

L'étrange disponibilité du roman policier

- 1 En choisissant ce titre quelque peu énigmatique, "l'étrange disponibilité du roman policier", j'ai souhaité attirer l'attention sur ce qui constitue 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 âges¹ 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, cinéma²...
- 2 Mais je ne prétends aucunement dans cet article³ me risquer à une seule et unique explication de ce phénomène pour le moins surprenant. Je souhaite plutôt soumettre au débat quelques éléments d'éclairage possibles concernant la narrativité, les différents types de voyage, le rapport au monde, ou encore les modalités de lecture... avant de conclure sur quelques interrogations concernant les principes méthodologiques qui ont présidé à cette étude.
- 3 Je tiens encore à préciser que j'exclus de ma contribution, pour des raisons d'ampleur de la tâche aussi bien que d'unité du propos, ce qui concerne les dimensions économiques et juridiques de l'édition ainsi que celles qui concernent la sociologie des auteurs ou des lecteurs. Je pense par exemple au développement de la scolarisation ou à la plus ou moins grande difficulté pour des auteurs à entrer dans le champ de l'édition ou à se confronter à la légitimité culturelle.

1. Le roman policier comme emblème de la narrativité

- 4 Le travail sur l'intrigue est sans aucun doute l'élément le plus connu et le plus fréquemment mis en avant pour rendre compte de l'expansion du roman policier. Mais cela mérite peut-être de s'y arrêter quelque peu, au-delà des idées reçues, pour considérer plus avant non seulement le travail sur l'intrigue mais aussi celui sur la textualité et sur l'instance narrative.

1.1. Le travail sur la structure narrative

- 5 Le travail sur la structure narrative passe indéniablement par les deux moteurs de la narrativité, en tant que fiction, que sont la quête (et les formes multiples qu'elle est susceptible de prendre) et le conflit (et ses différentes modalités d'actualisation).

De fait, quête et conflit sont particulièrement exacerbés dans le roman policier: il s'agit d'un roman de l'enquête et les conflits sont, selon les cas, à dominante cognitive (résoudre une énigme), physique (combattre des ennemis) ou émotionnelle (affronter ses démons intérieurs). Cela engendre de multiples scénarios, d'autant plus diversifiés qu'ils s'articulent à des variations incessamment renouvelées, surtout lors de ces dernières décennies : variations de situations et de personnages. Je pense ici, par exemple, aux figures "nouvelles"⁴ de l'enquêteur (femme, noir, homosexuel, malade...), du tueur en série ou encore de la victime (par exemple, l'homme violé...).

1.2. Le travail sur la textualité

- 6 Mais il convient de souligner que, pour réaliser ce travail sur l'intrigue et la narrativité, le roman policier ne se limite pas à la seule dimension de la fiction. Il explore en effet les différentes dimensions de la textualité, au-delà de la fiction à laquelle on le cantonne souvent. De fait, ce travail porte sur les multiples composantes textuelles et sur leur articulation.
- 7 Ainsi en est-il du *dialogue* qui a été exploré dans ses dimensions réalistes⁵ et argotiques et qui a contribué à faire exploser les canons de la bienséance littéraire conventionnelle. De surcroît, les dialogues du roman policier ont mis en œuvre les diverses dimensions de l'action et de l'affrontement puisque, à l'instar de la tragédie, le dialogue est bien souvent – et pas seulement dans le cas du roman à énigme – le lieu où “dire c'est faire”. Les dialogues ont complémentaiement mis en scène les dimensions de l'exposition ou de la dissimulation des indices ou encore les fonctions d'accélération ou de ralentissement de l'intrigue...
- 8 Ainsi en est-il du *descriptif* – à l'opposé de nombre d'idées reçues sur le roman policier – avec ses spécificités thématiques étroitement connectées à l'intrigue (par exemple, les descriptions de scènes de crime) ou à l'univers (les descriptions de villes, notamment la nuit, d'armes, de blessures ou encore de femmes fatales) et ses fonctions, ici encore, de ralentissement ou d'accélération, d'exposition ou de dissimulation ou encore de dramatisation⁶... Je rappellerai ici la mise au point de Raymond Chandler :

