

André Vanoncini
Université de Bâle

Le Roman policier comme enjeu littéraire

Arrivés à la fin du XX^e siècle, nous considérons le roman policier comme un genre parmi d'autres dans le vaste champ de la littérature romanesque. Nous savons qu'il s'est divisé en plusieurs catégories typiques que les collections spécifiques des éditeurs permettent de reconnaître facilement. Nous savons de même que, depuis belle lurette, les thèmes et structures du roman policier se sont amalgamés avec les ingrédients d'autres discours narratifs, au point que son exclusion du domaine de l'art, sinon de l'esthétique, est devenue problématique. Nous connaissons enfin l'intérêt que lui porte la critique journalistique et universitaire, comme en témoigne ce colloque.

Le roman policier, en d'autres termes, semble un genre parfaitement prospère: il bénéficie d'une bonne diffusion commerciale, peut compter sur un public de lecteurs avertis et d'analystes compétents et, surtout, possède une faculté d'infiltration qui a pu faire dire à Borgès que "tous les grands romans du XX^e siècle sont des romans policiers"¹. Et, pourtant, cette conception un peu triomphaliste, loin de s'enraciner dans une tradition, ne reflète que l'aboutissement récent d'un développement historique complexe et conflictuel. Mon but sera ici de présenter sommairement quelques étapes de ce processus avant d'illustrer son évolution actuelle par la brève comparaison de deux oeuvres représentatives de la production contemporaine.

¹ Cité par Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 56, et Marc Lits, *Le roman policier*, Liège, Editions du C.E.F.A.L., 1993, p. 138.

Les thèmes criminels et policiers se mettent en place à l'époque romantique. C'est à ce moment que se multiplient dans les mélodrames et les romans les malfaiteurs sadiques et vierges innocentes, les bagnards et agents de la Sûreté, les traîtres et vengeurs, toutes figures qui non seulement se combattent mais se persécutent sur fond de méprises d'identité, d'erreurs judiciaires et d'injustices sociales. Dans certaines de ces oeuvres, des éléments d'enquête apparaissent, sans devenir, toutefois, les composantes d'un axe narratif déterminant. Le cas de Balzac est caractéristique à cet égard: dans de nombreux textes, cet écrivain introduit une énigme et une tentative de solution mais ne songe pas à inscrire celles-ci dans le schéma contraignant d'un récit de détection². Quant au *Double Assassinat dans la rue Morgue* d'E. A. Poe (1842), il passe certes à juste titre pour le modèle fondateur du roman policier. On ne saurait oublier, cependant, que cette nouvelle n'est que partiellement typologique. Car non seulement elle est brève, mais elle expose un brillant exercice de déduction logique beaucoup plus que le déroulement d'une enquête. Et il est significatif qu'elle conduise à la découverte d'un orang-outan comme auteur du carnage et non pas à un criminel qui aurait planifié son forfait. On reste donc, chez Poe, très proche du monstrueux et de la coïncidence fantastique, registres dont l'auteur est familier comme on le sait.

Le récit d'enquête pur, en fait, met beaucoup de temps à émerger comme un texte clairement identifiable par ses propriétés structurelles. Après Poe, d'autres écrivains, considérés aujourd'hui comme des pionniers du genre, n'ont pas le sentiment de pratiquer une forme narrative spécifique. Un Émile Gaboriau, par exemple, se considère comme un continuateur de Balzac, d'Eugène Sue, de tous les champions du feuilleton populaire. Son *Affaire Lerouge* (1866), qu'il appelle un roman judiciaire, se donne certes pour base un scénario de détection, mais multiplie les digressions d'ordre mélodramatique³. C'est à la fin du XIX^e siècle seulement, en particulier chez Conan Doyle, que les fonctions types du roman policier se profilent avec une assez grande netteté. Son Sherlock se conçoit comme un vrai technicien de l'enquête, il ne s'embarrasse pas de questions de morale ou d'implications sentimentales

² Voir à ce sujet Chantal Massol, *Le Récit herméneutique balzacien*, Thèse d'Etat, Paris VIII, 1997 (à paraître).

