

## Voies/x insituables de la fiction policière chez Marie Redonnet et Yves Ravey

“Or le plaisir du sens suspendu qui se résout en un sens totalitaire est  
totalement différent du plaisir du sens suspendu qui reste suspendu”  
Alain Robbe-Grillet<sup>1</sup>.

- 1 On a beaucoup écrit sur le goût pour le roman policier de certains romanciers contemporains, qui jouent des possibles de ce territoire romanesque bien connu du lecteur avec une facétie toujours un peu sérieuse. Le geste d'écriture prend du relief par transparence sur le palimpseste, les effets de détournement et de réappropriation éclatent sur une page que l'on croit connaître d'avance. Jean Échenoz est l'un des trublions littéraires les plus étudiés en ce sens.
- 2 Dans un article consacré à la manière noire de Graham Swift, Hélène Machinal propose une définition simple du roman policier, articulée autour de la nécessité d'une énigme et la progression de l'écriture vers un dévoilement rétrospectif du passé. Selon elle, la trame policière tient à “une quête narrative, un retour vers une origine passée de l'état présent des choses, et un (voire des) personnages narrateurs qui mènent l'enquête et reconstituent une ou des histoires par l'intermédiaire de l'écriture”<sup>2</sup>. Nous proposons ici de comparer les romans de Marie Redonnet et d'Yves Ravey qui obéissent à cette double contrainte, à la fois diégétique et structurelle, et mobilisent les tropes de l'écriture noire, pour poser une voix romanesque paradoxale et insituable, soumise à l'indécidabilité du sens.

### Jeu de dupes et effet de chute

- 3 Ravey et Redonnet emploient les stéréotypes du roman policier comme autant de tremplins pour l'intrigue, parfois en trompe-l'œil. Anciens prisonniers, chefs de réseaux mafieux, victimes tombées dans l'oubli, clandestins, détectives sombres et solitaires à la morale douteuse tout droit sortis du roman noir: le personnel romanesque se présente selon une distribution connue du lecteur, livrée dans ses habits d'expectative et d'anticipation. *Nevermore*<sup>3</sup> s'ouvre ainsi sur l'arrivée de Willy Bost, lieutenant de police muté dans la ville fictive de San Rosa, dans une scène qui exhibe le motif conquérant du *road trip* pour le dégonfler aussitôt: la Pontiac que le personnage avait acquise pour l'occasion rend l'âme en cours de route, contraignant le voyageur solitaire à se faire remorquer par Cassy Mac Key, élégante chanteuse rencontrée par hasard dans une station service, et qui vient d'être embauchée dans la même ville que lui. C'est donc sur un décor de cinéma américain de l'ère glamour que le rideau se lève, immédiatement miné par les défaillances mécaniques et amoureuses du détective, symptômes d'un texte qui dysfonctionne. Cet *incipit* fait signe vers le motif du parcours, autour duquel s'articule le roman. Les déplacements géographiques des personnages, d'abord, reflètent leur cheminement personnel selon un schéma de correspondances symboliques hérité du roman d'apprentissage, tandis que les progrès de l'enquête les entraînent en un parcours chronologique rétrospectif. Le travail d'élucidation s'ancre au cœur du roman policier et constitue le principal ressort de l'acte narratif: les textes sont ainsi animés d'une dimension cyclique tendue vers le dévoilement de l'origine. Enfin, c'est un parcours sémiotique qu'effectuent les

personnages pour résoudre l'enquête. Ce dernier mouvement reflète la démarche du lecteur, contraint par le genre policier à une lecture active où il lui revient de recomposer le sens du récit, selon les codes de la "lecture noire" théorisée par Richard Saint-Gelais<sup>4</sup>. Ainsi, les allusions aux souvenirs fuis ou repoussés des personnages se multiplient dans un effet de renforcement du suspens diégétique, en écho à une écriture du traumatisme intime. Le roman policier devient roman de la mémoire : celle, historique, du Camp de la ville voisine de Santa Flor, où sont morts les parents de Willy Bost, et celle, anhistorique, des cimetières et des lieux de désengagement du réel. Ainsi, l'asile qui brûle à la fin du livre, le cimetière où reposent Nino, Nina et Mattie, tous trois adjouvants du détective à différents moments de son enquête, et le cimetière sous-marin secret où disparaissent Cassy et Willy après la mort de tous les personnages, constituent autant de voies de sortie de l'intrigue et du texte.

