

**MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET SECONDAIRE
SPÉCIAL DE LA RÉPUBLIQUE D'OUZBÉKISTAN**

UNIVERSITÉ D'ÉTAT DES LANGUES DU MONDE

LA FACULTE ROMANO -GERMANIQUE

**DÉPARTEMENT DE LA THÉORIE ET DE LA PRATIQUE DE LA
LANGUE FRANÇAISE**

Erdochev Azamat Norqozoqovich

**LES TRAITES DE L'EFFACEMENT DU RÉEL DANS LA FICTION
POLICIERE CONTEMPORAINE**

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES SUPÉRIEURES

Spécialité: 5120100–philologie et enseignement des langues (langue française)

**Le présent mémoire est attesté par le
département de la théorie et de la pratique
de la langue française**

Chef du département:

Docteur ès sciences philologiques

J. Yakoubov _____

DIRECTEUR DE MÉMOIRE :

Prof. Akramova F. N.

“ _____ ” _____ 2015

“ _____ ” _____ 2015

Tachkent – 2015

**ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ОЛИЙ ВА ЎРТА МАХСУС
ТАЪЛИМ ВАЗИРЛИГИ**

**ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ ЖАҲОН ТИЛЛАРИ УНИВЕРСИТЕТИ
РОМАН - ГЕРМАН ФИЛОЛОГИЯСИ ФАКУЛЬТЕТИ**

ФРАНЦУЗ ТИЛИ НАЗАРИЯСИ ВА АМАЛИЁТИ КАФЕДРАСИ

Эрдошев Азамат Норқозоқович

**ҲОЗИРГИ ЗАМОН ДЕТЕКТИВ АСАРЛАРИДА РЕАЛ ВОҚЕЛИК ВА
БАДИИЙ ТЎҚИМАЛАРНИНГ ЎЗИГА ХОСЛИГИ**

**5120100-филология ва тилларни ўқитиш (француз тили) таълим
йўналиши бўйича бакалавр даражасини олиш учун ёзилган**

БИТИРУВ МАЛАКАВИЙ ИШИ

“ҲИМОЯГА ТАВСИЯ ЭТИЛАДИ”

ИЛМИЙ РАҲБАР

“Француз тили назарияси ва амалиёти”

кафедраси мудири

-----Ф.Н.Акромова

_____ ф.ф.д., проф. Ж. Якубов

2015 йил “ _____ ” _____

2015 йил “ _____ ” _____

Тошкент – 2015

SOMMAIRE

INTRODUCTION	2-5
 CHAPITRE I. Découverte du monde du roman de fiction	
1.1. Les techniques romanesques empruntées au genre policier : syncrétisme de la fiction policière contemporaine.	6-15
1.2. Emprunts aux codes romanesques du roman policier des origines : entre abstraction et réalisme.....	16-23
1.3. Persistance du chronotope du roman d'énigme	24-30
 CHAPITRE II. Etude des lecteurs de polar, autopsie d'un genre	
2.1. Les lecteurs de polar : quels lecteurs, pour quels genres ?	31-37
2.2. Esquisse d'un profil du lecteur de polar.....	38-45
2.3. Le polar : un genre « à part entière » ou « à part » dans la littérature.....	46-54
 CONCLUSION	55-58
 BIBLIOGRAPHIE	59-61

INTRODUCTION

La présente étude est consacrée au roman policier français contemporain comme objet privilégié de recherche. Le genre se veut fondamentalement ludique et on lui reproche aussi souvent de se complaire dans les artifices de l'intrigue. En France, la fiction policière s'est distinguée en prenant en compte de manière singulière, et ce dès son apparition, le réel dans la construction des récits. Très tôt, son chemin a croisé celui du réalisme, nouant avec lui toute une connivence. C'est ce faisceau de relation entre réalisme et fiction policière qu'explore ce travail. Certes, les réalités contemporaines liées à la mondialisation irriguent et nourrissent la fiction policière.

L'actualité de notre recherche se situe au carrefour de plusieurs lignes de réflexion: réflexion sur le roman français contemporain et ses mutations dans une société dite mondialisée, sur la théorie des genres, sur les frontières entre littérature et paralittérature, sur les relations entre roman et réalité, réflexion enfin sur la fiction et son attrait universel. C'est sans doute beaucoup pour une seule mémoire de fin d'études, mais son objet même a dicté un ensemble de pistes à explorer. La fiction policière est en effet une catégorie paradoxale et problématique, elle soulève les passions, cultive souvent sa marginalité, provoque encore des polémiques et plus récemment des procès.

