'en briser la régularité¹⁵⁵.

La fiction policière a donc plusieurs intérêts dans la construction de notre façon de voir le monde et de le penser, en plus des plaisirs du jeu et de la recherche que nous avons déjà vu, qui sont des plaisirs apportés par le roman policier depuis sa création. Le roman policier contemporain est cependant plus engagé que son ancêtre dans la description de la société et ses impacts, ce que nous analyserons plus tard grâce à l'étude de l'influence du roman noir, et que nous avons déjà pu remarquer dans les exemples cités plus haut. La lecture de roman policier apporte donc beaucoup au lecteur qui s'évade paradoxalement de son quotidien par la lecture d'un crime tout en encourageant des réflexions pour résoudre l'enquête. Nous allons voir dans la prochaine partie qu'en évoluant, le roman policier s'est créé d'autres codes qui vont permettre de profiter de nouveaux plaisirs de lecture.

¹⁵⁵ *Ibid*.p,81.

Partie II. L'évolution des codes du roman policier : vers une hybridation du genre et des plaisirs

Notre première partie nous a permis de comprendre les bases du roman policier classique en élaborant un état de l'art qui aborde l'histoire du genre, ses codes, ses composantes, ses plaisirs de lectures et son intérêt.

Il s'agit à présent de s'intéresser aux œuvres qui composent notre corpus pour comprendre l'évolution de roman policier classique pour devenir le contemporain que nous connaissons désormais. L'évolution du roman policier implique sa modernisation afin de s'adapter à un lectorat actuel, ce que nous allons d'abord étudier avant de d'analyser les effets de cette modernisation qui permet au roman policier de réenchanter le monde qu'il dépeint. Nous allons également voir que le roman policier est plus libre et que cela se ressent dans l'apparition de nouveaux plaisirs de lectures. Ces derniers sont liés à l'emprunt des codes d'autres genres et registres littéraires, qui amènent aussi d'autres plaisirs de lecture, ce que nous étudierons dans une dernière partie.

II.1. La modernisation du roman policier

Le roman policier a su exister à travers plusieurs décennies et différentes sociétés. Présent depuis le milieu du XIX^e siècle, il ne cesse de s'imposer au fil des années. Ses codes lui ont permis d'ancrer sa présence en tant que genre littéraire, et, ainsi, d'être reconnu très facilement. Sa popularité n'est donc plus à prouver, comme le signale Luc Boltanski.

Récits policiers et récits d'espionnage, qui n'ont cessé, depuis le début du XX^e siècle, de se multiplier, d'abord par l'écrit puis par le cinéma et la télévision, sont aujourd'hui les formes narratives les plus répandues et cela sur un plan planétaire. Elles jouent par là un rôle inégalé dans la représentation de la réalité qui s'offre désormais à tout être humain, même illettré, à condition qu'il puisse accéder aux médias modernes¹⁵⁶.

Cette forte présence le conduit à s'adapter au monde qui l'entoure et à se moderniser afin de conserver sa popularité.

II.1.1. Le roman policier comme « témoin de son époque »

II.1.1.1. Une caractéristique originelle

La popularité du roman policier n'est pas sans lien avec la reconnaissance de son environnement par le lecteur. Le roman policier s'ancre généralement dans le monde actuel de l'auteur (personnages, techniques scientifiques, actualités etc.) et du lecteur, ce qui permet à ce dernier de s'identifier et ainsi d'apprécier autrement sa lecture, comme le rappelle Elsa de Lavergne, citant Jacques Dubois.

Sans verser dans le récit purement réaliste ou naturaliste – le roman policier vise avant tout à distraire ses lecteurs et non à développer une thèse ou une étude sociale –, il s'attache toutefois à peindre les décors et les personnages de son intrigue. Ancré dans un cadre contemporain qui « parle » à ses lecteurs, il porte attention au « contexte matériel et culturel qui entoure les êtres et les définit »¹⁵⁷.

Cette caractéristique du roman policier, selon la chercheuse, est en fait une nécessité : il est le témoin de son époque et ce depuis sa création. « Témoin de son époque, il donne à voir à

¹⁵⁶ BOLTANSKI Luc, op.cit., p.16.

¹⁵⁷ DE LAVERGNE Elsa, op.cit., p.197.

la fois l'endroit et l'envers de la vie contemporaine¹⁵⁸. » Cela lui est nécessaire car le récit a besoin de vraisemblance pour poser le cadre de son intrigue.

L'apparition de ce genre romanesque a pour condition de possibilité l'établissement de quelque chose susceptible de se présenter comme étant la réalité [...] c'est seulement sur ce fond de réalité, admis comme allant de soi, que l'énigme peut se détacher, briller et capter l'attention¹⁵⁹.

Pour le sociologue Luc Boltanski, les récits policiers sont donc une représentation du monde, ou du moins une représentation vraisemblable. Cette caractéristique peut expliquer la longévité de l'appréciation et de l'existence du genre. Par conventions le roman policier suppose une énigme qui se résout avec une solution logique et réaliste, sans quoi il ne respecte pas ce qui est attendu de lui. Le lecteur s'attend à une lecture rationnelle et réaliste, et contemporaine de son monde quand il s'agit d'un auteur contemporain 160. Cela doit sembler pouvoir être la réalité, même si cela ne l'est pas. En effet, pour reprendre l'étude de Boltanski, le roman policier doit s'inscrire dans une « réalité naturelle » et ne peut faire appel à des solutions fantastiques et improbables car cela reviendrait à trahir le lecteur qui est censé pouvoir deviner la réponse au problème posé, par la raison. C'est là un des plaisirs du roman policier, que nous avons étudié précédemment : donner le sentiment de pouvoir participer, de résoudre l'énigme. Si tout est permis et possible dans le roman policier, cela crée une injustice pour le lecteur car l'auteur peut imaginer tout ce qu'il veut, sans limites et sans cohérence. Le roman policier et son lecteur ont besoin de ces limites pour exister : elles prennent donc l'apparence du monde réel que le lecteur connaît et qu'il peut utiliser comme référent, afin de pouvoir faire « des anticipations prévisibles ».

Pour que le roman policier soit possible, il faut que soit établi un partage net entre la réalité naturelle et le monde dit surnaturel. Si des dieux ou des esprits peuvent modifier la réalité selon leur bon vouloir, et que leurs intentions nous demeurent inaccessibles, alors la réalité ne possède pas la stabilité nécessaire pour que des énigmes puissent se détacher de façon saillante sur le fond formé par le cours normal des choses [...] car si la réalité tout entière prend une forme énigmatique et se trouve projetée du côté de l'impossible et de l'incompréhensible, alors les singularités sur lesquelles prend appui le roman d'énigme (singularités que l'enquêteur a charge

159 BOLTANSKI, ibid. p.30.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.19.

¹⁶⁰ Cela n'implique pas certains sous-genres du roman policier comme le roman historique, de prospective etc. qui par leur genre ne représenteront pas le monde contemporain de l'auteur et du lecteur.

d'expliquer) se trouvent noyées dans une trame qui ne permet plus de dissocier l'ordinaire de l'extraordinaire, l'interprétable de l'inconcevable¹⁶¹.

Le roman policier utilise cette approche réaliste depuis toujours, puisqu'elle fait partie des conditions de son existence, comme le démontre Elsa De Lavergne qui analyse les récits policiers du Second Empire à la Première Guerre mondiale. « Le roman policier du XIX^e siècle prend pour cadre le monde qui lui est immédiatement contemporain et met en scène des personnages appartenant à toutes les catégories de la société¹⁶². »

Pennac illustre cette observation de la diversité des catégories au travers de la saga Malaussène. Dans le premier tome, *Au bonheur des ogres*¹⁶³, il fait des références au monde cruel des affaires avec les personnages de Lehmann et Sainclair, gérants du centre commercial qui emploie Malaussène comme bouc-émissaire, mais aussi au monde plus bourgeois de l'édition, avec le personnage de Mme Zabo (qui prendra plus d'importance dans les deux tomes suivants). Tante Julia, journaliste en quête de savoir et de vérité, représente l'espoir d'un monde plus juste. Quant à Amar, l'ami de Malaussène, il possède un restaurant marocain et représente un monde plus modeste et populaire mais aussi plus convivial et chaleureux.

Pour conserver l'ancrage réaliste l'auteur doit s'informer des dernières techniques policières et scientifiques (entre autres) afin de rester logique et crédible dans le portrait qu'il dresse, pour que le lecteur se sente proche « des références convoquées ». En effet, un roman policier écrit en 2022, se voulant contemporain et utilisant des techniques de recherches vieilles de cinquante ans, créera une incrédulité chez le lecteur qui ne se retrouvera pas dans le monde dépeint. Dans la continuité de cette observation nous pouvons nous demander si, dans cent ans, un lecteur de romans policiers de 2022 aura les mêmes sentiments à leur égard que nous pouvons avoir pour un récit du début du XX° siècle, comme le souligne De Lavergne : « Bien sûr, pour le lecteur d'aujourd'hui, les procédés mis en œuvre dans le roman policier du XIX° siècle semblent des plus sommaires 164. »

Ce sentiment de lire une œuvre actuelle est également lié au fait que le roman policier s'inscrit dans la sérialité. Une œuvre de genre est sérielle car elle entre en résonnance avec

162 DE LAVERGNE, ibid., p.227.

¹⁶¹ BOLTANSKI, ibid., p.24-25.

¹⁶³ PENNAC Daniel, [Éditions Gallimard, 1985], *Au bonheur des ogres*, Paris, Folio junior, 1997.

¹⁶⁴ DE LAVERGNE op.cit p.269.

toutes les autres œuvres de ce genre (et des ancêtres de ce genre), qui sont constituées de stéréotypes, d'attendus et de codes propres à une époque.

Les productions sérielles s'associent à un contexte plus large qu'elles supposent pour produire leurs effets. Il ne s'agit pas seulement, pour l'œuvre, de renvoyer à une série d'intertextes, mais de convoquer un réseau contextuel profondément lié à l'époque qui le porte. [...] Pour cette même raison, l'imaginaire sériel est non seulement tributaire du contexte culturel et médiatique qui le produit, puisqu'il s'y réfère et qu'il en a besoin pour prendre tout son sens, mais il dépend aussi des contextes de réception de l'œuvre, puisqu'il faut que les lecteurs partagent au moins une partie des références convoquées pour que celles-ci s'articulent en un système 165.

Cependant ces attendus de lecture évoluent avec la société afin que le genre perdure dans le temps en trouvant des nouveaux lecteurs. Ainsi nous trouverons toujours la scène de révélation du coupable mais la sanction ne sera pas la même en 1930 ou en 2020. Un lecteur du XX^e siècle appréciera peut-être plus la pendaison du coupable qu'un lecteur du XXI^e siècle, par exemple. Ainsi que le souligne Letourneux, l'œuvre sérielle repose sur un réseau d'intertextes et d'architextes qui repose également sur la situation contemporaine de la société afin d'évoluer.

Plus le lecteur sera accoutumé à ce type d'ouvrage et à leurs règles du jeu, plus il prendra plaisir à la lecture, puisqu'il attribuera aux stéréotypes la fonction qu'ils ont réellement, celle de permettre de faire résonner l'œuvre avec les autres récits qui la soutiennent et lui donnent de la profondeur. [...] C'est le lecteur lui-même qui, en décodant les signes que lui envoie l'auteur, donne sa densité au texte¹⁶⁶.

Letourneux explique également que la littérature de genre est très souvent en lien avec le lecteur de son époque du fait de cette association entre l'auteur et le lecteur : le premier écrit pour son contemporain et le deuxième apprécie les rendez-vous de lecture propres à son époque.

Cette collaboration entre l'auteur et le lecteur est l'un des traits fondamentaux de la communication sérielle. Elle explique en particulier pourquoi des récits de genre qui ont pu passionner les lecteurs d'une époque peuvent, deux générations plus tard, paraître absolument affligeants et d'un ennui abyssal à ceux qui, les retrouvant dans un coin de grenier, décideraient de les lire : le tissu sériel sur lequel repose l'œuvre est rompu¹⁶⁷.

_

¹⁶⁵ LETOURNEUX Matthieu, Fictions à la chaîne, op.cit., p.50-51.

¹⁶⁶ LETOURNEUX Matthieu, Fictions à la chaîne – Littératures sérielles et culture médiatique, p.67.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.67-68.

Le lecteur prend plaisir en connaissant et reconnaissant le monde grâce à la fiction, comme le souligne Christine Montalbetti. « De plus, la mimésis, dans son double travail, inséparable, d'imitation et de transformation, sollicite ma capacité d'identification de l'objet imité, permet mon plaisir de la reconnaissance. C'est pourquoi la fiction me fait tour à tour connaître et reconnaître le monde 168. »

De Lavergne confirme qu'une lecture policière peut permettre au lecteur d'assouvir sa curiosité, ajoutant une utilité à cette lecture, « La curiosité croissante des lecteurs, désireux de comprendre et de connaître le monde qui les entoure, encourage les journalistes et romanciers dans leur démarche d'enquêteurs et d'observateurs sociaux 169. » Cela offre une totale immersion aux lecteurs, immersion, qui, selon Jean-Marie Schaeffer, est un « dispositif » permettant d'apprécier une fiction :

C'est à Platon que revient le mérite d'avoir montré que l'immersion mimétique est au cœur du dispositif fictionnel. Pour qu'une fiction « marche », nous devons voir le paysage (peint), assister au hold-up (filmé), (re)vivre la scène de ménage (décrite). Et la façon dont nous décrivons l'échec d'une fiction - « Impossible d'entrer dans le film », « C'est un récit qui ne prend jamais » [...] - est tout aussi révélatrice de ce rôle central rempli par l'immersion¹⁷⁰.

Schaeffer poursuit son propos: l'immersion fictionnelle n'est pas réductible à l'identification que le lecteur peut faire avec les personnages.

Or, de même que les réactions affectives provoquées par une fiction sont irréductibles à l'empathie avec les personnages, l'immersion ne passe pas nécessairement par un processus d'identification avec les personnages¹⁷¹.

Ainsi si nous reprenons les différentes façons décrites dans la citation précédente nous comprenons que l'immersion (peu importe le dispositif fictionnel) passe par des visualisations, des descriptions, des explications de ce qui se passe autour du personnage etc. Nous verrons dans les parties suivantes que l'évolution du roman policier passe par ce nouvel apport de descriptions. Ainsi, le roman policier contemporain conserve cette caractéristique originelle d'écriture du réel tout en la renforçant, par une démultiplication de ce que le critique appelle « les leurres » (p.199) ce qui participe à accroître le plaisir du lecteur. L'écriture du réel est donc au service du roman policier et du plaisir du lecteur.

¹⁶⁸ MONTALBETTI Christine, *La Fiction*, Paris, Garnier Flammarion, 2001, p.37.

¹⁶⁹ DE LAVERGNE op.cit., p.195.

¹⁷⁰ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*? Paris, Seuil, 1999, p.179.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.196.

Mais, d'un autre côté, on peut fort bien dire que « la fiction narrative imite la vie », si on entend par là qu'elle élabore des modélisations de situations et d'actions, ou que le lecteur, la lisant, imagine les situations décrites et les actions narrées. [...] L'imitation-semblant n'est que l'amorce mimétique qui nous permet d'entrer dans cet univers, mais en dernière instance c'est toujours la plausibilité (pour un lecteur donné) de la modélisation fictionnelle qui décide du plaisir qu'il prend à sa lecture et du profit qu'il peut en retirer¹⁷².

II.1.1.2. Un corpus aux références réelles et contemporaines

Ainsi, être « un témoin de son époque » permet au roman policier d'être toujours un récit moderne, en correspondance avec le monde qui l'entoure et donc, son lecteur. « Le roman policier du XIX^e siècle, à vocation réaliste, tend à se présenter comme un document fidèle sur le fonctionnement des institutions et des codes qui régissent la société¹⁷³. » Ces notions de vocation et de fidélité permettent de montrer que le lecteur peut avoir confiance en cette représentation de la réalité qu'il s'apprête à lire, ce qui est toujours le cas avec le roman policier de la fin du XX^e siècle (même si nous verrons dans les parties suivantes que notre corpus contemporain peut s'amuser avec cette réalité).

Le corpus révèle donc au lecteur des références à des évènements attestés, des objets valant pour effets de réel permettant au récit de s'ancrer dans le réel contemporain. La notion d'effet de réel est définie et théorisée par Barthes dans un article publié en 1968¹⁷⁴. Il décrit ainsi le fait d'ajouter des « notations » dans le texte, des « détails inutiles » qui n'ont aucune fonction si ce n'est de créer un lien, une continuité entre le monde fictionnel et le monde réel. Cet effet permet ainsi d'apporter de la vraisemblance au récit pour que le lecteur se retrouve dans cet univers fictionnel. La mention de Jacques Chirac dans *La petite marchande de prose*, à la page 135, ne sert que cet effet de réel qui temporalise la fiction, il n'a pas d'autre but. Le lecteur se sent proche de la réalité du personnage car il partage les mêmes références.

- Savez-vous à qui appartient ce front, chère amie ?
- Chirac jeune?

¹⁷³ DE LAVERGNE, op.cit, p.19.

¹⁷² *Ibid.*, p.261.

¹⁷⁴ BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Communications* [en ligne], n°11 : Recherches sémiologiques le vraisemblable, p.84-89, 1968, disponible sur https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 (consulté le 23 février2023).

- Non. Copnick, vingt-huit ans, l'éminence grise de Wall Street.

Dominique Sylvain, dans *Passage du désir*¹⁷⁵, présente un personnage, Maxime Duchamp, qui se révèle être un ancien photo-reporter de guerre. Ce métier permet d'introduire la guerre du Golfe et avec elle une réalité similaire à celle du lecteur.

Maxime venait de commencer l'histoire de sa voix calme, c'était un souvenir du 28 février 1991. L'avant dernier jour de la guerre du Golfe. [...] « Ce n'était pas une guerre propre. Ça n'avait rien de chirurgical. C'était dégueulasse, il y avait du sang, des chairs calcinées, des cris de trouille, des larmes. Et moi, je photographiais tout ça. [...] Je photographiais un convoi, sur une autoroute, quand il a été bombardé. On était dans la jeep de presse. »¹⁷⁶

En plus de ces références, le roman policier s'ancre dans le réel contemporain de l'auteur et du lecteur par le langage que ces personnages utilisent afin de correspondre à l'époque et au langage du lecteur. Ainsi nous trouvons une modernisation du vocabulaire, avec des mots et des expressions comme « les flics ils vous collent au ballon », « beauf d'un maton », « les vannes de la peur », « mâche le travail » « à côté de la plaque », « glauque », « hacker », « junkie », « fortiche » etc.

L'écriture du réel se constate également par la cohérence des personnages et des lieux. Grâce à une écriture réaliste, concordante et descriptive, le lecteur peut aisément imaginer les décors et les personnages qui évoluent au sein de ces lieux, des lieux qui lui paraissent familiers et vraisemblables car ils font partie de son quotidien (comme le métro, par exemple) ou de son univers de référence. Avec la description des passages de « l'homme aux cercles », on visualise ainsi les différents chemins qu'il a pu emprunter.

Comme l'homme aux cercles sillonnait tout Paris, j'ai pensé, très bien ce type-là prend le métro, et il ne veut pas rater la dernière correspondance, c'est une hypothèse à tenter. C'est idiot, non? Mais deux cercles avaient été découverts vers deux heures du matin, dans le même périmètre, rue Notre-Dame-de-Lorette et rue de la Tour-d'Auvergne. Comme ce sont des rues passantes, j'ai imaginé que ces cercles avaient dû être tracés assez tard, après le dernier métro. Peut-être parce qu'il pouvait rentrer à pied, parce qu'il habitait tout à côté. [...] Donc j'ai pensé, avec de la chance, son métro c'est Pigalle ou c'est Saint-Georges¹⁷⁷.

477

¹⁷⁵ SYLVAIN Dominique, [Éditions Viviane Hamy, 2004], *Passage du désir*, Paris, Points, 2009.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.22-23.

¹⁷⁷ VARGAS Fred, *op.cit.*, p.72-73.

Ces lieux et ces habitants, crédibles et cohérents, renforcent la visualisation du lecteur : il peut très bien les avoir croisés car ils sont des gens qui paraissent tout à fait normaux au quotidien.

Le contrat de lecture fait l'hypothèse que n'importe quel lecteur sera à même de faire le va-et-vient entre le personnage qu'on lui présente, avec ses particularités biographiques, et le type social dont ce personnage est un exemplaire, et même qu'il pourra le rapprocher de personnes réelles qu'il a pu croiser dans le cours de la vie quotidienne et qu'il a pu identifier en opérant en va-et-vient similaire entre la personne réelle, le personnage de roman et le type social¹⁷⁸.

Dans *Passage du désir*, Dominique Sylvain offre une description physique détaillée d'Ingrid, à la page 25. La description est très précise, presque intime et pourtant elle n'enferme pas le lecteur dans ce seul personnage. Il lui est possible de penser à quelqu'un de sa connaissance en choisissant certaines caractéristiques parmi d'autres, tant il y en a.

Ingrid songea à son propre physique. À ses gènes. Russes par sa mère, irlandais par son père, une combinaison qui avait vu le jour à Brooklyn en 1972. La meilleure définition pour un tel physique était « hors normes ». Grande (quelques bons centimètres de plus que Maxime), musclée, pas une once de gras, le cheveu très blond et porté ras, le teint aussi blanc que possible, l'œil amande et glacier, la pommette saillante, la bouche débordante, les dents fortes, un cou de girafe et pour couronner le tout et renforcer le travail de mère Nature, un magnifique tatouage dorsal qui englobait les deux épaules et une partie de la fesse droite. Rien à voir avec le baiser de la mort, cette fois. Il représentait une femme se penchant au bord d'un étang cerné d'iris où nageaient des carpes dont l'une était folâtre.

Cette identification grâce à l'écriture du réel permet au lecteur de se plonger dans l'histoire et ainsi de rendre le récit immersif. C'est cette immersion qui va venir renforcer le choc de ce qu'il est possible de lire dans un roman policier (crimes, violences etc.) et va venir remettre en question ce réel. « Mais cette banalisation de la réalité sert de support à la mise en crise qui, à partir d'un événement criminel dont l'attribution est problématique, en dévoilera le caractère à la fois incertain et fragile¹⁷⁹. » Cette crise, qui est donc encore plus immersive par une écriture plus détaillée, va appuyer l'implication du lecteur qui va vouloir connaître l'identité du coupable avec plus d'intensité. Suivant cette logique, cette immersion va pousser le lecteur à chercher encore plus les indices, et à se prendre au jeu d'imitation de l'enquêteur. Cette sensation de réalité serait permise, selon une lectrice de romans policiers, par la capacité des

¹⁷⁸ BOLTANSKI Luc, *op.cit.* p.34.

¹⁷⁹ Ibid., p.35

auteurs à « percevoir des choses qui sont réelles, parce que souvent les auteurs de romans policiers sont ancrés dans le réel, beaucoup plus que les auteurs d'autres romans¹⁸⁰. »

II.1.1.3. Ce qui n'empêche pas l'auteur de jouer avec la réalité

Les auteurs de romans policiers contemporains se sont emparés de cette écriture du réel et l'ont perpétuée, comme nous venons de le voir. Cependant l'évolution du roman policier a permis à cette réalité de se modifier. Les auteurs la transforment par touches, s'en amusent et créent un univers toujours cohérent et réaliste mais également fantaisiste, se détachant du sérieux que l'on peut habituellement retrouver dans le genre.

Cette idée d'univers plus fantaisiste a longtemps été refusée au roman policier, qui devait se cantonner à l'écriture du monde qui l'entoure. En 1948, nous trouvons la trace d'un débat concernant la définition du genre, dans l'émission « Le roman policier est-il essentiellement anglo-saxon¹⁸¹? » rediffusée par France culture en septembre 2018. L'émission rassemble plusieurs invités : Albert Pigasse, Roger Caillois, Pierre Boileau, Pierre Nord et Pierre Véry, ainsi que William Pickles. Tous sont spécialistes du roman policier (éditeur, auteur, critique ou professeur). Il y est ainsi question des règles et des codes du genre. L'introduction consiste à ce que chacun des invités donne sa définition du roman policier. Albert Pigasse ouvre donc le débat avec la définition de Régis Messac : « un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle par des moyens rationnels des circonstances exactes d'un événement mystérieux ». Pierre Véry regrette les propos et les définitions qui suivent cette amorce, car ils semblent exclure l'idée de fantaisie : « Mon avis est un peu particulier, en ce sens qu'il me semble que la définition dont on vient de parler exclue ou semble exclure l'idée de fantaisie, et c'est une chose que je déplorerais beaucoup personnellement¹⁸². ». En effet, Pierre Véry représente à cette époque une autre idée de l'écriture policière :

. .

¹⁸⁰ COLLOVALD et NEVEU, op.cit., p.209 (interview de lecteur).

¹⁸¹ France culture, (9 septembre 2018, rediffusion du 18 novembre 1948) *Le roman policier est-il essentiellement anglo-saxon* ? disponible sur: https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/la-tribune-de-paris-le-roman-policier-est-il-essentiellement-anglo-saxon-1ere-diffusion-18111948

¹⁸² *Ibid.*, 7min50.

C'était l'appât représenté par le Prix du Roman d'Aventures qui l'avait incité à s'essayer au genre policier. Couronné, il décida de récidiver et fut ainsi amené à écrire, entre 1930 et 1949, près de trente romans policiers que leur ton et leur décor rendent parfois très voisins du fantastique. » Il donne ainsi « au roman policier français cette dimension poétique qui lui avait fait jusque-là défaut et lui apporter, au milieu d'œuvrettes au baroque un peu flétri, quelques petits chefs d'œuvres au tenace parfum d'insolite¹⁸³.

Au cours de ce débat, on constate que l'idée de fantaisie, que certains aimeraient voir plus présente, interroge sur les écarts possibles au sein du genre : est-il possible d'ajouter des éléments fantasques et si oui de quelles façons ? Peut-on déroger par là-même à l'exigence de rationalité du roman policier ? Ainsi, pour Pierre Boileau, Georges Simenon n'a pas toujours respecté les règles du genre policier car il a donné des intuitions à Maigret. C'est là pour lui une touche de fantaisie qui ne respecte pas les codes du roman policier. Avec notre corpus nous constatons que l'idée a beaucoup évolué depuis le milieu du xx^e siècle puisque nos personnages fonctionnent souvent avec des intuitions. Le genre a beaucoup plus de liberté. L'incipit de *L'homme aux cercles bleus* nous présente le commissaire Adamsberg qui est le seul à suspecter le beau-fils d'une victime, sur la base de son intuition, il sent ce suspect cruel. Il s'avèrera qu'il a raison, à la grande surprise de tous (excepté de lui-même).

Je n'ai pas dit que ça se voyait sur le visage, j'ai dit que c'était quelque chose de monstrueux qui suppurait depuis le fond de l'être. C'est une suppuration, Danglard, et je la vois parfois suinter. [...] Je ne peux pas m'empêcher de le savoir, quand quelque chose ne va pas dans quelqu'un. [...] Je supplie des fois pour que des gens me surprennent, quand je commence à entrevoir la fin dès le commencement¹⁸⁴.

Au travers du roman policier contemporain le lecteur assiste donc à la description d'un univers réaliste mais personnalisé par l'auteur qui profite de ces nouvelles libertés. Pennac crée ainsi une atmosphère fantasmagorique en donnant une forte présence au lieu de travail de Malaussène : le Magasin. Ce dernier semble être une entité vivante qui enchante le roman.

Je craignais d'arriver en retard mais le Magasin est plus en retard que moi. Avec ses stores de fer baissés sur ses immenses vitrines, il fait l'effet d'un paquebot en quarantaine. De ses chaudières souterraines monte une vapeur qui s'effiloche dans le brouillard matinal. Par-ci, par-là, de petites trouées lumineuses m'indiquent pourtant que le cœur bat. Il y a de la vie, là-dedans. J'y pénètre donc et suis aussitôt inondé de lumière. Chaque fois, c'est le même choc. Autant il fait sombre dehors, et sinistre, autant ça brille à l'intérieur. Toute cette lumière qui tombe en

¹⁸³ BOURDIER Jean, *Histoire du roman policier*, Paris, Éditions de Fallois, 1996, p.146.

¹⁸⁴ VARGAS Fred, *op.cit.*, p.20-21.

cascade silencieuse des hauteurs du Magasin, qui rebondit sur les miroirs, les cuivres, les vitres, les faux cristaux, qui se coule dans les allées, qui vous saupoudre l'âme – toute cette lumière n'éclaire pas : elle invente un monde¹⁸⁵.

Les actions des personnages peuvent également avoir cet aspect irréel, par touches, qui s'inscrivent cependant dans un univers cohérent, ce qui permet ainsi de ne pas lire un roman policier fantastique mais simplement fantaisiste. Dans *Passage du désir*, nous apprenons à la page 124 que le psychanalyste, Antoine Léger, a été payé par une cliente (une amie de la victime de l'enquête) ... avec son chiot, faute de moyens. Depuis il ne quitte plus ce dalmatien qu'il a renommé Sigmund, dalmatien qui semble avoir pris de son maître cette aptitude à sonder les gens. Il prend le temps de s'asseoir aux pieds de son maître lorsque Lola souhaite parler au psychanalyste :

- Il fait toujours cela?
- Toujours. Sigmund est ainsi le seul à connaître tous les secrets de mes clients¹⁸⁶.

Dans L'Homme aux cercles bleus (p.29) Adamsberg demande au photographe du commissariat de se libérer pour prendre « des clichés précis du cercle à la craie bleue. » En effet depuis quelques jours les habitants trouvent des cercles bleus au sol qui entourent des objets qui étaient par terre (bouchons, canette, ordure etc.). Cette demande est logique, mais ici elle s'inscrit dans une autre intuition d'Adamsberg, qui n'a aucune preuve puisque l'affaire est pour le moment banale, elle n'engage aucun crime. Sans le savoir il va pourtant s'interroger avant tout le monde sur une enquête qui va prendre une très grande ampleur et mobiliser toutes les forces de police possibles. Danglard symbolise ce scepticisme, prouvant au lecteur qu'il se passe quelque chose d'inhabituel. Il décrit la requête d'Adamsberg comme « stupide » (p.30) et multiplie les interrogations. « Du cercle ? Vous voulez parler de cette histoire de ronds autour de capsules de bière ? " Victor mauvais sort que fais-tu dehors ?" ». Pour Danglard et le lecteur cette demande paraît complétement irréaliste, cependant le lecteur a plus confiance en Adamsberg que son collègue grâce aux conventions du roman policier. En lisant ce genre il sait que le récit aboutit sur une enquête, et que le commissaire doit donc être sur une bonne piste car il est le personnage principal.

C'est à travers une autre écriture, plus libre et plus moderne, que les romanciers font faire évoluer le roman policier. Leurs personnages correspondent à la réalité contemporaine de

¹⁸⁵ PENNAC Daniel, op.cit. p.30.

¹⁸⁶ Passage du désir, op.cit., p.128

l'auteur mais s'affranchissent parfois de ces codes. Nous verrons, dans une autre partie, des éléments plus précis de cette nouvelle façon d'écrire, que nous étudierons afin de comprendre les plaisirs qu'ils peuvent procurer au lecteur.

II.1.2. <u>L'Homme derrière l'enquêteur.trice : vers une évolution de la sérialité</u> intime des personnages

II.1.2.1. La découverte de la vie privée des personnages

Un élément essentiel dans la modernisation du roman policier est l'évolution des sujets et des thèmes abordés. Comme nous l'avons vu le genre policier s'adapte à l'époque de son écrivain et aborde donc des thèmes contemporains. Ainsi notre corpus aborde des sujets nouveaux que nous ne trouvions pas dans les anciens romans policiers, comme la sexualité des personnages, leur penchant pour l'alcool ou bien encore leur situation financière.

La sexualité des différents protagonistes est ainsi évoquée dans chacun des récits, ce qui est un grand changement par rapport aux romans policiers classiques, à une époque où ce sujet pouvait être encore tabou. Dans le contemporain tout sujet semble envisageable ce qui multiplie la possibilité des thèmes abordés. Nous retrouvons cela chez les trois auteurs du corpus.

Dans Au Bonheur des ogres (p.68) Benjamin Malaussène et Tante Julia se découvrent :

Nous avons laissé la bagnole en double file, nous avons grimpé mes deux étages comme si nous étions poursuivis, nous nous sommes jetés sur mon plumard comme dans un oued, nous nous sommes arrachés nos vêtements comme s'ils étaient en flamme, ses deux seins m'ont explosé au visage, sa bouche s'est refermée sur moi, la mienne a trouvé le baiser palpitant de son désir Maori ...