- 4 On connaît les liens de Marie Redonnet à la psychanalyse, dont son travail de romancière se fait, de son propre aveu, la transcription. Tous ses personnages sont hantés eux aussi par la nécessité de l'écriture, comme une multitude de reflets diffractés. Willy Bost s'astreint à tenir un carnet de notes dans l'espoir que cela l'aide à se défaire d'un passé obsédant, Cassy consigne ses plus grandes peurs et ses pires souvenirs dans les chansons qu'elle compose, les personnages principaux de *Candy Story*<sup>5</sup> sont habités par une ambition littéraire dévorante. À travers le carnet de notes du détective et le journal de la ville contrôlé par de puissants personnages qui rappellent le type du mafieux de *Nevermore*, ou le livre rédigé *a posteriori* par la narratrice de *Candy Story* comme un témoignage pour résoudre les meurtres commis dans sa ville natale, le rapport de l'écrit à la mémoire et au pouvoir, tant actantiel que narratif, met en scène l'écriture comme un thème majeur que le schème policier permet d'explorer en faisant peser sur elle le même soupçon que celui qui donne lieu à l'intrigue.
- 5 Quand Redonnet convoque les codes du roman policier pour appuyer la veine psychanalytique de ses textes, Ravey explore la matière noire avec un degré de mise à distance supplémentaire. Dans *L'épave*<sup>6</sup>, il met en place une écriture de détection déceptive. List, le personnage principal dont le point de vue guide l'écriture, a été témoin de l'accident mortel de trois touristes allemands, et en a profité pour piller leur voiture avant l'arrivée des secours. Quelques jours plus tard, le père du conducteur arrive d'Allemagne pour tenter, à toute force, de reconstituer l'histoire de son fils en retrouvant les derniers objets en sa possession. L'enquête sur la mort du fils se transforme en une entreprise pathétique de récupération d'objets pris dans l'engrenage d'un trafic local. La tension ne se noue donc pas autour de l'accident initial, dont le père lui-même se désintéresse rapidement, mais de la relation inquiétante qui se développe entre List et celui-ci, le faux allié cupide et l'homme endeillé mais curieux de tout. Quand la mère de List cède aux remords et restitue les objets volés par son fils à l'Allemand, celui-ci, loin de maudire son voleur, se montre éperdu de gratitude envers sa bienfaitrice. Le chapitre suivant s'ouvre sur une ellipse temporelle qui passe sous silence les suites du geste maternel. Ce qui aurait dû marquer une explosion de violence après la montée en tension de l'intrigue se solde donc par un vide stupéfiant. Les dernières pages apportent l'explication finale : ce n'est plus pour les affaires de son fils que l'Allemand revient, mais pour emmener avec lui la mère de List, dans un renversement proche du quiproquo théâtral. Ainsi l'intrigue esquissée n'est-elle qu'un trompe-l'œil, qui détourne le lecteur comme le personnage principal des événements de la coulisse, situés dans le blanc des ellipses et retracés au moment du dénouement.

- 6 Dans *Un notaire peu ordinaire*<sup>7</sup>, Madame Rebernak ne veut pas accueillir son cousin Freddy à sa sortie de prison: se fiant aux accusations de viol sur la petite Sonia qui l'ont conduit à quinze ans de détention, elle craint qu'il ne s'en prenne à sa fille Clémence. Elle confie ses soupçons à Maître Montussaint, le notaire, en qui elle a toute confiance. La menace qui pointe à l'horizon prend donc d'emblée les traits de Freddy. Le livre s'écrit dans le gonflement de l'inquiétude et la certitude d'un crime à venir, en pointant du doigt un faux coupable : à la fin du livre, ce n'est pas Freddy, mais Maître Montussaint qui agresse la jeune Clémence. Sous le choc, Madame Rebernak passe du statut de témoin en alerte et dans l'erreur à celui de juge et bourreau. Elle attire le notaire dans un piège et le tue d'un coup de fusil. En faisant le choix d'une narration extradiégétique à la première personne tout en alternant les points de vue entre ses personnages, Ravey réserve au lecteur seul l'accès à tous les indices de l'enquête, vouant ses personnages, qui ne se fient pas les uns aux autres et ne partagent pas leurs informations, à l'impuissance. L'action, prix d'un savoir tardif, ne sanctionne toujours qu'un échec. Aux soupçons de la mère sur son cousin répond le crime entièrement prémédité du notaire. Née du crime passé (le viol de la petite Sonia), la tension narrative se concentre donc sur celui à venir en un mouvement proche de la paranoïa, dans la peinture à l'eau-forte d'une mère inquiète qui se laisse surprendre par la chute finale.
- 7 Cette esthétique de la chute marque le paroxysme de la tension en même temps que sa résolution, puisque le crime a lieu dans les dernières pages. L'enquêteur devient lui-même la proie, par un renversement des rôles d'ailleurs assez connu. Se combinent ainsi les deux structures policières, a priori exclusives, que distingue Todorov dans sa typologie fondatrice: celle du roman à énigme et celle du roman noir<sup>8</sup>. En effet, le premier, tourné vers l'élucidation d'un crime antérieur au début de l'histoire, repose sur une structure rétrospective, quand le second s'écrit selon un paradigme prospectif, dans la tension vers un crime possible et à venir. Ici, les deux structures se superposent pour renforcer le mystère et accentuer le bouleversement final par un jeu de recouvrement des zones d'ombre dans l'entremêlement des différents fils du récit. Parfois même, les deux affaires n'entretiennent aucun lien. Dans *Enlèvement avec rançon*<sup>9</sup>, l'intrigue qui donne son titre au récit est menée comme un faux-semblant qui occulte le véritable crime. Le personnage principal, Max, se sert de l'enlèvement de Samantha fomenté par lui et son frère pour exercer une vengeance tout à fait personnelle contre celui-ci, et solder de vieilles rancunes privées. Il le trahit dans les dernières pages et organise son assassinat. Le texte se livre ainsi à un véritable exercice de duplicité avec son lecteur : par le jeu des échos intertextuels sur les formes traditionnelles de la littérature policière se construit un système d'étagement et de complexification de l'intrigue, dont la transparence affichée n'est qu'illusoire. Dans les textes que nous venons d'évoquer, si l'enquête est bien le fil conducteur du récit, elle se révèle absolument impuissante face à l'action criminelle, quand elle ne lui demeure pas extérieure et parallèle. Chez Redonnet, la figure inquisitrice a beau exhumer les liens entre traumatismes personnels liés au passé et désordre social contemporain, elle demeure réduite au statut de témoin, quand chez Ravey le crime passé sert de diversion pour que saillie plus violemment le crime final.