³ Voir mon article "Crime et châtement dans *L'Affaire Lerouge* d'E. Gaboriau", *Cahiers de l'A.I.E.F.*, 1992.

et, surtout, il suit sans défaillir une ligne continue qui le mène du mystère initial d'un meurtre à la désignation finale d'un coupable. Telle est la formule du roman d'énigme porté un peu plus tard à son plus haut degré de perfection par Agatha Christie.

Que le roman policier, au sens le plus classique du terme, établisse son règne triomphant au tournant du siècle, ne s'explique pas seulement par la cristallisation d'une forme narrative. La sociocritique voit dans cette structure un mode de compensation généré par la conscience collective bourgeoise. Jean-Patrick Manchette, par exemple, écrit que "le roman policier de détection s'est constitué pleinement quand la société bourgeoise est devenue maîtresse du monde, et aussitôt s'est inquiétée de son négatif [...]"⁴. Ce négatif, souvent rattaché à la sombre existence des classes laborieuses, se laisse en effet envisager et manier sereinement une fois qu'il appartient à la sphère du roman d'énigme. A l'intérieur de cet espace proprement ludique, le mal s'incarne dans un seul individu qui perturbe passagèrement l'ordre établi, avant de se soumettre à l'autorité de son rival toujours supérieur, le détective.

Ce récit toujours pareillement construit, dans lequel l'auteur anonyme d'un meurtre se fait infailliblement identifier par un maître de la déduction, s'organise d'après des critères surtout fonctionnels. Il doit convaincre par son arrangement combinatoire, par sa lisibilité et par son prix abordable.

De telles caractéristiques sont, à première vue, incompatibles avec le programme de tous ceux qui défendent une valeur esthétique du roman. L'avant-garde symboliste, notamment, préconise, tout au contraire, la complexité formelle et le cryptage de l'oeuvre, réservée à une mince élite de connaisseurs. Quant à la critique conservatrice, elle s'irrite de tous les développements qui mettent en question la tradition du roman réaliste. Elle voit dans le roman policier, si elle daigne en parler, une sorte d'exploitation cannibale des ressources de la grande littérature. Et elle a trouvé ainsi, comme le dit Jacques Dubois, "le mauvais genre, le genre à exclure, celui qui ne joue pas le jeu parce qu'il n'est précisément que jeu"⁵.

⁴ *Chroniques*, Paris, Rivages, "Ecrits noirs", p. 244.

⁵ *Op. cit.*, p. 36.

Il n'en reste pas moins que le roman policier connaît un formidable essor à la fin de la première guerre mondiale. Lié dès le XIX^e siècle au phénomène de la littérature populaire, il devient au XX^e, une pièce maîtresse de la culture de masse. Devant cette présence incontournable, la réflexion critique, qu'elle approuve ou condamne le genre, prend un aspect nettement plus subtil que dans la période précédente. Il est intéressant, à ce propos, de comparer trois discours théoriques sur le roman dont les auteurs occupent des positions différentes de tous les points de vue⁶. Je retiendrai en premier lieu l'argument du formalisme poétique tel que Valéry l'élabore au cours des années 1920, dans plusieurs articles des *Cahiers* et de *Tel quel*. Je m'arrêterai ensuite aux *Vingt règles du roman policier* de l'Américain Van Dine, texte paru en 1928 et ignoré par les littérateurs de cette époque, mais qui apparaît aujourd'hui comme un texte programmatique essentiel⁷. Et je m'intéresserai enfin au discours anti-romanesque qu'André Breton formule dans certains passages des *Manifestes du surréalisme* (1924 et 1929).

Valéry s'est attaché à redéfinir radicalement les diverses instances impliquées dans la production et la réception du texte fictionnel. A commencer par le contenu du roman, c'est-à-dire son intrigue, ses personnages, son décor et son cadre temporel. L'ouverture rituelle du roman classique, comme par exemple "La marquise sortit à cinq heures"⁸, lui paraît irrecevable du fait de son statut foncièrement arbitraire. Car cette dame, au lieu de sortir pourrait rentrer chez elle, elle pourrait le faire à quatre heures et demie au lieu de cinq heures et, d'une marquise elle pourrait se muer en baronne, voire femme de chambre. Ce qui gêne Valéry dans ce début de roman, ce n'est pas l'énoncé en tant que tel mais la convention tacite entre auteur et lecteur de prendre pour naturellement donné ce qui relève d'une composition redevable à la logique du texte. Pourquoi pas jouer cartes sur table, semble dire Valéry, en affichant ouvertement l'artifice de l'oeuvre

⁶ Le développement qui suit reprend une partie de mon article "Léo Malet et Charles Baudelaire. De l'enquête policière à la quête poétique", *Poétique*, 110, avril 1997, pp. 193-195.