Les scènes d'amour sont plus nombreuses dans le roman policier contemporain sans néanmoins prendre la place de l'intrigue principale policière. On en trouve environ deux par romans, ce qui permet encore une fois de compléter le caractère et la vie des personnages en les découvrant en dehors de leur métier sans délaisser ce que recherche d'abord un lecteur de polar. Le roman policier ne devient pas un roman d'amour.

En ce qui concerne l'alcool c'est également un sujet novateur puisque les enquêteurs certes pouvaient boire quelques verres dans un roman, mais ici ce sujet est traité d'une autre manière car l'alcool est quotidien et non plus mondain ou abusif. On ne trouve pas la

« déchéance éthylique » propre au roman noir qui met en avant les ravages de l'alcool mais on ne trouve pas non plus l'alcool qui « exalte les sens », présent dans un pan de la littérature policière qui s'intéresse de près à la viticulture 187. Ici le roman policier s'approprie le quotidien moyen des Français pour le transmettre à ces enquêteurs, ce quotidien n'est donc pas extrême : nous n'avons pas à faire à des « descentes aux enfers » ou à des œnologues en devenir. Les romanciers ne cherchent pas à rendre leurs personnages parfaits, que cela soit au niveau du comportement ou du physique. Ainsi Lola et Ingrid boivent très souvent seules ou ensemble lors de leurs enquêtes, discutant de leur hypothèse autour d'une bière. Cela modernise d'autant plus le roman policier que les enquêteurs sont en fait des enquêtrices, fait assez rare pour être souligné.

Nous trouvons tout de même, chez Vargas, l'écriture d'un personnage qui reflète les influences négatives de l'alcool du roman noir avec Danglard. En effet, ce dernier est très souvent sous l'emprise du vin et de ses effets. Cependant l'autrice ne cherche pas à dépeindre un personnage maudit en proie à une déchéance inévitable. Sa consommation participe à sa personnalité et à l'atmosphère fantaisiste qu'il peut créer. Sa consommation ne l'isole pas comme cela est le cas avec les enquêteurs du néo-polar.

Il faut que je vous dise [...] après quatre heures de l'après-midi, il paraît que je ne vaux pas grand-chose, autant que vous le sachiez. Si vous avez des trucs à me demander, faites-le le matin. [...] Un collègue doucereux m'a dit un jour que si j'étais encore inspecteur, avec ce que je descendais comme vin blanc, c'était grâce à la bienveillance borgne de quelques supérieurs, et parce que j'avais réalisé l'exploit d'avoir deux fois deux jumeaux, ce qui fait quatre enfants si on compte bien, que j'élève seul puisque ma femme est partie avec son amant étudier les statues de l'île de Pâques. Moi, quand j'étais nouveau-né, c'est-à-dire quand j'avais vingt-cinq ans, je voulais écrire les Mémoires d'outre-tombe, ou rien¹⁸⁸.

Ici l'alcool participe à créer un personnage original qui suscite de l'émotion pour ses collègues et crée un effet de tribu que nous analyserons plus tard. Il rassemble au lieu d'éloigner. L'alcool n'a pas une connotation péjorative, mais l'autrice fournit tout de même les clefs au lecteur afin qu'il comprenne les effets qu'une telle consommation d'alcool peut avoir et ainsi ne pas se faire influencer. Ainsi, la consommation de Danglard en fait un personnage

¹⁸⁷ PRANVILLE Pierre-Michel, « Le Polar a le vin triste », Carnets [en ligne], Deuxième série – 21 : Arts du vin – geste d'écritures et d'alchimies, 2021, disponible sur : https://journals.openedition.org/carnets/12699 (consulté le 18 janvier 2023).

¹⁸⁸ VARGAS Fred, op.cit, p.29.

emblématique de la série, lui confère une certaine poésie propre au poète maudit mais sans la descente aux enfers qui lui est liée.

Cette apparition et ce traitement des nouveaux sujets s'associent à un autre élément : le renforcement de l'écriture de la vie privée des personnages. Ainsi, le corpus regroupe des récits qui font découvrir au lecteur la vie intime et personnelle, les problèmes, les actions et les défauts des personnages, en dehors de leur travail.

Pennac crée ainsi un personnage complet avec Benjamin Malaussène. Ce dernier doit résoudre une enquête pour s'innocenter mais doit en parallèle surveiller sa famille (nombreuse) pour qui il est le référent, puisque leur mère est absente. Il doit donc s'occuper d'eux et gagner assez d'argent pour leur permettre de vivre ensemble. Nous suivons donc le récit policier et familial de ce personnage qui évolue également dans une intrigue amoureuse.

Et puis de toute façon, moi, j'avais déjà ma mère en cavale, les gosses à la maison, Louna et ses premières amours, Thérèse qui faisait la nuit des cauchemars à réveiller Belleville, et Clara qui mettait deux heures pour rentrer de la maternelle située à trois cents mètres¹⁸⁹.

En plus de la vie privée actuelle des personnages, il arrive même que le lecteur puisse découvrir leur passé, à travers des récits de leur enfance et adolescence. Le personnage en devient ainsi plus profond puisqu'il a une existence complète et chronologique. La première partie de *L'Homme aux cercles bleus* introduit bon nombre d'éléments sur le passé d'Adamsberg et de Danglard. Le passage qui suit est extrait d'un dialogue entre les deux personnages qui précède une anecdote (parmi tant d'autres) du commissaire : « J'étais parti tôt du village pour passer la journée dans la montagne, j'avais onze ans. Je n'aime pas les chiens, je ne les aimais pas non plus quand j'étais petit¹⁹⁰. »

Ce changement s'opère également dans le traitement des différents personnages puisque le lecteur découvre tout au long du livre la vie privée des protagonistes mais également celle des personnages secondaires, ce qui permet un détachement de la figure unique et solitaire de l'enquêteur. Ainsi la première partie de *Passage du désir* fait découvrir au lecteur le passé des trois amis et futurs suspects du crime : Farid, Noah et Jean-Luc. Les premières pages de *L'Homme aux cercles bleus* s'attachent elles aussi à présenter deux personnages secondaires (mais qui s'avèreront essentiels), Mathilde et Charles. Ces derniers ouvrent le roman en se rencontrant dans un café : elle cherche un locataire peu regardant sur la luminosité et lui est

¹⁸⁹ PENNAC Daniel, op.cit., p.150.

¹⁹⁰ VARGAS Fred, op.cit., p.15.

aveugle et recherche un logement. Leur relation restera en arrière-plan de l'intrigue principale jusqu'à ce qu'ils deviennent importants pour l'enquête. En effet, Mathilde s'avère être la mère de Camille, l'ancien amour d'Adamsberg et héberge dans un autre appartement celui qui sera le coupable tandis que Charles sera suspecté pendant un moment des différents meurtres.

Cette apparition de faits intimes et personnels rend les enquêteurs modernes plus humains et attachants pour le lecteur. En effet, l'enquêteur originel était un personnage sobre qui n'évoquait pas sa vie personnelle, ses inquiétudes ou ses soucis. Le lecteur ne pouvait s'identifier à un personnage aussi lointain. Il ne lui ressemblait pas car il avait une part de génie qui l'éloignait des autres. « Les enquêteurs sont des êtres à part qui savent déceler avec leurs yeux ce que le commun des mortels ne voit pas ¹⁹¹. » Cette perfection se voit donc atténuée dans notre corpus puisque les différents enquêteurs (le commissaire Adamsberg, l'amateur Malaussène et l'ex-commissaire Lola Jost) ne sont plus les génies des premiers romans policiers. Certes ce sont souvent eux qui trouvent la solution et permettent de résoudre l'enquête, mais ils font parfois fausse route avant de réussir. Lola et Ingrid iront jusqu'à pourchasser un homme, Benjamin Noblet ¹⁹², le suspectant du meurtre de Vanessa. Ce dernier s'avère innocent et entretient par la suite une relation amoureuse avec Ingrid (qui s'achèvera entre le premier et le deuxième tome).

Beaucoup de leurs succès, les enquêteurs ne les doivent donc pas qu'à leur travail ou à leur seul raisonnement. En effet, ils n'agissent plus seuls, ils se font aider. Notre corpus est composé de personnages qui travaillent souvent et au moins en duo, voire à beaucoup plus (nous étudierons plus tard l'effet de tribu que nous retrouvons dans le corpus). Ainsi Adamsberg est très souvent accompagné de Danglard, Malaussène de Tante Julia et Lola Jost collabore avec Ingrid Diesel au point qu'elles deviennent amies et inséparables dans la suite de leurs enquêtes.

Le plaisir de retrouver une série policière est toujours présent et il est renforcé car en plus de retrouver les codes d'un genre, le lecteur se retrouve plongé dans un récit où l'univers et les personnages sont plus développés et intéressants car les sujets abordés sont modernes et lui correspondent. Tous ces développements, cette multitude de portraits de personnages et de récits de vie participent à une nouvelle implication du lecteur. Vincent Jouve, dans son étude *L'Effet-personnage dans le roman*, identifie trois codes de sympathie envers le personnage : le

192 SYLVAIN Dominique, op.cit., p.179.

¹⁹¹ DE LAVERGNE, op.cit. p.265.

code narratif, le code affectif et le code culturel. Les extraits qui suivent sont tirés du chapitre « Le personnage comme personne ».

Le code narratif est le seul à provoquer une identification du lecteur au personnage. Le code affectif n'entraîne, lui, qu'un sentiment de sympathie. Le code culturel, enfin, valorise ou dévalorise les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant¹⁹³.

Le code narratif est beaucoup plus développé dans le roman policier contemporain puisque « Sa force repose sur son caractère mécanique : je m'identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi. [...] Le principe général, c'est donc l'homologie des situations. ». Notre corpus fournit une multitude de situations homologiques pour toutes sortes de lecteurs puisqu'on y trouve énormément de situations de vies (celle des personnages principaux, secondaires, des suspects, des victimes, et même de personnages qu'on ne rencontrera qu'une seule fois dans le récit etc.) Ainsi le lecteur se lie au(x) personnage(s), renforçant le plaisir de lecture car l'identification engendre la sympathie, qui engendre la fidélisation aux aventures du personnage. C'est ici que le code affectif fait son apparition :

Le code affectif provoque un sentiment de sympathie pour les personnages. Son emprise est donc moindre que celle du code narratif qui, comme nous l'avons vu, conduit à l'identification. Le propre du code affectif est de jouer sur certains mécanismes du psychisme humain. Une des lois psychologiques fondamentales est que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive¹⁹⁴.

Vincent Jouve poursuit et explique que quatre thèmes renvoient à l'intimité du personnage : l'amour, l'enfance, le rêve et la souffrance. Comme nous l'avons vu plus haut le roman policier nous offre l'accès aux amours des personnages, à leur enfance. La partie suivante va s'attacher à étudier les émotions des personnages et donc leurs éventuelles souffrances et traumatismes. Notre affection n'en est donc que plus forte. « Plus on a accès à cette histoire, plus le lien affectif est fort¹⁹⁵. »

101a., p. 132

¹⁹³ JOUVE Vincent, op.cit., p.123

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.132

¹⁹⁵ JOUVE Vincent, op.cit.

II.1.2.2. Les émotions des personnages

Un des points communs de ce corpus, et nouveauté du genre policier, c'est cet accès du lecteur aux émotions et sentiments des protagonistes, entachant cette perfection habituelle de l'enquêteur que nous avons évoquée puisqu'ils ne sont pas toujours positifs. Le lecteur découvre donc des faits concrets de la vie personnelle des personnages, parfois même de leur passé, mais également leurs ressentis par rapport à ces faits. Les héros se questionnent, ne sont pas sûr d'eux et redoutent parfois ce qui les attend. Le lecteur se sent plus proche de ces personnages plus humains et réalistes : le roman policier contemporain ne joue plus uniquement sur l'intellect du lecteur mais aussi sur ses affects. Cette évolution intérieure des personnages n'est pas sans lien avec l'hybridation possible du genre, qui permet de créer des protagonistes plus complets en s'appropriant une écriture réaliste et sociale.

L'évolution récente des intrigues policières, et surtout de leurs personnages, a comblé sans doute cette demande d'interprétation de soi et du devenir social, en s'y ajustant. Les héros sont devenus ambigus, ambivalents et doivent de plus en plus lutter, non seulement contre les forces du « mal » extérieures, mais aussi contre les tourments intérieurs qui les hantent. [...] Cette évolution tend, en outre, à faire des romans policiers des romans « hybrides » oscillant à l'intérieur d'un même texte entre solution de l'énigme et description psychologique et sociale, rendant ainsi possible des appropriations lectorales différentes d'un même récit¹⁹⁶.

Le « tourment intérieur » de Lola nous est révélé dans le tome un, avec la mention de la perte d'un collègue, Toussaint Kidjo. C'est à la page 177 que le lecteur comprend à quel point cette perte affecte l'ancienne commissaire.

Ingrid laissait filer, laissait raconter. Elle attendait depuis un moment que Lola déballe ses émotions, expose à la lumière Toussaint Kidjo mort en mission, à même pas trente ans. Elle savait par Maxime que Lola trimballait la responsabilité de sa disparition. Une fin horrible. Une décapitation. Dans le fond, Ingrid en savait plus que ce que Lola imaginait. À tort ou à raison, la fin de Kidjo avait fait lâcher à l'ex-commissaire son ancienne vie, ses responsabilités, son statut, son équipe, un métier qu'elle aimait. On voyait bien aujourd'hui, à quel point elle l'aimait. *This fucking job*.

Encore une fois, les personnages principaux ne sont pas les seuls à l'honneur. Nous avons également accès aux pensées des personnages secondaires, et pas seulement celles de l'entourage proche de l'enquêteur. Nous avons même parfois accès aux pensées des suspects

¹⁹⁶ COLLOVALD et NEVEU, op.cit., p.234.

ou des antagonistes. En effet, dans les trois séries les auteurs alternent les points de vue pour le lecteur. Ainsi, les chapitres ne sont pas toujours centrés et narrés par Adamsberg, Lola ou Benjamin. Dans L'Homme à l'envers¹⁹⁷, le lecteur suit très souvent la narration de Camille, parfois celle de Danglard, vers le dernier tiers du livre, celle d'Adamsberg. Avec La fée carabine¹⁹⁸ on trouve les points de vue des policiers Pastor, Van Thian et Coudrier ainsi que du grand-père Risson et de la veuve Hô avant de découvrir qu'il s'agit de Van Thian. Cela permet de multiplier les points de vue auxquels a accès le lecteur et donc de découvrir plus de façons de penser et d'émotions différentes.

Ces nouvelles représentations des personnages participent à un nouveau rôle de la lecture : elle a désormais un effet salutaire sur le lecteur. En ayant accès à leurs pensées et leurs émotions, qui ne sont pas toujours parfaites et positives, le lecteur se reconnaît, lui et sa cause. Si le lecteur se reconnaît dans un livre, cela peut permettre de le valoriser : il vaut la peine d'être représenté au travers d'un personnage fictionnel.

C'est en ce sens que la littérature policière est une littérature de salut : elle fonctionne pour des lecteurs ainsi disposés qu'ils croient en la matérialité des représentations, comme une entreprise de représentation d'eux-mêmes [...] : ils tendent à se reconnaître dans les auteurs ou leurs héros et à les poser en entrepreneurs de leur propre cause sociale et politique¹⁹⁹.

Cet apport des émotions des personnages renforce l'illusion référentielle et entraîne une nouvelle réception des personnages et une « richesse » pour le lecteur.

L'évocation d'une vie intérieure est une technique connue de l'illusion de personne. La référence aux pensées, sentiments, passions, angoisses ou désirs d'un personnage, donne une impression de « richesse psychique ». [...] Aucun personnage ne semble plus vivant que ceux dont le texte éclaire l'intériorité.

L'être romanesque, à l'instar de l'être vivant, semble déterminé par une vie affective où se mêlent passions, désirs et sentiments. Le personnage acquiert ainsi une cohérence qui le vraisemblabilise aux yeux du lecteur²⁰⁰.

Cette richesse participe au plaisir de la lecture car les personnages sont essentiels à l'histoire et leur profondeur a un impact sur l'implication et l'intérêt du lecteur. Ainsi il y a une

¹⁹⁷ VARGAS Fred, [Éditions Viviane Hamy, 1999], L'Homme à l'envers, Paris, J'ai lu, 2002.

¹⁹⁸ PENNAC Daniel, [Éditions Gallimard, 1987], La fée carabine, Paris, Folio, 1999.

¹⁹⁹ COLLOVALD Annie et NEVEU Erik, op.cit., p.312.

²⁰⁰ JOUVE Vincent, op.cit.

réelle différence entre le roman policier classique et le contemporain car le traitement des personnages est très différent.

La réception du personnage comme personne se révèle donc d'une richesse exceptionnelle. Elle suppose un investissement émotionnel qui fait de la lecture bien autre chose qu'un simple divertissement. On peut d'ailleurs penser que, pour la plupart des lecteurs de romans, c'est l'illusion d'entrer en contact avec des figures presque « plus vivantes » que les personnes « réelles » qui fonde le plaisir de lire²⁰¹.

Ingrid représente l'importance des émotions humaines et à quel point elles sont essentielles. Elle évoque à quoi ressemblerait la vie sans cela. On comprend ainsi l'importance de leur apparition dans les romans.

J'ai peur qu'un jour l'être humain devienne obsolète. Qu'il soit rayé de la surface de la Terre et remplacé par le robot ou le cyborg. L'homme a toujours rêvé d'immortalité. On y est presque, mais c'est au péril de ce que nous sommes aujourd'hui. Il faudra renoncer à nous, et nous deviendrions parfaits. Il n'y aura plus de souffrance, plus de racisme, plus de conflits religieux ou territoriaux. Il n'y aura plus de sexe, plus d'enfantement, plus de sommeil, plus de faim, plus de soif, plus de séduction, plus de répulsion, plus de mort et plus de vie. Il n'y aura plus rien que le futur glorieux de la conquête spatiale. Nous serons, enfin et une bonne fois pour toutes, immortels et on se fera chier comme des rats morts²⁰².

Dominique Sylvain nous livre donc dans ces récits tout ce qui permet à l'être humain d'être actuel, complexe et le fait se sentir en vie et donc mortel, afin de contrer la peur d'Ingrid.

II.1.2.3. L'apparition du cycle dans la série

Ces récits de vie viennent se placer en filigrane de l'enquête, distincte entre chaque volume. Dans notre corpus, le lecteur suit ces différentes enquêtes lorsqu'il commence une série policière mais il va également suivre l'évolution de ces récits de vie, des personnages dans leur vie privée et professionnelle, renforçant ainsi sa fidélité. Cependant, dès lors qu'il doit attendre la lecture d'un tome suivant pour connaître la suite d'une aventure, d'une évolution, le lecteur s'inscrit dans la lecture d'un cycle et non plus d'une série. Dans notre corpus les œuvres gardent

_

²⁰¹ *Ibid*.

²⁰² SYLVAIN Dominique, op.cit., p.162.

les critères d'une série mais s'approprient légèrement les codes du cycle, participant à l'hybridation hypothétique du genre.

Le cycle et la série sont tous les deux des principes littéraires sériels appliqués aux ensembles romanesques, ce qui explique leur ressemblance et ce nouveau mélange entre les deux : ils sont assez similaires pour cohabiter au sein du même récit. Nous l'avons vu dans la première partie, ils s'appliquent surtout à la littérature de genre qui leur permet une structure précise et déterminée.

Mais dans la communication sérielle, le texte obéit à une esthétique lacunaire, puisqu'il est structuré, via les stéréotypes et le jeu avec les conventions, pour désigner un hors-texte (architextes et intertextes) qui ne le complète qu'à condition que le lecteur engagé ce processus d'enrichissement²⁰³.

Cela n'empêche pas que le cycle et la série possèdent des différences assez importantes. En effet, pour reprendre les termes de Besson utilisés plus haut, la série se caractérise par la répétition et la discontinuité tandis que le cycle est marqué par la totalité et la continuité entre les volumes. Les deux ensembles ont cependant le même objectif : être lu par le plus grand nombre.

Il s'agit d'inciter le lecteur à se procurer tous les épisodes, sans toutefois faire de leur lecture systématique et ordonnée une condition *sine qua non* de compréhension : la lecture du volume isolé doit rester possible. Il faut donc trouver un équilibre, différent selon le type d'ensemble : la série choisit une plus grande indépendance des épisodes, au risque de moins offrir l'aspect d'une totalité cohérente à se procurer dans son entier ; le cycle, au contraire, insiste sur ce dernier aspect. Il impose un certain suivi de ses volumes, en poursuivant entre eux une même intrigue²⁰⁴.

Ainsi, la notion essentielle du cycle est l'évolution que nous retrouvons désormais au sein du roman policier, dans notre corpus. Les enquêtes policières sont toujours concentrées dans un seul volume, elles ont un début et une fin, cependant le lecteur assiste à l'évolution des personnages et de leur vie privée au fur et à mesure des tomes de la série. Quand le roman policier classique proposait un univers de départ et des personnages peu modifiables par la suite, le roman contemporain se joue de ces principes. En créant ces évolutions l'auteur fait apparaître les codes du cycle au genre policier pourtant basé sur les séries fermées et mélange les deux principes. L'enquête reste sérielle mais les récits de vie s'inscrivent dans une durée

²⁰³ LETOURNEUX Matthieu, Fictions à la chaîne, op.cit., p.449.

²⁰⁴ BESSON Anne, op.cit., premier chapitre.

chronologique. Cette notion est essentielle pour le cycle : le temps passe, il n'est pas sans conséquence et on le fait comprendre au lecteur. L'auteur crée une temporalité et des repères pour le lecteur. On retrouve dans le corpus plusieurs évocations du temps qu'il s'est passé entre les différents tomes.

Dans la série de Vargas on comprend qu'il s'est passé cinq ans entre le premier et le deuxième tome : « Il l'avait revue, une seule fois, dans un train, il y avait au moins cinq ans de ça²⁰⁵ ». Adamsberg évoque ainsi Camille et leur dernière scène d'amour dans le premier volume. En ce qui concerne Pennac, il semble s'être déroulé au moins deux mois entre le premier et le deuxième tome puisque Malaussène terminait sa première enquête sur une embauche aux Éditions du Talion, avec la Reine Zabo. Celle-ci l'appelle au début de *La fée carabine*²⁰⁶ pour lui demander de revenir, cela fait deux mois qu'il est en arrêt, « sous prétexte d'hépatite virale » (p.23). Enfin, chez Sylvain, le lecteur découvre Ingrid et Lola en 2002 dans le premier tome puis comprend qu'il s'est passé plusieurs années car le deuxième tome aborde la proximité des élections présidentielles de 2007.

Dans le roman policier contemporain on trouve en effet des histoires de vies qui sont en fond des différents tomes. Ces histoires n'ont pas un début et une fin dans un tome précis, contrairement à l'enquête, elles évoluent avec la série. Ainsi le lecteur va voir apparaître des personnages qui vont grandir et changer au fur et à mesure des tomes et découvre l'évolution des personnages principaux et secondaires. Benjamin Malaussène devient plus altruiste grâce à Julia, en ce qui concerne l'aide qu'il va offrir aux grands-pères, dans *La fée carabine*. Énervé de cette intrusion au départ, il est effondré à la mort de Verdun. Cet altruisme lui permet de mieux accepter le mariage de sa petite sœur avec un directeur de prison de 58 ans dans le tome suivant (en tout cas en apparence pour ne pas peiner sa sœur). Chez Sylvain, Lola Jost s'ouvre de plus en plus à son entourage. Le tome un la découvre renfermée et solitaire ce qu'Ingrid va changer au fur et à mesure de leur rapprochement et de leurs enquêtes.

En ce qui concerne les personnages secondaires, les différents tomes de la série Malaussène offrent au lecteur une vision d'ensemble sur leur évolution, notamment celle de la famille du héros. La fin du premier tome, *Au bonheur des ogres*, fait naître les jumeaux de Louna que les tomes suivants nous montrent plus âgés. Cela est également le cas avec la naissance de Verdun, petite sœur de Benjamin Malaussène, à la fin du deuxième tome qui

_

²⁰⁵ VARGAS Fred, *L'Homme à l'envers*, op.cit., p.42.

grandit dans le tome suivant. Les enfants ne sont pas les seuls à changer, c'est aussi le cas avec les adultes. Toujours chez Pennac, nous découvrons dans le premier tome le personnage de Risson, un libraire âgé qui d'apparence semble aimable mais a finalement certaines pensées tendancieuses en faveur des nazis, ce qui provoque la désaffection de Malaussène. « Risson est une vieille ordure, son cerveau a confit dans la merde, je peux pas l'encadrer²⁰⁷. » Dans le deuxième tome il habite désormais chez Malaussène à la suite d'une affaire d'addiction à la drogue sur laquelle enquête Julia. Nous constatons qu'il a énormément changé puisque le protagoniste ne le reconnaît pas. « Parce que je suis censé le connaître ? »

Derrière elle, le vieillard le plus démoli qu'elle eût jamais introduit ici. Ça avait dû être plutôt grand, mais c'était si bien cassé que ça n'avait plus de taille ? Ça avait dû être plutôt beau, mais si les morts ont une couleur, la peau de ce type avait cette couleur-là. Une peau décollée dans laquelle flottait un squelette suraigu. Chaque geste faisait un angle qui menaçait de percer. Les cheveux, les dents, les ongles et le blanc de l'œil étaient jaunes²⁰⁸.

Il subit plusieurs évolutions puisque la vie dans la famille Malaussène va l'aider à se remettre de son addiction pour finalement qu'il se transforme en tueur en série de vieilles dames. En effet, heureux de prendre la place de Malaussène et de raconter des histoires aux enfants, il souhaite continuer de se droguer pour ne pas oublier la « Littérature ». Pour cela il va égorger les vieilles dames afin de leur voler leur argent. Risson passe donc par plusieurs étapes d'évolutions avant de mourir, tué par Simon et Mô, bras droit d'Amar.

Les relations entre les personnages sont également affectées par l'apparition du cycle. Elles ne sont plus figées et tendent à être modifiées. Ainsi, presqu'aucun des enquêteurs principaux n'est marié, ou du moins dans une relation sérieuse, ce qui permet aux relations amoureuses d'aller et de venir au gré des tomes. Les enquêteurs des romans policiers classiques n'étaient pas non plus toujours mariés, mais on ne leur prêtait pas de relations personnelles, qui pouvaient affecter leur pensée. L'exception est Malaussène qui est en couple avec Julia, mais même dans ce cas, la routine du couple est absente car ils n'habitent pas ensemble et ne savent jamais quand ils vont se revoir. Au début du deuxième tome, Benjamin ne sait même pas où Julia est et se demande quand il va bien pouvoir la revoir. Dans la série de Vargas, Adamsberg et Camille se retrouvent au fil des tomes sans jamais rester ensemble, ce qui permet aux deux personnages de découvrir d'autres relations chacun de leur côté. Nous découvrons donc dans les premières pages du tome deux qu'il s'est passé cinq ans depuis leur dernière rencontre dans

²⁰⁷ PENNAC Daniel, op.cit., La fée carabine, p.36

²⁰⁸ *Ibid.*, p.34

un train et que Camille est désormais en couple avec Lawrence, reporter canadien. En ce qui concerne Sylvain, un début de relation semble se nouer à la fin de *Passage du désir*, entre Ingrid et Benjamin Noblet, suspect innocenté lors de la première enquête. Ce sont les tomes suivants qui révèlent ce qu'il en est de cette relation : ils ont rompu après un certain temps de relation mais cette rupture amène Benjamin à harceler Ingrid en provoquant une deuxième intrigue dans l'intrigue principale du tome deux. En effet, il dépose une main humaine dans son frigo, le but étant qu'Ingrid revienne apeurée vers lui en lui demandant de l'aide. Cela sera tout le contraire.

Ces éléments appartenant au cycle deviennent importants, dans les nouveaux plaisirs de lecture du roman policier contemporain. Ils permettent au lecteur de suivre deux histoires : celle d'un cycle et celle de la série. Cependant même s'ils sont investis dans un récit plus diégétique, la forme du roman policier reste toujours la forme de la série : on peut lire une série policière contemporaine dans l'ordre que l'on veut. En effet, les évolutions que le lecteur peut apprécier entre les tomes sont aisément compréhensibles, si on lit le tome trois avant le tome un par exemple, il ne s'agit pas d'évolutions essentielles à l'histoire. L'intrigue policière étant l'élément principal du roman policier et restant une série fermée, l'essentiel se passe en un volume. Souvent l'auteur permet au lecteur de comprendre ce qu'il a pu manquer dans les tomes précédents s'il ne les lit pas dans l'ordre de parution.

Pour reprendre l'évocation, dans *L'Homme à l'envers*, de la scène du train entre Adamsberg et Camille, le lecteur comprend facilement, s'il n'a pas lu *L'Homme aux cercles bleus*, que cette femme est une ancienne relation du commissaire qu'il n'a pas revue depuis cinq ans et qu'elle semble importante pour lui.

L'auteur peut également combler les interrogations du lecteur en lui expliquant ce qu'il s'est passé entre deux volumes et que donc, il ne pouvait pas savoir. Dans *La fée carabine* (p.37), Malaussène résume ainsi ce passé. « Quand je me suis fait virer du Magasin, l'année dernière, après l'article de Julie, l'Inspection du Travail est tombée sur le poil de la direction ». S'ensuit une description de ce qu'il s'est passé *après* le tome un et *avant* le tome deux, amenant à l'intrigue qui occupe désormais la famille Malaussène.

Un autre moyen de l'auteur est d'informer son lecteur de ce qu'il s'est passé afin de raviver ses souvenirs, ou de lui apprendre l'essentiel en cas de lecture hasardeuse. Ainsi l'arrivée de Risson chez les Malaussène ravive chez Benjamin les souvenirs du premier tome ce qui permet au personnage d'expliquer ce qu'il s'est passé : « Le Magasin c'était la boîte qui m'employait avant les Éditions du Talion. J'y jouais même le rôle de Bouc Émissaire, et je

m'en suis fait virer après que Julie eut écrit dans son canard un grand article sur la nature de mon boulot²⁰⁹ ».

L'auteur ne cherche plus seulement à proposer une enquête unique, une réflexion au lecteur mais il crée un engagement et une affection pour les personnages en leur donnant une profondeur psychologique et chronologique que nous avons étudiée plus haut. Le cycle est ici au service de cette nouvelle profondeur. L'hybridation permet donc au roman policier de s'approprier ces aspects positifs. Besson identifie ces points positifs :

Le cycle se présente donc comme un modèle de réassurance identitaire, qui inclut le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie ou dans la cohérence d'un destin. [...] Le cycle au cours de sa parution fonctionne comme un point de repère, d'ancrage; plus efficacement que les textes isolés, parce qu'il semble directement exposé à l'écoulement du temps; plus efficacement que la série, parce qu'il combine nouveauté et familiarité, parce qu'il fait semblant de risquer le connu, le stable, de les exposer au danger de l'évolution, pour mieux toujours faire triompher, maintenant et à l'avenir, leur essentielle identité.

La plus grande satisfaction que procurent ces ensembles romanesques tient justement dans leur promesse d'éternité. Cela vaut principalement pour le cycle, dont la pérennité est mise en valeur par l'évolution chronologique; mais, de manière générale, l'éternel recommencement que figurent les ensembles romanesques produit l'inverse de la conséquence qu'on pourrait attendre (l'apparition de l'ennui et la désaffection croissante). [...] La série, avec ses héros rigoureusement immortels, comme le cycle, où les mortels gagnent d'une façon ou d'une autre l'immortalité, désignent, à travers ces thèmes « populaires » à la naïveté trompeuse, la promesse ultime qu'ils proposent à leur public de partager, à travers une lecture sans fin²¹⁰.

Ainsi le roman policier se modernise par l'évolution ou même l'ajout de plusieurs éléments qui le composent et font de lui un genre différent des premiers romans policiers et pourtant similaire car il ne s'éloigne pas de sa trame de base. Cette évolution de ses composantes lui permet de se renouveler en permanence pour ainsi aboutir à un but : dépeindre le monde autrement. En effet Reuter décrit le roman policier comme un « emblème d'un rapport inquiet et désabusé au monde²¹¹ » qui serait « indissociable de la construction d'un rapport spécifique au monde, monde construit comme fondamentalement opaque, dangereux et complexe ». Le

²⁰⁹ *Ibid.*, p.35.

²¹⁰ BESSON Anne, op.cit., Conclusion « Pourquoi le cycle ? ».