### Points aveugles et stratégies de retardement

- 8 C'est donc sur la structure suspensive du roman policier que porte le travail de réécriture, à travers diverses stratégies de retardement. En effet, la nécessité générique du suspens informe l'écriture noire et suppose des points aveugles au sein de la voix narrative. C'est ce que Raphaël Baroni appelle la tension narrative, qui fonctionne comme la tension dramatique au théâtre par le retardement volontaire de l'exposition de certains éléments. Il décrit ainsi l' "effet de curiosité" suscité: "Quand l'incomplétude du discours s'accompagne de l'attente (par *pacte de lecture*) d'une clarification que fournira le texte après un certain délai, la curiosité produit l'une des modalités principales de la *tension narrative*. Dans ce cas, il y a également une forme quelconque de *retardement* stratégique de la réponse"<sup>10</sup>.
- 9 Chez Ravey et Redonnet, l'enquête progresse par fragments successifs et hétérogènes au fil des rencontres de l'enquêteur. Dans *Nevermore*, les révélations progressives et succinctes que collecte Willy Bost sur chaque personnage forment un réseau dense qui ne mène qu'à un dévoilement partiel de la vérité. En effet, Redonnet s'appuie sur le pacte de lecture noire pour multiplier les silences et mettre en place une poétique de la suggestion qui fournit juste assez d'informations pour alimenter l'élan diégétique tout en aménageant les lacunes sur lesquelles repose la tension. Dans *Candy Story*, le phénomène s'accroît. Chaque nouveau personnage apparaît dans ce livre par un procédé de dévoilement systématique qui en rappelle un autre du passé et détourne la narration de son cours linéaire, selon le système d'échos présent dans tous les textes de Redonnet. Ainsi le barman rencontré dans le train pour Sise par Mia, la narratrice, n'apparaît-il que pour invoquer le fantôme de Kell, premier amour de celle-ci, et préparer son retour: c'est lui, le véritable enquêteur du roman, puisqu'il travaille pour Interpol. Curtz, le romancier à succès que Mia croise par hasard, évoque d'autres figures d'aspirants romanciers convoqués peu après lui dans le récit: Bobby Wick, Witz, Rotz, Will. Line, chez qui Mia doit loger à Sise, rappelle sa sœur Lize, qui fait une carrière mondaine dans la ville nouvelle de City Sise...et ainsi de suite. Chaque personnage est donc immédiatement flanqué de celui auquel il est lié par une relation de rivalité, d'amour ou de parenté. L'effet de système se voit redoublé par la nécessité diégétique de l'enquête, qui doit passer en revue tous les témoins potentiels. Le texte joue donc d'une impression de vertige fondée sur l'accumulation, que soulignent les sonorités très voisines des noms propres, pour renforcer le caractère énigmatique de l'intrigue et imposer au lecteur un geste de déchiffrement mimétique de celui des enquêteurs.
- 10 Chez Ravey, le lecteur est également appelé à pallier les manques de la narration. Dans *Pris au piège*<sup>11</sup>, la stratégie du retard s'appuie sur l'alternance des chapitres entre deux fils diégétiques. Une première intrigue, largement métaphorique, est centrée sur l'invasion du voisinage par une espèce particulièrement vorace de capricornes, tandis qu'une deuxième se développe autour du personnage de Madame Domenico. La focalisation varie ainsi entre le récit personnel du jeune narrateur, Lindbergh, qui décrit en temps réel les épisodes auxquels il assiste chez les Domenico, et les chapitres intercalés consacrés à la lutte contre les capricornes, qui s'inscrivent dans une temporalité rétrospective au cours de scènes retranscrites au discours rapporté et qui font office de digression, ou de trompe-l'œil. En effet, ces chapitres engagent une dynamique herméneutique en suscitant une curiosité croissante à chaque visite des inspecteurs sanitaires, jusqu'à ce que les habitants découvrent qu'ils sont en réalité