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

Alors j'ai voulu prouver le contraire. Ma théorie, c'était que les lecteurs *croyaient* seulement ne se soucier que de l'action; en fait, mais ils ne le savaient pas, ce qu'ils aimaient et moi aussi, c'était la création d'une émotion par le dialogue et la description. Ce qui en restait et qui les hantait, ce n'était pas par exemple qu'un homme se fasse tuer, mais qu'au moment de sa mort, il ait été en train de ramasser un trombone sur la surface polie d'un bureau, sans y parvenir parce que ça glissait, si bien que son visage avait une expression de tension et que sa bouche était entrouverte dans un rictus, et la mort était la dernière chose au monde à laquelle il songeât. Il ne l'avait même pas entendue frapper à la porte. Ce foutu petit trombone continuait à lui glisser entre les doigts.⁷

Il me semble que les rééditions actuelles des romans policiers américains “classiques” dans leur version originelle, bien plus longue que ce que les coupes des premières éditions laissaient supposer, manifestent bien cette importance et cette fonctionnalité des descriptions.

- 9 Ainsi en est-il encore de l'*explicatif* avec toutes les techniques liées au code hermétique détaillées par Roland Barthes dans *S/Z*⁸, par Annie Combes dans *Agatha Christie ou l'écriture du crime*⁹ ou par Marc Lits, dans *Pour lire le roman policier*¹⁰, puisque les manipulations du savoir et de son statut ainsi que les jeux sur les rapports entre implicite et explicite sont fondamentaux dans la progression de l'intrigue, dans ses retardements, dans la dramatisation... C'est d'ailleurs là un lieu fondamental d'affrontement entre le criminel qui tente d'occulter ou de brouiller le savoir et l'enquêteur qui tente de le révéler. C'est en tout cas une partie importante du travail de l'écrivain que de construire/ déconstruire/ reconstruire incessamment le savoir,

comblant le vide central tout en retardant le moment de la clarté (toute relative parfois)¹¹.

- 10 On pourrait encore évoquer ces composantes de la textualité que sont l'*argumentatif*, qu'on pense aux alibis ou aux manœuvres discursives pour amener tel ou tel témoin à délivrer des informations, ou encore l'*axiologique* avec les formes de mise en scène des valeurs et des conflits qui les parcourent, y compris dans l'esprit des personnages centraux, par exemple entre morale et droit.

Ce travail sur les différentes dimensions de la textualité concerne encore la *dramatisation* que j'ai déjà évoquée à de multiples reprises¹² et qui ne se cantonne pas à la difficulté de la quête et à la violence du conflit mais qui inclut nombre de techniques telles que les formes d'insistance sur le danger, la mise en valeur des forces "porteuses de danger", le signalement au lecteur de ce qui échappe aux personnages "sympathiques", les anticipations du sort funeste réservé à ces mêmes personnages "sympathiques", les descriptions angoissantes, les métaphores ou les oxymores (tel "le cri silencieux", expression chère au roman à suspense)...

1.3. Le travail sur l'instance narrative

- 11 Ce travail sur la narrativité repose encore sur une attention particulière à ce qui concerne l'instance narrative, l'articulation entre les modalités du discours et les modalités de la perception.

Ainsi les variations de voix et de perspectives sont fréquentes (voir, par exemple, *Hallali* de Jim Thompson ou les romans à suspense de Mary Higgins Clark). Ce travail consiste aussi en l'usage d'instances "narratives" rares, voire "contre-évidentes" et techniquement difficiles à manier : tel est le cas, par exemple, de la combinaison entre un narrateur extérieur à l'action, une perspective très réduite et une restriction drastique des marques d'axiologisation (voir le désormais classique roman de Jean-Patrick Manchette: *La position du tireur couché*).

- 12 Ce travail porte aussi sur les multiples formes que peuvent prendre les ruptures des conventions romanesques: par exemple la confiance à accorder au narrateur (*Le meurtre de Roger Ackroyd* ou *La nuit qui ne finit pas* d'Agatha Christie, *Babel-Ville* de Joseph Bialot ou plus récemment encore *Hors la nuit* de Sylvain Kernici...); le narrateur apparemment double mais en réalité unique (*Le tourmenteur* de Neely); l'ambiguïté du discours narratif quant au personnage désigné (voir *Les salauds vont en enfer* de Frédéric Dard)...