²¹¹ REUTER Yves, « L'étrange disponibilité du roman policier », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°10 : Le polar, 2015, disponible sur : http://www.revue-critique-de-fixxion-française-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.02

roman policier contemporain a conscience de ce rapport et de la description du réel qu'il transmet, et modifie ce rapport de force. Les œuvres de notre corpus choisissent de s'éloigner ce rapport désabusé pour créer une réalité différente qui transmet d'autres impressions. Ainsi les auteurs font le choix de réenchanter le monde en s'éloignant de l'inquiétude traditionnelle. Ce réenchantement passe par l'écriture : nous avons vu que la réalité de notre corpus est suffisamment proche de la nôtre pour permettre une identification mais nous allons maintenant voir que l'écriture des auteurs est plus travaillée et aboutie pour faire du roman policier un ouvrage littéraire enchanteur. Le fond, l'enquête n'est plus le seul intérêt, le roman policier contemporain devient une littérature dans laquelle la forme est essentielle.

II.2. Des romans policiers qui réenchantent le monde en se renouvelant

Le roman policier est donc présent depuis longtemps et a su s'imposer dans le paysage culturel par différents moyens. Il dépeint la réalité du monde et confronte son lectorat à ce qui l'entoure. Nous allons cependant voir qu'il transforme cette réalité autant qu'il l'a décrit afin de faire rêver le lecteur autant qu'il le fait réfléchir. C'est ainsi que les auteurs de romans policiers contemporains vont mettre en valeur la beauté et la poésie du monde par une écriture renouvelée.

II.2.1. Un enchantement poétique

II.2.1.1. Une valorisation du décor et de la description

Dans les romans policiers contemporains l'enquête est toujours un élément essentiel mais les auteurs s'attachent désormais à développer et étoffer le contexte et le décor dans lesquels elle se développe. Ainsi le roman policier se renouvelle car il n'invite plus le lecteur à un simple moment de réflexion, de distraction et de curiosité à travers une enquête mais il le fait entrer dans un univers complet, à la rencontre de personnages et de paysages divers et variés. La lecture devient une contemplation esthétique.

Nous avons vu dans la partie précédente que le roman policier s'est toujours attaché à l'effet de réel qui permet au lecteur de s'immerger dans un monde semblable au sien. Cet effet de réel, toujours présent, est aujourd'hui accompagné d'un décor qui le valorise. Ainsi les descriptions sont plus nombreuses dans le nouveau roman policier et ont plusieurs fonctions qui permettent ce renouvellement. Une approche narratologique permet de détailler les

différentes fonctions de la description. Nous nous appuyons ici sur les propositions de Laurent Jenny²¹² et d'Émile Simonnet²¹³.

Sans nous attarder car nous l'avons évoqué plus haut, la description permet de renforcer l'illusion référentielle. Elle présente le contexte, le décor, les personnages afin de les donner à voir au lecteur. Elle crée le cadre contemporain qui sera ensuite modifié de façon fantaisiste pour enchanter le roman policier. La description permet à l'auteur d'instaurer une connivence avec le lecteur car il lui offre des informations et l'invite dans son monde pour partager son interprétation. Ainsi l'auteur créer sa propre réalité basée sur le réel qu'il partage avec le lecteur en tant qu'individu.

Dans La Fée carabine, Pennac dépeint une réalité similaire à celle du lecteur avec l'existence, entre autres, de la Sécurité sociale, d'un gouvernement et des ministres. À partir de ces traits caractéristiques l'auteur amène de nouveaux personnages dans cette nouvelle Histoire, interprétant le réel à sa manière. À la page 75, l'auteur décrit ainsi une cérémonie de récompense pour le Semelle, le vieux cordonnier, pour avoir chaussé des pieds pendant cinquante ans. La cérémonie est officielle et rassemble des personnalités politiques pour offrir une médaille au retraité. C'est le Secrétaire d'État aux Personnes Âgées qui la lui remet. Ainsi la cérémonie rassemble les codes réalistes du lecteur pour créer un moment absurde et loufoque : un tel Secrétaire n'existe que dans l'univers de Pennac, tout comme la possibilité de cette récompense. La description présente les caractéristiques de cette récompense, lui donnant un air réaliste et sérieux. Le décalage n'en est que plus grand.

Le vieux Semelle n'a d'yeux que pour la médaille promise. La médaille rutile dans son petit cercueil de velours, posée sur une longue table derrière laquelle on a assis un député cubique et un jeune énarque soyeux, Secrétaire d'État aux Personnes Âgées.

Les descriptions participent à la création de ce décalage car elles permettent de nous plonger dans ces deux univers qui se côtoient, le réel que crée l'auteur et la réalité du lecteur. « La limite, lieutenant, entre l'idée du réel et le réel n'est qu'une affaire de point de vue, de

²¹² Jenny Laurent, La description, Université de Genève, 2004. En ligne : https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deintegr.html (page consultée le 20

²¹³ Somonnet Emile, Narration et description. Distinction dans le cadre narratif, En ligne :

http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/narratio.htm (page consultée le 20 février 2023)

personne, de culture²¹⁴ ». Nous verrons également, plus tard, le rôle des personnages dans cette nouvelle fantaisie du roman policier : ils sont eux aussi des éléments renouvelés.

Christine Montalbetti étudie les propos de Genette par rapport à la fiction. Pour lui le référentiel dans le fictionnel devient fictionnel car il est vu par un personnage de fiction. Ainsi le personnage ne vit pas dans le même réel que celui du lecteur. « C'est pourquoi, au bout du compte, le texte de fiction est, selon Genette, "intransitif", c'est-à-dire qu'il ne renvoie sérieusement à aucun élément du monde²¹⁵ ». Montalbetti poursuit la reprise de son analyse et conclut ainsi:

[...] et les villes que foulent les personnages de fiction sont autres que celles dont je peux fouler le sol. En ce sens, les géographies référentielles et les géographies fictionnelles sont étanches, ils ne peuvent se recouvrir²¹⁶.

Cette analyse explique qu'un lieu ou un événement réel connu du lecteur lui paraisse différent car il est vu et vécu par des personnages de fiction. On vit cette sensation en lisant la saga de Pennac : Benjamin Malaussène vit à Belleville, un quartier de Paris et toute la description de ce lieu nous évoque un quartier très différent de celui qui existe réellement. Le Belleville de Malaussène n'est pas le même que le nôtre.

Ainsi les descriptions sont au service et de l'effet de réel et de la réalité fantaisiste. Ces mondes qui s'offrent au lecteur paraissent enchanteurs : ils possèdent un charme qui renforce l'évasion et la distraction offerte par le roman policier (évasion que nous avons étudiée dans la première partie) et émerveille le lecteur par une réalité différente. Ils donnent à voir le monde réel autrement. C'est pourquoi le roman policier contemporain permet de réenchanter le quotidien, car il utilise les codes et les références du monde contemporain pour les transformer. Le terme d'enchanteur n'est pas anodin : il revient plusieurs fois dans le corpus. Selon le dictionnaire de l'Académie française « enchanter » possède plusieurs sens :

- 1. Charmer, ensorceler par une influence magique.
- 2. Fig. et litt. Soumettre à l'emprise d'un charme indéfinissable et puissant.
- 3. Par affaibl. Donner de l'agrément. Pron. Litt. Prendre un vif plaisir²¹⁷.

²¹⁴ VARGAS Fred, [2001] Pars vite et reviens tard, Paris, J'ai Lu, 2006, p.137.

²¹⁵ MONTALBETTI Christine, La Fiction, Paris, Garnier Flammarion, 2001, p.35

²¹⁶ *Ibid*.

²¹⁷ https://academie.atilf.fr/9/consulter/enchanter?page=1

Le terme enchanteur est défini avec les termes de charme, de séduction et de mystère²¹⁸. Dans notre cas il est utilisé pour le mélange des trois définitions : le roman policier donne un charme au monde du lecteur par une lecture agréable et plaisante.

La place Edgar Quinet, dans Pars vite et reviens tard possède cet enchantement qui donne à voir le monde autrement. Vargas dépeint un endroit étonnant où un crieur remet le métier au goût du jour : il crie des annonces publiques trois fois par jour. La place existe réellement et l'autrice en fait un lieu fictif qui séduit le lecteur : chaque personnage est haut en couleur et l'endroit semble posséder un certain charme, par ce retour d'une mode ancienne qui plaît aux habitués de la place.

Il avait rôdé avec son urne en divers points dans un rayon de sept cents mètres autour de la gare Montparnasse dont il n'aimait pas s'éloigner, au cas où, disait-il, pour finalement s'établir deux ans plus tôt sur le carrefour Edgar-Quinet-Delambre. Il drainait ainsi les habitués du marché, les résidents, il captait les employés des bureaux mêlés aux assidus discrets de la rue de la Gaîté, et happait au passage une partie du flot déversé par la gare Montparnasse. Des petits groupes compacts se massaient autour de lui pour entendre la criée des nouvelles²¹⁹.

Cette habitude semble tout à fait logique et normale à ces « petits groupes » et même au lecteur qui prend plaisir à cette fantaisie. On comprend que ce charme n'opère pas sur tous les personnages, notamment sur le plus réfractaires et rationnels, comme le brigadier Favre, qui se retrouve souvent contre Adamsberg.

- Ils sont tous cinglés sur cette place ? demande un autre.
- C'est possible, dit Adamsberg. Mais c'est un effet d'optique. Tant qu'on regarde de loin, tout semble toujours proprement en ordre. Dès qu'on s'approche de près et qu'on prend le temps d'observer les détails, on s'aperçoit que tout le monde est plus ou moins cinglé, sur cette place, sur une autre, ailleurs et dans cette brigade²²⁰.

Il semble nécessiter une certaine ouverture d'esprit pour intégrer ce nouveau monde, et le lecteur l'intègre plus aisément grâce aux descriptions.

La description a aussi une fonction symbolique : elle crée une atmosphère et est utilisée comme signe pour parler d'autre chose que ce qu'elle décrit. Cette fonction contribue à la volonté de réenchantement du monde. Ainsi la description symbolique traduit « des

²¹⁸ https://academie.atilf.fr/9/consulter/enchanteur?page=1

²¹⁹ *Ibid.*, p.15.

impressions, des états d'âme²²¹ » pour faire comprendre ce qui est caché derrière ce qui est dit. Dans La Fille du samouraï, la météo et la nature s'associent pour faire ressentir au lecteur ce que ressentent Lola et Ingrid dans leur recherche d'un suspect. Elles ont un doute sur une cachette : celle-ci serait dans une maison qui nécessite de prendre une barque pour la rejoindre, en pleine nuit. La mission est compliquée et les descriptions du décor nous le font ressentir car les éléments sont loin d'être calmes et ne facilitent pas la tâche. L'atmosphère est trouble et inquiétante, la nature semble vivante.

Dès la sortie de la ville, le brouillard s'était mis de la partie et les phares n'arrivaient pas à trouver la barrière de coton jaune.

Les nuages revinrent. Bientôt on ne discerna plus sa tête blonde.

Le vent, qui ne laissait jamais ce pays tranquille, montrait qu'il raffolait de la nuit. Il excitait les vagues qui se fracassaient sur l'île en salves rageuses.

L'île était proche mais la mer s'amusait à tripler le parcours avec les hauts et les bas de ses ganses liquides et vicieuses.

Brillant à la verticale du toit, la lune désignait la demeure.

Elles attendirent que mère Lune et ses nuages coulissants leur expliquent le paysage, repérèrent deux dépendances à droite de l'imposante maisons de maître.

Les bourrasques masquèrent l'odeur qu'elles ne découvrirent qu'après avoir pénétré dans les lieux²²².

Ces différentes descriptions vont aboutir, à la fin de cette mission périlleuse, au mélange symbolique entre nature et sentiment :

Lola réussit à calmer le roulis de ses vagues intérieures et glissa dans le sommeil²²³.

Les descriptions font également découvrir au lecteur des paysages et des personnages de facon plus visuelle et prennent ainsi une fonction ornementale et superficielle car « elle apparaît comme une récréation dans le récit²²⁴» et a pour but de « décrire sans lasser le lecteur, déployer une richesse taxinomique tout en conférant un dynamisme à la description²²⁵ ». Pennac utilise l'humour pour décrire sans lasser le lecteur.

La salle de conférences où nous introduit la carte de presse de tante Julia tient du Palais de l'Élysée quant aux proportions et du Train Bleu de la gare de Lyon pour la sauce mordorée.

²²¹ http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/narratio.htm

²²² SYLVAIN Dominique, [2005], *La Fille du Samouraï*, Paris, Points, 2010, p.256-257-258-259.

²²⁴ https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deintegr.html#de041000

Une laideur qui passe les siècles et draine les devises. La salle est presque comble. On entend les frais murmures du beau linge. Nous nous faufilons jusqu'aux bancs latéraux réservés à la presse, de part et d'autre de la tribune, disposition qui donne à l'ensemble une allure de Cour d'assise. [...] Moi, je me demande où j'ai déjà vu cette large gueule totalement épilée, ces oreilles pointues, ce regard mussolinien, cette soixantaine indestructible. Une chose est sûre, je n'ai jamais entendu cette voix. Même, de ma vie je ne me suis laissé percer les tympans par un organe aussi froidement métallique²²⁶.

Cette fonction va de pair avec la fonction pratique de la description : créer une pause dans la narration de l'intrigue et donner un autre rythme au récit : « La description temporalise l'instantané²²⁷ ». Elle se concentre sur une représentation d'objets ou de personnages quand la narration représente les événements et les actions. Le genre policier regorge d'événements, de rebondissements et de surprises et ce nouvel apport descriptif permet une lecture plus lente, le lecteur peut prendre le temps profiter de ce qui est décrit. Il part à la découverte de l'intrigue mais également du monde dans lequel vit le héros de l'histoire.

Ainsi l'écriture descriptive est au service de la réflexion (notamment quand l'enquêteur explique la manière dont les événements se sont déroulés) mais également de l'esthétisme, de l'appréciation du décor, qui devient ici un autre plaisir de lecture, peu courant dans le roman policier. Pour Schaeffer la fiction mimétique a pour but le plaisir esthétique, ainsi le roman policier contemporain permet d'enchanter le monde par le plaisir visuel que permet la description puisque la mimésis fait partie de ces caractéristiques.

Mon hypothèse est que la fiction n'a qu'une seule fonction immanente, et que cette fonction est d'ordre esthétique. Si tel est le cas, la question de savoir de quel type est le plaisir provoqué par la mimésis a trouvé sa réponse : il s'agit de la satisfaction esthétique²²⁸.

Cette imitation de la réalité active également le plaisir de la reconnaissance, selon Montalbetti.

De plus, la mimésis, dans son double travail, inséparable, d'imitation et de transformation, sollicite ma capacité d'identification de l'objet imité, mon plaisir de la reconnaissance. C'est pourquoi la fiction me fait tour à tour connaître et reconnaître le monde²²⁹.

²²⁶ PENNAC Daniel, Au bonheur des ogres, op.cit., p.122.

²²⁷ Ibid

²²⁸ SCHAEFFER Jean-Marie, op.cit.,p.327.

²²⁹ MONTALBETTI Christine, op.cit., p.37.

On constate donc que la description permet de multiplier ces plaisirs puisque l'imitation et l'esthétique sont des notions que la description ne peut que venir renforcer par son apport de détails et d'explications. Les différentes fonctions se complètent pour « enchanter » le monde et permettre au lecteur de s'immerger dans un univers poétique qu'il n'aura pas envie de quitter.

II.2.1.2. Une recréation du monde par l'écriture

La description n'est pas le seul élément littéraire qui permet de recréer le monde pour plaire au lecteur. L'écriture utilise d'autres ressources pour l'enchanter en le percevant autrement. Le langage façonne notre rapport au monde car il nous permet de l'exprimer. Ainsi la forme du texte est tout aussi importante que le fond, l'intrigue. L'écriture des auteurs est donc travaillée pour déclencher chez le lecteur un sentiment de découverte d'un autre monde. Ce nouveau rapport au langage dans le roman policier contemporain est étudiée par Bérengère Moricheau-Airaud dans son article « La dépolarisation linguistique du "rompol" de Fred Vargas²³⁰ ». L'article s'attache à évoquer le lien entre le genre policier et l'écriture de Vargas qui jouent beaucoup avec les mots. C'est ainsi que Vargas crée son propre genre littéraire policier qu'elle nomme *rompol*, un polar qui joue avec la langue, un récit policier poétique et humoristique.

Les jeux de mots participent en fait d'une refonte des caractères du roman policier, spécifiques et définitoires de son style, en un (sous-)genre spécifique de roman policier : un polar linguistique... que F. Vargas désigne adéquatement sous le terme de « rompol » ! En évoquant la catégorie de ses textes par un jeu de mots, F. Vargas manifeste combien sa conception et sa pratique du genre placent le travail de la langue au cœur de la fabrique du texte. Les jeux de la langue ne sortent pas ses textes de la catégorie du polar : ils participent de l'intrigue même²³¹.

Dès lors on pourrait classer tout notre corpus dans cette nouvelle catégorie littéraire car le jeu avec le langage est un point commun chez nos trois auteurs. Leurs personnages sont pétris de ce rapport avec la langue et de l'importance qu'elle a dans leur construction d'eux-mêmes et leurs rapports avec les autres :

Licence CC BY-NC-ND 3.0

²³⁰ MORICHEAU-AIRAUD Bérangère, « La dépolarisation linguistique du « rompol » de Fred Vargas », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°15 : Le polar, 2015, disponible sur : http://www.revue-critique-defixxion-française-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.10/928

²³¹ *Ibid.*

- Lola est une ancienne professeure de français et s'exprime souvent en citations de grands auteurs ce qui permet de synthétiser une situation, de s'encourager, de tenter de comprendre l'intrigue autrement etc., tandis qu'Ingrid, Américaine, tente d'appréhender le français mais n'hésite pas non plus à utiliser sa langue naturelle : elle en a besoin pour se recentrer.
- Danglard possède une « hypercompétence linguistique²³² », il connaît la signification de tous les mots et possède une grande culture générale : il est un pilier essentiel pour Adamsberg. Cette connaissance de la langue leur est parfois très utile pour comprendre une enquête. Soliman, personnage secondaire dans *L'Homme à l'envers*, ressent le besoin de s'exprimer en citant le dictionnaire, cela lui permet de s'ancrer dans le monde et de peser les mots qu'il utilise pour les faire comprendre : le dictionnaire lui assure une certaine légitimité.
- Malaussène utilise le langage pour fictionnaliser sa vie : tous les soirs il raconte une histoire à ses frères et sœurs pour les endormir. Il s'agit de sa journée romancée : les mots lui permettent de s'inventer une vie qui rassure sa famille. Ils apportent aussi de l'humour à cette famille qui enchaîne souvent les situations problématiques. Le langage les fait sortir momentanément de leur monde pour en découvrir un nouveau, dans lequel Malaussène peut parfois combattre une girafe en plein centre commercial.

C'est dans ce rapport important au langage que nous pouvons noter la présence de certaines figures de style qui permettent de donner de l'expressivité et de l'originalité au récit. Nous pouvons retrouver des néologismes dans leurs écrits. C'est le cas avec Pennac. Il crée ainsi ses propres mots pour son propre univers littéraire. Le lecteur peut donc retrouver des mots comme « embastiller », « malaussènien », « malaussènat », « julienne », pour qualifier un acte de son chien Julius, etc. Les nombreuses tentatives d'expressions en français d'Ingrid créent souvent de nouvelles expressions avec des mots existants, expressions que nous pourrions presque qualifier de néologismes, à ceci près que ces erreurs sont involontaires : Ingrid est Américaine et a parfois du mal avec la langue française. Ces erreurs prêtent souvent à sourire et rappellent à quel point le langage définit et construit le monde, qui peut aisément se voir autrement à travers ces expressions :

Ça nous fait une nouvelle aiguille à chercher dans le marécage, Lola. (*Passage du désir*, p.153) Je le trouve sympathique, mais je n'écarte pas la possibilité qu'il nous mène en canot. (*La Fille du samouraï*, p.113)

_

²³² Ibid.

- Je suis encore toute cahotée par ton corbières.
- Chavirée, tu veux dire ? (*Manta corridor*, p.170)

On trouve également de nombreuses métaphores et comparaisons qui modifient le sens et créent des descriptions plus abstraites et plus profondes. Elles permettent des analyses plus poétiques ou plus comiques du monde.

Ses mains s'agitaient sous mon nez comme des papillons obèses. (La Petite marchande de prose, p.29)

Il existait autour de Camille des mondes très vastes et très peuplés dont il ignorait tout, par indifférence. Quand par hasard il en découvrait un fragment, il en était toujours étonné, comme s'il heurtait un continent inconnu. (*Pars vite et reviens tard*, p.103)

Les ciels francs de ses printemps, les vents énergiques de ses automnes, et les averses de neige qui, de temps à autre, mariaient leur toile éphémère à la blondeur des façades haussmanniennes, au gris profond du zinc humide des toitures. (*Manta corridor*, p.73)

Les personnages sont nombreux à posséder des surnoms : le langage recrée leur identité selon la perception que les autres personnages ont d'eux. Le commissaire Grousset est rebaptisé le « Nain de Jardin » par Lola et Ingrid ce qui permet aux deux femmes de le dévaloriser tout autant que l'est Malaussène quand on le surnomme « le bouc-émissaire » très régulièrement. Ce sont leurs surnoms qui indiquent comment ils sont perçus, leurs rôles. Dans *L'Homme à l'envers* le vieil homme qui accompagne Camille et Soliman est « le Veilleux », figure de sagesse qui veille et fait attention à ce qui se passe pour protéger les autres : le surnom est performatif, c'est en surveillant que le Veilleux va sauver la vie d'Adamsberg à la fin du roman puisqu'il identifie avant tout le monde une femme qui voulait tuer le commissaire. Nous remarquons aussi Ingrid qui se surnomme elle-même Gabrielle Tiger quand elle est stripteaseuse afin de s'offrir une autre identité car elle évolue dans un monde différent. Ce surnom lui permet de se créer une autre personnalité, nous ne la reconnaissons pas quand elle est sur scène. Les surnoms sont nombreux et permettent aux personnages de recréer leur entourage en leur donnant une autre identité et ainsi se construire un autre monde, monde dans lequel le lecteur va évoluer.

En étudiant l'onomastique nous réalisons que les noms que l'auteur donne à ces personnages sont tout aussi importants que les surnoms qu'ils se donnent entre eux. Pour Adamsberg, en hébreu Jean signifie « Dieu fait grâce » et Baptiste veut dire « immerger » en grec. Il est souvent question de la grâce qu'émane Adamsberg sans le voir mais nous avons aussi l'impression qu'il n'est jamais réellement présent, immergé, sans cesse en train de penser,

plonger pleinement dans une histoire, une intrigue. Adrien (Danglard) est un nom rationnel : il est dérivé d'une commune italienne, Adria, commune qui nommera également la mer Adriatique. Cela n'est pas étonnant quand on sait que Danglard est très cartésien et qu'il a de plus une forte connaissance géographique : il connaît tous les chefs-lieux et divisionnaires de France. Nous ne lui imaginons pas un nom porteur d'une signification symbolique ou ésotérique. En ce qui concerne Sylvain, Lola signifierait ou « douleur » ou « force » ce qui qualifie très bien l'ancienne commissaire, qui se relève de plusieurs épreuves difficiles, même si nous découvrons dans les premières pages du premier tome que Lola s'appelle en réalité Marie-Thérèse. Cela serait donc un mélange entre « amertume », « aimée » et « récolte », qui de plusieurs manières représente assez bien le personnage également. De son côté, Ingrid fait référence à Ing, le protecteur de la fertilité féminine dans les mythes nordiques : s'il n'est pas question de fertilité avec Ingrid, sa féminité est fortement mise en valeur lors de ses spectacles. Pennac semble s'être amusé avec Benjamin Malaussène. En effet Benjamin est un dérivé de l'hébreu pour « fils de la fortune » soit une personne chanceuse et heureuse. En lisant les tribulations de sa vie nous sommes loin de trouver qu'il est chanceux, bien au contraire. N'oublions pas que son surnom est « le bouc-émissaire »... Il semblerait donc que les noms aient une forte importance puisqu'ils influencent la vie et la personnalité des personnages.

Le langage tient un rôle essentiel dans la création du monde et permet des jeux qui enchante ce même monde tout en enchantant le lecteur. Ainsi grâce à ces différents éléments le roman policier dépasse le simple pôle de la lecture de distraction. Dans *Lire le noir*, Collovald et Neveu réutilisent les quatre pôles de pratiques de lecture développés par Mauger, Poliak et Pudal²³³:

- le pôle de distraction : « Par leur mode d'emploi, ces textes [...] occupent le temps libre, offrent des échappées hors de la quotidienneté, délassent » ;
- le pôle didactique : « ils contribuent à la formation et à la qualification des lecteurs, apportent des informations pratiquement utilisables » ;
- le pôle de salut : « les écrits qui relèvent de ce pôle donnent un sens à l'existence,
 expliquent le monde et les manières de faire face aux difficultés, de s'y situer, font
 accéder à des domaines extérieurs et supérieurs aux expériences ordinaires. » ;

-

²³³ MAUGER Gérard, POLIAK Claude. F., PUDAL Bernard cité par COLLOVALD Annie et NEVEU Erik, *op.cit.*, p.37.

- le pôle de l'esthète : « centrée sur les propriétés formelles, le style, la fonction esthétique de la littérature. Elle valorise ce que Jakobson nomme la "poétique" de la communication : choix et agencement des mots, syntaxe, montage rhétorique ».

Avec ce nouveau travail complet sur la langue, le roman policier contemporain peut aisément devenir une lecture du dernier pôle, celui de l'esthète, une lecture « pure » car le lecteur est face à une multitude d'éléments, de jeux, de figures de styles, d'agencements etc. qui participent au réenchantement du monde en le recréant et qui montre le soin que les auteurs ont apporté à leurs écrits.

C'est en pénétrant dans ces nouveaux univers que nous pouvons constater ce qui manque ou non dans notre réalité pour s'approcher de ces mondes plus poétiques et humoristiques. Malgré le fait qu'il s'ancre dans des histoires policières le langage nous les rend plaisants : ce réenchantement peut dépasser la fiction pour essayer d'atteindre la réalité.

II.2.1.3. La « plasticité » (Dubois) et la « disponibilité » (Reuter) du roman policier lui permettent ce renouvellement

Le roman policier contemporain peut donc s'accorder des différences avec son ancêtre afin d'évoluer avec les attentes du lecteur, notamment grâce à l'auteur et à son travail d'écriture et de construction narrative. Le genre policier est sans cesse en train de se renouveler depuis son apparition. Pour Dubois il y a une raison à cette évolution, qui ne semble pas risquée pour le roman policier puisqu'il a toujours eu un lectorat investi, peu importe ses composantes. Il a en effet su garder une trame de base qui lui permet d'être toujours reconnu : « Il a surtout enrichi en permanence un répertoire de contenus et de formes pour le constituer en univers spécifique et représentatif²³⁴». Pour l'auteur c'est ce qu'il appelle la « plasticité » du roman policier qui lui permet, paradoxalement, de s'adapter et de tirer profit de ce qui l'entoure malgré un code imposé pour faire partie du genre : « Sa plasticité est si grande qu'il tire à chaque fois un parti inédit de sa formule de base, alors qu'il passe pour être prisonnier de son code²³⁵ ». Ainsi nous pensons que le genre policier est voué à l'épuisement quand il apparaît en fait sans cesse de nouvelles possibilités que l'auteur peut utiliser à son gré.

_

²³⁴ DUBOIS Jacques, Le Roman policier ou la modernité, *op.cit.*, p.7.

²³⁵ *Ibid.*. p.8

Il s'ensuit que, poussé par sa logique de la différence, le genre policier s'est démultiplié en formules variées et qu'il a cessé depuis longtemps d'être unitaire ou homogène. De glissement en glissement, de relance en relance, s'agit-il au terme d'un seul et même objet ? On peut en douter²³⁶.

La plasticité du roman policier est liée à ce que Dubois nomme son obsolescence : il est obligé de s'adapter et de se renouveler car si l'auteur de romans policiers n'utilise que les premières formes disponibles il verra bientôt les possibilités de récits diminuer. En effet il a beau exister, par exemple, de multiples façons de réussir un meurtre dans une pièce close il n'en existe tout de même pas infiniment. Les auteurs de romans policiers sont donc limités dans les façons de résoudre des enquêtes. Pour continuer d'exister le genre policier doit être plastique et novateur, il doit se renouveler. Il prouve ainsi une forte capacité d'adaptation.

Tantôt il y parvient en s'incorporant de nouveaux supports, en s'adaptant aux inventions techniques du moment. Tantôt il choisit la voie la plus difficile de la « révolution » interne en s'imposant de nouvelles règles de fonctionnement²³⁷.

Toujours est-il que ce genre apparemment clos et figé ne va pas cesser, au cours d'un siècle et demi d'existence, de se métamorphoser et de renouveler ses formules, rien qu explorer sans répit ses capacités de variation²³⁸.

Pour Reuter la plasticité du roman policier, son écriture multiple et évolutive, lui autorise une grande « disponibilité ». Cette caractéristique est la possibilité pour le genre policier de disposer de n'importe quels thèmes et supports et d'être également utilisé en tant que composant dans un autre genre littéraire :

[...] la disponibilité du roman policier me semble pouvoir s'expliquer à la fois en tant qu'il est ressource et passerelle. Il constitue une ressource dans la mesure où le roman policier se révèle disponible pour toute thématique [...] ou pour tout genre [...]. Il constitue une passerelle dans la mesure où, en fonction du travail réalisé, le roman policier articule de multiples façons les formes et les genres romanesques historiquement constitués : roman d'aventures et roman psychologique ; roman-feuilleton, roman gothique, roman de la prairie et polars ; paralittératures, littérature et littérature expérimentale²³⁹.

²³⁷ *Ibid.*, p.49.

²³⁶ *Ibid.*, p.53.

²³⁸ *Ibid.*,p.219.

²³⁹ REUTER Yves, « L'étrange disponibilité du roman policier » *op.cit.*

En effet le roman policier est disponible pour tous les thèmes. Notre corpus explore, entre autres, les sujets de la peste, des loups-garous, des obsessions, des bombes, de la drogue, de l'écriture de best-sellers, des braquages, de l'événementiel, de la plongée sous-marine etc. Mais c'est sans compter les nombreux autres sujets permis par l'approfondissement de la vie privée et des émotions des personnages qui amènent quantité de thèmes intimes, familiaux, amicaux etc. au roman policier contemporain. Les possibilités semblent sans fin, malgré un genre pour qui les codes sont importants.

En plus des thèmes le roman policier est disponible pour exister à travers d'autres genres et formes. Né dans le papier par les revues et les livres nous trouvons facilement d'autres formes littéraires qui exploitent le genre comme la bande dessinée, le manga mais il est également utilisé comme trame. Nombre de genres littéraires (la littérature « blanche », les romans d'amours, de science-fiction etc.) vont ainsi utiliser certaines composantes du genre policier afin de les exploiter dans leur propre genre.

Lors d'une table ronde [...] il a été constaté que le paysage éditorial du noir s'était profondément transformé au cours de la période 1990-2013 [...] Cette table ronde sur les nouveaux paysages du noir conduit également à se demander si l'esthétique et les codes du polar n'irriguent pas aujourd'hui, de façon souterraine, la quasi-totalité des genres fictionnels (polar, science-fiction, littérature dite « blanche ») et des formes d'expression (romans, BD, séries)²⁴⁰.

En effet nous retrouvons de plus en plus le thème de la recherche d'un coupable, ou en tout cas d'une personne importante au récit. Le suspense et le mystère du roman policier sont plus présents dans toute la littérature et font du roman policier « la structure-support » ou « la structure secondaire²⁴¹ » d'autres livres. Cela s'explique par les différentes modalités de lecture (qui peuvent être complémentaires) que dégage Reuter²⁴²:

- La quête du sens ou la quête de la construction du sens ;
- L'abandon (« être pris » par la lecture et ses conséquences possibles : être un lecteur trompé, piégé ou victime...) ou l'intervention (tenter de découvrir la vérité avant la fin du livre...) avec les mêmes conséquences possibles et, en plus, une nouvelle tension entre plaisir d'avoir trouvé la solution et déception d'avoir trouvé avant la fin ou encore de ne pas avoir trouvé avant la fin ;

²⁴⁰ MENELGADO Gilles et PETIT Maryse, op.cit., p.15.

²⁴¹ REUTER Yves, « L'étrange disponibilité du roman policier » op.cit.

²⁴² Ibid.

- La lecture d'une seule traite ou la lecture qui prend son temps, qui savoure en plusieurs fois...

Ces différentes modalités de lecture, propres aux codes de l'enquête roman policier, peuvent donc être exploitées par les autres genres littéraires afin de renforcer leurs propres modalités et leur attrait. Ils se parent « d'une structure narrative de type énigmatique et criminel²⁴³ ». En effet les codes policiers peuvent entraîner une lecture intrigante, intense, ludique et prenante, autant d'adjectifs qui intéressent tous les auteurs pour leurs œuvres. Ainsi le genre policier est disponible pour lui-même et pour tous les autres, ce qui renforce le renouvellement possible pour lui, puisque nous verrons plus tard que cette disponibilité et cette plasticité lui permettent, à l'inverse, de s'emparer des codes et composantes des autres genres.