des escrocs qui entendent tirer profit de leur naïveté. En réalité, c'est dans le foyer des Domenico que se noue la véritable énigme, et Madame Domenico affirme progressivement son statut de personnage principal : c'est autour d'elle que se noue le travail de la tension narrative. Ses conversations violentes avec son mari alternent avec les confidences qu'elle fait à Lindbergh sur leur vie de couple. La dernière des nombreuses scènes conjugales du roman oppose les deux époux dans la cuisine, tandis que Lindbergh est tapi dans le grenier. Alors qu'il rapportait en secret le spécimen de capricorne que son père avait emprunté, il s'est fait surprendre chez eux par le retour des Domenico, et il peut tout entendre de la dispute sans rien en voir. Étendue sur plusieurs chapitres, cette scène marque le paroxysme de la violence, puisqu'aux insultes succèdent les coups de ceinture. Les défaillances de la voix narrative, limitée par la discrétion à laquelle Lindbergh est contraint, délèguent au lecteur la responsabilité d'interpréter la scène :

Il criait. Regarde les vitres, bon sang ! Approche ! Une chaise a roulé... Silence...  
C'est lui qui a reparlé le premier. Ça fait du bien, non ? Elle n'a pas répondu et je n'ai d'abord pas compris pourquoi elle ne répondait pas.<sup>12</sup>

Les reproches de monsieur Domenico qui s'inquiète de nettoyer le sang de ses serviettes blanches, mais surtout la suite de cette dispute qui se poursuit au grenier par une scène de flagellation difficilement soutenable, éclairent et confirment les soupçons du lecteur.

11 Cette stratégie de retardement se nourrit également des effets de juxtaposition sur lesquels le texte se construit. Selon un motif vaudevillesque aisément reconnaissable, et dont le gonflement jusqu'à l'inquiétude transforme le registre initial, monsieur Domenico soupçonne un rival amoureux en monsieur Barre, le maître nageur de la piscine municipale qui loge chez lui, dans la chambre laissée vacante après le mariage de sa fille. La première apparition de ce personnage a lieu pendant une scène conjugale où monsieur Domenico promet à sa femme de sérieuses représailles, lorsqu'il met en garde le mari, avec le sourire, de ne pas se compromettre en public de la sorte. Monsieur Domenico croit remporter la partie lorsqu'il parvient à chasser monsieur Barre de son emploi et de la ville, mais cette paix nouvellement acquise est immédiatement troublée par la première visite des inspecteurs sanitaires, qui introduit le thème de l'extermination des insectes indésirables dans le livre et éclaire ainsi rétrospectivement la scène précédente. Chaque épisode doit donc être lu en forte corrélation avec ceux qui l'entourent, dans un jeu d'échos et de résonances où se loge la duplicité d'un texte qui se donne comme transparent. Pourtant, le dénouement met un terme brutal à l'entreprise herméneutique, sous la forme d'un double démenti: alors que, face à la jalousie malade de monsieur Domenico, le lecteur était tenté d'épouser la cause de sa femme, il apprend *in extremis* que ses soupçons étaient fondés, et que l'amant de madame Domenico n'est autre que le père de Lindbergh. En dévoilant la seule éventualité qu'il n'avait pas soupçonnée, la scène finale prend monsieur Domenico à son piège, en même temps que le narrateur et le lecteur lui-même.

12 Il en va de même dans *Moteur*<sup>13</sup>. Le schème policier se noue ici lorsque l'inspecteur Martin Landau demande à Matt de l'aider à rassembler des preuves contre son propriétaire, "le Consul". En effet, depuis des années et sans qu'assez de preuves aient été rassemblées, une enquête est ouverte contre celui-ci pour mauvais traitements infligés à son jeune frère handicapé, Ricard. Une nuit, Matt surprend le Consul en

train de torturer Ricard. Le lendemain, il assiste impuissant à la vengeance de ce dernier, qui attache le Consul à son propre fauteuil roulant avant d'y mettre le feu et de le projeter contre une voiture. Le livre se clôt sur le récit de Matt à Martin Landau, et l'image saisissante des deux frères, étendus côte à côte, l'un carbonisé, l'autre endormi. Le travail de la chute place le lecteur et l'inspecteur dans une situation d'égale stupéfaction face au déchaînement de la violence contenue tout au long du livre. Ravey travaille à resserrer le maillage du texte pour le défaire à la fin dans une esthétique du coup de théâtre ou de la chute. Ainsi, le dénouement détourne l'intrigue de son cours initial, et achève de faire trembler le texte. En se démarquant *in extremis* du schème résolutif dont il revendique par ailleurs les codes, le roman se déplace dans les marges de l'indécidable.