- 13 Il intègre encore l'inscription des figures narratives dans l'histoire elle-même... C'est en effet un genre "piégé" où le narrateur et le narrataire, figurant l'auteur et le lecteur, peuvent s'inscrire¹³ dans l'intrigue... C'est le cas, par exemple, du narrataire-lecteur-victime dans la nouvelle de Fredric Brown, "Ne vous retournez pas". On peut aussi penser à la nouvelle de William Irish, "Les yeux qui hurlent", nouvelle dans laquelle le lecteur, comme le personnage principal, sait absolument tout mais ne peut rien dire car il lui est impossible de communiquer avec les autres (sauf par le regard)...

- 14 De fait, les intrigues ne sont donc pas seulement renouvelées par le travail sur les situations, les actions et les personnages mais aussi, et tout aussi fondamentalement, par le travail sur la construction narrative.

Ce travail textuel que j'ai tenté de préciser en insistant principalement, à la suite de nombreux analystes, sur un certain type de variations est en fait mené dans deux

directions. La première est celle de la transgression nécessitée afin de se renouveler et de surprendre le lecteur; la seconde est celle de la répétition – consolidation d'intrigues (cf. les séries) –, ce qui lui a valu beaucoup de critiques et une partie de sa mauvaise réputation. Mais j'insisterais volontiers sur le fait que, loin d'être opposées comme on l'a souvent écrit, ces deux directions me paraissent, au contraire, absolument complémentaires. C'est ce que Uri Eisenzweig résume parfaitement à mon avis dans le passage suivant:

C'est qu'au principe du contrat de lecture policier il y a la tâche première du romancier, qui est de surprendre. Surprendre, c'est-à-dire démentir les (pré)suppositions du lecteur. C'est-à-dire également, et surtout, trouver une solution narrative originale et unique à un problème ancien et récurrent: il n'y a, après tout, qu'un nombre limité de raisons et de façons d'assassiner. Autrement dit, le récit de détection est fondé, *par définition*, sur l'existence d'un écart, d'une "agrammaticalité", d'une anomalie par rapport aux "surprises" déjà homologuées des autres récits policiers [...]. Le contrat de lecture policier ne peut donc fonctionner que dans un cadre intertextuel car il n'y a de surprise que par rapport à un horizon d'attente bien établi.¹⁴

1.4. Le roman policier comme ressource et passerelle

15 En fonction des analyses précédentes, 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 (aucune thématique ne lui est absolument impossible) ou pour tout genre (les intrigues qu'il fabrique inlassablement s'avèrent combinables avec celles de tous les autres genres, que ce soit en position dominante ou en position dominée).

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 expérimentale... Cela peut expliquer, au moins en partie, la délectation avec laquelle des écrivains tels que Michel Butor, Jean Lahougue, Patrick Modiano, Benoit Peeters ou Alain Robbe-Grillet s'en sont emparés... Il permet en effet de faire "tenir" les expérimentations. Ainsi que j'avais pu l'écrire précédemment:

Ces trames solides sont en réalité [...] une condition *sine qua non* pour que la déconstruction critique puisse encore se lire, pour saisir le travail de déconstruction. Il faut que la charpente paraisse conserver un minimum de cohérence pour étayer une lecture qui perd ses points d'appui traditionnels.¹⁵

2. Le roman policier comme emblème du voyage

16 La seconde dimension, souvent évoquée mais que j'aimerais considérer d'un point de vue sensiblement différent, celui de la disponibilité, est celle des univers construits ou, plus précisément, des modes de construction des univers.

2.1. Un voyage ethnologique

17 De fait, au-delà de la diversité des univers rencontrés dans les romans policiers, l'important me paraît être la distance qu'ils instaurent avec l'univers "actuel" des

lecteurs, leur effet d'étrangeté.