⁷ Les règles sont reproduites en annexe dans mon *Roman policier*, Paris, PUF, "Que sais-je?", 1993. Elles sont commentées, entre autres, par T. Todorov, "Typologie du roman policier", *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

⁸ La formule se trouve dans le *Premier manifeste du surréalisme* de Breton qui l'attribue à Valéry. Voir l'édition de la Pléiade, p. 314 et le commentaire de Marguerite Bonnet à la page 1346.

fictionnelle? Pourquoi réunir ses composantes dans la pseudo-harmonie du vraisemblable au lieu de les exhiber et de les disposer sur une même surface de jeu? L'oeuvre ne serait plus à ce moment le cadre d'une représentation mais deviendrait une texture ouverte aux arrangements multiples des formes et des thèmes. Quant à l'auteur, il perdrait son aura de créateur et maître de l'univers fictif. Il se bornerait au rôle d'un mécanicien qui règle son dispositif textuel, quitte à faire du lecteur un associé à part entière.

Si nous passons maintenant à Van Dine, nous constatons que son texte confirme et concrétise dans une large mesure les postulats de Valéry. Le roman policier, dans cette optique, assume ouvertement l'artifice de sa construction. Au lieu de s'occuper de la vraisemblance d'un personnage et de ses actes, il active une série de rôles fixes, que tout lecteur s'attend d'ailleurs à voir se mettre en oeuvre. Ainsi lui faut-il impérativement un détective, un coupable et, surtout, une victime, comme l'exige Van Dine très crûment dans la règle n° 7: "Un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas. J'ajouterai même que plus ce cadavre est mort, mieux cela vaut." De même, les ingrédients traditionnels du roman réaliste et du roman psychologique sont soit éliminés soit fonctionnalisés. Les détails descriptifs ne servent plus à peindre un milieu ou à créer une unité atmosphérique mais se soumettent aux contraintes du scénario de détection: ils deviennent des indices ou des leurres. Le récit policier ressemble donc bien à ce que Valéry a appelé une "machine textuelle"⁹. Il est radicalement arbitraire par ses pré-supposés mais rigoureusement logique par son fonctionnement interne. Il demande par ailleurs, conformément aux souhaits valériens, une interaction de type ludique entre l'auteur-arrangeur et le lecteur-déchiffreur.

Que l'auteur de *La Jeune Parque* puisse retrouver sa théorie littéraire dans le programme de Van Dine ne doit pas étonner outre-mesure, puisque cette théorie tient compte du roman policier et, plus particulièrement, de son père-fondateur Edgar Allan Poe. D'après Valéry, Poe aurait compris et maîtrisé le champ global des possibles littéraires; il serait le premier à étudier non seulement les aspects internes du texte mais aussi son fonctionnement externe, c'est-à-dire les

⁹ La formule est commentée par G. Genette, "La littérature comme telle", *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 259-260.

différents modes de sa réception. Et il parviendrait ainsi à montrer que certains textes perméables invitent à la participation jouissive du lecteur; d'autres, en revanche, plus opaques, demanderaient un laborieux travail d'approche et d'analyse. Et ainsi se détacheraient sur un arrière-fond commun la textualité consommable par les masses et la littérarité déchiffirable par les avant-gardes. On ajoutera encore que cette réflexion de Valéry est très proche de celle de Borgès. Celui-ci écrit à propos de Poe: "[Il] a créé le roman policier, d'une part, et après, le type du lecteur du roman policier [...]. De lui viennent deux faits qui paraissent très éloignés l'un de l'autre et qui pourtant ne le sont pas; ce sont des faits analogues. Viennent l'idée de la littérature en tant que fait intellectuel, et le roman policier"¹⁰.