### Incertitude focale et configuration polyphonique

- 13 Chez nos deux auteurs, l'intrigue progresse au fil de récits enchâssés qui sont le fait de narrateurs secondaires, selon un procédé bien connu du roman policier et qui prend traditionnellement la forme de l'interrogatoire. La délégation de parole permet de jouer sur la focalisation et les zones d'ombre laissées par l'alternance des points de vue. Uri Eisenzweig montre bien que la voix du roman policier, ainsi diffractée, est nécessairement problématique<sup>14</sup>. Si ces métarécits se donnent comme une compensation des lacunes de l'enquêteur, les motivations des témoins restent mystérieuses, et le caractère suspect de leurs récits contribue à l'impuissance de celui-ci. Dans les romans de Ravey et Redonnet, la perspective narrative, globalement extradiegétique, se déplace d'un personnage à l'autre selon une distribution par courts chapitres. La voix narrative ne procède pas d'une instance unique: au contraire, l'intrigue progresse par une série de récits indépendants et subjectifs, comme autant de monades dont les autres personnages ne sont pas informés. En d'autres termes, seul le lecteur bénéficie de l'éclairage croisé de ces points de vue multiples.
- 14 Nous avons déjà montré que, dans *Un notaire peu ordinaire*, maître Montussaint seul détient toutes les informations nécessaires au déchiffrement des signes, en coupable classique. Il s'impose à Madame Rebernak comme narrateur unique et autoritaire, puisqu'il détourne à son profit le sens des indices qu'elle lui soumet naïvement et fait taire les hypothèses qui contredisent son propre récit. L'effet de mise en abyme qui joue sur les niveaux de narration interroge la fiabilité du récit encadrant et la bienveillance de la prose elle-même.
- 15 Dans *Moteur*, le coup de théâtre final est d'autant plus saisissant que l'ensemble du livre procède du glissement du récit au discours rapporté, où chaque chapitre signale un changement de locuteur dans un flot discursif qui s'entretient lui-même par digressions et délégation de parole. Si le récit est globalement le fait d'un narrateur extradiegétique qui raconte en épousant le point de vue de Matt, le texte résonne néanmoins de plusieurs voix. Un premier niveau de lecture s'établit au fil des dialogues qui confrontent (car il s'agit bien de cela) les personnages deux à deux : Matt houspillé par le Consul sur sa conduite ou la précarité de son statut, Matt sommé par Martin Landau de collaborer à l'enquête, Matt morigéné par sa mère qui déplore son mode de vie. À cela s'ajoutent les discours rapportés convoqués au sein du dialogue par l'un des interlocuteurs, souvent pour appuyer son point de vue dans la discussion : ainsi du Consul rappelant à Matt les paroles dépréciatives de sa mère, ou lui racontant

en guise d'avertissement la virulence de son échange avec l'inspecteur Landau. Enfin, dans un phénomène de remémoration silencieuse déclenché par associations de pensées, il arrive que l'un des interlocuteurs s'abstraie du dialogue où il est engagé et s'enfonce dans le souvenir d'un autre échange : c'est Matt qui se remémore les espoirs et promesses de son père ou les avertissements de sa mère, ou le Consul qui rejoue pour lui-même des conflits antérieurs. Ainsi assiste-t-on souvent, au cœur du discours rapporté, à un décrochement brusque qui déplace l'accent du dialogue au monologue intérieur, entremêlés dans le vacarme de l'écriture. On voit bien la complexité d'un texte qui se construit par superposition de strates discursives, pour un effet de brouillage de la piste criminelle dans la cacophonie des instances énonciatives.