Cette étrangeté peut tenir à différentes formes de distance de l'univers du lecteur. Cette distance peut être *spatiale* (la Scandinavie, la Mongolie, la Chine, les Navajos, les Esquimaux¹⁶...), *temporelle* (voir des collections plus ou moins anciennes telles que "Le Gibet" ou les "DéTECTIVES célèbres"¹⁷) ou encore *sociale* (les univers de la bourgeoisie, de l'aristocratie, du "milieu", des politiques...). Et, de fait, cette dimension est si importante que certains textes, qui furent publiés dans des collections policières, consistent en réalité en une construction d'univers en dehors de toute intrigue policière (voir, par exemple, *On achève bien les chevaux* de Horace Mc Coy, *Dark Hazard* de William Burnett ou encore *L'arnaqueur* de Walter S. Tevis...).

Mais cette étrangeté peut aussi tenir au fait de voyager en tant que tel, soit parce que cela permet d'entrer dans des univers clos (donc a priori fermés au lecteur), que ce soit socialement ou symboliquement (la chambre close), soit parce que, tel un héros picaresque, le détective peut traverser les différents univers et entrer en contact avec toutes les catégories sociales... .

Cette étrangeté peut encore tenir à la possibilité de dénaturiser les univers apparemment ordinaires, courants, quotidiens, possiblement siens (tel est, à mon sens, un des ressorts essentiels du roman à suspense)...

- 18 En fonction de tout cela je dirais volontiers que le roman policier est *structurellement ethnologique* en ce qu'il ouvre à d'autres mondes ou à d'autres visions de son monde.

J'ajouterais peut-être ici que ces voyages, cette dénaturalisation des univers, expliquent, au moins en partie, la présence d'auteurs plus ou moins amateurs, mais spécialistes pointus d'un domaine du monde, qui délivrent une vision différente de la perspective officielle sur ces univers. Ce faisant, ils confortent le rapport inquiet et désabusé au monde que j'évoquerai dans la suite de cet article. C'est par exemple le cas avec des auteurs qui sont d'anciens policiers ou même avec des chercheurs en médecine comme Jean-Marc Cosset avec son roman *Radium Girl*. On peut d'ailleurs penser que la travail sur la narrativité évoqué précédemment permet à ces auteurs de maintenir à distance la tentation de l'explicatif qui domine souvent le discours des experts. On peut penser complémentaiement que le manque de légitimité du roman policier leur permet de s'autoriser plus facilement une escapade romanesque...

2.2. Un voyage psychanalytique

- 19 Mais les voyages ne sont pas qu'extérieurs. Les voyages intérieurs sont, eux aussi, multiples et soumis à des éclairages singuliers.

Ainsi qu'on l'a souvent écrit, l'objet premier du roman policier est la mort, *Thanatos*, que les personnages vont tenter d'exorciser de multiples manières: en l'empêchant d'advenir, en l'affrontant, en expliquant sa survenue... Mais, comme on l'a souvent écrit aussi, le roman policier est indissociablement une lutte contre le temps, un combat pour la vie, une quête de soi. Cela signifie à mon sens que le roman policier est un lieu où on se *débat* dans les différents sens possibles de ce terme.

Paradoxalement en effet le roman policier est, à mon sens, un des lieux romanesques de mise en scène de la pulsion de vie tout autant que la pulsion de mort. Il fonctionnerait ainsi comme un emblème de l'humaine condition : on se débat, parfois sans trop comprendre, mais c'est précisément cela la vie, ainsi que l'écrivait Beaumarchais, dans ses *Mémoires*:

A mon égard, depuis longtemps, je sais que vivre c'est combattre; et je m'en désolerais peut-être si je ne sentais en revanche que combattre c'est vivre.

- 20 Cela signifie encore que c'est un lieu où on se met, souvent parce qu'il est impossible d'y échapper, *en débat*. Ici encore, ce n'est pas un hasard si Jacques Dubois¹⁸ a pu parler à propos du roman policier d'un genre où Œdipe est roi... Ce genre serait ainsi structurellement psychanalytique en ce qu'il ouvre à une (en)quête de soi, à un voyage intérieur, à d'autres visions des autres et de soi¹⁹.