En plus d'être en capacité d'utiliser n'importe quels thèmes et d'exister dans d'autres genres littéraires le roman policier s'épanouit également dans d'autres supports que le livre et le papier. Nous l'avons vu quand nous avons étudié l'univers dérivé du roman policier, ce dernier est très populaire lorsqu'il s'agit des films, des séries, du théâtre ou de la radio mais également des jeux de société ou des expériences (*escape game*). Plusieurs romans de notre corpus sont adaptés en films : *Pars vite et reviens tard* est réalisé en 2007 par Régis Wargnier quant *Au bonheur des ogres* est adapté en film en 2012 par Nicolas Bary. Tous deux paraissent au cinéma mais les adaptations font aussi le bonheur du petit écran. On retrouve donc *L'homme aux cercles bleus* ainsi que *L'homme à l'envers*, tous deux en 2009 par Josée Dayan.

La plasticité et la disponibilité du roman policier lui permettent d'apparaître sous de multiples formes, supports et médias très diversifiés qui s'adaptent aux époques, aux lectorats et à son monde contemporain. Ces caractéristiques lui permettent de se renouveler mais elles créent également un « brouillage » dans les frontières entre les genres qui peuvent rendre difficile le classement des romans policiers dans le paysage éditorial. Cela va de pair avec la légitimation du genre qui le laisse s'éloigner d'une position de paralittérature. Ainsi, nous l'avons vu, Vargas choisit son propre nom pour identifier ses œuvres, des « rompols » et non des romans policiers. Pour Pennac c'est le monde éditorial qui classifie différemment *La petite marchande de prose*: tome trois de la saga, il est proposé dans la Collection Blanche chez Gallimard quand les deux premiers volumes sont classés en Série Noire. On assiste à un renouvellement éditorial dans la publication des romans policiers car les éditeurs utilisent de nouvelles stratégies : il s'agit parfois de sortir un auteur du segment policier pour l'imposer en

²⁴³ DUBOIS Jacques, op.cit., p.84.

littérature générale. En effet cela peut permettre à un éventuel lectorat de lire un livre qu'il n'aurait pas lu si ce dernier était un polar. C'est ce qu'explique Michel Bussi dans une interview utilisée par Olivier Bessard-Banquy, Sylvie Ducas et Alexandre Gefen dans leur étude *Best-sellers : l'industrie du succès*²⁴⁴ :

Voilà que sort donc *Un avion sans elle* et je dis à mon éditeur que je veux une vraie couverture bien noire, que les libraires vont pouvoir ranger le livre dans leurs rayonnages de romans noirs, parce que j'ai eu des prix dans des catégories de romans policiers. Nous voilà donc avec une couverture bien noire sur laquelle apparaît un berceau, quelque chose de tout à fait identifiable. Tout cela marche bien, nous avons le prix des maisons de la presse, etc. Puis un jour, chez l'éditeur, nous recevons la couverture de Pocket qui veut sortir *Un avion sans elle*, en poche, avant même *Nymphéas noirs*. On reçoit donc la couverture, qui est toute bleue. Dessus, on voit un ciel bleu, un avion en papier, une libellule découpée toute rouge, des petits nuages... Je regarde et je me dis qu'ils n'ont pas lu le livre. [...]Pocket nous a dit savoir comment faire : ils ont voulu vendre le livre en littérature générale et ne pas l'enfermer dans la catégorie des romans policiers. Selon eux, beaucoup de personnes qui n'aiment pas le roman noir peuvent apprécier le livre. Ils sont restés jusqu'au bout dans leur logique. [...] Et, en fait, ils ont eu raison parce que ce qui a fait décoller les ventes, ce qui a eu un effet bestseller sur tout le reste de ma production, c'est le poche d'*Un avion sans elle*²⁴⁵.

Il en est de même pour des auteurs comme Joël Dicker ou Guillaume Musso. Il s'agit de brouiller les frontières entre les genres afin de multiplier les lectorats. La plasticité du roman policier lui permet ces changements de classification et de sortir de l'effet collection qui était très fort jusqu'au début des années 2000.

Remarquons que La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert de Dicker peut être lu comme un roman à suspense tout en étant proposé avec une couverture qui ne relève pas des codes du genre, mais de ceux de la littérature (un tableau d'Edward Hopper sur fond blanc), dimension littéraire d'ailleurs confirmée par l'obtention du grand prix de l'Académie française. Dans le cas de Michel Bussi, il a donc été décidé, après lecture aussi de son deuxième titre *Un avion sans elle*, de repositionner l'auteur. C'est-à-dire de le sortir du rayon policier pour tenter de l'imposer en littérature générale, c'est-à-dire auprès d'un plus large public. [...] À la suite de quoi les Presses ont adopté le même positionnement que Pocket, et aujourd'hui Michel Bussi est un auteur considéré plutôt comme un auteur de littérature générale, vendu comme tel, même si l'intrigue

²⁴⁴ BESSARD-BANQUY Olivier, DUCAS Sylvie et GEFEN Alexandre, *Best-sellers : l'industrie du succès*, Paris, Armand Colin, 2021.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.199.

de ses romans relève du suspense, comme chez Joël Dicker, et comme chez nombre d'auteurs de best-sellers. Comme Guillaume Musso, par exemple, qui écrit pour ainsi dire des thrillers²⁴⁶.

On voit donc ici une évolution de l'édition du genre policier qui propose une plus grande « dispersion²⁴⁷ ». Nous constatons à travers ces trois noms d'auteurs de best-sellers que le roman policier peut avoir un très fort lectorat mais qu'il pâtit parfois de la segmentation éditoriale : il est plus facile de toucher plus de lecteurs dès lors qu'il n'est plus classé en roman noir ou policier, et cette déclassification est permise par sa plasticité. Cette dernière est un élément clef qui a permis aux auteurs de jouer avec leur écriture et le langage, d'approfondir des codes narratifs pour donner à voir le monde autrement, renouvelé et enchanté. Contrairement à ce que nous avons pu croire l'intrigue n'est pas le seul élément important d'un roman policier, c'est la façon dont cette intrigue est rédigée, et la maîtrise de l'écriture de l'auteur. Ce nouvel enchantement est important puisqu'il renforce l'attachement du lecteur et le fidélise au genre policier. Pour Reuter ce n'est pas un enchantement du monde mais un « dépaysement » qui permet au lecteur de se découvrir autrement. Le roman policier prend ici une valeur poétique et introspective qui lui donne une allure de voyage initiatique.

Le roman policier est donc, dans tous les sens du terme un genre du voyage. On le lit en voyage parce qu'il est lui-même voyage, ce qui peut d'ailleurs permettre de voyager sans quitter sa chambre. C'est un genre du dépaysement, dépaysement des mondes, des autres, de soi... Un genre qui crée de l'étrangeté ou révèle celle qui est ici, voire en soi, *l'unheimlich*²⁴⁸.

Le roman policier devient par ailleurs très surprenant par ces évolutions ce qui assure au lecteur un avenir serein empli de multiples possibilités d'intrigues à exploiter par les auteurs et encore plus de manières de les écrire. Des motifs nouveaux, que nous allons étudier, font leur apparition : ils vont favoriser l'écriture du réenchantement et ce nouvel attachement possible du lecteur en s'ancrant comme essentiels pour le roman policier contemporain. Ces tropes permettent de faire un pas de côté avec la réalité pour la réenchanter.

²⁴⁷ COLLOVALD A. et NEVEU E., op.cit., p.303.

²⁴⁶ *Ibid.*, p.446.

²⁴⁸ REUTER Yves, L'étrange disponibilité du roman policier, op.cit.

II.2.2. <u>Un enchantement qui renforce l'attachement du lecteur</u>

II.2.2.1. Des personnages enchanteurs

Les personnages jouent un rôle essentiel dans ce réenchantement du monde, et, plus simplement, dans le déroulement du roman de manière générale. Ils ont une place importante, et pas seulement l'enquêteur et son acolyte. Jouve le rappelle, « le personnage est à la fois le point d'ancrage essentiel de la lecture (il permet de la structurer) et son attrait majeur (quand on ouvre un roman, c'est pour faire une rencontre)²⁴⁹ ». Dans le roman policier contemporain ce sont des nouvelles rencontres, très différentes du roman classique. En effet les personnages ont des comportements et des personnalités très éloignés des personnages emblématiques du roman policier classique. Ils ne répondent plus aux stéréotypes que nous pouvions retrouver très souvent comme le fait d'être un enquêteur de génie, d'être parfois hautain ou égoïste, sérieux et isolé. Ils contribuaient ainsi à entretenir un rapport désabusé face au monde, comme Reuter l'a mentionné, plutôt qu'à son réenchantement. Dans le roman policier classique nous n'avons pas forcément envie de rencontrer les protagonistes dans notre réalité, ils ne nous paraissent pas toujours sympathiques. Dans le roman policier contemporain les personnages s'affranchissent de ces stéréotypes afin de devenir uniques, originaux et plaisants.

Les nouveaux personnages dits enchanteurs de notre corpus sont à l'origine de nouveaux plaisirs de lecture : le lecteur s'attache au genre policier mais également aux personnages de la série. Il n'a plus seulement d'intérêt pour l'énigme et la recherche du coupable mais également pour la personnalité et la vie des personnages (principaux et secondaires) et les émotions qu'ils transmettent. Nous avons étudié le fait que le roman policier contemporain aborde la vie privée des personnages et nous fait part de leurs pensées et leurs sentiments. Ces découvertes participent à ce nouvel attachement du lecteur. Dans le roman policier contemporain nous constatons donc un travail des auteurs développé sur l'identité des personnages, auteurs qui veulent aller plus loin que les personnages types, les modèles stéréotypés du genre. Ils créent ainsi des figures plus humaines et originales qui deviennent essentielles dans ce nouvel attachement et appréciation du lecteur. L'attachement est d'ailleurs renforcé par les autres différences des nouveaux protagonistes: ils sont parfois loufoques, absurdes, drôles, surréalistes et donc très atypiques. L'humour joue un rôle clef dans le roman policier contemporain, que

²⁴⁹ JOUVE Vincent, op.cit., p.261

nous allons aborder rapidement dans cette partie, et plus en détails plus tard. Ainsi il existe plusieurs raisons qui justifient cette nouvelle relation entre le lecteur et le personnage.

La première raison est celle que nous avons étudiée plus haut : le roman contemporain nous fait connaître plus d'éléments de la vie (professionnelle, privée, intime) des protagonistes, ce qui renforce notre affection et notre sympathie envers eux. Cette connaissance crée un autre effet puisque nous connaissons même les défauts et les erreurs des personnages qui sont donc moins parfaits, plus humains ; nous nous identifions plus facilement à eux. Par exemple, Lola est loin d'être ravie de rendre service à ses voisins du quartier dans *Manta corridor*, et commence l'enquête seulement parce qu'Ingrid a dit oui avant qu'elle ne puisse refuser (p.27). Elle fait pourtant bien puisque l'homme recherché était réellement en grand danger. Leurs erreurs peuvent également être plus importantes, tragiques : nous apprenons, dans *L'Homme aux cercles bleus*, que Danglard a accusé à tort une jeune femme qui finira par se suicider dans sa cellule (p.22), et qu'il s'en veut énormément depuis. Un autre fait qui le rend plus humain est qu'il s'occupe du fils illégitime de sa femme avec son amant comme si c'était le sien. Connaître leurs défauts, leurs erreurs, les drames de leurs vies, nous fait apprécier d'autant plus les bons côtés qui paraissent plus réalistes et équilibrés. Ainsi nous passons d'un rapport désabusé du monde à un rapport réaliste qui a du potentiel pour s'améliorer.

Une autre raison à cet enchantement du monde par les personnages est associée à un autre fait que nous avons analysé plus haut : le roman policier doit nécessairement être proche de son époque pour plaire au lecteur contemporain. Nous avons besoin que les personnages évoluent comme nous l'avons fait pour qu'ils nous ressemblent et donc pour pouvoir les apprécier. Dans notre cas il faut donc qu'ils soient modernes. Il est donc tout à fait logique de surprendre les pensées d'Adamsberg qui assume ses émotions et avoue complétement son amour pour Camille et son manque quand elle n'est pas là : « Surtout, il avait réalisé en marchant cet après-midi que ça faisait neuf ans qu'il ne l'avait plus vue. Neuf ans, bon Dieu! Et tout d'un coup, il n'avait pas trouvé ça normal. Et il avait eu peur²⁵⁰ ». Ces acceptations contribuent à enchanter le monde car elles transmettent des valeurs essentielles d'authenticité et d'honnêteté mais également d'égalité : les femmes ne sont pas les seules à pouvoir évoquer des sentiments amoureux, nous étudierons d'ailleurs plus tard l'arrivée des histoires d'amour dans le roman policier contemporain.

__

²⁵⁰ VARGAS Fred, L'Homme aux cercles bleus, p.66.

Les personnages illuminent le monde par leur originalité les poussant à des actions qui prêtent à sourire. Ils créent un décalage avec le sérieux de la réalité policière. Ainsi Adamsberg ne se souvient jamais du nom de ces collègues, même s'il est pourtant leur supérieur hiérarchique, il note donc très souvent sur son carnet des mots qui lui font penser à la personne (« Adamsberg ouvrit son carnet et nota sur-le-champ : Viking, Bouton, Droit sur le mur, égale Lamarre²⁵¹ »), ce qui fonctionne d'ailleurs rarement tandis que Danglard le complète parfaitement car il semble tout savoir. Son érudition sur des sujets parfois précis et étonnants est assez fantasque. Nous l'avons vu il connaît ainsi, entre autres, tous les chefs-lieux de France, s'intéresse à des périodes historiques pointues et sait l'étymologie de plusieurs mots. Son savoir hétéroclite détonne avec son activité. Chez Sylvain, Lola a une habitude qui paraît extravagante et complétement en décalage avec son personnage d'ancienne grande commissaire à la retraite : elle adore faire des puzzles. Elle qui est vue comme « la patronne, un personnage que nul n'aurait osé affubler d'un sobriquet genre "la grosse" ou "la rosse" ou "la chieuse" ou "la vieille" ou "la grosse chieuse" et pourtant, certains jours ont aurait pu. Il y avait de quoi. 252 », se retrouve à se coucher à 3 h du matin pour continuer un puzzle de 5 000 pièces de la chapelle Sixtine. Nous découvrons également, dans le tome deux, que Lola adore danser la salsa, ce qui surprend encore plus car le lecteur s'est habitué à un personnage austère et imposant et il comprend finalement qu'il est loin de tout savoir sur les protagonistes. Du côté de Pennac chaque personnage semble fantasque et en décalage, aucun d'entre eux n'a l'air vraiment dans la norme. La famille de Benjamin Malaussène compte son lot d'extravagances avec, entre autres, sa mère qui ne revient de ses nombreux voyages avec ses amoureux que pour accoucher, sa sœur Thérèse qui lit l'avenir dans l'astrologie et semble même avoir des pouvoirs de guérison, son frère Jérémy qui fabrique une bombe pour uniquement prouver que c'est possible mais aussi son chien Julius qui fait des crises d'épilepsie quand un drame est sur le point de se produire. Et c'est sans compter sur sa nièce C'Est Un Ange et sa sœur Verdun qui sont atypiques avec seulement l'évocation de leur prénom ainsi que sur les nombreux autres personnages du quartier de Belleville...

La mère, enceinte depuis maintenant dix mois, rayonnait. Elle ne semblait pas inquiète. Sa fille Clara servait le thé et, parfois, prenait des photos. La mère et la fille avaient des visages d'icônes. Au fond de la quincaillerie transformée en appartement, une autre fille, très maigre, disait la bonne aventure. Un petit garçon aux lunettes roses racontait des merveilles²⁵³.

²⁵¹ VARGAS Fred, *Pars vite et reviens tard*, op.cit., p.119.

²⁵² SYLVAIN Dominique, *Passage du désir*, op.cit., p.37.

²⁵³ PENNAC Daniel, *La fée carabine*, op.cit.,p.92.

Les personnages secondaires ne sont pas en reste car ils peuvent également être loufoques et surprenants. Ainsi, dans *Manta corridor*, Lola et Ingrid font la connaissance d'un SDF, Clovis, qui va les aider dans leur enquête sans se dépêtre de son habitude de chanter des improvisations à la guitare. Il tente de séduire Lola à plusieurs reprises en prenant un ton dramatiquement exagéré et en multipliant les surnoms décalés comme « Votre Altesse », « Votre Sagacité », « Votre Mauveté » etc. Pennac joue la carte de l'absurde dans *La Fée carabine*, avec Stojilkovicz, un ami de Benjamin, qui à la suite d'une affaire de détention d'armes doit passer quelques mois en prison. Loin de le déprimer cette situation le ravit car elle lui laissera le temps d'entreprendre une traduction de Virgile en serbo-croate ; il demande même à avoir plus de temps que seulement quelques mois et interdit les visites de ses proches pour se concentrer au maximum. Ces nouvelles personnalités sont l'opposé des stéréotypes, ils sont uniques.

On constate également une féminisation des personnages qui contribue à cet enchantement du monde policier. En effet les enquêteurs ne sont plus seulement des hommes, ils sont parfois des femmes ou entourés de femmes comme c'est le cas avec Violette Retancourt, la collègue d'Adamsberg. Elles sont également très présentes en dehors des enquêtes, nous avons évoqué Camille et Julia mais nous trouvons également Thérèse, Louna et Clara les sœurs de Benjamin ou encore Khadidja, Chloé, Mireille et Lady Mba, différents personnages secondaires dans les enquêtes de Lola et Ingrid. Cette nouvelle présence féminine permet d'apporter une équité qui n'existait que peu dans les romans policiers classiques et montre ainsi de quoi les femmes sont capables tout en utilisant la sensualité que ces personnages peuvent dégager. C'est le cas avec les spectacles de danse et de strip-tease d'Ingrid en Gabriella Tiger mais aussi lorsque sont évoqués les changements presque magiques du corps de Violette : elle semble pouvoir utiliser son énergie pour transformer son corps à volonté.

- Vous courez vite, lieutenant. Je n'aurais pas parié sur vous.
- Parce que j'ai un gros cul?
- Non, mentit Adamsberg.
- Vous avez tort. Ça me freine.
- Pas tellement.
- Disons que j'ai de l'énergie, répondit Retancourt. Je la transforme en ce que je veux.
- Par exemple?

- Par exemple en ce moment, je fais masse²⁵⁴.

Cela est encore plus probant dans les tomes suivants, où le corps de Violette servira à cacher Adamsberg pour le faire sortir d'un hôtel, en se rendant complétement plate. Cette présence féminine permet de fragiliser des clichés sexistes contribuant ainsi à un monde meilleur puisque égalitaire, comme avec Camille, dans *L'Homme à l'envers*, qui s'avère être une excellente bricoleuse au point d'endosser le métier de plombier dans son nouveau village et passer son temps libre à décortiquer un magazine de bricolage.

Le roman policier s'éloigne de plus en plus d'un monde machiste, désenchanté et désabusé par l'arrivée de nouveaux personnages qui contribuent à créer une nouvelle atmosphère, plus agréable, plus humaine pour le lecteur qui aime apprécier les protagonistes. Ces nouveaux personnages sont un équilibre entre réalité et fantaisie, nous n'imaginons pas pouvoir les rencontrer un jour car ils semblent propres à leurs univers, en décalage avec le nôtre, mais cela ne paraît en même temps pas complétement impossible, et est même enviable, ce qui permet de rêver à cet enchantement qui doit pouvoir exister.

II.2.2.2. L'effet de tribu

Un élément clef de ce nouveau monde enchanteur est la solidarité entre les personnages qui passe par l'effet de tribu. Les groupes sont de plus en présents dans le roman policier contemporain. Cet effet crée une atmosphère familiale et chaleureuse dans le livre. Au sein de notre corpus les groupes se multiplient et se diversifient. Nous trouvons des tribus de personnages principaux mais aussi des personnages secondaires. En ce qui concerne les protagonistes, chez Pennac, cet effet se ressent principalement au travers de sa famille (et de quelques amis qui sont tellement proches qu'ils semblent faire partie de la famille et n'hésitent pas à rendre service) qui vit nombreuse dans peu d'espace, renforçant cet aspect. Nous ressentons cette proximité lors des scènes de vie familiales qui réunissent des personnalités hétéroclites dans des moments toujours dynamiques et joyeux. Ils sont heureux d'être ensemble, notamment lors du rituel du soir, l'histoire racontée par Benjamin. Il s'agit en fait du récit romancé de sa journée où « réalité et fiction copulent joyeusement » (p.110 Au bonheur des ogres). Il existe dans cette tribu une solidarité à toute épreuve qui fait plaisir à lire, chacun est

٥-

²⁵⁴ VARGAS Fred, Pars vite et reviens tard, p.318.

toujours prêt à aider les autres, dans les vies professionnelles comme personnelles, comme lorsque ses amis acceptent volontiers d'accompagner Clara à son mariage avec Clarence dans un cortège émouvant. C'est également ainsi que, comme nous l'avons déjà évoqué, le petit frère de Benjamin va l'aider dans l'enquête du premier volume pour tenter de l'innocenter. Benjamin est accusé de faire sauter des bombes dans le centre commercial où il travaille. Jérémy, va alors, pendant une expérience, faire exploser une bombe dans son collège pour prouver à son frère qu'il était possible de les créer sur place et non de les apporter directement de l'extérieur. Cela permettrait d'élargir le cercle des suspects pour contribuer à innocenter Benjamin Cela va ensuite aider le protagoniste dans l'orientation de ses recherches pour, à terme, l'innocenter.

Vargas exploite plutôt l'effet de tribu au sein des collègues d'Adamsberg puisque sa vie privée est extrêmement restreinte : nous connaissons Camille et nous savons que depuis son départ il multiplie les relations sans recherche de sérieux. Nous découvrons sa famille dans des volumes qui ne sont pas à l'étude, nous savons seulement qu'il a des sœurs dans les Pyrénées. Ainsi Danglard est une aide précieuse pour lui qui va peu à peu s'ouvrir aux autres membres de son équipe : solitaire de base il n'hésite tout de même pas à demander de l'aide et à déléguer différentes tâches, comme la surveillance de la place Edgar Quinet dans Pars vite et reviens tard. De nombreuses scènes se passent d'ailleurs au sein du commissariat, lieu qui est le centre d'une enquête puisqu'il permet de réunir les indices et d'effectuer des interrogatoires. Nous découvrons des activités nécessaires et différentes : prises de témoignages, photographies d'indices, répartition des rôles, soumissions d'hypothèses, réparation de la machine à café etc. Adamsberg est un personnage qui ne cherche pas le succès, mais la réussite de son enquête, peu importe s'il y joue un rôle important ou non. Cela nous permet d'avoir un aperçu réaliste de la façon dont se déroule une affaire criminelle, il n'y a rarement qu'un seul enquêteur prodige pour la résoudre mais une équipe entière et des tâches ingrates. Leur cohésion est donc indispensable.

Dans les romans de Sylvain l'effet de tribu se vit dans le quartier où habite les deux enquêtrices, Lola et Ingrid mais également dans leur duo. En effet avant de faire partie du groupe du quartier Lola et Ingrid semblent être une petite tribu à elle deux, se complétant parfaitement. Leur duo fonctionne mais ce n'était pas gagné : Lola était à la retraite de son poste de commissaire et loin d'être enchantée à l'idée d'aider Ingrid à résoudre l'affaire de *Passage du Désir*. Leur relation évolue fortement au point que Lola surnomme affectueusement très souvent Ingrid « ma fille ». Leur quartier permet cette relation puisque ce sont leurs voisins qui leur demandent de l'aide, les amenant ensuite à résoudre différentes affaires criminelles, parfois

très sombres. Ce quartier se situe au 10^e arrondissement de Paris et réunit le passage du Désir et le passage du Brady. Dans ce quartier tout le monde se connaît et nous y trouvons divers corps de métiers : un psychiatre, des coiffeurs, un dépanneur, un comédien, un infirmier etc. ainsi qu'un lieu essentiel, un restaurant, le *Belles de jour comme de nuit*, qui devient le quartier général des protagonistes. Appartenant à Maxime, les personnages s'y retrouvent souvent pour profiter de bons repas, accentuant l'effet chaleureux du quartier, mais également pour avancer sur leurs affaires, interroger des témoins etc. La vie s'organise autour de ce quartier et de ses habitants qui dégagent un sentiment de familiarité à la lecture de leurs péripéties. Cette vie de quartier semble commune à chaque ville et village, nous nous retrouvons dans les actions qui rythment le quotidien des habitants, en dehors des nombreux crimes qui s'y déroulent bien sûr.

En plus des groupes fédérés par les personnages protagonistes nous retrouvons des groupes desquels les personnages principaux ne font pas partie. Les tribus sont multipliées. Nous découvrons ainsi une autre vie de village dans Pars vite et reviens tard ainsi que des scènes de vie qui ne comportent ni Adamsberg ni Danglard, comme les repas au sein de l'auberge de Decambrais. Cela nous permet d'avoir leur point de vue sur l'enquête sans l'influence d'un membre des forces de l'ordre et cela participe à la construction de notre opinion en tant que lecteur sur l'identité du coupable : nous sommes plongés dans l'intimité de tous les personnages et nous avons l'impression d'avoir des indices, des informations que les commissaires ne pourrons pas avoir car ils ne font pas partie de ce groupe, contrairement au lecteur. Cet effet de complicité est encore plus prégnant chez Sylvain dans Passage du Désir. Le livre s'ouvre sur un premier chapitre qui présente un groupe de trois amis, Farid, Noah et Jean-Luc. Nous comprenons qu'ils s'apprêtent à commettre un braquage, informations que les enquêtrices ne connaîtrons que tardivement, contrairement au lecteur. Ce groupe devient vite suspect dans le meurtre de Vanessa, ancienne petite amie de Farid et meilleure amie de la sœur de ce dernier, Khadidja. Selon Jouve, la connaissance de telles informations, du partage d'un événement interdit et dangereux, crée une complicité : la multiplication des groupes, des tribus permet donc de créer différents liens entre le lecteur et les personnages.

La similitude des situations informationnelles est l'une des techniques les plus sûres pour lier le lecteur au sort des personnages. Le procédé acquiert une efficacité redoutable lorsqu'une connotation d'interdit plane sur l'information. Le partage d'un secret, surtout s'il est criminel, transforme la connivence en complicité : rien n'unit davantage qu'un acte coupable²⁵⁵.

²⁵⁵ JOUVE Vincent, op.cit.p.131.

Nous l'avons vu, l'enquêteur classique était très souvent seul ou n'avait qu'un compagnon qui lui servait à se mettre en valeur alors que notre corpus affiche des groupes de personnages, des familles, des amis, des collègues et fréquemment les trois semblent se mêler car chacun a la possibilité d'aider, d'interférer avec l'enquête. Très souvent l'enquêteur principal ne résoudrait d'ailleurs pas son enquête sans cette aide apportée par ses proches. La tribu est essentielle pour la réussite du roman.

Dans *L'Homme à l'envers*, Adamsberg n'aurait jamais pu résoudre l'affaire du loup-garou si Camille n'en était pas au cœur : en effet, c'est elle qui lui a demandé son aide (même si cette affaire l'interpellait depuis quelques temps), elle lui a permis d'en être au coeur. Sans Camille il n'aurait jamais pu avoir assez d'indices et d'éléments pour résoudre cette enquête et éteindre cette curiosité. Dans *Pars vite et reviens tard* c'est une aide physique qui lui est apportée puisque c'est dans une scène de poursuite finale que l'un des coupables est arrêté par Retancourt à qui Elastère a demandé de courir à sa place. Pendant ce temps-là Adamsberg a pu sauver une victime qui venait d'être jetée à l'eau.

Chez Pennac les enquêtes se résolvent grâce aux différentes contributions de chaque groupe de personnages : les policiers, les journalistes (Tante Julia) et la famille de Malaussène qui forment ainsi « la tribu Malaussène » (p.116 *La Fée carabine*). Dans ce volume aux multiples intrigues, qui se rejoignent finalement, Julia résout l'affaire des drogues sur les personnes âgées grâce à son enquête journalistique tandis que la police découvre le tueur des vieilles dames grâce à l'implication et au travail de Van Thian, enquêteur qui se travestissait pour se faire passer pour une potentielle victime. Thérèse, la sœur de Benjamin, permet aux vieux hommes qui viennent habiter chez eux d'aller mieux, après une consultation de leurs mains. Elle trouve les bons mots pour leur parler.

Thian sentait son corps tout entier s'abandonner dans la main de la fille. Le même genre d'apaisement qu'il éprouvait, jadis, quand, rentrant du bureau tout noué par une enquête, il abandonnait son corps minuscule à la grande paluche amoureuse de Janine. (p.175)

Finalement Benjamin Malaussène semble ne se sortir de ses ennuis que parce qu'il sait bien s'entourer. Son rôle semble plutôt de gérer ses propres actions et coordonner les membres de sa famille afin que tout se passe pour le mieux. Il sait exploiter les atouts qu'il a sous la main, comme lorsqu'il utilise les talents de photographe de sa sœur Clara pour agrandir une photographie qui lui permettra de comprendre ce qu'il s'est passé dans le Magasin dans les années 1940 (*Au bonheur des ogres*).

Le roman policier contemporain favorise les groupes ce qui donne l'impression au lecteur de faire partie d'une grande famille le temps de la lecture. Il a d'ailleurs accès aux pensées de plusieurs personnages, pas seulement des enquêteurs, ce qui lui permet de découvrir plusieurs points de vue et ainsi d'amplifier cet effet de tribu. Nous trouvons ainsi dans notre corpus différentes focalisations internes. La focalisation interne est celle où le narrateur ne révèle au lecteur que ce que connaît le personnage, il s'associe à son point de vue. Les deux autres focalisations possibles sont la focalisation externe et la focalisation zéro. L'externe fait demeurer une distance avec le lecteur qui ne possède que peu d'informations sur les personnages ou les événements, sa vision est neutre contrairement à la vision subjective de la focalisation interne qui permet une proximité vis-à-vis du personnage puisque nous connaissons ses ressentis. Enfin la focalisation zéro donne au lecteur une vision dominante et une maîtrise du récit puisqu'il connaît et voit tout, du présent du passé et de l'avenir.

La focalisation interne est nécessaire dans un roman policier puisque le lecteur a besoin d'avoir assez d'informations pour avoir une chance de découvrir le coupable mais il ne peut maîtriser tous les éléments du récit sous peine de perdre le plaisir de la recherche. Le roman policier contemporain nous offre plusieurs focalisations internes pour développer l'effet de groupe comme dans L'Homme à l'envers où une grande partie du récit se fait avec la focalisation interne de Camille, l'ex-compagne d'Adamsberg. Celle-ci se retrouve dans une affaire qu'elle veut résoudre. Nous n'avons le point de vue d'Adamsberg que de temps en temps pour comprendre la vie que mène celui-ci en parallèle ainsi que son attrait pour cette affaire dont il entend aussi parler sans savoir que Camille y est mêlée. C'est lorsque que celui-ci se retrouve avec Camille, après un tiers du livre (à la page 199 sur les 318 du récit) que le lecteur retrouve pleinement la focalisation interne du commissaire. Ce mélange de focalisations permet, en plus de valoriser l'effet de tribu, de connaître Adamsberg du point de vue de Camille et d'avoir donc plus d'informations à son sujet mais également de commencer l'enquête du point de vue d'une non initiée aux affaires policières, tout comme le lecteur. Il se trouve également, pendant quelques pages, notamment au début du récit, le point de vue de Lawrence, compagnon de Camille, qui s'avère être le coupable. Cela permet de détourner le lecteur de son attention car nous n'imaginons pas un narrateur comme éventuel coupable, malgré le très célèbre Le meurtre de Roger Ackroyd d'Agatha Christie.

Dans *La petite marchande de prose* ce sont plus que deux focalisations internes que nous retrouvons. Ces différents points de vue apparaissent après le tir sur Benjamin qui le plonge en état de mort cérébrale, à la page 169, il n'est donc plus un personnage actif du récit,

ce sont les autres focalisations qui permettent de continuer l'histoire pour tenter de découvrir le responsable de sa mort. Nous avons en effet, une découverte du point de vue du commissaire Coudrier qui va enquêter sur la mort de Benjamin, qu'il appréciait, ce que nous découvrons grâce à sa focalisation :

Et Coudrier avait aimé ce garçon. Il avait eu la brève vision de son propre gendre [...] non pas que le divisionnaire Coudrier eût souhaité avoir Malaussène pour gendre, non... encore que...non, tout de même, non, mais que de temps à autre son gendre fût un peu malaussénien²⁵⁶...