- 16 La tension diégétique s'élabore à partir d'un jeu sur l'instabilité du point de vue : au fil de leur discours, les personnages charrient aussi les points aveugles et les zones d'ombre de leur propre connaissance de la situation, ne dispensant qu'un éclairage lacunaire sur la vérité. La chute finale repose tout entière sur l'effet de surprise généralisé qui invalide rétrospectivement chacun de ces discours dans leur certitude de maîtriser tous les aspects de l'intrigue. Elle met un terme définitif et macabre au travail de dispersion multifocale du texte, et impose silence à ces discours personnels. *Moteur*, comme les autres textes de Ravey qui jouent de ces effets de labilité et d'incertitude, se donne ainsi comme un texte absolument paradoxal, qui refuse de se laisser envisager comme une totalité puisque chaque chapitre marque une rupture tant dans la focalisation qu'au sein de chaque prise de parole. Le principe de discontinuité entre récit et discours s'affiche comme régime narratif et enjeu diégétique.
- 17 C'est dans ce travail d'instabilité et de mise en doute de la voix narrative que se loge la transgression du genre policier. Le jeune Lindbergh, piégé dans le grenier des Domenico et témoin de scènes intimes dans *Pris au piège*, en est un exemple frappant : sa présence dans cette maison, présentée dès l'ouverture comme le foyer de la tension diégétique, lui confère un statut privilégié de témoin de scènes privées. Il devient le point de fuite de tous les discours, qu'ils lui soient adressés ou non, et peut dès lors retranscrire les faits et gestes d'autres personnages sans heurter la perspective réaliste. Le point de vue interne se mue donc en une forme paradoxale d'omniscience, fondée sur des coïncidences aléatoires et qui ne contredisent pas, *stricto sensu*, l'esthétique du roman policier. De même, le narrateur d'*Un notaire peu ordinaire* s'avère capable de décrire les gestes de maître Montussaint qui réajuste sa chemise chez lui alors même qu'il n'assiste pas à la scène<sup>15</sup>. Gonflement par l'hypothèse d'un récit sans cesse oscillant entre exposé des faits et interprétation personnelle forcément opacifiante ? L'auteur explore l'élasticité de la focalisation en s'appuyant sur les traits de caractère ou les habitudes de personnages souvent voyeurs ou simplement indiscrets. Passant ainsi d'une vision restreinte à une forme d'omniscience paradoxale, il élargit la perspective contre la logique mimétique et la cohérence narrative, et fait basculer le texte de la transparence au vertige de l'indécidable.
- 18 Chez Redonnet, c'est la manipulation de la chronologie du récit qui donne lieu à des phénomènes comparables de polyphonie et de démultiplication des points de vue, pour une vision kaléidoscopique. Dans *Nevermore*, l'intrigue progresse par groupements de chapitres qui fonctionnent en diptyque (voire en triptyque). Chaque scène est suivie d'un ou plusieurs échos, qui s'inscrivent par analepse dans le même intervalle temporel et relatent les faits et gestes de différents personnages au même moment, selon un procédé qui rappelle l'art de la composition cinématographique par

juxtaposition. Ainsi, le chapitre 1 prépare l'entrée de Willy Bost à San Rosa jusqu'à ce qu'il atteigne le bureau du commandant Roney Burke, tandis que le chapitre 2 met en scène les activités ménagères de ce dernier dans l'attente de son adjoint. Le chapitre 3, où les deux hommes se rencontrent, s'ouvre au moment où les deux premiers chapitres s'étaient arrêtés. Les chapitres 7, 8 et 9 relatent la même soirée, passée dans les différents lieux de divertissement de San Rosa, selon les points de vue de Willy Bost, de Rosa Dore et Lizzie Malik qui travaillent ensemble, et de Cassy Mac Key. Poussées à l'extrême, ces manipulations de la trame chronologique confrontent, pour la même scène, des points de vue multiples. Par exemple, au chapitre 5 où Willy Bost s'installe dans la pension de La Maison d'or et reçoit les faveurs de Lizzie Malik, qui est aussi sa logeuse, correspond le chapitre 6 dans lequel le même épisode est raconté selon le point de vue de Cassy Mac Key, qui le surprend depuis l'autre côté de la paroi non isolante. La symétrie des deux chapitres autour de l'axe vertical de la paroi accentue le motif de la conquête amoureuse qui s'ébauche depuis la première rencontre de ces deux personnages. Ces incessants retours engendrent un effet d'extrême densité de l'intrigue : si le temps semble arrêté, les découvertes et les rebondissements se multiplient. Entre gonflement temporel et exhaustivité du récit, le schème policier sert de gaine au récit. La tension narrative l'emporte sur la linéarité chronologique ; l'élan diégétique repose sur l'effet de simultanéité qui naît de la configuration polyphonique des chapitres.