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*...

Sa disponibilité tient donc, au moins en partie, aux voyages et aux regards de voyageurs qu'il permet ici et là-bas. Elle tient tout autant à la disponibilité du voyageur...

3. Le roman policier comme emblème d'un rapport inquiet et désabusé au monde

- 21 Le travail évoqué est encore, du moins me semble-t-il, indissociable de la construction d'un rapport spécifique au monde, monde construit comme fondamentalement opaque, dangereux et complexe.

Il est *opaque* car le présent s'avère lourd d'un passé refoulé et caché. Car tous les personnages ont un secret et/ou une faute cachée à se reprocher. Car il ne faut surtout pas se fier aux apparences et que toutes les cartes sont biseautées. C'est d'ailleurs ce qu'explicite incessamment le roman à énigme sous ses dehors conventionnels.

Il est *dangereux* car fondé sur l'infraction, le délit, le crime, le meurtre.

Il est *complexe* car chacun, en fonction de ses intérêts ou de ses pulsions, peut tenir un des rôles de base (enquêteur, coupable, victime, témoin...), voire en tenir plusieurs, alternativement ou simultanément, parfois sans le savoir ou à son corps défendant²⁰... La distance entre les bons citoyens, les honnêtes gens et les autres se trouve fragilisée voire abolie. Et le "tourniquet des rôles" qui fait que chacun a été ou est simultanément victime ou bourreau, tueur ou enquêteur²¹, actualise cela sans relâche. Ainsi, par exemple,

- tous les personnages sont, d'une manière ou d'une autre, en quête, aucun n'est en repos;
- tout le monde est victime, que ce soit de son passé, de son enfance, de sa famille, de la misère, de la corruption;
- tout le monde est coupable de quelque chose et le coupable peut être n'importe qui...

- 22 Et surtout, le roman policier constitue deux catégories de personnages comme essentielles et emblématiques de cet univers : les *témoins*, en général témoins contre leur gré et au témoignage fragile et entravé d'une manière ou d'une autre ; les *suspects*... c'est-à-dire, a priori, tout le monde. On comprend mieux que rien ne soit fiable, que tout soit à interroger, et que l'opacité plus que la transparence régisse la communication.

Ainsi encore, comme je l'ai expliqué précédemment, le savoir est disséminé, entravé, retardé, jamais sûr, toujours ambigu (tout peut être indice ou leurre)...

Cela explique, au moins en partie, un rapport non seulement inquiet mais encore désabusé au monde. S'y joue certes la conscience critique ou la dénonciation des injustices sociales²². Mais ce rapport excède encore cela, et pas simplement parce que le monde est aussi opaque par la faute de chacun. C'est en effet un rapport essentialiste au monde qui est posé dans la mesure où rien ni personne ne pourra le changer ainsi qu'en témoignent aussi bien le combat toujours à recommencer contre les injustices que la présence de ces mêmes méfaits et de ces mêmes injustices quel que soit le système politique considéré.

C'est donc un rapport fondamental au monde qui est en jeu : opacité, solitude et vision désabusée le caractérisent et, d'une certaine manière les personnages centraux le figurent précisément en tant que solitaires engagés dans une lutte sans fin :

Jamais il ne pourrait vivre dans un monde sans ennemi. Ça faisait partie du job.²³

- 23 Cela me paraît se rattacher, d'un côté, à l'histoire de la constitution du roman, et d'un autre côté, à certains *thêmata*²⁴, constitutifs de l'imaginaire collectif : le monde comme lieu de complot et de secret, lieu d'un affrontement immémorial entre le bien et le mal...

Et, de fait, en cela, la disponibilité du roman policier tiendrait à son caractère doublement emblématique. Le roman policier aurait en effet un caractère emblématique du roman en ce qu'il s'oppose à l'épopée²⁵, puisque le monde n'est plus transparent, que la communication entre les dieux et les hommes est irrémédiablement coupée et qu'on ne peut plus se fier à aucun signe. Mais il aurait encore un caractère emblématique en ce qu'il serait un représentant d'une vision du monde profondément ancrée dans l'imaginaire collectif (voir, par exemple, la presse populaire et les faits divers).