Le but et la tâche de notre recherche est de présenter aux étudiants et aux spécialistes ouzbeks dans le domaine de la littérature, les procédés littéraires comme par exemple certaine catégorie de romans policiers a souvent ajouté à cette référence thématique au genre, une dose d'humour et de parodie à travers des jeux de mots plus ou moins heureux, tout en maintenant le clin d'oeil au genre avec l'occurrence de termes comme meurtre, crime, affaire, sang, etc. Nous verrons que dans une perspective dynamique du genre, l'ensemble des caractéristiques du paratexte policier, aussi stéréotypé et identifiable soit-il, va évoluer considérablement notamment dans la période contemporaine.

L'objet de la recherche est à la faveur de l'ensemble des réflexions qui précèdent que nous avons donc décidé de parler des « fictions policières de l'extrême contemporain » et que le choix des oeuvres étudiées s'est fait selon plusieurs critères. Ce sont avant des oeuvres publiées depuis le début des années 1990 jusqu'aux années 2010, deux décennies qui correspondent à l'essor spectaculaire de phénomènes liés à la mondialisation et à des mutations économiques, sociales et politiques fortes, notamment au recul des idéologies et des systèmes religieux.

Ces oeuvres sont représentatives des différents courants du récit policier contemporain. Il est évident que des qualités littéraires ou critères de diction ont prévalu dans nos choix puisque nous nous sommes efforcée de privilégier des textes au style dense¹ et à l'univers romanesque riche. Nous avons par ailleurs pris en compte le succès public des auteurs et la position particulière et dynamique qu'ils occupent dans le champ de la littérature policière.

La valeur théorique Il nous faut passer par une réflexion sur la notion de genre et de paralittérature, d'autant que dans le champ de la théorie littéraire, l'expression est longtemps concurrencée par le vocable anglosaxon², puis par des termes journalistiques comme l'argotique « polar », ou des néologismes tels le malicieux « néopolar » créé par Jean-Patrick Manchette ainsi que le mystérieux « rom pol » employé par Fred Vargas pour qualifier ses romans. Aujourd'hui encore, la course aux néologismes reste ouverte dans le champ de la critique journalistique³.

La valeur pratique Notre hypothèse de départ considérait que l'étude des fictions policières contemporaines devait permettre de révéler les mutations

¹ Lire « style et signification » de Gérard Genette, in *Fiction et Diction*.

² On pense notamment à l'ouvrage de Régis Messac, *Le Detective-novel et l'influence de la pensée scientifique*, Champion, 1929.

³ Dans un numéro récent du magazine *Lire*, le journaliste Baptiste Ligier, présente ce qui lui semble constituer la relève du polar engagé à la française qu'il appelle « avec un zeste de provocation », le NPN : le « Nouveau Polar Nihiliste ». « Nouveau », en ce qu'il témoigne d'un fort changement esthétique et politique; « Polar », car tous les codes du genre sont honorés ; « Nihiliste », parce que la vision du monde de tous ces auteurs correspondrait une négation des valeurs intellectuelles et morales communes. Ce courant comprendrait des auteurs comme DOA, Antoine Chainas ou Jérôme Leroy, tous publiés dans des collections policières. L'appellation fera peut-être date. Baptiste Ligier, « Sans vieux, ni maître », *Lire*, juin 2009, pp.32-35.

historiques, sociales et économiques qui touchent la société française contemporaine. Ces fictions constituaient selon nous une réponse intéressante aux évolutions que connaissent la société et la littérature française contemporaine.

Le matériel L'approche structuraliste du roman policier menée par Tzvetan Todorov considère pour sa part que les romans policiers appliquent invariablement une même recette et dès lors qu'ils s'en éloignent, quittent tout bonnement le domaine policier et accèdent au panthéon de la littérature⁴. D'autres auteurs ont également tenté d'établir une typologie rétrospective du roman policier à partir de critères plus ou moins précis et opérants. C'est le cas de l'ouvrage d'Yves Reuter qui livre une petite histoire du roman policier pour le moins sommaire. Ces études, pour les plus anciennes d'entre elles, ont certes participé à l'émergence de la fiction policière dans le champ des études littéraires, mais leur démarche présente des limites certaines. Ces reconstitutions *ad hoc* proposent des découpages à la fois chronologiques et géographiques qui manquent souvent de profondeur historique et ne sont pas exemptes de postures partisans⁵ ou évaluatives⁶ pour l'une ou l'autre des tendances ou «espèces» mises au jour. Ce n'est pas tant la démarche didactique de certains de ces ouvrages qui est ici en cause, puisque d'autres travaux aboutissent à des sommes synthétiques sans perdre pour autant en pertinence et en profondeur. C'est le cas du petit livre d'André Vanoncini qui parvient à présenter un panorama du roman policier, sans se départir d'une analyse du genre à travers des caractéristiques historiques et littéraires.