Coudrier n'enquête pas que sur la mort de Benjamin mais également sur la personne qui semble se venger en tuant les tueurs potentiels de Benjamin. Tout porte à croire qu'il s'agit de Julia jusqu'à ce que nous ayons, en tant que lecteurs, accès à sa focalisation : elle est désespérée et folle de rage mais ça n'est pas elle, elle enquête seulement et quelqu'un passe après elle éliminer les suspects. Elle souhaite d'ailleurs découvrir son identité :

Pourtant elle en savait plus sur lui que toute la flicaille qui venait de faire son siège. [...] Premièrement, Julie savait que ce type avait exécuté Chabotte, après qu'elle l'eut interrogé – car elle s'était contentée d'interroger Chabotte. [...] Ainsi songeait Julie en se dirigeant vers sa voiture de jeune flic impétueux. Qui est-il ? Que veut-il ? Jusqu'où va-t-il aller²⁵⁷?

Un autre point de vue présent dans le récit est celui de l'ancien commissaire Van Thian, qui vit désormais chez les Malaussène depuis l'affaire du deuxième tome. C'est lui qui est en charge des histoires du soir et de s'occuper de Verdun car il est le seul avec qui elle ne pleure pas. Sa focalisation nous permet de comprendre l'impact que la famille a eu sur sa vie car elle l'a sauvé. Il se remet peu à peu de la mort de sa femme grâce à la présence des enfants et notamment celle de Verdun.

Le récit multiplie également les points de vue de personnages secondaires qui donnent à voir des focalisations variées sur une ou deux pages. Ainsi à la page 241 nous découvrons les pensées de l'inspecteur Caregga et celles de Loussa à la page 247 ou encore celles de la mère de Chabotte à partir de la page 310. Chabotte était l'ancien ministre, Malaussène avait dû prendre publiquement sa place pour se faire passer pour l'écrivain JLB. En effet Chabotte ne voulait pas qu'on sache que c'était lui derrière ces livres. Découvrir sa mère nous le fait découvrir sous un autre jour et réaliser qu'il avait menti sur plusieurs faits. Ces multiplications

_

²⁵⁶ PENNAC Daniel, op.cit., p.206

²⁵⁷ *Ibid.*, p.288-289

de points de vue permettent aussi de dynamiser la narration et d'avoir une même scène perçue différemment selon le personnage qui la vit. Même Benjamin est encore présent malgré son état, nous assistons à ses pensées d'homme qui ne peut agir et ne peut créer son opinion que grâce à ce qu'il entend aux visites qu'on lui rend.

Associé à l'apparition du cycle dans la série, cet effet de tribu donne à suivre les changements de ces groupes dans les différents volumes, leurs évolutions et leurs changements. Nous assistons ainsi à la multiplication des personnages et de leurs interactions ce qui crée plus de possibilités d'histoires et donc d'actions narratives. L'effet de tribu participe à transmettre des émotions rassurantes et paisibles car nous suivons les péripéties de ce qui s'apparente à une grande famille qui cherche uniquement à s'entraider vers la réussite d'un même but. Le roman policier contemporain devient une lecture réconfortante, nous allons voir qu'il développe des aspects qui lui permettent d'être vu comme un refuge.

II.2.2.3. Le roman policier comme un refuge : des éléments réconfortants

Ces nouvelles composantes du roman policier contemporain, de la fantaisie, des personnages enchanteurs, un effet de tribu familiale que nous apprenons à connaître ainsi qu'une nouvelle manière d'écrire participent à en faire une lecture refuge. Nous l'avons vu il donne au lecteur des sentiments de réconfort et d'apaisement en plus des autres plaisirs déjà évoqués. Ce refuge peut également s'expliquer par l'utilisation de thèmes qui font partie, selon Yves Reuter (et Marc Angenot), de notre imaginaire et inconscient collectifs. Sans le savoir notre lecture de roman policier, qui serait donc un des seuls à réactiver ces thématiques, nous permettrait de renouer avec ces plaisirs qui existent depuis la création de la littérature populaire et qui nous lient à une collectivité, nous permettent de faire partie d'un groupe qui existait avant et existera après :

Il faut aussi, à la suite de Marc Angenot, relever de grands thèmes qui appartiennent à un imaginaire collectif, repérable dans le roman populaire et qui perdure encore aujourd'hui jusque dans les faits divers : la croyance au hasard et aux coïncidences, la pensée du complot qui voit des luttes dans l'ombre entre les forces du bien et du mal, le manichéisme des valeurs, l'espoir en un héros prométhéen au-dessus des lois capable de redresser les torts causés par les méchants et/ou une société injuste, les mystères de la naissance, la persécution de l'innocence, l'importance de la vengeance et de la récompense etc. Il semble bien qu'il s'agisse d'unités thématiques fortes de l'inconscient collectif, plus ou moins repérables jusqu'à nos jours dans

nombre de discours fictionnels. La littérature « légitime » les mettrait en quelque sorte à distance tandis que le roman policier – surtout dans ses franges les plus populaires – les réactiverait incessamment, restituant du sens à un monde problématique pour nombre de gens, donnant du rêve et permettant aussi à la littérature soit de s'en nourrir et de s'en revivifier, soit de s'en éloigner en disposant néanmoins de repères forts²⁵⁸.

Ainsi le roman policier nous dépasse puisqu'il répond à des envies inconscientes qui sont présentes depuis longtemps, depuis que la lecture est devenue populaire et que la littérature s'est adaptée à ces nouveaux lecteurs. La littérature policière est une littérature qui nous rassemble en nous ramenant vers ce qui nous est commun, d'où l'on vient et qui réactive sans cesse « un imaginaire collectif, populaire voire archaïque²⁵⁹ » qui sont les images « de la chasse, du limier et du gibier, des pistes et des pièges, de la quête comme poursuite, du criminel comme animal sauvage²⁶⁰». Ce rassemblement est un refuge. Nous l'avons d'ailleurs vu dans la première partie, la lecture du genre policier rassemble une grande communauté, notamment à travers les festivals dédiés.

Cette notion de refuge peut se justifier également par l'apparition de nouveaux thèmes qui adoucissent le roman policier. Nous constatons une forte dimension artistique dans notre corpus qui renforce également l'enchantement. En effet, nous l'avons évoqué à plusieurs reprises mais les spectacles de strip-tease d'Ingrid, dans les récits de Sylvain, sont toujours un moment de beauté qui semble ravir tout le public.

- Waouh, répéta Maxime juste avant que tout ne replonge dans la nuit.

Un silence à la densité de trou noir, puis la lumière revint, libérant des torrents d'applaudissements²⁶¹.

Ses prestations fascinent au point même que le dirigeant du Calypso vient presque la supplier de revenir travailler pour lui, dans le volume trois, car il n'y a qu'elle pour danser comme cela. Il l'avait en effet viré dans le volume deux à la suite d'une conversation qu'elle avait eu en-dehors du travail avec un client, pour les besoins d'une enquête avec Lola. Chez Vargas ce sont plutôt les dessins d'Adamsberg qui remplissent cette fonction tandis que chez Pennac ces exemples sont plus nombreux, avec l'écriture de romans, la photographie de Clara

²⁶⁰ Ibid.

²⁵⁸ REUTER Yves, op.cit., p.102

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶¹ Passage du désir, op.cit., p.158.

ou encore la voyance et l'astrologie de Thérèse. Le réconfort passe par ces activités artistiques et spirituelles qui sont toujours un plaisir à imaginer car elles relèvent d'une certaine esthétique.

Le réconfort passe aussi par la présence de nouveaux personnages, que le roman policier classique ne mettait pas en valeur : les animaux. On trouve leur présence dans chacune des trois séries. Chez Pennac c'est Julius le chien de la famille Malaussène qui faire rire autant qu'il inquiète, lors de ses crises d'épilepsie à l'approche d'un danger. Chez Sylvain c'est également un chien qui remplit ce rôle avec Sigmund, le dalmatien d'Antoine Léger, le psychanalyste du quartier. Il est humanisé dans *Manta corridor* :

Le psychanalyste et son chien se dirigèrent vers leur table habituelle. Le dalmatien était le seul quadrupède toléré dans l'établissement, pour la bonne raison que ce bel animal se comportait comme un gentleman. (p.14)

Enfin chez Vargas, un chat fait son apparition dans le commissariat, trouvé dans la rue par Camille qui le laisse aux bons soins de Danglard. Ce dernier l'emmène finalement au travail, d'où il ne partira plus, très bien traité par Violette et surnommé La Boule, en référence à son poids.

Nous avons déjà évoqué le rôle de la fin dans l'évasion permise par le roman policier. La fin est aussi un élément important dans le refuge crée par le roman. Les fins heureuses sont notamment étudiées par Coline Pierré qui utilise l'étude d'Abby Prestin :

Anecdote intéressante : une chercheuse américaine en psychologie, Abby Prestin, a mené une étude pour mesurer l'effet produit par les récits optimistes et à fin heureuse [...] sur leurs spectateurs et spectatrices. Il en ressort, sur les 248 personnes que compte l'étude, que l'exposition à ces fictions les a rendus durablement plus optimistes et plus déterminées à poursuivre leurs propres buts²⁶².

Dans notre corpus nous constatons que les récits sont beaucoup plus optimistes que les classiques, notamment dû au fait de ce nouvel enchantement, qui permet de traiter le crime différemment. Les notions d'entraide, de partage et de groupe sont beaucoup plus présentes. Les enquêteurs choisissent parfois de résoudre une enquête pour le simple plaisir de rendre service plutôt que de répondre à l'appel du devoir ou de l'argent. C'est là tout le principe de Lola et Ingrid qui ne font qu'aider leurs voisins et c'est parfois l'attitude que prend Adamsberg, notamment dans *L'Homme à l'envers*, où il s'intéresse de loin à l'affaire des agressions de loups mais ne vient enquêter que lorsque Camille le lui demande. Cette attitude permet aux enquêteurs

^

²⁶² PIERRÉ Coline, op.cit., p.37.

de sortir des sentiers battus et de résoudre des affaires qui ne l'auraient jamais été sans eux. Cela multiplie donc les fins heureuses puisque plusieurs personnages en tirent des bénéfices qu'ils n'auraient pas pu avoir sans leur présence. Par exemple, dans *Manta corridor*, Louis Manta est sauvé et peut retourner chercher l'or qu'il a trouvé dans l'océan Pacifique. Sans Lola et Ingrid (et Lady Mba qui a déclenché l'alerte quand il n'est plus venu au travail) il serait probablement mort. Sans les Malaussène, Van Thian serait resté en dépression (*La Fée carabine*) tandis que sans Adamsberg le Veilleux et Soliman n'aurait jamais su que Suzanne avait été assassinée et non tuée dans une attaque de loup (*L'Homme à l'envers*). Leur deuil peut se faire plus facilement. Les romans policiers ne sont pas, par définition, des romans heureux mais avoir une fin qui résout l'enquête de façon positive fait partie de ces codes.

Le refuge est aussi créé par la nouvelle éditorialisation du livre. En effet c'est l'apparition du storytelling dans l'édition. Cette notion est étudiée dans *Le goût du noir dans la fiction policière contemporaine*²⁶³ à l'occasion d'une table ronde « Les nouveaux paysages du noir²⁶⁴ » qui rassemble Stéphane Michaka, auteur, et Jeanne Guyon, éditrice à Rivages/noir. Ils évoquent d'abord le fait que l'effet de collection n'existe plus, remplacé par un effet d'auteur ou d'éditeur depuis 1990 avant de définir le storytelling :

Le goût de la société évolue vers le « *storytelling* ». [...] Aujourd'hui, quand on publie un polar, la condition *sine qua nun* est de fournir une histoire « en plus ». Les journalistes demandant aux attachés de presse : « Qui est cet auteur, qu'est-ce que vous allez nous dire d'excitant, de croustillant sur lui » et sans le dire, c'est implicite, « inventez-moi un personnage à vendre qui est l'auteur ». Ils ont besoin d'une accroche.[...] La vie de l'auteur devient une histoire prenante qui sert à vendre ses livres. Il y a là un changement radical car auparavant, les lecteurs ne lisaient pas Dashiel Hammett ou James Cain pour la mythologie personnelle qui les accompagnait. Jim Thompson a donné le la de la collection Rivages/noir par son style, non pas par son style de vie. Les nouveaux paysages du noir se constituent donc de plus en plus souvent sur un arrièrefond de storytelling où la personnalité de l'auteur compte autant que sa maîtrise de l'intrigue, des codes du roman noir et du style²⁶⁵.

Le storytelling est une accroche qui permet d'attirer le lecteur pour ensuite le fidéliser. Cette méthode se popularise dans le milieu de l'édition et le roman policier ne fait pas exception :

²⁶³ MENELGADO Gilles et PETIT Maryse, Le goût du noir dans la fiction policière contemporain, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.367.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.368-369-370.

Pour revenir au storytelling et à ses conséquences sur le paysage éditorial, si ce mouvement était perceptible dans les années 1980, c'est surtout au cours des années 1990 et du succès, en France, de Maurice G. Dantec, Jean-Claude Izzo, Fred Vargas mais aussi à leurs débuts, Daniel Pennac ou Daniel picouly (sucess story du Martiniquais de banlieue amateur de foot issu d'une famille nombreuse) que le storytelling autour de la vie de l'auteur s'est installé durablement dans l'univers du polar. Une histoire se construit autour de [...]. Fred Vargas, avec sa saga familiale, avec sa sœur jumelles artiste-peintre et elle qui commence à écrire sur ses cahiers d'écoliers entre deux missions archéologiques, Daniel Pennac, le « gentil prof » qui faisait aimer la lecture aux gens et avait ce visage absolument rayonnant²⁶⁶...

Le storytelling permet donc de donner envie au lecteur mais également de le rassurer : il va lire un Pennac ou un Vargas, ce qui légitime le genre en même temps que cela peut lui procurer du réconfort. Il met plus facilement un visage et une personnalité sur le nom qu'il lit sur la couverture. Il peut donc se sentir plus proche de l'auteur ce qui participe à cet effet de refuge.

On trouve également une sorte de storytelling sur les couvertures de notre corpus. En effet sur notre édition de poche des romans de Sylvain nous pouvons lire, sous les titres : « Une enquête de Lola Jost et Ingrid Diesel ». Pour un lecteur avisé cela lui donne envie de retrouver ces personnages connus et mentionnés tandis que pour un lecteur non initié cela peut le rassurer de comprendre qu'il entre dans un univers où les personnages sont connus au point que leurs noms soient des arguments de vente sur la couverture.

Ainsi de nombreux éléments font du roman policier contemporain un refuge, garant de plaisirs de lecture. Ces nouveaux éléments font partie de son renouvellement qui lui permet de réenchanter le monde. Les changements que nous avons étudiés sont propres à lui-même et à ses auteurs, il s'agit de nouveaux codes. Nous allons voir dans la partie suivante que d'autres changements sont présents mais qu'ils sont la reprise des codes d'autres genres littéraires et sous-genres policiers afin de les inclure dans le roman policier. Ces emprunts peuvent également être des éléments réconfortants. Cela va nous permettre d'étudier plus en profondeur la théorie de l'hybridité qui permettrait au roman policier d'être toujours présent avec toujours autant de force.

_

²⁶⁶ *Ibid.*, p.371.

II.3. « Les nouveaux paysages du noir ²⁶⁷»

Le roman policier contemporain s'éloigne donc beaucoup du roman policier classique, mais il en garde tout de même certaines composantes et n'hésite pas à en ajouter d'autres. Ces dernières peuvent être des nouveautés dues à une évolution tandis que d'autres sont des emprunts à certains genres littéraires spécifiques. Nous avions vu que beaucoup de genres littéraires n'hésitaient pas à emprunter des codes du roman policier mais nous allons maintenant voir que l'inverse est vrai. Ces emprunts lui permettent d'aborder d'autres thèmes pour, ainsi, favoriser des plaisirs de lectures qu'il ne pourrait transmettre sans. Cela lui permet aussi d'être très présent dans la littérature, car il dispose d'une forte adaptabilité à différents environnements. C'est ce que rappelle Yves Reuter :

Le point de départ de ma réflexion, à savoir l'importance et l'omniprésence de ce genre, sous des formes très diversifiées, sur la scène culturelle contemporaine :

- que ce soit en termes de ventes ou de lectorats (puisque les deux sexes et les différents âges sont maintenant bien représentés dans son public...);
- que ce soit en termes d'envahissement du roman: en effet, le roman policier a considérablement essaimé dans d'autres genres romanesques comme structure-support ou comme structure secondaire :
- que ce soit en termes d'inscription dans divers supports ou média : bandes dessinées, séries télévisuelles, radio, théâtre, cinéma²⁶⁸...

Cette adaptation, cette disponibilité sont les éléments clefs qui lui permettent d'être utilisé dans d'autres supports et médias mais aussi de s'adapter à l'ajout de nouveaux codes. Ces nouvelles composantes du roman policier contemporain vont nous permettre d'étudier notre théorie de l'hybridité du roman policier comme conséquence de son évolution. Ce brouillage des frontières lui permet de s'éloigner de la simplicité de sa trame, qui repose principalement sur la logique et l'énigme, pour se complexifier et déterminer de nouveaux enjeux.

Nous sommes loin des romans anciens d'énigmes avec le personnage emblématique du détective privé qu'est Hercule Poirot. Celui-ci, devant un crime ou un vol commis dans le beau monde, le traite comme un problème de logique et gagne le match contre celui qui manifestait par son crime un écart à la bienséance²⁶⁹.

²⁶⁷ Le goût du noir dans la fiction policière, op.cit

²⁶⁸ REUTER Yves, « L'étrange disponibilité du roman policier », op.cit.

²⁶⁹ MENELGADO Gilles et PETIT Maryse, op.cit., p.345.

II.3.1. <u>Des emprunts aux composantes des sous-genres policiers</u>

Les premiers emprunts que nous étudions sont ceux qui restent dans la lignée du genre policier puisque ce sont des emprunts aux différents sous-genres dans lesquels notre corpus va piocher certaines caractéristiques. Nous les avions évoqués dans l'introduction, les sous-genres policiers principaux sont le thriller (le roman à suspense) et le roman noir mais nous allons également nous attarder sur des caractéristiques empruntées par le roman policier à son ancêtre, le roman gothique.

II.3.1.1. La captivation du lecteur par le suspense : plaisir de l'attente et de l'angoisse

Le roman à suspense est aussi appelé « roman de suspense, thriller ou roman de la victime²⁷⁰ ». C'est un sous-genre du genre policier qui est différent du roman à énigme et communément défini comme :

Un type de roman policier qui met généralement en scène un personnage placé dans une situation de danger ou dans l'orbe d'une machination et joue machiavéliquement du compte à rebours et de la tension dramatique, de l'attente et de la chute²⁷¹.

Dans le roman à suspense la victime n'en est pas encore vraiment une, en tout cas ce n'est pas un cadavre, et la question que se pose le lecteur n'est pas « Comment cela s'est-il passé ? » mais « Que va-t-il se passer ? ». C'est cette différence qui sépare principalement les deux sousgenres. Ainsi le roman à suspense, ou thriller, est plus violent et angoissant qu'un roman policier à énigme pour créer cette tension dramatique qui donne envie de savoir si le personnage va s'en sortir. « To thrill » signifie frissonner en anglais, ce que les auteurs de roman à suspense souhaitent que leurs lecteurs fassent à la lecture de leurs ouvrages. Pour Baroni, dans *La Tension narrative*, le suspense est une fonction thymique, c'est-à-dire un type d'affect que l'on associe à la dynamique de l'intrigue. Cette dynamique permet que le lecteur puisse éprouver « des effets poétiques de nature "affective" ou "passionnelle" tels que la tension narrative, le suspense ou la curiosité par exemple²⁷²». La curiosité était la fonction thymique principale du roman policier quand le suspense est lié au thriller (chacune de ces fonctions pouvant bien sûr se retrouver

https://fr.wikipedia.org/wiki/Roman_%C3%A0_suspense (consulté le 15 avril 2023).

....

²⁷⁰ Notice Wikipédia du roman à suspense disponible sur :

²⁷¹ Ibid.

²⁷² BARONI Raphaël, op.cit., p.20.

dans tous les genres de romans et de médias en général). Ces effets sont liés à des émotions qui font ressentir différents plaisirs de lecture selon la nature de l'effet. Dans les deux cas il y a la création d'une tension narrative qui pousse à vouloir connaître la fin du récit pour répondre à une question mais cette tension ne sera pas vécue de la même façon selon que nous lisons un roman à énigme ou à suspense :

La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisé par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue²⁷³.

Baroni définit le suspense comme résultant « d'une combinaison entre incertitude et anticipation²⁷⁴ » puisqu'on ne sait pas ce qu'il va arriver à la victime et que nous essayons, inquiets, de le deviner tandis que dans le roman policier nous sommes sûrs du sort de la victime et nous ne sommes pas inquiets de connaître l'identité du coupable mais plutôt curieux et impatients.

Les composantes du roman à suspense, disponibles pour le roman policier, sont établies par Reuter dans son étude sur le roman à suspense et sa construction dans le chapitre « Le système des personnages dans le roman à suspense » du livre *Le Roman policier et ses personnages*²⁷⁵. Ainsi dans un thriller il doit y avoir :

- Un danger important [qui] menace un personnage (viol/mort, déséquilibre des forces, lieux angoissants)
- Il arrive à échéance à un moment précis et connu (travail sur le temps et le rythme, échéance rapprochée et rappelée, fausses pistes = retard catastrophique, figuration du temps etc.)
- Le lecteur en sait, presque jusqu'à la fin, plus que tous les personnages (sympathie accordée à la victime, marques « mimétiques » de son émotion, (ponctuations, descriptions, adverbes, expressions d'angoisse etc.))²⁷⁶

Cet assemblage de caractéristique permet un « effet propre au suspense » qui « fonctionne à la tension et au déchirement²⁷⁷ ». S'approprier les codes du thriller et s'affranchir du seul effet de

²⁷⁴ *Ibid.*, p.92

²⁷³ *Ibid.*, p.18.

²⁷⁵ REUTER Yves, *Le Roman policier et ses personnages*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes,

^{1190,} p157-172.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.158.

²⁷⁷ Ibid

la curiosité permet donc au roman policier contemporain de lui emprunter également certains plaisirs de lectures. Nous retrouvons en effet ces trois composantes dans notre corpus puisque nombre de dangers menacent nos personnages : Malaussène est la cible de tous les complots, il sera même tué dans *La petite marchande de prose*, tandis qu'Adamsberg est menacé de mort dans *L'Homme à l'envers*, mort qui serait arrivée sans l'intervention du Veilleux. Dans *La fille du Samouraï*, Ingrid et Lola se font kidnapper et torturer pendant leurs enquêtes car elles vont trop loin :

- Orléans, envoie-lui sa dose! ordonna la voix de métal.

Un coup de trique sur son coude et la décharge lui cisailla les nerfs. Son hurlement vira au gémissement, elle haleta puis serra les dents, reprit son souffle. Elle entendait Lola plaider, crier qu'eau et électricité faisaient mauvais ménage, qu'ils regretteraient leur folie²⁷⁸.

En ce qui concerne la notion du temps qui presse, le lecteur ressent cet effet d'urgence dans *Manta corridor*. Il s'agit de retrouver Louis Manta qui a disparu car plus les enquêtrices avancent et plus elles comprennent qu'il est en danger car la mafia est impliquée. Le temps est important également pour Benjamin, dans *La petite marchande de prose*, car il est en état de mort cérébrale et un médecin lui vole ses organes, il s'agit pour sa famille de le comprendre au plus vite pour le sauver. Cette idée est mêlée à la composante qui concerne le savoir du lecteur qui en sait beaucoup plus que certains personnages : nous sommes au courant des organes volés car nous avons accès au point de vue de Benjamin qui nous prévient. Cette multiplication des points de vue, que nous avons déjà étudiée, permet d'accentuer l'angoisse car nous avons plus d'informations mais nous ne pouvons pas les utiliser, seulement attendre que les autres personnages soient également au courant.

En somme le roman policier contemporain a une part plus importante de violence et d'action, qui sont deux éléments importants du thriller. Pour Marie Panter, dans son article « Le thriller à l'américaine : Maxime Chattam, Joël Dicker, Jean-Christophe Grangé et Tanguy Viel²⁷⁹» le thriller consiste à « mettre au premier plan l'action » et créer des intrigues invraisemblables « pour mieux explorer l'énigme du mal, ce qui hante l'imaginaire²⁸⁰ ». Le plaisir n'est plus intellectuel, il est « sensible » et fait encore plus appel à notre fascination pour

²⁷⁸ SYLVAIN Dominique, op.cit., p.159.

²⁷⁹ PANTER Marie, « Le thriller à l'américaine : Maxime Chattam, Joël Dicker, Jean-Christophe Grangé et Tanguy Viel », Revue critique de fixxion contemporaine [en ligne], n°10 : Le polar, 2015, p.106-115, disponible sur http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.12/958
²⁸⁰ Ibid.

le morbide : « Il ne s'agit pas tant pour leur lecteur de résoudre une énigme et de désigner un coupable que d'explorer ses fantasmes et de faire l'épreuve en soi d'une fascination pour le mal²⁸¹ ».

C'est ainsi que notre corpus multiplie les actions à rebondissements avec l'augmentation des intrigues dans les trois premiers tomes de la famille Malaussène (l'affaire des bombes posées dans le magasin, l'affaire des personnages âgées droguées et des vieilles dames égorgées, la recherche de l'agresseur de Julie et des causes de l'épilepsie de Julius, etc.). Chez Sylvain, la recherche des coupables est entrecoupée de scènes de braquage, de dispute, de violence, d'affrontement avec la mafia. Ces intrigues ont l'étoffe du thriller car elles explorent le mal. Nous assistons à l'augmentation des scènes de description de cadavre, de dispute ou de torture qui permettent de choquer le lecteur. Ainsi, dans *Passage du désir*, Farid bat sa sœur jusqu'à l'étrangler (p.199) tandis que dans *Pars vite et reviens tard* la scène de torture de Damas et de sa petite-amie n'est pas épargnée au lecteur :

- Ils l'ont désapé, continua-t-il à voix basse, ils lui ont versé de l'essence sur la ... sur le ...
- Sur le sexe, suggéra Adamsberg.
- Ils ont allumé des briquets et ils lui ont tourné tout autour, en s'approchant de sa... de son truc.
- [...]
- Ben oui. Ça s'appelle décorer un gars. Ils lui ont enfoncé des punaises dans le corps, et puis ils lui ont collé une matraque dans les, dans le, dans le cul. [...]
- La fille ? répéta Adamsberg.
- Violée par les cinq types, coup sur coup. Elle a fait une hémorragie. À la fin elle était inerte²⁸².

Les exemples ne manquent pas puisque nous pouvons ajouter, entre autres, la description du cadavre de Clarence dans *La petite marchande de prose* ou encore la scène où Risson tente de tuer Van Thian pour récupérer son argent dans *La fée carabine*. Dans *Le Goût du noir*, Jean-Pierre Deloux conclut sur le thriller :

Le thriller recherche avant tout la crédibilité en s'appuyant sur des faits authentiques ou qui pourraient bien l'être. Il parvient à ses fins quand le lecteur, travaillé au corps, à demi assommé

_

²⁸¹ *Ibid*.

²⁸² VARGAS Fred, op.cit., p.284-285

par le généralement énorme pavé qu'il vient d'ingurgiter, finit par baisser les bras en murmurant à bout de souffle et d'esprit critique : Et si c'était vrai ²⁸³?

Le but du roman à suspense est donc de craindre que cela soit possible et puisse arriver dans la réalité, d'en avoir peur. C'est ce que confirme Franck Thilliez, auteur à succès de thrillers

Il faut en permanence jongler sur cette frontière ténue entre fiction et réalité. Pour qu'une histoire soit réussie, le lecteur doit en permanence se demander : « Mais est-ce que ce qu'il raconte est vrai ? » Et lorsqu'il découvre que la plupart des propos sont avérés, le choc littéraire est encore plus grand²⁸⁴.

Le roman policier contemporain ne cherche pas à transmettre une telle frayeur, il se sert seulement des composantes du thriller pour dynamiser son récit, et le temps de quelques passages, accentuer notre fascination pour le morbide par le biais de scènes de crimes plus détaillées. Cela participe à la création d'un rythme de lecture plus impatient et angoissant mais dans une moindre mesure que le thriller. On s'inquiète plus pour les personnages car contrairement au roman policier classique, il peut leur arriver des accidents, des problèmes ; les frontières étant brouillées, tout peut arriver. C'est ce qui arrive lorsque Lola ne trouve pas Ingrid durant la nuit, dans La fille du Samouraï. Lola panique et pense au pire, tout comme le lecteur, d'autant plus qu'un corps noyé lui ressemblant est retrouvé dans la Seine. Ce ne sera finalement qu'une frayeur, Ingrid et Lola s'étant croisées mais loupées, chacune allant chez l'autre. Dans le même livre nous sentons également Ingrid menacée lorsqu'elle trouve une main dans son frigo. Nous ne savons pas si elle est la cible d'un psychopathe mais dans le cadre d'un roman policier contemporain ce serait tout à fait possible et Ingrid pourrait être en danger. Chez Vargas c'est lorsque Danglard est soupçonné d'être atteint de la peste, dans *Pars vite et reviens* tard, que nous sommes inquiets pour lui car nous savons que cela est envisageable. Notre inquiétude est renforcée pour les personnages car nous sommes d'autant plus attachés à eux par les éléments que nous avons étudiés dans la partie précédente.

Emprunter les codes des autres sous-genres policiers permet au roman policier contemporain de jouer avec son écriture et d'utiliser à son gré des composantes qui lui permettent de partager d'autres plaisirs de lecture et d'autres façons de lire. Le fait que les frontières se brouillent de plus en plus permet une évolution plus large de la littérature, sans

137

²⁸³ MENELGADO Gilles et PETIT Maryse, op.cit., citation de Jean-Pierre Deloux, p.62.

²⁸⁴ OSGANIAN Patricia, « La figure du serial killer : romans en série et séries TV, entretien avec Franck Thilliez », *Mouvements* [en ligne], n°67 : Du polar à l'écran, 2011, p.79-83, disponible sur https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-79.htm

enfermer un genre dans ce qu'il est « censé » être. Nous allons voir que cela est également le cas avec le sous-genre du roman noir ou néopolar.

II.3.1.2. Le roman noir : des questions de société vers une lecture engagée

Le roman noir est un autre sous-genre du genre policier qui apparaît aux États-Unis dans les années 1920. Il met principalement en scène un détective privé, isolé et solitaire qui ne travaille pas toujours dans la légalité : violence, propos grossiers et misère sociale sont au rendez-vous. L'auteur se sert des enquêtes criminelles pour dénoncer et critiquer une société qui va de plus en plus mal et s'interroge sur les raisons de cette évolution. Ainsi le roman noir est très différent du roman à énigme :

Dans « Typologie du roman policier », Tzvetan Todorov définit ainsi le roman noir par rapport au roman à énigme : « Il n'y a pas d'histoire à deviner ; et il n'y a pas de mystère, au sens où il était présent dans le roman à énigme. Mais l'intérêt du lecteur ne diminue pas pour autant : on se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelé la curiosité ; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le suspense et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent des mauvais coups) et notre intérêt et soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages). Ce type d'intérêt était inconcevable dans le roman à énigme car ses personnages principaux (le détective et son ami, le narrateur) étaient par définition immunisés : rien ne pouvait leur arriver. La situation se renverse dans le roman noir : tout est possible, le détective risque sa santé, sinon sa vie²⁸⁵.

Ainsi le roman noir se rapproche du thriller. Le roman policier contemporain s'empare de cette inquiétude transmise au lecteur sur le sort du personnage puisque nous avons vu qu'il peut arriver des événements graves aux protagonistes, notamment aux personnages secondaires. Notre corpus mélange la curiosité et le suspense pour tirer profit de ces deux effets.

Ces romans noirs permettent de s'interroger sur la dimension sociale de l'Homme et sa place dans le monde. Ils se veulent plus réalistes que le roman policier en renonçant à la composante du jeu intellectuel que peut représenter ce dernier. L'intérêt n'est pas de trouver le coupable mais de comprendre l'individu. Au sortir des deux guerres mondiales les traumatismes

--

²⁸⁵ REUTER Yves, Le Roman policier, op.cit., p.55.

sont nombreux et importants, ils se ressentent dans l'écriture qui a besoin d'analyser le comportement des Hommes et leurs conséquences sur la société. Les romans à énigmes, sont, à cette époque, considérés comme trop légers pour cette nouvelle mentalité.

Avec la Seconde Guerre mondiale s'achève la période glorieuse du roman à énigme. D'abord, il semble que le récit d'énigme ait épuisé toutes ses possibilités narratives, toutes les combinaisons parmi les plus invraisemblables et soit devenu à force de formalisme un jeu plein de virtuosité, analogue à une partie d'échecs entre détective et un assassin virtuose, entre l'auteur et son lecteur. D'autre part, le traumatisme de la guerre rend obsolète des romans de détection désincarnés, incapable de transcrire la violence du monde réel et de l'Histoire²⁸⁶.