4. Le roman policier comme emblème des modes de lecture

- 24 Tout cela conduit, du moins je le pense, à la mise en scène et en interrogation par le roman policier des formes de lecture et des types de lecteurs possibles, *via* différentes entrées.

Ainsi les *supports possibles d'identification du lecteur* varient *via* les personnages ou les positions narratives (victime, coupable, enquêteur...) et peuvent supporter les pulsions contradictoires du lecteur : qu'il soit tueur, victime, témoin ou même complice, parfois en même temps. Cela d'autant plus que le lecteur a le redoutable pouvoir, au moyen de son rythme de lecture, d'accélérer ou de retarder une échéance souvent construite comme néfaste : libre à lui de tourner les pages rapidement ou non ; libre à lui de lire par petits bouts ou d'une traite...

Ainsi les *ressorts de l'intérêt* sont multiples et très souvent en tension : cognition ; émotions et affects de toutes sortes...

Ainsi le *rapport au savoir* du lecteur peut être fort différent, variable au long d'un même roman : il en sait autant, moins, plus... que certains personnages mais il sait aussi que ce qu'il croit savoir est particulièrement volatil et bien souvent illusoire.

Ainsi les lectures prennent des formes différentes selon la manière dont elles articulent les tensions entre les *modalités de lecture* :

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

Complémentairement, les lectures prennent encore des formes différentes selon le mode de résolution des tensions liées à la socialisation lectorale : être seul (la solitude du lecteur) et ne rien dire de sa lecture *ou* en parler (oui, mais comment sans lever un coin du voile?).

- 25 L'étrange disponibilité du roman policier résiderait donc en l'occurrence en son étayage des modes de lecture possibles, sans exclusive (sachant que plusieurs lectures concomitantes sont toujours possibles).

Ce travail me paraît indissociable de celui sur le sens en ce qu'il est un travail sur l'identité et le soupçon généralisé. Ainsi que je l'ai écrit précédemment, nul ne vit sans secret et sans faute passée et le passé et le refoulé brouillent le présent et oblitèrent l'avenir.

- 26 Conséquence de tout cela et ce serait une caractéristique possible de ce genre²⁶, le roman policier encoderait textuellement la dimension paranoïaque de la multiplicité des lectures possibles et des délires interprétatifs qui leur sont liés (mon article en constituant d'ailleurs un avatar supplémentaire). Le roman policier enclenche la quête incessante et toujours inachevée *des* sens possibles (voir *La nuit du grand boss* de Fruttero et Lucentini ou les textes de Bayard tel *Qui a tué Roger Ackroyd ?*²⁷).

En cela, l'étrange disponibilité du roman policier tiendrait au statut du Sujet et de son rapport au monde dans nos sociétés. Emblème de la contemporanéité où informations et interprétations sont pléthoriques mais indécidables et où règne la paranoïa des multiples lectures ne cessant de s'annuler.

Au terme (provisoire) de l'enquête

- 27 Je voudrais, avant de conclure sur les questions annoncées, rappeler que je n'ai pas abordé certaines dimensions très importantes qui participent sans doute de la disponibilité évoquée : l'édition, les auteurs (les dominés culturels), le lectorat... et que cela limite de manière conséquente la portée de cet article.

Mais le plus important pour moi réside ailleurs, et plus précisément en certaines interrogations méthodologiques. La première question pourrait se formuler ainsi : peut-on parler d'un genre unique ? S'agit-il d'un genre très diversifié ou plutôt d'une diversité de genres (noir, énigme, suspense...) ? Ou encore de genres référant à des constellations de pratiques culturelles : les jeux et les énigmes ; la peur et les angoisses et leur activation ludique ; l'affrontement et la violence fictionnelles. La question posée est donc celle de la question de l'échelle de saisie et de la construction – et non de la naturalité – des genres.

La seconde question pourrait se formuler ainsi : peut-on parler de spécificités sans avoir étudié de manière aussi systématique les autres genres romanesques présents et

passés (cf. le roman sentimental qui, pour certains, oscille entre la collection Harlequin et les romans de Marguerite Duras) ?