Il reste Breton qui méprise Poe, précisément parce qu'il a inventé le roman policier. Aux yeux du patron des surréalistes, le récit de détection est la parfaite expression d'une idéologie étouffante. Les acteurs y deviennent de simples pions qui avancent vers un but fixé d'emblée. Ce qui fait donc rêver Valéry ne peut qu'écoeurer Breton. Là où le premier observe un jeu habile sur l'arbitraire romanesque, le second ne voit qu'une manipulation pourvoyeuse d'ennui. Pour Breton, écrire et lire correspondent à des actes qui interpellent l'être dans sa totalité. Et, en conséquence, une démarche créatrice comme celle du romancier ne prend de la valeur que dans la mesure où elle est quête personnelle.

Or, très indépendamment et à une grande distance de Breton, le roman policier semble faire sienne cette idée de revitalisation. C'est en effet dans les années 1920, au moment même où le récit d'énigme fête ses plus grands succès, que Dashiell Hammett fait paraître ses premiers récits "hard boiled", qu'on appellera plus tard romans noirs. Ces textes, au lieu de rassurer le lecteur par une stratégie compensatoire visent au contraire à le provoquer et à le secouer. Ils exposent sans ambages les rapports entre l'organisation capitaliste d'une société et la criminalisation de la plupart de ses membres. Axés sur la lutte entre gangsters et agents de répression, ils renoncent à la fonction centrale de l'énigme. Au monde brutal qu'ils évoquent, ils appliquent une écriture-choc. Ce style

¹⁰ "El Cuento Policial" 1978, "Le Conte policier", traduction de Denise Laroutis, édité par U. Eisenzweig dans *Autopsies du roman policier*, Paris, 10/18, 1983, pp. 291 et 292.

behavioriste ne s'articule plus en conformité avec la logique d'une enquête, il avance par secousses, enregistrant des apparences et donnant une large place aux dialogues en langue courante. Manchette note à ce sujet: "C'est mondialement que rackets et guerre de gangs sont la réalité de ce temps. Et l'Amérique est le centre de ce temps et de ce monde. Et le roman noir d'Amérique est donc, avec son cinéma et son jazz, le centre de la culture d'alors, le style de l'époque"¹¹.

Il est sans doute juste que l'oeuvre de Hammett, contrairement à celle des spécialistes de l'énigme, profite d'une reconnaissance très rapide de la part de la littérature d'art. Des auteurs comme Dos Passos, Hemingway, Steinbeck ou Faulkner adoptent les techniques de l'écriture behavioriste et, pour certains, publient des nouvelles policières dans les mêmes revues que Hammett. Gide et Aragon rendent explicitement hommage à l'auteur du *Faucon maltais*. Malraux le fait indirectement en découvrant dans *Sanctuaire* de Faulkner "l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier"¹².

L'invention du roman noir signale que la période de scission entre les gens de lettres et les auteurs policiers commence à prendre fin. Les premiers ne se privent plus de puiser aux sources d'un genre considéré longtemps comme infréquentable. Les seconds n'hésitent pas à réaliser une ambition littéraire dans le cadre du même genre désormais revendiqué sans complexes. Hammett, rien que lui, prend pour ses modèles les maîtres français de la forme concise comme Mérimée ou Maupassant¹³.

Simenon, un peu plus tard, se propose d'écrire des "romans de la destinée", dans la tradition de Dostoïevski. Son innovation réside dans le fait qu'il n'envisage plus l'enquêteur et le coupable comme des adversaires dans une partie d'échecs ou dans un match de boxe, mais comme des êtres humains face aux affres de l'existence.

Quant à Chandler, il satisfait pleinement à l'idéal esthétique de la littérature d'art en alliant la subtilité de l'analyse psychologique à l'harmonie d'un style élégant. Avec Chandler, qui écrit la plupart de ses succès pendant et après la deuxième guerre mondiale, donc bien plus

¹¹ *Op. cit.*, p. 154.

¹² Voir R. Deleuze, *Les Maîtres du roman policier*, Paris, Bordas, "Compacts", 1991, pp. 21-22.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

tard que Hammett, le roman policier change de statut en tant qu'objet culturel. Je citerai encore une fois Manchette à ce propos: "[Au moment de Chandler] le mouvement culturel-marchand a commencé de promouvoir la 'paralittérature' au même titre que la grande littérature. Chandler a déjà réalisé ses ambitions sur le papier. Il commence aussi de les réaliser sur le terrain culturel [...]. Pendant qu'il vieillit et que sa mort approche, il est largement satisfait de sa position de grand auteur de polars, qui lui procure une estime universelle et beaucoup de fréquentations de la première grandeur"¹⁴.