En France ce genre prend de l'ampleur après la Seconde Guerre Mondiale, voit un nouvel essor après Mai 68 et se fait appelé néopolar dans les années 1970 et 1980. Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Thierry Jonquet, Jean-Patrick Manchette, sont autant d'écrivains de romans noirs connus qui veulent transcrire ce qui se passe dans le monde réel. Ce genre est étudié par Jean-Bernard Pouy, dans *Une brève histoire du roman noir*:

Le roman noir est en effet constitutif de la notion de « critique sociale », et cela depuis son *officielle* création, aux États-Unis, dans les années 1920. Très vite, des auteurs que l'on a appelé *hard-boiled*, ceux qui ont connu la boucherie de la récente Grande Guerre et qui, de ce fait, n'ont plus beaucoup d'illusions, ne se contentent plus du « qui a tué ? », mais tendent plutôt à dire « pourquoi ? » [...] Le personnage prédominant du policier qui, jusqu'à présent, ne portait que peu de jugements sur ce qu'il représentait – l'ordre, la loi, la justice et la morale officielle – cède peu à peu le pas à celui du détective privé qui, lui, plus libre, et souvent en bisbille avec les policiers qui trouvent que c'est « un fouille-merde »²⁸⁷.

Ce sous-genre permet à l'auteur une plus grande liberté dans l'analyse de la société et dans son engagement politique. C'est en effet dans les romans noirs que les auteurs de romans policiers peuvent le plus aborder des sujets d'une telle ampleur. Ils leur permettent d'observer tout ce qui se passe autour d'eux et d'en parler sans aucune restriction :

Dorénavant, peu d'espaces de notre vie contemporaine sont oubliés par le roman noir. Il est devenu, peu à peu, l'un des petits bouts sombres de la lorgnette par laquelle des écrivains observent notre monde et en dressent une poignante ethnographie de première importance²⁸⁸.

²⁸⁶ REUTER Yves, Le Roman policier, *op.cit.*, p.51.

²⁸⁷ POUY Jean-Bernard, *Une brève histoire du roman noir*, Paris, Points, 2016, p.17.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.38.

Le roman noir est donc beaucoup plus négatif et pessimiste que son pendant, le roman à énigmes : « Le roman noir se doit par essence de ne pas être rose, c'est la moindre des choses²⁸⁹». Notre corpus emprunte des codes du roman noir, ce qui lui permet de s'engager publiquement sur certains sujets et de créer une authenticité dans son récit. Les sujets sont toujours d'actualité. En plus de nous distraire, le roman policier contemporain peut donc nous instruire et nous faire prendre conscience du monde qui nous entoure. Ainsi Pennac évoque le sujet du racisme, notamment dans *La fée carabine* qui lui permet de parler des violences policières qui sont faites aux personnes de couleur. Ainsi à la page 120 Ben Tayeb, l'ami de Benjamin, se fait frapper par Cercaire, policier convaincu de sa culpabilité concernant la mort de Vanini, collègue tué par balle au début du roman. Il est protégé par ses collègues qui veulent cacher cet acte de violence au public :

COUDRIER : À Belleville. Au cours de l'interrogatoire, Cercaire s'est comporté disons...

PASTOR: En archétype musclé.

COUDRIER : C'est ça. Il est convaincu que Ben Tayeb a participé à l'assassinat de Vanini, ou qu'il couvre quelqu'un.

PASTOR: Et Ben Tayeb ne craque pas?

COUDRIER : Non. Mais, le plus grave est qu'il vient de passer près d'une semaine à l'infirmerie.

PASTOR: Je vois.

COUDRIER : Une légère bavure, oui. Il faut essayer de nous arranger ça, Pastor, avant que les journalistes ne s'en mêlent.

Cela permet de dénoncer la présence de la violence et du racisme au sein de la police mais également d'alerter : cela n'est pas normal, malgré la minimisation des personnages. Le roman policier permet d'être au cœur de décors et d'environnements qui ne nous sont pas habituels, et ainsi d'en connaître le quotidien. Le roman noir alerte. Ainsi l'enquête permet d'interroger le monde autour de nous et ses dérives. On voit également dans les romans de Pennac qu'il y a un espoir dans cette société où nous trouvons des policiers qui frappent les gens et où des patrons embauchent des employés comme bouc émissaire : la dénonciation par le journalisme. Donner connaissance aux autres de ce qui se passe permet de changer les choses. Tante Julia écrit un article, dans *Au bonheur des ogres*, qui s'attache à dénoncer le magasin et son embauche de Benjamin comme souffre-douleur. Cela lui permet de faire connaître la situation même s'il continuera ce rôle dans une autre entreprise, dans les tomes suivants, pour des raisons

_

²⁸⁹ *Ibid.*, p.49.

financières. Le journalisme est d'ailleurs un métier dangereux puisque Julia est torturée et jetée dans l'eau, laissée pour morte, dans *La fée carabine*, car elle enquête sur l'affaire des personnes âgées droguées. Nous apprenons à la fin du roman que les coupables avaient trop peur d'elle car elle était en capacité de les dénoncer, grâce à son métier, mettant ainsi en péril leur activité criminelle et prouvant donc la force du journalisme et du savoir. Dans le roman policier contemporain inspiré du roman noir l'auteur est au même niveau que le journaliste dans cet apport de connaissance, son livre ressemble à un reportage.

Un autre sujet public qui fait débat et que Pennac aborde dans ses romans policiers est l'avortement. Le sujet est évoqué pendant l'enquête criminelle dans *Au bonheur des ogres* car Benjamin accompagne Julia lors d'une conférence, elle a un reportage à faire. Ils assistent à la prise de parole du professeur Léonard, « président d'une certaine *Ligue nataliste et pour la défense de la jeunesse*²⁹⁰ ». Contre l'avortement il invoque quelques arguments que Benjamin tourne au ridicule. S'ensuit un autre discours, également contre, puis l'intervention d'une jeune femme qui lance un mou de veau pour exprimer sa révolte face à ces prises de positions archaïques. Léonard s'avère être la prochaine victime du poseur de bombes mais Pennac a utilisé ce personnage pour évoquer un sujet important, nécessaire et s'engage ainsi en faveur de l'avortement, étant donné la fin de l'événement. En effet la conférence n'aura pas d'autre importance que de faire connaître le personnage de Léonard mais elle permet aussi de faire du roman policier un livre plus engagé qu'il n'y parait. Pouy reconnaît que Pennac s'empare des composantes du roman noir et que cela dessert un but utile à son écriture.

On peut dire qu'en France l'équivalent de Charyn pourrait être Daniel Pennac, lui aussi venu de la littérature générale, raconteur passionné d'histoires, qui s'est emparé du roman noir pour donner un cadre plus normatif à ses réjouissantes inventions littéraires (*La Fée carabine*, 1987)²⁹¹.

On retrouve également des thèmes engagés et importants dans les romans de Sylvain. C'est le cas avec la mention de la Guerre du Golfe, vécue par Maxime en tant que reporter. Quelques passages permettent d'en évoquer l'horreur et d'informer le lecteur. *Passage du désir* est également l'occasion d'aborder le thème des enfants esclaves. Roumains pour la plupart, dans le livre, ils n'ont pas plus de 14 ans et ils sont contrôlés par des Albanais pour trouver de l'argent, peu importe la manière (braquage d'horodateurs, vols, prostitution). Ce thème sombre

²⁹⁰ Au bonheur des ogres, p.123.

²⁹¹ *Ibid.*, p.96

est une réalité que l'autrice veut faire connaître, sans donner de faux espoirs. Dans *La fille du Samouraï* c'est la réalité de la prison que Sylvain décrit. En effet, Diego, ex-ami de la victime, révèle qu'il a fait plusieurs mois de prison durant lesquels il est violé et torturé. On lui a notamment écrit *hijo de puta*²⁹² sur la poitrine avec des brûlures de cigarettes. L'emprunt des codes des autres sous-genres permet au roman policier contemporain d'évoquer des sujets durs mais nécessaires permettant la prise de conscience du lecteur.

Une autre des composantes importantes du roman noir est son oralité. Les propos sont plus spontanés, naturels et parfois grossiers. C'est une caractéristique que le roman policier contemporain n'hésite pas à reprendre dans ses dialogues, créant du rythme et s'éloignant des convenances plus classiques du roman à énigmes :

Est-ce qu'il avait été artistique, lui, avec la voisine d'en dessous chez qui il avait été coucher ? Non, pas du tout artistique. [...] Autant boire un coup avec les autres. Et se demander ce qu'ils foutaient là, d'ailleurs²⁹³.

Jean-Luc et lui s'étaient rencontrés en tôle et Noah avait été content de trouver un gros gabarit qui le protège des cinglés et des pèdes²⁹⁴.

(Eh! merde, si même les salauds ne peuvent pas être parfaits...)²⁹⁵

La vie humaine, sous toutes ses formes, est au centre du roman noir. C'est le cas pour toutes les autres formes de narration mais Antoine Compagnon confirme que le roman est le plus authentique, puisqu'il traite la vie humaine « avec plus d'attention que l'image mobile et plus d'efficacité que le fait divers, car son instrument pénétrant est la langue, et il laisse toute leur liberté à l'expérience imaginaire et à la délibération morale²⁹⁶». Au sein du genre policier le roman noir est celui qui traite le plus attentivement la vie humaine, repris désormais par le roman policier qui a compris les avantages de cet emprunt. Il paraît également plus sérieux avec ce traitement de l'actualité. Roger Bozzetto, dans Le Goût du noir dans la fiction policière contemporaine, le confirme :

²⁹³ VARGAS Fred, op.cit., p.120.

²⁹² En français : fils de pute.

²⁹⁴ SYLVAIN Dominique, op.cit., p.19-20.

²⁹⁵ PENNAC Daniel, *op.cit.*, p.132.

²⁹⁶ COMPAGNON Antoine, *La Littérature pour quoi faire* ? Paris, Fayard, 2007, p.74.

Les romans policiers ne sont pas seuls à se déployer pour décrire les sociétés comme un rouage de fil psychologiques où sociétaux ancré dans la violence sociale. Mais ce sont peut-être les plus efficaces²⁹⁷.

Dans Lire le noir, le roman noir est décrit comme un roman qui « cherche à sonder les profondeurs du social ²⁹⁸ » et qui donne une « place importante et inhabituelle aux classes populaires, aux marges de la société²⁹⁹ ». Nous retrouvons cette caractéristique dans notre corpus avec notamment la description du quotidien de Louis Manta et de son ami Clovis, tous deux SDF dans Manta corridor ou encore les habitants de la place Edgar Quinet, dans Pars vite et reviens tard, qui font partie de la classe populaire. Chez Pennac ce traitement est plus concentré sur les différentes cultures qui mettent en valeur différentes personnes qui vivent ensemble. Ainsi le roman policier contemporain se veut plus poignant, plus engagé avec des thèmes et des enjeux forts, il n'est plus un simple jeu d'énigme ou de logique, il participe à la dénonciation de problèmes sociétaux qui doivent être résolus.

II.3.1.3. L'apparence du fantastique et le mystique du roman gothique : le plaisir irrationnel du surnaturel

Dans cette partie nous allons étudier les codes que le roman policier contemporain emprunte au roman gothique. Ce dernier n'existe plus mais il figure dans cette partie des sous-genres policiers car il est l'ancêtre du roman policier, comme nous l'avons vu plus haut. En effet les deux sont très liés :

Le gothique se manifeste également en Amérique avec des auteurs tels que Charles Brockden Brown, et plus tard Nathanaël Hawthorne. À l'épuisement du genre succède la montée du courant fantastique, et, à leur croisement, un écrivain tient les guides de l'un et de l'autre pour faire naître une nouvelle forme : la fiction policière³⁰⁰.

Le roman policier contemporain réutilise ainsi des codes anciens pour les moderniser. Nous l'avons vu, le roman gothique est un genre littéraire de la fin du XVIII^e siècle. Il est né en Angleterre et précède le genre du fantastique. Ces caractéristiques dominantes sont le

²⁹⁷ BOZZETTO Roger, « L'odeur du noir dans les romans policiers des années 2000 », p.339.

²⁹⁸ COLLOVALD ANNIE et NEVEU Erik, op.cit., p.73

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ PETIT Maryse et MENEGALDO Gilles, op.cit., p.8.

sentimental, le macabre et la malédiction avec une forte tendance pour le surnaturel et les mystères du passé. Ainsi selon Maurice Lévy qui étudie le genre dans *Le roman gothique anglais*: 1764-1824³⁰¹ et Max Duperray qui écrit *Le roman noir anglait dit « gothique »*³⁰² le roman gothique se développe à partir de 1764 et possède des thèmes et des motifs récurrents :

- un décor-type : on retrouve ainsi des paysages sauvages comme des châteaux hantés et abandonnés, des ruines et des cimetières qui sont souvent visités la nuit pour renforcer l'inquiétude du lieu, mais également la recherche de l'exotisme par certains voyages et décors etc.;
- le motif de la menace et de la malédiction qui doit être transgressée ;
- des situations qui entraînent la confusion du bien et du mal : des pactes, de la prison, la recherche de secrets, de la torture ;
- des personnages importants qui sont au cœur du récit comme le méchant (vampire, bandit, démon etc.) mais aussi son pendant le persécuté (le religieux, la femme, l'ange etc.).

On ressent, à travers ces caractéristiques, une tendance vers le surnaturel, le fantastique et tout ce qui serait susceptible d'inquiéter et d'impressionner le lecteur tout en semblant irréel. Ces deux genres, le roman policier et le roman gothique, sont voués à se rencontrer pour s'influencer, puisque le premier serait l'évolution du second, comme le confirme Michela Gardini dans son écrit « Figures du surnaturel dans le roman policier : l'exemple de Paul Halter³⁰³ » :

La rencontre entre l'imaginaire surnaturel et le genre policier, analysée par Tzvetan Todorov et Thomas Narcejac et, plus récemment, par Romain Brian et Roland Lacourbe, est interprétée comme une évolution du roman gothique favorisée par la diffusion du spiritisme au XIX^e siècle. Une véritable « hantologie », pour citer Derrida, se fait jour dans la narration propre à ce genre hybride, qui trouve son espace d'expression privilégiée dans la synthèse entre la littérature fantastique et l'énigme de la chambre close.

Même s'ils se différencient par certains points, le roman policier et le roman gothique se ressemblent. En effet, certains codes sont repris par le roman policier contemporain, ce qui lui

³⁰¹ LÉVY Maurice, *Le roman gothique anglais : 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1968.

³⁰² DUPERRAY Max, Le roman noir anglais dit « gothique », Paris, Éditions Ellipses, 2000.

³⁰³ GARDINI Michela, « Figures du surnaturel dans le roman policier : l'exemple de Paul Halter », *Revue critique de fixxion contemporaine* [en ligne], n°10 : Le polar, 2015, p.84-95, disponible sur : http://www.revue-critique-defixxion-française-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.11/924

permet d'évoluer dans une société qui ne cesse de le faire aussi. Ces emprunts lui permettent de créer de nouveaux plaisirs de lecture, similaires à ceux du roman à suspense puisque le roman gothique plonge le lecteur dans une ambiance angoissante et inquiétante. On prend plaisir à s'inquiéter et à explorer des lieux sombres dans des ambiances fantastiques : le coupable peut-il être un fantôme ou un monstre ? Le roman policier contemporain n'hésite cependant pas à adapter ces codes à sa façon. Ainsi nous retrouvons la recherche de l'exotisme dans *Manta corridor*, où Sylvain dépeint la vie de Louis en Indonésie dans son club de plongée. Nous avons quelques passages de descriptions de plongée ou de traversée en bateau qui prêtent aisément à l'évasion mais n'essayent pas d'inquiéter le lecteur, seulement de dépeindre un autre cadre. Cependant les nombreux rappels des piqûres dangereuses de méduse et de la mort possible en plongée assombrissent le récit par touches. Pennac, lui, utilise très souvent le thème de la malédiction à travers son personnage de Benjamin Malaussène qui semble maudit et qui ne cesse d'avoir des problèmes sérieux. Ici l'auteur détourne ce code pour en tirer un effet comique et non inquiétant même si la répétition de ces ennuis peut amener à réfléchir sur le sort du personnage.

Un autre thème que nous retrouvons au sein de notre corpus est celui des secrets du passé. Ce motif est important dans le roman policier puisque ce sont généralement ces secrets, ces non-dits, qui sont des explications au crime. Ainsi on apprend que Clarence, la victime de *La Petite Marchande de prose*, avait passé un pacte avec le ministre Chabotte pour utiliser le roman d'un prisonnier sans le lui dire, ce qui leur avait permis de récolter beaucoup d'argent. Ce lourd secret aura ainsi de nombreuses conséquences puisque c'est ce prisonnier qui tue Clarence et fait, par la suite, d'autres victimes. C'est également le cas avec Lawrence, le coupable dans *L'Homme à l'envers*. Ce dernier cache un secret : il est le fils d'un meurtrier qui a tué l'amant de sa femme. Cet homme a élevé son fils dans le goût de la vengeance et de la méchanceté, il doit tuer les autres hommes que sa femme a connu. Ainsi tout ce qu'il a pu dire avant la découverte de ce secret n'était pratiquement que des mensonges, hormis l'amour qu'il avait pour Camille.

La lecture d'un roman policier contemporain est également l'occasion de découvrir des lieux inquiétants. Cela se retrouve avec le souterrain abandonné de l'hôpital dans lequel vit Adam None, l'homme de ménage dans *La fille du Samouraï*. Cette inquiétude est renforcée car à ce moment-là nous ne connaissons pas le narrateur et nous ne savons pas qu'il est en train de nous décrire cet endroit qui le mène vers un puits :

Dans l'escalier l'odeur d'humidité et de salpêtre lui parvint en même temps que le ronronnement des systèmes électriques, de la machinerie des ascenseurs et les gargouillis des tuyauteries. C'était comme le murmure d'une voix aimée. Il récupéra la lampe de poche et s'enfonça dans son domaine [...] Des tuyaux rouillés du plafond tombaient des gouttes de condensation, elles grossissaient des flaques dans un bruit régulier [...] Il saisit la corde et commença sa descente. En progressant vers le fond, il éprouvait comme à chaque fois, le sentiment de retrouver un autre temps³⁰⁴.

C'est aussi un sentiment de gêne et de peur qui se ressent à la lecture de la scène dans le grenier de l'appartement de deux personnages inconnus dans *Pars vite et reviens tard*. On sait seulement qu'ils se nomment Arnaud et Mané, sans connaître leur rôle dans cette histoire. La notion de narrateur inconnu du lecteur amplifie l'angoisse mais également le secret autour de ce personnage. Nous saurons plus tard qu'il s'agit de Damas et de sa grand-mère, qui prévoient leur vengeance.

L'homme pénétra à la nuit tombée dans la courte allée qui conduisait à la maison délabrée. Il connaissait par cœur le relief des pavés déchaussés et le poli de la vieille porte en bois contre laquelle il cogna cinq fois. [...] Mané se hissa sans peine jusqu'au grenier, qui résonnait de couinements suraigus.

- Du calme les petits, ordonna-t-elle. Éclaire-moi, Arnaud, celle de gauche.
 Arnaud braqua sa lampe sur une vaste cage où grouillait une vingtaine de rats.
- Regarde celui-là qu'agonise dans le coin. J'en aurai des neuves pas plus tard que demain³⁰⁵.

En ce qui concerne la dimension fantastique, surnaturelle, plusieurs éléments confirment cette reprise du roman gothique par le roman policier. C'est le cas dans les trois séries du corpus. Dans *Pars vite et reviens tard* nous avons la présence de fantôme puisque Joss Le Guern voit son ancêtre qui lui prodigue des conseils : ces apparitions ne sont jamais démenties par aucun personnage et nous ne savons pas de source sûre si elles sont liées à l'alcool. Le doute est donc permis à propos de la réelle présence de ce fantôme. On retrouve également cette dimension avec la sorte de pouvoir qu'a Jean-Luc, l'ami de Farid. Il appelle cela « une technique » mais au fur et à mesure du livre cette technique apparaît de plus en plus magique :

En prison il avait mis au point une technique pour découvrir l'intérieur des gens. On pensait très fort à la personne qu'on voulait percer à jour. Tellement qu'on finissait en transe. On voyait comme un voyant. Peu de temps après sa sortie de Fleury, Jean-Luc s'était concentré sur Farid.

³⁰⁴ La fille du Samouraï, op.cit., p.130-131.

³⁰⁵ Pars vite et reviens tard, op.cit., p.113-115.

Sur un fond de ciel fissuré orange, un ciel prêt à crever de colère, il avait vu un ange noir. Des ailes immenses qui flottaient en voiles, ça faisait un bruit doux et inquiétant³⁰⁶.

Cette technique réapparaît plusieurs fois, faisant de Jean-Luc un personnage assez énigmatique et mystérieux, jusqu'à la fin du livre qui marque l'apogée de son pouvoir, après la mort de Farid. En fuite pour ne pas se faire prendre par la police, Jean-Luc se cache sous la couverture d'un SDF, qu'il vient de tuer. C'est là qu'il va essayer de s'interroger, de comprendre qui il est et que le récit va prendre une autre dimension :

Sous la couverture puante, yeux clos, Jean-Luc se concentra. Pour voir qui il était vraiment. La créature qui dormait en lui depuis des années venait de se réveiller et déployait sa puissance. Il se concentra aussi fort qu'il put, yeux fermés, cœur fermé, oubliant le cadavre contre lui, refusant de lui attribuer une identité. Et bientôt, il se vit. Un loup-garou magnifique, aux yeux jaunes³⁰⁷.

Cette dimension mystique se retrouve également avec le personnage de Violette, dans la série Adamsberg. Cette dernière, nous l'avons déjà évoquée, peut modifier son corps à volonté et transformer son énergie pour en faire ce qu'elle veut, courir très vite ou bien prendre prise dans le sol, par exemple. Chez Pennac, c'est Thérèse, la petite sœur de Benjamin, qui endosse le rôle du personnage étrange, presque magique. Elle peut lire l'avenir avec la position des planètes ou les lignes de la main et il s'avère qu'elle a toujours raison. C'est une des raisons qui la rassure lorsque Benjamin est en état de mort cérébrale, car elle a prédit qu'il mourrait à 93 ans dans son lit, et pas de cette manière. De plus elle soigne les gens sans que nous comprenions comment. Elle va ainsi rendre vie à Van Thian, qui était presque condamné, en allant le voir régulièrement à l'hôpital. Elle ne fait rien de spécial, si ce n'est lui parler et lui tenir la main. Et pourtant:

Ce à quoi assista l'infirmière Magloire pendant les sept jours qui suivirent tenait purement et simplement du miracle. Le blessé cicatrisait à vue d'œil. Il se mit à manger comme quatre dès qu'on lui eut enlevé les sondes. Les grands pontes défilaient à son chevet. Les étudiants noircissaient leurs calepins³⁰⁸.

Selon Michela Gardini, le surnaturel est créé par plusieurs éléments : « Entrecroisée avec le décor et les prophéties, l'évocation de rituels magiques contribue à son tour à la création d'un

³⁰⁶ Passage du désir, op.cit., p.18.

³⁰⁷ Ibid., p.222.

³⁰⁸ La fée carabine, op.cit., p.306.

déferlement du surnaturel³⁰⁹ ». Notre corpus nous confirme cette idée de la présence des rituels. En effet ces derniers sont au cœur de *Pars vite et reviens tard*, car le roman aborde le folklore de la peste et les différents rituels qui permettaient de l'éloigner : « Pas plus que je ne crois aux amulettes, aux bagues, aux turquoises, aux émeraudes, aux rubis ni aux centaines de talismans qui ont été inventés pour s'en protéger³¹⁰ ». C'est la raison qui pousse Damas à porter une bague avec un diamant et à dessiner un quatre sur la porte des personnes qu'il ne veut pas tuer, le symbole du quatre étant aussi une protection. C'est aussi pourquoi sa grand-mère s'inquiète sans cesse et lui rappelle de bien porter sa bague à l'annulaire gauche.

Le nec plus ultra était le dimant, la protection par excellence : « Le diamant porté à la main gauche passe pour neutraliser toutes sortes de souvenirs. » C'est ainsi qu'en gage d'amour les hommes fortunés prirent l'habitude d'offrir un diamant à leur fiancée, pour les protéger du fléau³¹¹.

Un autre folklore présent dans le corpus est celui concernant les loups-garous. C'est le sujet principal dans *L'Homme à l'envers* puisque la question est réelle : un énorme loup tue des bêtes, cette corpulence n'existe normalement pas, pourrait-il s'agir d'un homme loup? Cette inquiétude est présente chez plusieurs personnages, notamment chez Lawrence qui évoque le fait que le principal suspect, Massart, n'a pas de poils. Nous apprenons plus tard que cela était une stratégie pour convaincre Camille puisqu'il était lui-même le coupable :

Le loup-garou n'a pas de poils. Et tu sais pourquoi ? C'est parce qu'il les porte en dedans. [...] Il a les poils dedans parce que c'est un homme à l'envers. La nuit, il s'inverse, et sa peau velue apparaît³¹².

La dimension surnaturelle du roman gothique apparait également dans le corpus à travers l'animation de l'inanimé. En effet les objets ont parfois l'air d'être vivants et humanisés. Cela participe au mysticisme du roman gothique, et tout autant à l'effet de tribu, étudié plus haut, puisque que cela multiplie le nombre de personnages. Chez Pennac les lieux semblent personnifiés par l'ajout d'une majuscule. Ils sont plus imposants et vivants comme le Magasin. Dans la phrase « C'est le Magasin qui est visé, il n'y a pas de doutes³¹³ », la majuscule permet d'imaginer le magasin comme un être important et non un simple centre commercial, puisqu'il

³⁰⁹ GARDINI Michela, op.cit.

³¹⁰ Pars vite et reviens tard, op.cit., p.156.

³¹¹ *Ibid.*, p.157.

³¹² L'Homme à l'envers, op.cit., p.60.

³¹³ Au bonheur des ogres, op.cit., p.83.

a même un corps : « Cela monte du ventre du Magasin³¹⁴ ». Cela se retrouve très souvent dans la série de Pennac puisque dans *La fée carabine*, c'est le commissariat qui a ce rôle puisqu'il est « la Maison³¹⁵ ». Dans *Pars vite et reviens tard* c'est un bateau qui semble en vie, à qui l'un de personnages, Joss, parle de temps en temps et lui prête des intentions :

Le chalutier n'avait certainement pas voulu la mort des deux marins et à présent, gisant comme un imbécile au fond de la merde d'Irlande, il regrettait. Joss lui adressait souvent des paroles de réconfort et d'absolution et il lui semblait que, comme lui, le bateau parvenait maintenant à trouver le sommeil, qu'il s'était fait une autre vie, là-bas, comme lui ici, à Paris³¹⁶.

Ainsi le roman policier contemporain n'hésite pas à évoluer en ne créant pas que des nouveaux codes mais également en les empruntant à ses ancêtres ou ses contemporains. Cela lui permet d'utiliser différentes caractéristiques selon l'atmosphère voulue par l'auteur, qui est ainsi plus libre. En effet un roman policier reste encadré par des codes nécessaires et imposés mais les libertés sont beaucoup plus grandes pour la suite de l'écriture dès lors que nous retrouvons un crime, une victime, un coupable et donc une énigme à résoudre. En empruntant des codes à ces pairs l'auteur profite d'une plus forte diversité. Ces emprunts sont aussi faits à d'autres genres littéraires, pas seulement les sous-genres policiers, ce qui libère encore plus le roman policier et optimise son potentiel. Il est possible de trouver différents types de récits dans un roman policier contemporain, ce que nous allons étudier dans la partie suivante.

II.3.2. <u>Le roman policier : « disponible » pour utiliser les codes d'autres genres et registres littéraires</u>

La disponibilité du roman policier, que nous avons étudiée plus haut, est une caractéristique très importante car c'est elle qui lui permet non seulement d'être utilisé comme composant dans un récit d'histoire d'amour, par exemple, ce que Reuter nomme comme le fait d'être une passerelle mais également d'emprunter les codes et les ressources des romans d'amour pour se les approprier. En effet nous utilisons, dans cette partie, la notion de disponibilité comme étant la capacité du genre policier à permettre à son auteur d'utiliser n'importe quel thème qui lui ferait envie, sans restriction, et de l'adapter. C'est ainsi que ce dernier peut aisément ajouter des

315 La fée carabine, op.cit., p.55.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

³¹⁴ *Ibid.*, p.17.

³¹⁶ Pars vite et reviens tard, op.cit., p.8.

codes connus pour appartenir à d'autres genres littéraires afin d'étoffer les possibilités de récits du roman policier. En effet la disponibilité lui permet d'être souple et perméable à d'autres codes et registres que les siens. Ces nouvelles caractéristiques participent à la création de nouveaux plaisirs de lecture, propres aux autres genres.

II.3.2.1. Plaisir de la comédie : humour absurde, provocation et décalage

Un des premiers points communs de notre corpus est l'humour qui s'en dégage, et ce de différentes manières. Ce plaisir humoristique est loin d'être ancré dans l'histoire du roman policier, même si nous pouvions déjà en percevoir quelques traces, notamment grâce aux effets comiques de certains personnages, comme Poirot ou Maigret. Dans le roman policier contemporain il est amplifié, ce qui crée un équilibre car le macabre, l'angoissant, le sont également. Les deux sont même souvent mélangés ce qui permet de faire du roman policier un genre à part qui fait vivre différentes émotions à son lecteur. Dans notre corpus nous pouvons profiter de différents comiques qui permettent de faire sourire et rire le lecteur durant sa lecture. Dans le chapitre « L'humour dans l'enquête criminelle chez Fred Vargas³¹⁷ », Maria Dolores Vivero Garcia décrit six catégories de l'humour que nous allons réutiliser ici. Il y a ainsi deux types qui sont chacun séparés en trois catégories :

- L'humour qui est un jeu sur les procédés d'énonciation : la parodie, le sarcasme et l'ironie :
- L'humour qui porte sur l'énoncé et sur l'incohérence : le paradoxe, la loufoquerie et l'insolite.

Pour résumer il y aurait deux types d'humour, un qui porte sur la forme du texte, sur les mots, et l'autre sur l'action décrite, qui serait plutôt un comique de situation. Parmi toutes ces catégories notre corpus utilise beaucoup l'insolite pour faire réagir et rire le lecteur à travers l'étonnement.

Si l'humour n'est pas inhérent au roman policier, il est chez certains auteurs un élément essentiel de leur écriture. C'est bien le cas de Fred Vargas, dont les enquêtes se trouvent

_

³¹⁷ DOLORES VIVERO GARCIA Maria, « L'humour dans l'enquête criminelle chez Fred Vargas », *Manières de noir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.251-263.

émaillées d'un humour à effet ludique fondé principalement sur la création d'un univers insolite³¹⁸.

En ce qui concerne l'humour créée par des procédés d'énonciation nous retrouvons de la parodie dans le corpus. Toujours selon Maria Dolores Vivero Garcia, la parodie est un « effet d'écho et de reconnaissance de discours à travers leur déformation ». Notre réalité est donc déformée mais nous la reconnaissons assez pour pouvoir rire de ce changement, comme si nous la regardions à travers une lunette déformante. C'est le cas dans Pars vite et reviens tard, lorsque la criée est décrite entièrement (p.44). En effet cet événement n'est pas sans rappeler le bulletin d'information télévisé que nous connaissons et auquel nous sommes habitués, débitant annonce après annonce de nouvelles informations sur la vie du quartier, sur un ton clair et expressif. Le comique réside dans la déformation du journal télévisé en criée d'époque, puisqu'il est possible de profiter d'annonces pour des légumes moins chers, par exemple, ce que nous ne retrouverions pas dans son équivalent moderne. Il est assez étonnant d'assister à la reconversion professionnelle de cet ancien marin qui décide d'exercer un métier disparu depuis bien longtemps. Cette déformation se retrouve également dans le rôle du bouc émissaire de Benjamin Malaussène, rôle qui est, officieusement, son métier. En effet il est plus usuel, lorsque malheureusement ce personnage existe, de le retrouver dans une cour d'école, brimé par d'autres enfants. Il est très étonnant de voir des adultes en prendre un autre comme souffredouleur dans un but professionnel, et ce de façon régulière et volontaire de la part du bouc émissaire. Cela prête à rire car ce fonctionnement est complétement décalé et ne choque pourtant presque personne, il crée même des émules avec Zabo, la directrice éditoriale des Éditions du Talion, qui propose d'embaucher Malaussène dans son entreprise :

Vous n'imaginez pas à quel point on peut avoir besoin de types comme vous, dans une maison d'édition. Bouc Émissaire! C'est exactement ce qu'il me faut. Voyez-vous, monsieur Malaussène, j'en ai par-dessus la tête de me faire engueuler à ma place! (*Au bonheur des ogres*, p.267)

Dans cette première catégorie de l'humour, l'énonciation, nous trouvons également plusieurs utilisations du sarcasme et de l'ironie dans notre corpus, qui sont assumés par les personnages. Maria Dolores définit ces deux notions avant de donner des exemples tirés des œuvres de Vargas :

_

³¹⁸ Ibid.