Ces questions méthodologiques sont loin d'être simples mais de leur réponse dépend, au moins en partie, la validité ou non de ma contribution...

Yves Reuter
Université Lille3

NOTES

- ¹ Y compris en littérature de jeunesse.
- ² Pour plus de précisions sur cette dimension, voir, par exemple, Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009, p.70.
- ³ Cette contribution est une version entièrement remaniée de ma communication au colloque "Filer le sens. Enquêtes sur le récit policier" qui s'est tenu les 23 et 24 novembre 2012 à l'Université de Fribourg sous la direction de Michel Viegnes.
- ⁴ Par rapport aux formes originelles du roman policier.
- ⁵ Voir l'admiration de Gide pour le réalisme des dialogues du roman policier.
- ⁶ Sur ces phénomènes de retardement ou de dramatisation, notamment dans le cas du roman à suspense, voir Yves Reuter, "Le suspense : les lois d'un genre", *Pratiques*, n°54, *Les mauvais genres*, Metz, CRESEF, juin 1987 ; ou Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009, p.87.
- ⁷ Il s'agit d'un extrait d'une lettre datée du 7 mars 1948 (Raymond Chandler, *Lettres*, trad. Michel Dowy, Paris, Christian Bourgois, 1970).
- ⁸ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- ⁹ Annie Combes, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989.
- ¹⁰ Marc Lits, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles- Paris, Gembloux, De Boeck-Wesmael-Duculot, 1989.
- ¹¹ On pourra remarquer ici, au moins pour certains romans et pour certaines modalités de lecture, des symétries dans ces jeux d'occultation et de recherche de savoir, entre auteur et coupable d'un côté et enquêteur et lecteur d'un autre côté.
- ¹² Dans le cas du roman à suspense notamment (Yves Reuter, "Le suspense : les lois d'un genre", *op. cit.*, p. 46-63).
- ¹³ Ou du moins simuler l'inscription.
- ¹⁴ Uri Eisenzweig, *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 170-171. Passage centré sur le roman à énigme mais qui peut, à mon sens, concerner l'intégralité du genre.
- ¹⁵ Yves Reuter, *Le roman policier*, *op. cit.*, p.107.
- ¹⁶ Ce n'est pas un hasard si les traductions se multiplient, faisant découvrir des univers auparavant moins connus par les lecteurs de romans policiers francophones : ainsi, après la floraison de romans policiers se situant dans les pays scandinaves, le lecteur a pu découvrir les univers de la Grèce actuelle et de sa crise avec Markaris, de la Chine avec Qiu Xialong ou de l'Inde avec Kishawar Desai. Complémentairement des auteurs français délivrent leur vision de pays lointains et exotiques pour les lecteurs français : Ian Manook avec *Yeruldelgger* ou Olivier Truc avec *Le dernier lapon*.
- ¹⁷ Voir aussi la série à succès de Jean-François Parot mettant en scène au XVIII^e siècle le commissaire Nicolas le Floch.
- ¹⁸ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- ¹⁹ D'une certaine manière, le roman policier éclaire au moins autant les bas-fonds de l'âme humaine que les bas-fonds de la société.
- ²⁰ Sur les personnages du roman policier, voir Yves Reuter (dir.) : *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989.
- ²¹ Voir, par exemple, les romans de Sébastien Japrisot ou d'Alexandre Lous.
- ²² Voir le travail incessant d'un Didier Daeninckx.
- ²³ Michaël Connelly, *Ceux qui tombent*, Calmann-Levy, 2014, p. 298.
- ²⁴ Voir les travaux de Serge Moscovici et Gérard Vignaux, "Le concept de Thémata", dans Guimelli Christian (dir.), *Structures et transformations des représentations sociales*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1994, p. 25-72.
- ²⁵ Voir les thèses de Georges Lukacs dans *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1971 [1920].
- ²⁶ Qui expliquerait aussi, au moins en partie, l'attraction qu'il exerce sur des lecteurs intellectuels et des écrivains "de recherche".
- ²⁷ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998.