Il est certain qu'après la deuxième guerre mondiale, le roman policier ne génère plus de nouveaux schémas de base. Mais il approfondit et enrichit les modèles existants. Cette évolution est particulièrement spectaculaire dans le domaine du roman noir. Celui-ci est devenu un des meilleurs révélateurs des défaillances et dysfonctionnements propres aux sociétés industrielles modernes. La variété des milieux qu'il peint ne cesse d'augmenter. L'analyse des mobiles du crime qu'il conduit gagne en pertinence et en complexité. Ainsi, la problématique psychologique qui sous-tend une affaire prend-elle souvent une dimension importante au cours de l'enquête. Ou encore, dans bien des exemples, l'élucidation d'un mystère criminel va de pair avec la révélation de données historiques (trop) longtemps refoulées. Il faut noter aussi que le roman noir multiplie les registres stylistiques, en proposant des variantes toujours nouvelles de l'écriture oralisée (p. ex. Léo Malet, Frédéric Dard, Jean-Patrick Manchette). Enfin, la fonction de l'enquêteur s'incarne dans des figures de plus en plus variées: à côté du classique détective privé, on trouve désormais le commissaire entouré d'une équipe, le simple inspecteur, l'ex-policier, le journaliste, et, depuis une dizaine d'années, le pendant féminin de tous ces rôles. Le tempérament de ces personnages peut aller de l'héroïsme (devenu rare) à la désillusion amère, en passant par la débrouillardise ironique. Il est vrai pourtant que la plupart des enquêteurs qui apparaissent dans la production récente doutent de leur démarche et ont du mal à accepter l'ordre social où ils évoluent.

Mais il ne suffit pas d'observer exclusivement le développement de la catégorie qui continue à porter l'étiquette officielle du polar. Revenons encore une fois aux oeuvres qui combinent les ingrédients de

¹⁴ *Op. cit.*, p. 290.

plusieurs genres. Dans les années 1950 et 1960 on observe, en effet, un bon voisinage entre la littérature d'art ou de recherche et le roman policier, voisinage qui implique de nombreux échanges de procédés. Les Nouveaux Romanciers, comme Robbe-Grillet dans *Les Gommages* ou Butor dans *L'Emploi du temps*, se servent des structures contraignantes du récit policier pour mieux illustrer sur cette base leur mise en doute générale de la représentation littéraire. Ainsi il rendent les personnages problématiques en effaçant la frontière qui sépare l'enquêteur des suspects ou les innocents des coupables. Ils montrent par ailleurs les défaillances d'une stratégie de détection dans un monde devenu labyrinthique et plurivoque.

Inversement, certains auteurs de romans policiers montrent très clairement que leur démarche s'inscrit dans le champ de la recherche littéraire et du discours critique beaucoup plus que dans celui d'une tradition générique. Il est intéressant, à ce sujet, d'analyser rapidement une interview que Manuel Vázquez Montalbán a donné au *Magazine littéraire* en 1996¹⁵. Quand le journaliste lui demande de préciser sur quel modèle il a conçu son enquêteur Pepe Carvalho, l'écrivain catalan évoque les noms de Marlowe et de Maigret. Mais il rectifie tout de suite: "Je connais mal Maigret, je préfère l'autre Simenon", c'est-à-dire celui des romans non-policiers. Et, dans la phrase qui suit, il affirme: "Je dois d'ailleurs avouer que je n'aime pas beaucoup le roman noir, américain ou non, j'apprécie davantage le cinéma". Un peu plus loin encore, l'auteur révèle que son premier contact avec la littérature policière ne s'est pas fait directement par la lecture d'une oeuvre, mais indirectement, à travers l'étude du discours critique consacré au genre: "J'ai découvert Dashiell Hammett grâce à l'influence de la critique française des années 50. Goldman vit dans sa description de la réalité sans intervention de la subjectivité un des signes précurseurs du nouveau roman." Et il confirme cet intérêt quand il caractérise *Tatouage*, le premier livre de la série avec Pepe Carvalho, paru en 1979: "*Tatouage* était une sorte de provocation à l'encontre d'une littérature alors très influencée par le groupe *Tel Quel*, le structuralisme et les théories linguistiques. Récupérer une littérature qui racontait une histoire, avec une intrigue, des personnages et leur psychologie constituait un véritable acte de