Avec l'ironie [...] on feint d'appliquer un jugement favorable à une réalité qu'on juge négative : « Son premier métier est d'irriter le monde mais ce n'est pas payé. Il exerce cette activité bénévolement. » (Pars vite et reviens tard, p.162) Avec le sarcasme, au contraire, « on a affaire à une sorte d'hyperbolisation du négatif » (Charaudeau, 2006, p.30)³¹⁹: «[...] c'était glacé. On pourrait espérer, quand même, que les eaux miraculeuses soient tièdes, eh bien même pas [...] Louis sortit la jambe de l'eau gelée de la source. Quatre minutes dans le miracle, ça devrait suffire [...] Dix minutes de

De manière plus générale les jeux de mots, les figures de style humoristiques et les dialogues comiques sont nombreux dans notre corpus, comme avec les déformations des citations par Ingrid, que nous avons étudiées plus haut. Les joutes verbales sont multiples, amplifiant ces effets, comme entre Benjamin Malaussène et Zabo, Lola et Grousset ou encore Adamsberg et Favre.

plus dans l'eau miraculeuse et on en claque. (*Un peu plus loin sur la droite*³²⁰, p. 230-231)

- Je ne sais pas ce qui me retient de vous embarquer au poste, madame Jost.
- Oui, je me porte fort bien, commissaire Grousset. Et vous ? C'est toujours un plaisir ces bavardages badins avec vous. Vous me présentez votre ami ? [...]
- J'ai reçu un coup de fil du directeur de la PJ qui avait été contacté personnellement par Mme Plessis-Ponteau. L'Intérieur veut du résultat dans l'affaire Bonin.
- J'ignorais que vous aviez fait l'emplette d'un ticket pour les hautes sphères, commissaire. Le point de vue doit être beau dans ces hauteurs. Mais ça manque peut-être d'oxygène non ?321

Le roman policier est en effet plus décomplexé et se permet de jouer avec la langue. La seconde catégorie humoristique qui porte sur l'incohérence, le paradoxe et l'insolite nous offre plus d'exemples dans le corpus. C'est un humour qui est beaucoup utilisé car il permet d'ancrer le roman dans son propre univers en créant des décalages et des contradictions propres à l'auteur et au monde qu'il crée. Cela lui permet tout de même de rester ancré dans le réel du lecteur car ces décalages sont seulement insolites et non irréalistes ou improbables :

En somme, allant à l'encontre de la cohérence communément admise des comportements, l'insolite contrarie les attentes qui sont fonction de l'expérience du lecteur et qui correspondent

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ VARGAS Fred, *Un peu plus loin sur la droite*, Viviane Hamy, Paris, 1996.

³²¹ La fille du samouraï, op.cit., p.100.

aux représentations qu'il a intégrées, sans toutefois pousser les conséquences jusqu'à l'incohérence loufoque³²².

Ainsi l'incohérence paradoxale « joue sur les contradictions de l'univers représenté ³²³ » et, ici, Maria Dolores utilise l'exemple de Charles Reyer, l'homme aveugle dans *L'Homme aux cercles bleus* puisqu'il « propose aux voyants de les aider à traverser la rue et [...] en outre, utilise volontiers tout un répertoire d'expressions avec le mot "œil" : "Je m'en bats l'œil, je jette un œil, je fais de l'œil, je ne vous crois pas mon œil" [...] ». Cynique à souhait, Charles Reyer est un personnage drôle qui combine sarcasme et incohérence. Adamsberg semble aussi être une incohérence, une contradiction, car rarement on ne s'imagine qu'il est commissaire et son importance est souvent minimisée avant de le connaître, ce qui paraît improbable quand on sait qui est le personnage et les affaires qu'il a résolues. On ne l'imagine pas gérer une équipe et réfléchir à une affaire alors qu'il a pourtant vingt-cinq ans d'expérience. Ainsi Maryse veut témoigner des symboles qui apparaissent sur les portes et en parle longuement avec un homme devant la préfecture de police avant que ce dernier ne lui propose de venir tout poser à l'écrit :

- Venez, lui dit-il. On va noter tout cela et il n'y aura plus rien à craindre.
- Mais, dit Maryse, ce ne serait pas mieux qu'on trouve un flic ?

L'homme la regarda un instant, un peu surpris.

- Je suis flic, répondit-il. Commissaire principal Jean-Baptiste Adamsberg.
- Oh, dit Maryse, désorientée. Je suis désolée.
- Il n'y a pas de mal. Vous me preniez pour quoi ?
- Je n'ose plus vous le dire³²⁴.

Le lecteur sait, grâce à une phrase deux pages avant, que Maryse pensait qu'Adamsberg était « sûrement quelqu'un qui, comme elle, avait des embarras à raconter ». Il lui semble, pour elle, complétement insolite que cet homme-là, patient et nonchalant, soit à la tête d'une brigade criminelle et pourtant les récits prouveront qu'il est parfaitement à sa place malgré les apparences. La loufoquerie et l'insolite sont des « incohérences provoquées par la connexion dans le discours d'univers différents³²⁵ ». Ce sont deux éléments qui ne sont pas censés être ensemble (ou tout du moins cela paraît rare) et qui le sont pourtant. Cela crée des décalages, des situations absurdes comme le fait que Lola, une ancienne commissaire sévère, autoritaire,

ses ibia

³²² DOLORES VIVERO GARCIA Maria, op.cit.

³²³ Ihid

³²⁴ Pars vite et reviens tard, op.cit., p.38.

³²⁵ DOLORES VIVERO GARCIA Maria, op.cit.

peu empathique, qui adore être au calme faire des puzzles, hobby que l'on n'imaginait pas avant de le découvrir et qui peut paraître insolite. Maria Dolores évoque d'autres exemples, nombreux chez Vargas comme le fait que Camille, adore lire un catalogue de bricolage et « gagne sa vie tantôt en pratiquant la plomberie et tantôt en composant de la musique³²⁶ » (*L'Homme à l'envers*) ou que Decambrais (*Pars vite et reviens tard*) « exerce la profession de conseiller en choses de la vie et, en cachette, celle de dentellière³²⁷ » tandis que Marc, l'ami historien de Camille, « est femme de ménage en journée et médiéviste le soir³²⁸ ». Ces deux professions aideront d'ailleurs, étonnamment, à plusieurs reprises lors d'enquêtes.

Ces décalages ne sont pas étonnants pour le narrateur qui accepte en général très facilement cet univers absurde et loufoque, sans porter de jugement, incitant le lecteur à faire de même. La lecture est encore plus ludique car tout est accepté et donc tout est possible pour la suite. L'humour est donc un nouveau code du roman policier contemporain³²⁹ qui peut se diversifier selon la façon dont l'auteur veut l'utiliser. Ce renforcement de l'humour n'est pas là simplement pour faire rire le lecteur, même si cette nouveauté dans le roman policier permet un plaisir de lecture très différent du classique et apporte un confort apprécié. L'humour a, en effet, plusieurs rôles dans un récit :

L'humour contribue de cette manière à créer des personnages attachants. Plus présent dans les premiers chapitres en général, il ajoute à cette fonction celle d'accrocher le lecteur. En outre, certains effets comiques ont parfois un rôle dans l'intrigue policière. Il en va ainsi de quelques effets d'humour particulièrement insistants à propos d'un personnage : ils peuvent mettre le lecteur sur la piste de l'assassin³³⁰.

Ainsi l'humour permet de renforcer le plaisir provoqué par la connaissance approfondie des personnages qui nous permettait de nous attacher plus facilement, en tant que lecteur, et de chercher à prolonger ce plaisir grâce à la lecture d'autres volumes de la série. Ce sont d'ailleurs ces nombreux décalages humoristiques qui créent des personnages nouveaux et uniques, loin des clichés : « Ce rapport de sympathie rend ainsi plus proches du lecteur des êtres que leurs

³²⁷ Ibid.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁸ Pars vite et reviens tard, p.86.

³²⁹ Il faut noter que le roman policier classique n'est pas totalement dénué d'humour. On en trouve dans certains récits d'énigmes classiques mais c'est un humour différent que celui que nous allons étudier, plus conventionnel et moins original. Le roman policier contemporain utilise l'humour de façon variée et plus prononcée, dans une palette beaucoup plus large que le traditionnel comique de situation.

³³⁰ *Ibid.*

incohérences, somme toute humaines, mettent à l'abri de tout stéréotype³³¹. » Nous avons envie de retourner dans cet univers drôle et agréable afin de retrouver le plaisir policier de la recherche mais également, désormais, du rire et de l'attachement.

II.3.2.2. Plaisir des romans d'aventures et sentimentaux

Une autre évolution importante du roman policier est la mise en valeur d'un autre récit que celui de l'enquête et du crime. Récit essentiel et principal du roman policier contemporain il est toutefois désormais entouré d'intrigues secondaires importantes qui apportent un autre intérêt au lecteur. Les romans policiers contemporains utilisent ainsi les codes des romans populaires, les romans d'aventures et d'amour afin de compléter leur diversité. Cela va de pair avec le fait que nous en savons plus sur la vie privée de tous les personnages, ce qui amène, presque forcément, à des histoires de couples et de familles.

Le roman populaire regroupe les catégories précédemment citées et est défini comme une littérature qui privilégie « l'imagination aux dépens de l'intelligence, le style direct contre le langage obscur, le respect des valeurs établies face à la remise en question de la société³³² ». Cette littérature vise à toucher le plus large public possible, à l'origine « un lectorat socioculturellement défavorisé³³³ » et à lui proposer des histoires simples aux multiples rebondissements accordés au genre du livre (policier, sentimental, historique, fantastique etc.).

Notre corpus met à l'honneur des romans policiers qui comportent des histoires d'amour, élément que nous avons déjà évoqué. Ces histoires font partie des éléments réconfortants que nous avons étudiés plus haut mais qui sont ici des emprunts à d'autres genres littéraires. Ellens Constans, dans son article « Roman sentimental, roman d'amour : Amour... toujours³³⁴ » décrit trois codes du roman sentimental que nous retrouvons dans leur reprise par le roman policier :

Le fait d'avoir un couple unique qui ne connaît qu'une histoire d'amour entre eux, avec potentiellement d'autres histoires secondaires en arrière-plan : cela est généralement

³³¹ *Ibid.*

³³² Dictionnaire des Genres et Notions littéraires, Paris, Éditions Albin Michel, 2001, p.724.

³³³ COUÉGNAS Daniel, « Qu'est-ce que le roman populaire ? », Le roman populaire- Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960., Paris, Éditions Autrement, 2008, p.35.

³³⁴ CONSTANS Ellens, « Roman sentimental, roman d'amour : Amour... : toujours » [en ligne], *Bélphégor* : Littérature populaire culture médiatique, 2009, disponible et sur: https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47773 (consulté le 14 juin 2023).

respecté mais n'empêche pas l'auteur de mettre en valeur une autre histoire d'amour, comme celle entre Clara et Clarence dans *La petite marchande de prose*;

- Le fait d'avoir des péripéties et des obstacles qui séparent le couple ;
- Le fait d'avoir une fin qui réunit les personnages, de façon heureuse ou malheureuse mais toujours amoureuse : ce dernier code n'est pas toujours présent dans le corpus, par exemple pour Adamsberg puisque Camille refait sa vie.

La romance est un genre souvent considéré comme une littérature rapidement produite et consommée, point commun avec le roman policier. Le roman d'amour étant aussi considéré comme « une lecture facile, qui évade³³⁵ » il parait naturel que le roman policier lui emprunte ses composantes car ils ont beaucoup en commun, par leur aspect populaire. Cela explique peut-être la facilité de ce dernier à lui emprunter son thème principal, une histoire d'amour entre les protagonistes :

Le genre sentimental appelle de plus un discours amoureux et une présumable image de l'amour, avec un schéma narratif stéréotypé et depuis la fin des années 70 en France, un *happy end*³³⁶.

La différence est que le roman policier va utiliser ces codes pour les détourner. Ainsi les romances seront originales et pas toujours heureuses, elles seront plus réalistes, correspondant au besoin du roman policier de témoigner de son monde contemporain. Cette histoire d'amour ne devient pas l'élément principal du roman policier, elle permet d'apporter un enjeu aux personnages, de la légèreté pour le lecteur ainsi que de profiter d'une écriture plus poétique et introspective du fait des sentiments des personnages, mais elle ne prend pas le pas sur le récit du crime.

Dans notre corpus, Adamsberg a donc une histoire principale avec Camille que nous retrouvons, qu'elle soit présente ou simplement mentionée, dans tous les volumes. Ils auront même un fils ensemble et cette intrigue prend une part importante que nous prenons plaisir à voir évoluer (dans des tomes qui ne sont pas à l'étude).

_

³³⁵ BIGEY Magali, « Romances en séries, amour toujours et marketing », [en ligne] *Le Temps des médias*, n° 19, 2012, p. 87-100, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2012-2-page-87.htm (consultée le 14 juin 2023).

³³⁶ Ibid.

« Tu voudrais la revoir ? », lui avait demandé sa sœur. Seule la dernière de ses cinq sœurs osait lui parler de la petite chérie. Il avait souri pour dire : « De toute mon âme, oui, au moins une

heure avant de crever. »337

Il est intéressant de connaître les différentes facettes des personnages, l'Adamsberg professionnel et le privé, l'intime, ce qui permet de parfois mieux comprendre ses choix dans des enquêtes, donnant ainsi du caractère au personnage. Même si le lecteur de romans policiers ne lit, généralement, pas ce genre pour les histoires d'amour cela permet tout de même de donner une certaine profondeur au récit car il y a plus d'enjeux pour le personnage, nous sommes donc plus inquiets pour lui. En effet, nous avons vu que l'enquêteur du roman policier contemporain est plus en danger que son ancêtre classique, il n'est pas intouchable. Même si nous nous doutons qu'il ne mourra pas, il peut être blessé, comme dans *L'Homme à l'envers* où

Adamsberg s'inquiète de la vengeance d'une femme, qui l'aurait tué sans la présence du

Une autre histoire d'amour importante de notre corpus est celle entre Benjamin Malaussène et Julia. D'abord uniquement sexuelle, leur histoire prend de plus en plus d'importance et devient un récit essentiel dans cette série, Benjamin va automatiquement de pair avec Julia quand on pense à lui. On réalise l'ampleur de ses sentiments lorsqu'il la croit morte, dans *La Fée carabine*, à la suite d'un cambriolage chez elle :

Pas de Julia?

Veilleux.

Pas de Julia?

Ou plus de Julia?

Ça bat bizarrement dans ma poitrine. Un battement que je ne connais pas. Ça bat solitaire. Ça résonne dans le grand vide. Ça bat comme un appel qui ne sera plus jamais entendu. On vient de me greffer un nouveau cœur. Un cœur de veuf.

Cela est réciproque pour Julia puisque lors de la mort cérébrale de Benjamin, dans *La petite* marchande de prose, elle cherchera à le venger et connaître l'identité de ceux qui lui ont tiré dessus lors de la conférence. Ainsi on apprécie de connaître les réactions des protagonistes face à tout ce qui leur arrive et l'on comprend que chacun serait prêt à tout pour l'autre, ce qui dynamise le récit par les actions effectuées. Ces histoires d'amour font donc la part belle au romantisme puisque nous retrouvons régulièrement des scènes à deux dans notre corpus, permettant aux personnages de se retrouver. Ces scènes sont l'occasion de nuancer la violence

07.

³³⁷ L'Homme aux cercles bleus, op.cit., p.27.

et le macabre que nous pouvons trouver dans notre corpus et ainsi d'apporter le plaisir d'une lecture calme, confortable et chaleureuse qui ferait presque rêver. En cela le roman policier contemporain se rapproche d'un de ses pairs, le *cosy crime*, qui se veut être un récit d'enquête réconfortant, loin du polar habituel.

Cosy murder, cosy mystery ou cosy crime... Quel que soit le petit nom qu'on leur donne, ces polars tout en douceur sont « cosy » en toute circonstance. [...] Parties de Cluedo feutrées bien souvent délocalisées dans la campagne anglaise, les cosy crimes empruntent aux règles narratives du *whodunit* sans jamais regarder du côté du thriller, trop anxiogène, ni des enquêtes de procédure policière, trop urbaines. Ici pas de sueurs froides, plutôt des cogitations sans frisson. Car, bien qu'il y ait toujours une histoire de meurtre – surtout pas en série – à se mettre sous les yeux, la lecture doit rester douillette, amusante et même un poil piquante. Dans cette ambiance bucolique gorgée d'énigmes malicieuses, d'enquêtrices amatrices, de tueurs peu professionnels et de traits d'humour saillants, le sexe et la violence n'ont pas leur place! [...] Quel que soit le côté de la plume où l'on se place, les cosy crimes sont principalement une affaire de femmes. [...] Traditionnellement britanniques, les références mondiales du genre ont mis au point un cocktail gagnant dont la recette tient en la rencontre improbable entre un personnage récurrent au caractère bien trempé et un crime à résoudre au sein d'une petite communauté. Un brin de comédie et un soupçon de romance se chargeant de lier le tout³³⁸.

Cependant, malgré quelques ressemblances (l'amour et l'humour) le roman policier contemporain est loin de pouvoir être catégorisé comme un cosy crime. Contrairement à lui notre corpus comporte du sexe, de la violence et ne met pas en scène uniquement que des personnages féminins. Le cadre est urbain et sérieux, les forces de police sont souvent présentes (et même souvent les personnages principaux) et donc nous ne sommes pas vraiment dans une enquête uniquement exécutée par des amateurs. Nous constatons que notre corpus peut emprunter des codes sans toutefois ressembler au genre à qui il emprunte ses nouvelles composantes, encore une fois il les adapte à sa formule de base ce qui lui permet d'être unique.

Le roman policier contemporain s'apparente également au roman d'aventures. Ce dernier est aussi un genre populaire qui apparaît entre 1850 et 1950. Il met en scène des personnages qui explorent souvent le monde et met « particulièrement l'accent sur l'action en multipliant les péripéties plutôt violentes, dans lequel le héros est plutôt jeune³³⁹ ». C'est un

³³⁸RIZZO Alessandro, « Cosy crimes : âmes sensibles ne pas s'abstenir » disponible sur : https://www.kobo.com/fr/blog/cosy-crimes-mystery-definition-roman-lecture, (consulté le 20 mai 2023).

³³⁹ Notice Wikipédia "Roman d'aventures" disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Roman_d%27aventures (consultée le 19 mai 2023).

genre de littérature qui est « centré sur l'intérêt dramatique, le suspense, parfois au détriment de la vraisemblance, [il] inclut des personnages nombreux mais simplifiés³⁴⁰ ». Le roman d'aventure est « également sous-tendu par une morale plutôt schématique qui divisent les hommes en bons et méchants, le héros (généralement vainqueur) défendant le camp du bien³⁴¹ ».

Nous sentons des ressemblances entre les deux genres puisque le roman policier contemporain multiplie en effet les actions et les péripéties, encore une fois dû au fait que nous nous intéressons aux vies privées des personnages ce qui accroît le potentiel de récits, de problèmes, de situations possibles. Letourneux (dans le résumé de sa thèse³⁴² par Ivanne Rialland) explique que les deux thèmes importants du roman d'aventures, la sauvagerie et l'aventure « aurai[en]t ainsi [...] une fonction cathartique, permettant soit l'intégration soit l'expulsion des pulsions³⁴³ ». Nous avons vu plus haut, avec l'étude de Jouve, que cette définition correspond également au roman policier qui répond à des pulsions, rapprochant encore une fois ces deux genres, à notre inconscient.

Le roman policier contemporain s'éloigne tout de même de la simplicité et du manichéisme du roman d'aventures grâce la profondeur de ces personnages et à leur évolution possible. Ainsi un personnage semblant macho et autoritaire peut finalement se révéler engagé, conscient et protecteur, comme l'est l'ex-mari de Lady Mba dans *Manta corridor*. Pour Le Roy Lad et Panek, le roman policier existe d'ailleurs pour contrer le roman d'aventures : « Le roman policier classique fut en partie créé en réaction contre le roman d'aventures ³⁴⁴ ». Selon eux le roman d'aventures est « typique de l'attitude de l'Empire britannique face au monde, telle une huitre enfermée dans sa coquille ³⁴⁵ », et est une littérature qui transmet une morale pernicieuse. Cela permet donc au roman policier qui lui succède, en 1920, de s'inspirer pour ne pas reproduire les mêmes erreurs qui sont reprochées à son pair, tout en conservant les codes qui sont intéressants pour lui. Il va alors donner une profondeur et une épaisseur psychologique aux personnages, qui sont aussi physiquement moins parfaits et ont une vie de famille plus

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid*.

³⁴² LETOURNEUX Matthieu, *Le Roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010.

³⁴³ RIALLAND Ivanne, « Voyage au pays du *romance* », *Acta fabula*, [en ligne] vol.11, n°7, 2010, disponible sur http://www.fabula.org/revue/document5813.php (page consultée le 13 juin 2023).

³⁴⁴ LE ROY, LAD et PANEK, op.cit., p.17.

³⁴⁵ Ibid

traditionnelle. Durant l'entre-deux guerres, désormais « l'aventure distillée au compte-gouttes et le roman policier va se créer un modèle narratif propre, moins figé que celui utilisé par le roman d'aventures³⁴⁶ ». Dans notre corpus contemporain il y a quelques différences puisque l'épaisseur des personnages est conservée mais la multiplication des aventures et des péripéties est reprise, donnant un rythme soutenu et haletant au lecteur.

Ces rapprochements faciles peuvent s'expliquer par le fait que ces deux genres s'associent bien puisque chacun possède naturellement des codes de l'autre. L'enquête *Lire le noir* révèle que très souvent la lecture de romans d'aventures étant enfant entraîne plus facilement celle de romans policiers par la suite.

Une longue séquence de notre questionnaire (questions 91 à 153) cherchait à comprendre des « biographies de lecteurs », en interrogeant nos interlocuteurs sur leur apprentissage de la lecture, les livres et revues présents au foyer familial, leur fréquentation des bibliothèques, leurs souvenirs d'apprentissage de la lecture tant en famille qu'à l'école. [...] Deux éléments assez fédérateurs pour concerner une majorité de nos lecteurs peuvent pourtant être soulignés. Le premier est l'apprentissage partagé d'un ensemble de lectures de distraction qu'on peut associer à une catégorie extensive des récits d'aventure pour la jeunesse. Tous ne relèvent pas directement des genres policiers, mais tous participent de certains de ses ingrédients ; enquête, énigme, action de résolution d'un problème par des héros récurrents. La liste des lectures qui mènent, comme les cailloux du Petit Poucet, vers les genres policiers est assez cohérente. [...] Une seconde composante de ces initiations provient de récits d'aventure passés au rang de lectures classiques pour les jeunes, parfois promues par l'école : Jules Verne, Alexandre Dumas, Michel Zevaco, Jack London, le *Robinson Crusoë* de Daniel Defoe³⁴⁷.

Il paraît ainsi normal que le roman policier tente de conserver des composantes du récit d'aventure pour ainsi rester proche d'un public qui a une appréciation pour ce genre dès le plus jeune âge. C'est ainsi que Lola et Ingrid subiront, entre autres, un kidnapping, des tortures, qu'elles mèneront une cavale et entreront par effraction dans une vieille maison en Bretagne, tout cela dans le même volume, *La fille du samouraï*. Cette hybridation est valable dans le sens inverse puisque le roman d'aventure n'hésite pas à utiliser les codes de l'enquête et de l'énigme.

Le roman policier contemporain met aussi en scène des récits historiques, comme avec la mention de la peste dans *Pars vite et reviens tard* ou encore l'histoire de la Sécurité sociale dans *La fée carabine* qui donne une dimension politique au roman. Il prend ainsi des caractéristiques

_

³⁴⁶ *Ibid.*, p.20.

³⁴⁷ Lire le noir, op.cit., p.121

du roman historique qui est défini comme « un sous-genre du roman où des personnages et des événements historiques non seulement sont mêlés à la fiction mais jouent un rôle essentiel dans le déroulement du récit³⁴⁸ ». C'est ce que nous retrouvons au travers de la peste, des loups-garous, des guerres du XX^e siècle, qui sont des parties d'Histoire et de folklore qui expliquent le comportement de certains hommes et jouent donc un rôle essentiel dans l'explication du crime.

Ici l'Histoire est utilisée pour justifier des actes tout en faisant voyager le lecteur dans le passé. Elle donne aussi une dimension culturelle au polar. Ce retour permet de l'interroger, ce qui est l'occasion de penser notre présent et d'imaginer notre futur. Lauric Guillaud écrit ainsi « Décrypter le passé pour prophétiser l'avenir³⁴⁹ ». Le roman policier peut donc être le support d'une réflexion et fait évoluer les codes du roman d'aventure, brouillant encore plus les frontières. C'est pourquoi ajouter des faits historiques dans les romans policiers permet de donner une profondeur aux personnages et justifie parfois leurs actions. « Il s'agit de montrer les étranges mécanismes d'une Histoire cachée qui continuent d'exercer leur emprise sur le monde contemporain³⁵⁰ ». Les réactions de Damas et Mané, sa grand-mère, poussent à nous interroger sur les conséquences des croyances autour de la peste et des traumatismes qu'elle a pu créer. L'Histoire n'étant pas forcément connue elle peut facilement être une énigme pour le lecteur qui se voit donc offrir plusieurs explications et résolutions : « Le meurtre de départ s'avère n'être qu'une énigme dans une autre énigme, celle de l'Histoire³⁵¹ ». Le roman policier contemporain donne ainsi l'image d'une lecture plus engagée et plus complexe, plus intellectuelle, sans être inaccessible.

C'est ainsi que le roman policier s'empare de thèmes qui ne sont pas forcément attendus dans ce genre, multipliant les possibilités d'histoires et donc de plaisirs de lecture provoquées par ces nouvelles histoires. Il est un pêle-mêle de thèmes et codes utilisés selon l'effet qu'ils peuvent provoquer sur le lecteur. Cependant nous allons voir que cette appropriation de composantes n'est pas si récente et remonte en réalité presque aux origines du roman policier.

³⁴⁸ ARON Paul, SAINT JACQUES Denis, et VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

³⁴⁹ GUILLAUD Lauric (dir. MENELGALDO Gilles et PETIT Maryse), *Le Goût du noir dans la fiction policière contemporaine*, *op.cit.*, « Le polar ésotérique » p.51

³⁵⁰ *Ibid.*, p.54.

³⁵¹ *Ibid.*, p.53.

II.3.2.3. Une hybridation beaucoup plus prononcée mais qui n'est pas nouvelle

On constate donc que le roman policier contemporain n'hésite pas à emprunter des codes à des genres et des sous-genres littéraires très variés pour les adapter à ses récits d'enquêtes. Il semble désormais clair que le roman policier contemporain se plaît à évoluer et à ne pas prendre en compte les éventuels carcans que les codes peuvent imposer, il est plus libre. Il ne ressemble plus au classique, de nouvelles composantes ont fait leur apparition, ce qui semble nécessaire pour continuer à perdurer et à être lu par un lecteur qui lui aussi a changé. Notre étude a permis d'établir que cette hypothèse de l'hybridation du roman policier est donc fortement probable. C'est une conclusion qu'Annie Collovald et Erik Neveu avaient aussi élaborée et décrivant ce phénomène comme un « double processus » :

Les littératures policières suivent, depuis la fin des années quatre-vingt, un double processus. Il s'agit d'abord d'une segmentation en spécialité. Mais loin de déboucher sur la constitution de sous-genres clos et autonomes, celle-ci se prolonge très souvent dans les processus d'hybridation par lesquels les registres spécifiques du policier se mêlent à des littératures non policières, les contaminent, brouillent les frontières traditionnelles entre genres, bâties tant par la théorie littéraire que par les classifications de la bibliométrie³⁵².

Les genres et les limites sont brouillés car tout semble désormais possible en littérature, ce que le genre policier n'hésite plus à faire. Nous avons en effet pu voir que plusieurs spécialistes pensaient que le roman policier arriverait à sa fin du fait du nombre limité de problèmes et de solutions. Pour Yves Reuter, « on peut se demander si la forme matricielle a épuisé toutes ses ressources et est condamné dorénavant à la répétition stérile. On a souvent annoncé la mort du genre : il renaît à chaque fois de cendres encore chaudes³⁵³ ». Avec cette hybridation cette fin n'est plus d'actualité, les idées sont infinies. Dans notre étude nous avons vu que le roman policier est capable d'utiliser toutes sortes de thèmes, de narration, de figures de styles, etc. afin de transmettre des sentiments, des plaisirs de lectures qui sont plus proches du lecteur contemporain. Ce dernier peut adhérer plus facilement à la lecture policière par la multiplication des thèmes, des histoires, des plaisirs, qui lui permettent de lire plus qu'une enquête. Cette capacité de diversification permet donc au roman policier contemporain d'être encore présent en 2023, et de se légitimer de plus en plus.

353 REUTER Yves, Le roman policier ou la modernité, op.cit., p.220.

³⁵² Lire le noir, op.cit., p.72.

Le brouillage des frontières amène donc à la consécration des sous-genres, chacun ayant leur spécialité et ayant donc des codes précis qui peuvent être repris par d'autres, créant toujours plus de diversité. Le « double processus » se mélange car il existe beaucoup plus de catégories mais celles-ci peuvent aisément se mélanger et s'échanger des codes. Cette évolution dans la littérature n'est donc pas réellement une segmentation mais bien une hybridation et permet d'associer des genres, des littératures qui ne l'auraient pas été autrefois. Toutefois cette hybridité n'est pas nouvelle, ou, du moins, elle n'est pas étonnante car le roman policier est un genre protéiforme depuis longtemps. Elsa de Lavergne évoque cela dans son étude sur le roman policier du XIX^e siècle :

Victime du mélange des genres et des tons qui règne alors dans le roman, le roman policier du XIX^e siècle est noyé dans la masse du roman-feuilleton. Il se situe à la lisière des romans criminels, de mœurs, sentimental, ou encore, mélodramatique. Les romanciers qui contribuent à sa naissance écrivent par ailleurs des chroniques, des relations de faits divers, des causes célèbres romancées ou des chroniques judiciaires pour les autres rubriques du journal. Le roman policier porte les stigmates de ce brouillage³⁵⁴.

Le roman policier du début du XX^e siècle annonce, lui, « un nouveau mélange de genres³⁵⁵ » puisque comme l'explique Elsa De Lavergne des collections autour du mystère, du fantastique ou de la science font leur apparition, influençant donc le roman policier. Certains sont donc « à la croisée des chemins entre le policier et l'anticipation scientifique³⁵⁶ » tandis que d'autres proposent des récits « d'aventures lointaines et exotiques³⁵⁷ » sur fond de réalisme policier. Ces nouvelles influences ne cesseront d'apparaître dans le roman policier puisque nous trouvons une remarque dans *British Mystery, Histoire du roman policier classique anglais* qui fait part des différents sentiments que pouvait procurer le roman policier dans les années 1930-40, prouvant ainsi que le mélange des genres n'est pas si récent, il est simplement modernisé et actualisé :

À la fin du long interlude de l'entre-deux guerres, le roman policier était devenu un genre protéiforme aux multiples fins et possibilités. Il dispensait à la fois la peur et la pitié, les larmes et les éclats de rire à tous les déçus ou les lassés des autres formes de la littérature populaire³⁵⁸.

³⁵⁴ DE LAVERGNE Elsa, op.cit., p.14

³⁵⁵ *Ibid.*, p.298.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Ibid., p.299.

³⁵⁸ LE ROY, LAD et PANEK, op.cit., p.33.

Cette évolution par l'hybridation serait une réponse à une demande des lecteurs contemporains. Les auteurs auraient ainsi utilisé un procédé qui n'est pas récent, comme nous venons de le voir, pour l'adapter au lecteur moderne. En effet entre le début et la fin du XX^e siècle le genre policier a plutôt eu tendance à se catégoriser, se classer, donnant ainsi aux lecteurs beaucoup moins de mélanges de thèmes. Collovald et Neveu parlent d'ambivalence concernant les nouveaux personnages mais ce terme s'applique plus largement au roman policier contemporain qui présente désormais plusieurs aspects très différents :

L'évolution récente des intrigues policières, et surtout de leurs personnages, a comblé sans doute cette demande d'interprétation de soi et du devenir social, en s'y ajustant. Les héros sont devenus ambigus, ambivalents et doivent de plus en plus lutter, non seulement contre les forces du « mal » extérieures, mais aussi contre les tourments intérieurs qui les hantent. [...] Cette évolution tend, en outre, à faire des romans policiers des romans « hybrides » oscillant à l'intérieur d'un même texte entre solution de l'énigme et description psychologique et sociale, rendant ainsi possible des appropriations lectorales différentes d'un même récit³⁵⁹.