### Indécidabilité du sens

- 19 Quand le roman policier du XIX<sup>e</sup> siècle propose essentiellement une vision du monde conservatrice de retour à l'ordre par la résolution de l'enquête et la neutralisation de la transgression<sup>16</sup>, les romans dont nous parlons ici retournent contre eux-mêmes ce paradigme et s'écrivent contre la stabilisation finale du sens.
- 20 Par exemple, chez Redonnet, les coupables sont connus dès le début de l'enquête ou presque, et tout le cheminement du détective consiste à rassembler contre eux suffisamment de preuves. Pour autant, de son succès en ce domaine ne découle aucun redressement. Dans *Nevermore*, à chaque coupable correspond un haut lieu du divertissement de San Rosa où différents spectacles leur garantissent l'adhésion et la fascination du public : à Gobbs le parc d'attractions, à Dora Atter le Babylone, au père Anders l'Église de la Santa Cruce qui rassemble même les non-croyants chaque dimanche. Certes, la lutte à mort qui s'engage entre eux lors de la campagne pour le poste de gouverneur de la ville ne laisse qu'un unique survivant, Gobbs, mais c'est pour mieux saluer son retour, un an après les événements, par une nomination à des responsabilités politiques qui le rendent plus puissant encore que du temps où il pouvait feindre l'innocence. Le scandale paraît donc d'autant plus intolérable que son exposition à découvert est acceptée par la communauté et sanctionnée par un rituel politique ou social, et que les personnages qui l'ont dénoncé sont sacrifiés dans l'ombre et l'indifférence de tous: le commandant Burke meurt au cours de l'enquête, Willy disparaît en mer. *Candy Story* reproduit un schéma similaire, où témoins et enquêteurs trouvent la mort les uns après les autres pour mieux faire triompher les commanditaires de ces crimes. La dédicace au juge Falcone trouve dans ces échos au fonctionnement historique des mafias une résonance profonde.



- 21 C'est que le statut du discours fait problème. La parole narrative, nous dit Uri Eisenszweig, constitue un enjeu de pouvoir dans la fiction policière : l'objectif de chaque personnage est de ne plus apparaître dans des récits allogènes, mais d'en tenir lui-même les rênes. Ainsi les personnages de *Nevermore* se livrent-ils à une grande confrontation des récits lors de leurs discours de campagne. Gobbs dénonce les crimes de Dora Atter dans sa vidéo de campagne pour discréditer son allié, le président Patter, avant de dévoiler le rôle infâmant du père Anders par le passé, puisqu'il fut l'aumônier du camp de Santa Flor. Les crimes de Gobbs sont dénoncés à leur tour par le film publicitaire du président Patter. Le prêtre se jette alors du haut de son clocher, et Dora Atter est tuée dans une explosion suspecte. Dans ce jeu d'invalidation réciproque de la parole, celui qui s'empare du dernier mot gagne. Toutefois, comment expliquer que Gobbs soit promu à son retour conseiller des Arts et des Lettres chargé des Affaires Sociales de San Rosa ? Qu'est-ce à dire sur le discours, en relation avec le motif omniprésent de l'écriture chez Redonnet, qui obsède ses personnages et où se nouent ensemble le geste poïétique et la pulsion herméneutique ? Face au dénouement de l'intrigue sur la défaite conjointe du commandant de police et de son adjoint, la nomination de Gobbs signe l'échec de l'entreprise de rétablissement du sens. La vérité n'est pas faite, ou faite pour rien, l'intérêt se déplace insensiblement de la solution de l'énigme initiale au devenir d'une ville où les comptes ne sont jamais soldés. L'originalité n'est pas dans l'insuccès du détective, thème fréquent du roman noir américain<sup>17</sup>, mais bien dans la mise en cause du texte lui-même comme garant du sens, puisque l'incertitude laisse place à l'explosion d'une vaine violence. L'impuissance est au cœur de la caractérisation des personnages sur le plan diégétique, mais elle mine aussi les fondements de l'écriture, selon un parti pris esthétique et éthique paradoxal. Mensonger ou sans conséquence, le discours a défait tout lien avec la réalité.
- 22 Dans cette lutte pour la maîtrise du discours qui fait signe vers l'enjeu sémiotique de déchiffrement sur lequel s'articule l'enquête, les personnages principaux de Redonnet et de Ravey échouent. Contrairement au détective des romans policiers traditionnels, qui sait soutirer ses informations aux criminels et feindre l'ignorance et la naïveté jusqu'au dévoilement triomphal de ses sagaces conclusions, les enquêteurs de nos romans ne s'avèrent capables ni de comprendre les signes, ni de dissimuler leurs laborieux progrès aux suspects. Chez Ravey, les indices pourtant nombreux ne permettent jamais d'empêcher le crime, et chez Redonnet, le détective a toujours un coup de retard sur ses suspects, au point d'aller droit à l'échec : c'est Willy Bost qui oublie son carnet entre les draps de la maîtresse de son suspect, ou la narratrice de *Candy story* réduite à écrire son témoignage après la mort de tous les siens – sans que le lecteur sache s'il a affaire au journal de l'écriture de celui-ci ou au texte définitif. Le tremblement affecte donc encore la conclusion du parcours, puisque la narratrice, à la fois témoin et actrice du drame, peine à investir son rôle d'auteur. La faille est intimement liée à l'écriture.