¹⁵ "Manuel Vázquez Montalbán. Les paradoxes de Pepe Carvalho", Propos recueillis par Gérard de Cortanze, *Magazine littéraire*, n° 344, juin 1996, pp. 61-65.

rébellion". Il est évident que, pour Manuel Vázquez Montalbán, le roman policier fait office de structure modulable et adaptable à ses vraies préoccupations telles que la critique sociale et culturelle. Beaucoup d'auteurs de la génération qui lui succède travaillent dans le même état d'esprit. Ils se sentent libres de combiner les styles, les discours et les genres, se considérant comme des architectes du texte beaucoup plus que comme des esthètes de la prose narrative. Et, parallèlement, la critique, notamment universitaire, s'accommode lentement de ces productions: elle les englobe fréquemment dans la catégorie de la littérature sans adjoindre à ce mot un "para-" de prudence.

Faut-il en déduire, comme J.-P. Manchette, que la reconnaissance institutionnelle sanctionne toujours la mort de l'objet reconnu¹⁶ et que le roman policier, en conséquence, "n'est plus que le lieu d'exercices de style, tantôt respectueux, tantôt baroques et bruyants, mais désormais privés définitivement de nécessité, et qui vont s'aligner docilement, les uns à côté des autres, sur les présentoirs de l'égalité culturelle, c'est-à-dire de l'insignifiance?"¹⁷

Manchette a sans doute raison quand il observe que le roman policier, autrefois marginalisé et mal famé, occupe aujourd'hui une position acquise et, en conséquence, banalisée dans le champ littéraire global. Mais cela ne signifie pas, à mon avis, qu'il ait perdu son potentiel critique ou sa faculté d'innovation formelle. La différence par rapport à son époque de trouble-fête solitaire, c'est qu'aujourd'hui il ne peut exprimer sa force subversive qu'en acceptant de se déconstruire et de se recombinaisonner avec d'autres types de discours.

Je propose d'illustrer cette thèse par l'analyse d'un exemple. Il s'agit des trois premières pages d'*Un cirque passe*, roman de Patrick Modiano paru en 1992¹⁸. N'importe quel lecteur qui entre dans ce texte reconnaît immédiatement certains sujets typiques du roman policier: "J'avais dix-huit ans et cet homme dont j'ai oublié les traits du visage tapait mes réponses à la machine au fur et à mesure que je lui déclinais mon état civil, mon adresse et ma prétendue qualité d'étudiant. Il m'a demandé à quoi j'occupais mes loisirs" (p. 11). Nous avons visiblement à

¹⁶ *Op. cit.*, p. 171 note 1.

¹⁷ *Ibid.*, p. 272.

¹⁸ Les citations renvoient à l'édition "folio".

faire à la confrontation entre un enquêteur et un suspect; bref un interrogatoire, qui, de plus, se passe au Quai des Orfèvres, à l'endroit précisément où avait officié si souvent le commissaire Maigret.

Nous constatons cependant aussitôt que le rappel du schéma policier se limite à évoquer un dispositif dramaturgique et un décor familiers. À part ces deux éléments, tout distingue la scène initiale de Modiano de son antécédent chez Simenon.

Premièrement, l'interrogatoire se situe ici au début du récit, alors que chez Simenon et chez bien d'autres représentants du genre, il constitue le moment final et la résolution d'une longue enquête préalable. Deuxièmement, l'épisode n'est pas enregistré à travers le regard et la sensibilité du policier, mais il ressortit à la perception du suspect. Troisièmement, l'enjeu d'une telle rencontre ne semble pas clair. Le jeune homme âgé de dix-huit ans ne sait pas pourquoi il a "dû subir cet interrogatoire" (p. 12). Et l'inspecteur à son tour ne semble pas trop sûr de son affaire: il accepte de consigner les réponses de son interlocuteur sans trop y croire.