Cette évolution impacte également le pacte de lecture et ainsi, la relation entre l'écrivain et son lecteur. Reuter évoque un contrat de lecture prévisible, ce que l'hybridation peut empêcher désormais. Il est donc possible d'être surpris par un roman policier, en dehors de l'enquête et de l'identité du coupable :

Le roman policier est fondé sur un contrat qui lie la forme au fond, avec la promesse pour le lecteur d'une formule textuelle précise, d'une expérience prévisible dans son déroulement et dans sa durée. Le contrat tacite, qui implique l'élucidation de l'énigme et l'éveil de la curiosité et de la tension chez le lecteur, s'accompagne d'autres attentes : une structure close, un schéma à fonctions fixes, des types et stéréotypes, le retour du détective à travers une succession d'aventures, tes thèmes comme le mystère, la violence et le sexe³⁶⁰.

L'hybridation du roman policier permet donc de jouer avec ce pacte de lecture, car ce pacte est toujours conservé du fait de la présence de certains codes qui ne peuvent disparaître mais le lecteur sera peut-être surpris car le roman policier a du potentiel pour se modifier et se lire autrement. Tout paraît possible, notamment grâce aux écrits des nouveaux auteurs qui font leur apparition et font fi de ce qui a été fait avant eux. C'est d'ailleurs une des conditions pour que s'éternise le roman policier, selon Reuter : « pour se perpétuer, il a besoin cependant qu'un

³⁵⁹ COLLOVALD Annie et NEVEU Erik, op.cit., p.234

³⁶⁰ REUTER Yves, Le roman policier, op.cit., p.27.

certain nombre de conditions sociales soient réunies. Il convient, par exemple, que se lève une génération nouvelle d'écrivain³⁶¹ ».

Nous avions également étudié le fait que les composantes principales du roman policier sont de plus en plus retrouvées dans d'autres récits ou supports médiatiques prouvant ainsi que les frontières se brouillent dans toute la culture en général. « C'est un truisme de dire que l'esthétique et les codes du polar irriguent aujourd'hui, de façon souterraine, tous les genres et toutes les formes d'expression³⁶² ». Ainsi d'autres livres font comme le roman policier et se donnent plus de libertés sans penser aux codes attendus. Cela prouve qu'il y a de moins en moins de carcans, de limites et de stigmatisation et que chaque littérature, chaque genre, a une place plus légitime puisqu'elle est capable d'avoir des codes utilisés dans d'autres récits et supports.

Certes, il y a longtemps que la thématique enquêtrice capte hors genre l'attention du roman ou du film, mais on voit désormais la littérature générale s'alimenter à la source policière de façon plus permanente et en domestiquer les thèmes et les contenus. Elle lui emprunte une syntaxe narrative efficace ainsi qu'un climat de tension et de suspens, comme si le crime et l'enquête étaient les derniers à proposer désormais des sujets racontables : l'un et l'autre répondent à la demande contemporaine d'une catharsis fondé sur la libération de ressorts au préalable violemment tendus. [...] plus largement, on observe que le policier contamine les régions les plus imprévues de la production de masse, depuis le roman photo des adultes jusqu'à la bande dessinée des enfants³⁶³.

Ce brouillage, cette hybridation, permettent d'attirer de nouveaux lecteurs car tous les plaisirs de lectures ou presque sont disponibles. C'est peut-être une raison à l'engouement des vingt dernières années concernant ce genre. C'est pourquoi les maisons d'édition se sont emparées du phénomène montant du roman policier, au début des années 2000, y voyant un succès à venir, qui à ce jour, n'est toujours pas démenti :

Ce sont aussi celles où le polar est devenu, aux yeux des éditeurs, une possible poule aux œufs d'or. En 2005 fut publié l'enquête d'Annie Collovald et d'Erik Neveu d'où il ressortait qu'un livre acheté sur cinq était un polar. Il n'en fallait pas plus pour que tous les éditeurs en activité, ou presque, décident de lancer leur propre collection noire³⁶⁴.

³⁶¹ REUTER Yves, Le roman policier ou la modernité, op.cit., p.221.

³⁶² MENELGADO Gilles et PETIT Maryse, op.cit., p.378.

³⁶³ REUTER Yves, Le Roman policier ou la modernité, op.cit., p. 220.

³⁶⁴ MENELGADO Gilles et PETIT Maryse, op.cit., p.15.

Conclusion

Notre étude sur le roman policier nous a permis de tracer son histoire, à partir de ses ancêtres et sa naissance jusqu'à son évolution actuelle, sujet de notre mémoire. Nous avons ainsi pu comprendre ce qui avait mené au roman policier tel que nous le connaissons, et ce qui le constitue en tant que tel.

Ainsi le roman policier, qu'il soit classique ou contemporain, possède une trame de base qui lui permet d'être qualifié de roman policier. Dans cette trame nous retrouvons les éléments nécessaires au récit : un crime, une victime, un coupable, un mobile, un mode opératoire et une enquête qui aboutira à une révélation³⁶⁵. Dans ce modèle type il y a également le personnage phare de l'enquêteur (professionnel ou amateur), décliné selon les envies de l'auteur mais toujours présent pour guider l'enquête. Enfin nous trouvons l'utilisation du double récit puisque l'histoire du crime est différente de celle de l'enquête, elles doivent se compléter pour que la lumière se fasse. Le récit du passé est expliqué par celui du présent. Nous pouvons également noter l'utilisation très fréquente de la sérialité, puisque les romans policiers peuvent être des romans dit « one shot » mais le sont très rarement : classique ou contemporain nous suivons très souvent un même enquêteur sur différents volumes et affaires, créant une série à l'univers plus ou moins développé. Notre corpus s'est donc attaché à étudier le roman policier sériel. Ce sont donc les mêmes personnages, les mêmes décors, les mêmes personnalités que nous retrouvons au fil des volumes.

En ce qui concerne les plaisirs de lecture du roman policier qui sont présents peu importe l'époque du récit nous pouvons noter, entres autres, le plaisir de la distraction, de la recherche ludique et de la réflexion. Contrairement à ses pairs, le thriller et le roman noir, le roman policier ne va pas dans les extrêmes, il n'est pas fortement angoissant ou engagé, il est équilibré entre toutes ces émotions et ces effets. Cela est plus visible pour le roman policier contemporain, par rapport au classique. En effet le roman policier classique n'est ni angoissant ou engagé tandis que le contemporain se tourne peu à peu vers ses nouveaux aspects. Voilà donc pour les bases du roman policier en termes de création et de ressentis pour le lecteur.

³⁶⁵ Nous pouvons tout de même noter que ces prérequis peuvent être adaptés et ne sont pas tous nécessaires dans un roman policer contemporain. C'est la notion du secret qui importe, de découvrir ou de ne pas se faire découvrir, comme dans le roman *Sainte-Croix-Les-Vaches* écrit par Vincent Ravalec. L'intrigue met en scène un personnage aux activités illégales qui réfléchit à la manière de ne pas se faire prendre et de se débarrasser de la femme qui vient fouiller dans ses affaires.

C'est cet équilibre créé par le roman policier contemporain qui nous intriguait : il ne nous faisait pas ressentir les mêmes effets, les mêmes plaisirs de lecture, qu'un roman à suspense, un néopolar ou bien même, élément qui nous a permis de commencer notre réflexion, un roman policier classique, qui comporte pourtant les mêmes éléments principaux. Cela indiquait qu'il y avait des changements, des différences entre le classique et le contemporain et que ces variations avaient des impacts sur le lecteur. Nous venons d'en citer quelques-uns mais il s'est avéré y en avoir beaucoup plus. La problématique de notre travail était donc la suivante : Qu'est-ce qui est différent dans l'écriture des romans policiers contemporains pour provoquer chez le lecteur de nouveaux sentiments ? Et quelles sont exactement ces nouvelles émotions ?

Notre questionnement était donc très lié au lecteur et aux effets que la lecture pouvait avoir sur lui et plus particulièrement la lecture policière. Nous l'avons vu dans l'introduction, Schaeffer et Jouve déclarent que nous lisons pour le plaisir, mais pour quel plaisir exactement ? Notre étude nous a montrée que le roman policier contemporain était complet. Il permet de ressentir les plaisirs classiques du roman policier : la distraction, la recherche ludique du coupable, le goût léger et paradoxal du macabre, le plaisir de retrouver des éléments réels et des personnages qui deviennent familiers mais aussi le confort d'une lecture simple et rapide. Ces plaisirs se sont associés à des sensations que nous trouvions à la lecture d'autres livres, ce qui nous a mené vers l'hypothèse de l'hybridité du roman policier contemporain. Nous avons en effet pu voir que bon nombre de supports, de médias, de genres, lui empruntent les codes de l'enquête et du secret mais notre mémoire nous a fait réfléchir à l'hypothèse inverse : l'emprunt d'autres codes du roman policier contemporain au reste du monde culturel afin d'évoluer vers une écriture hybride et multiple.

Grâce à nos recherches et à notre corpus nous avons pu découvrir des exemples qui démontrent cette théorie. Notre corpus étant composé de neuf livres, trois séries des trois premiers volumes, nous ne pouvons pas faire une généralité : cependant, la relative diversité du roman policier contemporain représenté par le corpus confirme notre hypothèse. Nous avons pu faire l'analyse de nouveaux codes qui entrainent de nouveaux plaisirs de lecture, avant d'étudier d'où pouvaient venir ces nouveaux codes. C'est ainsi que notre corpus contemporain renforce la vie privée des personnages (principaux et secondaires) permettant au lecteur d'être immergé dans une autre vie tout en accentuant son attachement et sa curiosité envers des personnages fictifs. Ces derniers paraissent par ailleurs plus humains et réconfortants, loin de la figure de l'enquêteur solitaire de génie. L'effet de tribu contribue à cela car l'enquêteur est un membre d'un groupe (de collègues, d'amis, de famille, parfois les trois à la fois) ce qui crée

des situations d'interactions collectifs qui font découvrir les personnages autrement que ce à quoi ont pu nous habituer le roman policier classique. Cela crée également de nouvelles possibilités d'intrigues. Ces nouveaux codes étonnent le lecteur. Ainsi l'auteur de roman policier utilise une palette d'émotions plus large et s'attache à développer une écriture plus esthétique et poétique, ce qui le sort d'une littérature trop longtemps dénigrée et considérée comme populaire. Tous ces éléments font du récit policier un récit enchanteur qui donne à voir le monde autrement, de façon plus fantaisiste.

Tout cela fait partie de l'évolution du roman policier qui s'offre une nouvelle façon d'écrire pour s'éloigner de son ancêtre et correspondre à un lecteur contemporain. Nous avons également pu étudier le fait que pour ce faire les romans du corpus empruntaient les codes à d'autres sous-genres, genres et registres littéraires, confirmant ainsi notre hypothèse de l'hybridité et pas seulement de l'évolution isolée du roman policier. C'est ainsi que nous avons pu relever la forte présence du suspense, de l'engagement sociétal et du fantastique, empruntées aux pairs du roman policier, le thriller, le roman noir et le roman gothique mais aussi l'utilisation nouvelle de l'humour sous différentes formes, empruntées aux registres de la comédie. Les histoires d'amour sont également beaucoup plus présentes donnant une profondeur aux personnages et une évolution à laquelle peut assister le lecteur au fil des volumes car ces histoires ne sont jamais figées. Il y a donc un enjeu cyclique qui se crée pour compléter l'enjeu sériel de l'identité du criminel. Les nouveaux plaisirs de lecture peuvent donc impliquer un changement dans notre façon de lire car l'arrivée du cycle dans la série permet au lecteur d'être impliqué et fidélisé à un même univers, d'être tenté de le lire régulièrement pour connaître la suite et l'évolution des relations et des personnages, en plus de l'enquête propre à chaque volume.

Finalement le plaisir de la lecture ne peut pas complétement s'expliquer malgré les nombreuses tentatives qui ont pu être faites. Comme l'explique Vincent Jouve, toujours dans son travail sur l'effet-personnage, le roman permet au lecteur « de voir et de savoir », c'est une fenêtre sur un monde qui n'est pas le nôtre, des personnages qui ne sont ni nos amis ni notre famille, une vie qui n'est pas à nous. C'est donc un plaisir très irrationnel qui s'ancre dans notre inconscient :

Le voyeurisme du lecteur, en tant que désir de voir et de savoir, est à rattacher à ce que la psychanalyse appelle la « scoptophilie ». Le relais textuel maintient une distance infranchissable entre le regardant et le regardé. Cette séparation est la source même du plaisir du lecteur : d'une part, la dénivellation entre le texte et le réel permet d'espionner les

personnages en toute sécurité (on n'est jamais découvert) ; d'autre part, le vide qui sépare de l'objet désiré libère un espace propice au développement de l'imaginaire³⁶⁶.

Le roman policier contemporain peut jouir de beaucoup plus de libertés car la littérature de manière générale est enfermée dans moins de carcans. On peut voir ainsi beaucoup plus de romans hybrides, à la frontière de plusieurs genres, utilisant les codes littéraires qui les arrangent. Notre recherche nous a permis de comprendre que cette évolution est liée à l'évolution de la société, cette dernière acceptant beaucoup plus la paralittérature dans le sens où les genres sont de moins en moins classés et figés comme « bons » ou « mauvais » ce qui offre de nouvelles possibilités aux auteurs. Les lecteurs sont ouverts à d'autres histoires et d'autres manières de les raconter. Après des siècles de classement et de jugement, nous tendons vers plus de mélanges pour plus de nouveautés. Notre société est également décrite, par Letourneux, comme une société marchande de consommation, ce qui peut expliquer l'utilisation de multiples codes dans un même genre : le lecteur s'habitue à la multiplicité et en veut toujours plus. Plus récemment, nous vivons dans une société qui en sait beaucoup sur tout et tout le monde grâce à Internet et aux réseaux sociaux. Nous pouvons nous demander si cela n'influence pas nos goûts littéraires et donc notre plaisir et notre curiosité envers la connaissance de la vie privée des personnages, par exemple. Cela devient usuel de connaître leurs pensées et leurs sentiments sans avoir à les imaginer. Ce lien entre lecture, lecteur et société et la manière dont ils évoluent ensemble mériterait une étude entière à son sujet car nous n'avons fait qu'effleurer cette réflexion. En effet, à travers notre étude de la littérature policière, ses effets et son intérêt nous avons légèrement pu étudier l'intérêt de la littérature en générale, de la lecture et notre étude de Baroni nous a permis d'en avoir un aperçu et de comprendre tout l'intérêt potentiel de la lecture.

Les émotions éphémères que les récits nous procurent - émotions souvent dévalorisées dans le champ littéraire par les critiques qui dénoncent leur exploitation commerciale - produiraient ainsi un plaisir gratuit mais néanmoins salutaire. La mise en scène de nos tensions existentielles servirait non seulement à nous « distraire » ou à nous « émouvoir », elle nous permettrait d'avoir enfin prise sur ces passions, de nous familiariser avec ce qui nous effraie ou nous échappe par nature, ou encore d'explorer les virtualités inédites de nos potentialités actionnelles, de résoudre au passage certaines apories identitaires ou temporelles et de nous sauver de l'ennui de la routine³⁶⁷.

³⁶⁶ JOUVE Vincent, op.cit., p.90.

³⁶⁷ BARONI Raphaël, *La Tension narrative*, op.cit., p.34-35.

Nous pouvons nous demander si l'intérêt et les impacts de la lecture évoluent également en même temps que la société et le lecteur, complétant ainsi notre interrogation précédente. Notre corpus aura-t-il le même impact dans plusieurs années ? Nous sommes en effet sûre d'une chose c'est que toute lecture a un impact sur son lecteur car c'est une expérience active : la lecture participe à nous construire, ce qu'annonce Jouve dans son étude L'Effet-personnage dans le roman puisqu'après une argumentation en faveur de la lecture, il conclut ainsi : « Dès lors, la lecture ne peut être réduire à une "évasion", un « divertissement » en marge de l'existence : elle contribue à structurer la personnalité³⁶⁸ ».

Notre mémoire nous a donc confortée dans notre intérêt pour le roman policier, en tant que genre ayant un impact et un intérêt pour le lecteur mais également en tant que récit travaillé et construit par des auteurs. Il s'est formellement éloigné de son ancêtre ce qui lui permet de tenter d'autres choses, et, par la même occasion, d'élargir son public qui peut être intéressé dans la découverte de nouveaux plaisirs de lecture. Il ouvre la voie à de nouvelles façons de lire et d'écrire, au XXIe siècle.

³⁶⁸ JOUVE Vincent, op.cit., p.193.

Références bibliographiques

Corpus

• Fred Vargas, la série Adamsberg

VARGAS Fred, [Éditions Viviane Hamy, 1996], *L'Homme aux cercles bleus*, Paris, Éditions J'ai Lu, 2013, 220 p.

VARGAS Fred, [Éditions Viviane Hamy, 1999], *L'Homme à l'envers*, Paris, Éditions J'ai Lu, 2002,318 p.

VARGAS Fred, [Éditions Viviane Hamy, 2001], *Pars vite et reviens tard*, Paris Éditions J'ai Lu, 2004, 347 p.

• Dominique Sylvain, la série Lola et Ingrid

SYLVAIN Dominique, [Éditions Viviane Hamy, 2004], *Passage du désir*, Paris, Éditions Points, 2009, 283 p.

SYLVAIN Dominique, [Éditions Viviane Hamy, 2005], *La fille du Samouraï*, Paris, Éditions Points, 2010, 312 p.

SYLVAIN Dominique, [Éditions Viviane Hamy, 2006], *Manta Corridor*, Paris, Éditions Points, 2011, 280 p.

• Daniel Pennac, la série Malaussène

PENNAC Daniel, [Éditions Gallimard, 1985], *Au bonheur des ogres*, Paris, Éditions Folio, 2019, 287 p.

PENNAC Daniel, [Éditions Gallimard, 1987], *La Fée carabine*, Paris, Éditions Folio, 1999, 310 p.

PENNAC Daniel, [Éditions Gallimard, 1989], *La Petite marchande de prose*, Paris, Éditions Folio, 2001, 403 p.

Critique

Ouvrages

> SUR L'HISTOIRE DU ROMAN POLICIER

BOLTANSKI Luc, Énigmes et complots, Une enquête à propos d'enquêtes, Paris, Gallimard, 2012.

BOURDIER Jean, Histoire du roman policier, Paris, Éditions de Fallois, 1996.

DE LAVERGNE Elsa, *La Naissance du roman policier*, Paris, Classiques Garnier jaunes, 2020.

LEROY Lad Panek, *British Mystery Histoire du roman policier Classique anglais*, Amiens, Encrage, 1990.

POUY Jean-Bernard, Une Brève histoire du roman noir, Paris, Points, 2016.

VAREILLE Jean-Claude, « Naissance du roman policier », *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, p.39-72.

> SUR LE GENRE POLICIER

COLLOVALD Annie, NEVEU Erik, *Lire le noir*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 2002.

EVRARD Franck, Lire le roman policier, Paris, Dunod, 1996.

DUBOIS Jacques, [1992 Nathan] *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2005.

GRASSO Elsa, MENEGALDO Gilles et PETIT Maryse (dir.) « Phénoménologie du roman policier : l'énigme et la chair du monde chez Pierre Magnan », *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p149-164.

MENELGADO Gilles, PETIT Maryse (dir.), *Le Goût du noir dans la fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

NARCEJAC Thomas, *Une Machine à lire : le roman policier*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1975.

REUTER Yves, Le Roman policier, Paris, Armand Colin, 1997.

REUTER Yves, *Le Roman policier et ses personnages*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1989 (chapitre : Le système des personnages dans le roman à suspense, p.157-170.

> SUR LES SOUS-GENRES POLICIER

LÉVY Maurice, Le roman gothique anglais : 1764-1824, Paris, Albin Michel, 1968.

DUPERRAY Max, Le roman noir anglais dit « gothique », Paris, Éditions Ellipses, 2000.

> Sur la légitimation du genre policier

BOKOBZA Anaïs, SAPIRO Gisèle (dir.) chapitre 10 : « Légitimation d'un genre : la traduction des polars », *Translation : le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

> SUR LA NARRATION, LE RÉCIT

ARON Paul, SAINT JACQUES Denis, et VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

BARONI Raphaël, La Tension narrative, Paris, Seuil, 2007.

BARTHES Roland, Sur S/Z et L'Empire des signes, Œuvres Complètes, t. III Paris, Seuil, 2002.

COMPAGNON Antoine, La Littérature pour quoi faire ? Paris, Fayard, 2007.

Dictionnaire des Genres et Notions littéraires, Paris, Éditions Albin Michel, 2001.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

MONTALBETTI Christine, La Fiction, Paris, Flammarion, 2001.

PETIT Michèle, [2012] Éloge de la lecture, Paris, Belin, 2016.

PIÉGAY-GROS Nathalie, Le Lecteur, Paris, Flammarion, 2002.

PIERRÉ Coline, [2018 Monstrograph], *Éloge des fins heureuses*, Paris, Éditions Daronne, 2023.

PIGOREAU Nicolas-Alexandre, Cinquième Supplément à la Petite Bibliographie biographicoromancière ou Dictionnaire des Romanciers, 1823. SCHAEFFER Jean-Marie, Pourquoi la fiction? Paris Seuil, 1999.

TODOROV Tzvetan, Poétique de la prose, Paris, Seuil, 1970.

> SUR LA SÉRIALITÉ

BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Édition, 2004.

LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne - Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, 2017.

> SUR LA PARALITTÉRATURE

COUÉGNAS Daniel, ARTIAGA Loïc (dir.), « Qu'est-ce que le roman populaire ? », Le roman populaire, 1836-1960, Mémoires/Cultures, Paris, éditions Autrement, 2008.

LETOURNEUX Matthieu, *Le Roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010.

> Sur Fred Vargas

GARCÍA Maria Dolores Vivero « L'humour dans l'enquête criminelle chez Fred Vargas », *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

SUDRET Laurence, « Du traitement de la marginalité dans les « rompols » de Fred Vargas », Manières de noir : La fiction policière contemporaine, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

Sitographie

• Articles en ligne

➢ SUR LE GENRE POLICIER

AMANDIO Manon « Le « frisson métaphysique » du roman policier, *Transatlantica* [en ligne], n°1: Line Breaks in America: the Odds and End of Poetry, 2021, disponible sur http://journals.openedition.org/transatlantica/16590

COLLOVALD Annie, « L'enchantement dans la désillusion poétique », *Mouvements* [en ligne], n°15-16 : Le polar, entre critique sociale et désenchantement, 2001, p.16-21, disponible sur https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-16.htm

CORCUFF Philippe, « Désenchantement et éthiques du polar », *Mouvements* [en ligne], n°15-16: Le polar, entre critique sociale et désenchantement, 2001: p.103-109, disponible sur https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-103.htm

DELESTRÉ Stéfanie, « Femmes et polar ou la jambe interminable du polar », *Mouvements* [en ligne], n°67 : Du polar à l'écran, 2011, p.66-70, disponible sur https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-66.htm

DUBOIS Jacques « Un agent double dans le champ littéraire : le roman policier », *Pratiques : linguistiques, littérature, didactique* [en ligne], n°50 : Les paralittératures, 1986, disponible sur https://www.persee.fr/doc/prati 0338-2389 1986 num 50 1 1385

FELMAN Shoshana « De Sophocle à Japrisot (Freud), ou pourquoi le policier ? », *Littérature* [en ligne], n°49 : Le roman policier, p.23-42, 1983, disponible sur https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1983_num_49_1_2183

FLORIS Bernard, LEDUN Marin, « Travail et consommation : polar contemporain et nouvelles formes de domination », *Mouvements* [en ligne], n°63 : Du polar à l'écran, 2011, p.28-33, disponible sur https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-28.htm

FRANCOIS Marion « Le stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°17: Stéréotype et narration littéraire, 2019, disponible sur http://journals.openedition.org/narratologie/1095

LITS Marc, « De la « Noire » à la « Blanche » : la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire », *Itinéraires* [En ligne], 2014/3: Les polars en Europe : réécritures du genre, disponible sur https://journals.openedition.org/itineraires/2589

TYRAS Georges, « Le roman policier ou le sous-sol de la société », *Mouvements* [en ligne], n°15-16 : Le polar, entre critique sociale et désenchantement, 2001, p.111-117, disponible sur https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-111.htm

> Sur les sous-genres du roman policier

GARDINI Michela, « Figures du surnaturel dans le roman policier : l'exemple de Paul Halter », Revue critique de fixxion contemporaine [en ligne], n°10 : Le polar, 2015, p.84-95, disponible sur http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.11/924

MESPLEDE Claude, « Du roman noir au film », *Mouvements* [en ligne], n°67 : Du polar à l'écran, 2011 , p.11-18, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-11.htm

MORICHEAU-AIRAUD Bérangère, « La dépolarisation linguistique du "rompol" de Fred Vargas », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, [en ligne], n°15 : Le polar, 2015, disponible sur : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.10/928

NEVEU Erik, « La banlieue dans le néo-polar : espaces fictionnels ou espaces sociaux ? », *Mouvements* [en ligne], n°15-16 : Le polar, entre critique sociale et désenchantement, 2001, p.22-27, disponible sur https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-22.htm
PANTER Marie, « Le thriller à l'américaine : Maxime Chattam, Joël Dicker, Jean-Christophe Grangé et Tanguy Viel », *Revue critique de fixxion contemporaine* [en ligne], n°10 : Le polar, 2015, p.106-115, disponible sur http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.12/958

OSGANIAN Patricia, « La figure du serial killer : romans en série et séries TV, entretien avec Franck Thilliez », *Mouvements* [en ligne], n°67 : Du polar à l'écran, 2011, p.79-83, disponible sur https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-3-page-79.htm

> SUR LA NARRATION, LE RÉCIT, LA LECTURE

DEBRAY-GENETTE Raymonde « R. Barthes S/Z [Compte-rendu] », *Langue française* [en ligne] n° 7: La description linguistique des textes littéraires, 1970, p. 121-123, disponible sur https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1970_num_7_1_5520

JOUVE Vincent, BARONI Raphaël et RODRIGUEZ Antonio (dir.), « Émotions et intérêt dans les études littéraires », Étude de lettres [en ligne], vol.1 n°295 : Les passions en littérature – de la théorie à l'enseignement, p.33-44, 2014, disponible sur https://doi.org/10.4000/edl.596

> SUR LA SÉRIALITÉ

BLETON Paul « Un modèle pour la lecture sérielle », *Études littéraires* [en ligne] vol.30, n°1 : Récit paralittéraire et culture médiatique, 1997, p.45-55, disponible sur https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1997-v30-n1-etudlitt2261/501187ar/

GABORIAUD Marie « Poétique de la sérialité, de Robert Macaire à Pokémon », *Acta fabula* [en ligne] vol. 19, n° 10, 2018 disponible sur http://www.fabula.org/acta/document11627.php

LETOURNEUX Matthieu, « Introduction – La littérature au prisme des sérialités », *Belphégor* [en ligne], n°14 : Sérialités, 2016, p1-14, disponible sur https://doi.org/10.4000/belphegor.794

LETOURNEUX Matthieu, « La mondialisation à l'ère de la culture sérielle », *Romantisme* [en ligne], 2014/1, n°163 : La mondialisation, p.79-88, disponible sur http://www.cairn.info/revue-romantisme-2014-1-page-79.htm

> SUR LA PARALITTÉRATURE

ANGENOT Marc « Qu'est-ce que la paralittérature ? » Études littéraires [en ligne], vol.7, n°1 : La paralittérature, 1974, disponible sur https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1974-v7-n1-etudlitt2196/500305ar.pdf

BIGEY Magali, « Romances en séries, amour toujours et marketing », [en ligne] *Le Temps des médias,* n° 19, 2012, p. 87-100, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2012-2-page-87.htm

CONSTANS Ellens, « Roman sentimental, roman d'amour : Amour... : toujours » [en ligne], Bélphégor : Littérature populaire et culture médiatique, 2009, disponible sur : https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47773

RIALLAND Ivanne, « Voyage au pays du romance », *Acta fabula*, [en ligne] vol.11, n°7, 2010, disponible sur http://www.fabula.org/revue/document5813.php

RIZZO Alessandro, « Cosy crimes : âmes sensibles ne pas s'abstenir » disponible sur : https://www.kobo.com/fr/blog/cosy-crimes-mystery-definition-roman-lecture

Page Internet

FERNIOT Christine, « Vargas on pourrait dire que c'est une imposture » [en ligne], *L'Express*, 2011, disponible sur https://www.lexpress.fr/culture/livre/vargas-on-pourrait-dire-que-c-est-une-imposture_998339.html

http://www.theses.fr/

SUTTON Elizabeth, « Quelques chiffres sur les ventes de polar en France » [en ligne]. IDBOOX, 2019. Disponible sur https://www.idboox.com/etudes/quelques-chiffres-sur-les-ventes-de-polars-en-france/

Captation vidéo YouTube

LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique* Agora des savoirs, 22 avril 2018, [Vidéo YouTube], disponible sur :

https://www.youtube.com/watch?v=MXpDTH_yisY&list=PL0iZPY4DQohafGeGVWSaw7BXdYFDVEXJh&index=6&t=13s

LANGLAIS Pierre-Carl, LETOURNEUX Matthieu, *Fictions policières*, 14 janvier 2019, [Vidéo YouTube], disponible sur :

https://www.youtube.com/watch?v=PHksvx0KA7k&list=PL0iZPY4DQohafGeGVWSaw7BXdYFDVEXJh&index=10&t=1s

• Captation émissions France Culture

AVELINE Claude, *Le roman policier est-il un genre littéraire* ? 30 août 1968 rediffusion le 8 mars 2020, disponible sur https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/claude-aveline-le-roman-policier-est-il-un-genre-litteraire-4707393

GUIMARD Paul, et coll., *Le roman policier est-il anglo-saxon* ?, 18 novembre 1948 rediffusion le 9 septembre 2018, disponible sur

https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/le-roman-policier-est-il-essentiellement-anglo-saxon-7157807

LEBRUN Françoise, et coll., *Les chemins de la connaissance – A la poursuite du roman policier 1/5 : Plaisirs et frissons*, 1^{er} juillet 2022, disponible sur : <a href="https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/les-chemins-de-la-connaissance-a-la-poursuite-du-roman-policier-1-5-plaisirs-et-frissons-1ere-diffusion-01-07-2002-9600773

Le roman policier contemporain : l'apparition de nouveaux plaisirs de lecture

Le roman policier fait ses débuts au XIX^e siècle et n'a, depuis, cessé d'évoluer et de se diversifier. Autrefois qualifié de paralittérature et très souvent décrié, le roman policier gagne de plus en plus en légitimité et en reconnaissance et a su garder une place importante dans le paysage culturel et éditorial français. L'évolution du roman policier permet de constater qu'il y a des différences entre le roman policier du XIX^e siècle et celui du XXI^e siècle puisque des nouvelles caractéristiques apparaissent pour se mêler aux codes anciens qui restent ancrés. L'objectif est ainsi d'interroger les nouveaux codes du roman policier, d'étudier les anciens et ainsi de pouvoir les comparer et identifier les caractéristiques qui créent cette évolution.

Ce mémoire va donc étudier ce mélange qui crée une hybridation entre le roman policier contemporain et d'autres genres et registres littéraires. Cette hybridation procure des nouveaux plaisirs de lecture, acquis avec l'évolution de la société et ce sont ces nouveaux plaisirs de lecture que nous allons nous attacher à définir et étudier.

Mots-clés: roman policier, évolution, plaisirs de lecture, codes, hybridation

The contemporary mystery novel: appearance of new reading pleasures

Mystery novel made its debut in the 19th century and, since then, has continued to evolve and diversify. Once described as paraliterature and often criticized, detective fiction is gaining in legitimacy and recognition, and has managed to retain an important place in the French cultural and publishing landscape. The evolution of the mystery novel shows that there are differences between the detective novel of the 19th century and that of the 21st century, as new features emerge to blend in with old codes that remain firmly entrenched. The aim is to examine the new codes of mystery fiction, to study the old ones and then be able to compare them and identify the characteristics that create this evolution.

This dissertation will study the blending of contemporary crime fiction with other literary genres and registers. This hybridization brings new reading pleasures, acquired with the evolution of society, and it is these new reading pleasures that we will set out to define and study.

Keywords: mystery novel, evolution, reading pleasures, codes, hybridization