## Conclusion

- 23 Loin des canons du roman d'élucidation, les textes de Ravey et Redonnet affichent un parti pris d'ébranlement du sens. Le territoire du roman policier offre un cadre générique et esthétique où ancrer, pour le premier, un réalisme renouvelé, porteur d'un discours social et parcouru de références géographiques et politiques identi-

fiables<sup>18</sup>, pour la seconde une écriture du mythe ou du conte, qui joue d'un effet de familiarité avec le genre pour déployer une archéologie de l'intime, fortement polarisée autour de symboles paraboliques<sup>19</sup>. Si leur geste s'inscrit dans la continuité du mouvement esquissé depuis les années 1980 de retour sur les normes et les héritages romanesques, ces deux auteurs mettent en œuvre depuis l'exercice ludique auquel ils se prêtent un rapport quasi-conflictuel avec la bibliothèque. Sous le masque du roman policier et par ses voies, ils posent une voix paradoxale qui porte le soupçon sur le discours et laisse le lecteur pantois, déconcerté par une violence qui s'étend de l'intrigue à l'acte de lecture même, pour une écriture du saisissement et de l'indécidabilité.

Morgane Kieffer  
Université Paris X Nanterre

#### NOTES

- 1 Alain Robbe-Grillet cité par Denis Mellier in "Double policier et Trilogie new-yorkaise: Paul Auster et la littérature policière" in Denis Mellier & Gilles Menegaldo (dir.), *Formes policières du roman contemporain*, La licorne n°44, 1998, p. 199.
- 2 Hélène Machinal, "Quête, mémoire et écriture dans *The light of day* de Graham Swift" in Gilles Menegaldo & Maryse Petit (dir.), *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, <Interférences>, p. 135.
- 3 Marie Redonnet, *Nevermore*, POL, 1994.
- 4 Richard Saint-Gelais, "Rudiments de lecture policière", in *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 75 fasc. 3, 1997. Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde. p. 789-804. URL : [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph\\_0035-0818\\_1997\\_num\\_75\\_3\\_4196](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1997_num_75_3_4196) (consulté le 07 avril 2014).
- 5 Marie Redonnet, *Candy Story*, POL, 1992.
- 6 Yves Ravey, *L'épave*, Minuit, 2006.
- 7 Yves Ravey, *Un notaire peu ordinaire*, Minuit, 2013.
- 8 Tzvetan Todorov, "Typologie du roman policier" in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980.
- 9 Yves Ravey, *Enlèvement avec rançon*, Minuit, 2010.
- 10 Raphaël Baroni, "Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative", Conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui – le 6 janvier 2004, URL: <http://www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html> (consulté sur Vox poetica le 01/04/2014). Voir aussi le livre du même auteur : Raphaël Baroni, *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- 11 Yves Ravey, *Pris au piège*, Minuit, 2005.
- 12 *Ibid.*, p. 67.
- 13 Yves Ravey, *Moteur*, Minuit, 1997.
- 14 "Dans le récit de détection, c'est par définition même que la narration ne va pas de soi", Uri Eisenzweig, *Le récit impossible, forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1986, p. 98.
- 15 Nous renvoyons à ce sujet à l'article de Jean Kaempfer qui analyse le paradoxe du "récit personnel omniscient" chez Yves Ravey: Jean Kaempfer, "Après la mort des pères", *Critique*, mai 2014.
- 16 Que Uri Eisenzweig décrit comme "ce positivisme policier, cette euphorie herméneutique, cette garantie illusoire de complétude sémiologique, et idéologique", in *Le récit impossible, op. cit.*, p. 199.
- 17 Uri Eisenzweig tient ainsi ce propos : "l'impossibilité de la neutralisation réelle de l'identité coupable se traduit dans le *hard-boiled* par des conséquences d'ordre matériel : la mort du héros ou de l'objet de son Désir ou, à un échelon inférieur du paradigme, le retour à la solitude, à la pauvreté", *Le récit impossible, op. cit.*, p. 289. On retrouve quelque chose d'analogue dans le néo-polar français de critique sociale, par exemple chez Didier Daeninckx ou Dominique Manotti, qui mettent en scène des inspecteurs déplacés, des enquêtes bloquées en haut lieu, et divers autres obstacles à l'application de la justice (légal et morale).
- 18 Prenons l'exemple d'*Enlèvement avec rançon*, où Jerry laisse entendre par quelques indices qu'il s'est converti à l'islam et engagé dans une brigade terroriste en Afghanistan, où les employés syriens du patron de Max sont des travailleurs clandestins ouvertement exploités, et où l'intrigue s'appuie sur les flux économiques réels et les réalités géopolitiques contemporaines.

- <sup>19</sup> Ce n'est pas ici le lieu de développer la dimension métaphorique prégnante des textes de Redonnet, qui fait signe vers l'écriture des contes de fées ou de la parabole. Pour illustrer l'opposition que nous introduisons avec Ravey, pensons simplement à la distribution systématiquement binaire de son univers, tant à travers le dédoublement des personnages que dans la construction d'espaces symétriques et opposés, selon un parti pris esthétique de polarisation à l'extrême qui fait signe vers la dimension allégorique du récit.