Il apparaît donc dans cette brève scène qu'aucun des interlocuteurs ne parvient à dominer grâce à un niveau de connaissances supérieures, facteur qui, dans le récit policier classique, avantage soit le suspect soit l'enquêteur. Chez Modiano, les deux antagonistes se bornent à jouer sans entrain au chat et à la souris. Le silence évasif, l'hésitation, la dérobaude, le mensonge par omission sont certes des caractéristiques de leur échange; elles ne témoignent pourtant pas du raffinement de leur stratégie dissimulatrice, mais plutôt de leur désarroi dans une situation qui leur échappe.

Or, ce qui s'observe à propos des personnages opère aussi au niveau de l'interaction entre narrateur et lecteur. L'énonciateur qui se manifeste au début de notre texte refuse de nous offrir un profil clair. Il énumère quelques points nécessaires à son identification mais ne les explicite pas. On se demande qui est "je", en quelle année il a "dix-huit ans", qui est "cet homme" dont il a "oublié les traits du visage", quel est précisément son "état civil" (p. 12), son adresse etc. Le premier contact que le narrateur établit avec le lecteur ne lui sert en tout cas pas à s'imposer, voire à se dévoiler, mais tout au plus à introduire une vague silhouette sur la scène du récit. C'est le ton du repli narcissique et du désengagement qui règne ici, de sorte que le lecteur doit procéder à des

recoupements et extrapolations pour attribuer au narrateur un arrière-fond familial, social et historique.

Il en résulte une écriture très ambivalente par ses propriétés stylistiques. D'un côté, elle se rattache aux techniques du Nouveau Roman, puisqu'elle complique les structures temporelles, désindividualise les personnages et fragilise les articulations logiques du récit. D'un autre côté, comme le montrent les premières phrases d'*Un Cirque passe*, le lexique et la syntaxe de Modiano sont des plus simples, d'une sobriété qui rappelle les romans de Simenon et, sans doute aussi *L'Etranger* de Camus. Ainsi, nous pouvons constater que le processus d'oralisation de l'écriture littéraire, processus auquel le roman noir a puissamment contribué, produit des effets stylistiques importants dans notre texte.

De façon générale, il s'avère que Modiano actualise certaines fonctions du roman policier dans un but très spécifique. Il cherche avant tout à leur faire accentuer une problématique d'ordre autobiographique. Il les exploite pour formuler les errances d'un individu qui voudrait cerner son identité perdue.

Cette reconstruction, menée sur la base d'une enquête, n'aboutit cependant qu'à des résultats partiels, et souvent même à un échec complet. Dans certains cas, les narrateurs-détectives de Modiano n'obtiennent pas les informations propres à satisfaire leur curiosité; dans d'autres exemples, ces narrateurs s'interdisent la connaissance trop poussée d'une affaire parce qu'ils y ont trempé eux-mêmes. La mécanique policière est donc utilisée ici à rebours; elle s'offre à l'enquêteur comme un instrument finalement inopérant mais d'autant plus révélateur de son trouble identitaire.

Toute autre que celle de Modiano se présente la démarche de Jean Echenoz. Cet auteur propose à la place d'une citation disphorique un investissement euphorique du modèle de référence, il en déforme les thèmes, structures et modalités stylistiques dans une sorte de frénésie parodique. Ses enquêteurs distraits poursuivent des malfaiteurs débiles dans un imbroglio de scènes incohérentes. Mais si Echenoz exaspère l'usage de la formule policière, ce n'est pas simplement pour en signifier la gratuité dans un univers de l'indistinction post-moderne. Le jeu virtuose avec des fragments intertextuels ne l'empêche pas d'exprimer le monde contemporain avec une grande acuité référentielle. En d'autres termes, un auteur comme Echenoz ne reconnaît pas seulement la rente-

bilité du roman policier —ce qui fut la position des Nouveaux Romanciers— mais il en exploite radicalement le pouvoir d'engendrement et de figuration. Il orchestre à sa façon les éléments par lesquels le récit policier arrive depuis ses origines à produire un effet de surprise et d'inédit. Et c'est grâce à cette qualité que le genre appartient pleinement à la modernité classique, et probablement encore au moment contemporain.