⁴ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Poétique, Seuil, 1971, p.56.

⁵ Boileau et Narcejac affichent d'emblée le peu d'estime dans laquelle ils tiennent le polar. Les études les plus récentes ont pour leur part tendance à dénigrer le roman policier archaïque jugé trop schématisé et stéréotypé. De ce point de vue, il est intéressant de voir comment la critique du roman policier, intègre, même si elle s'en défend, le système de valeurs et d'évaluation du système dominant, à savoir la littérature dite noble. Les tenants du roman archaïque décrétant sa supériorité littéraire sur polar dont les tenants affirment l'avant-gardisme et la force d'innovation tant thématique que stylistique de ce dernier. Il faut y voir selon nous une forme de pensée systématiquement portée à la hiérarchisation et à la reproduction au sein du domaine policier du clivage entre littérature et paralittérature que nous aborderons plus loin.

⁶ Todorov en admettant qu'il ne peut y avoir de chef d'oeuvre policier que celui qui se plie parfaitement aux règles et stéréotypes du genre, sous-entend que le genre a des limites qui le tiennent irrémédiablement éloigné de la littérature légitime. « Le roman policier a ses normes ; faire mieux qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire moins bien : qui veut " embellir " le roman policier, fait de la " littérature ", non du roman policier » Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, *op. cit.*, 1971, p.56.

La méthodologie de recherche pour l'analyse de la matière de la littérature dans l'œuvre des méthodes suivantes : une méthode descriptive, décrire des œuvres avec l'aide des procédés littéraires (réalisme et satire) ainsi que la première fois que nous proposons une méthode d'analyse des œuvres. Nous avons choisi de nous inspirer de la méthode de l'entretien compréhensif, développée par Jean-Claude Kaufmann dans son ouvrage *L'Entretien compréhensif*.

La structure Nous avons également choisi de nous référer aux travaux de Bernard Lahire sur la lecture dans les milieux populaires afin de découvrir s'il existe un profil de lecteur de polar populaire que nous pourrions comparer à un profil de lecteur de polar « intello » et reconnu. Ici, il s'agira donc de choisir des personnes amatrices de polar en fonction de leur capital scolaire, le but étant de comparer les modes d'appropriation du genre « polar », les motivations, les attentes et voir s'il existe ou non des similitudes entre ces deux types de lecteurs.

Selon les résultats, nous verrons si notre hypothèse selon laquelle certains sous-genres n'ont pas atteint cette légitimité culturelle et s'adressent donc essentiellement à un lectorat particulier peut être vérifiée..

Notre travail se compose de l'introduction, de deux chapitres, de la conclusion et de la bibliographie.

CHAPITRE I. Découverte du monde du roman de fiction

1.1. Les techniques romanesques empruntées au genre policier : syncrétisme de la fiction policière contemporaine.

Les romans policiers de l'extrême contemporain que nous avons choisi d'étudier contiennent tant dans leur propos que dans leur forme des changements suffisamment inédits pour parler d'un véritable courant novateur au sein de la littérature contemporaine. Ils constituent une nouvelle étape dans l'histoire de l'évolution du roman policier français, confirmant si besoin est la fécondité et la longévité de ce genre, évolution intimement liée à celle que connaît la littérature contemporaine. Pour comprendre la spécificité de cette étape et ses interactions avec l'évolution de la littérature contemporaine en général, il a semblé nécessaire de donner à notre corpus une assise historique. Celle-ci pourrait être multiple : géographique, temporelle, voire générique si l'on considère la totalité des sous-ensembles que la littérature policière a générés, et la tâche serait donc immense.

Nous souhaitons en réalité interroger non seulement l'héritage immédiat légué par les auteurs français de polar ou néopolars de la génération qui précède celle des auteurs de notre corpus, mais également le legs du roman classique d'énigme et du roman noir américain et ce que l'on appellera le roman noir réaliste à la Simenon. Il s'agira en effet de montrer comment la fiction policière de l'extrême contemporain, forte d'un héritage « réaliste-critique » s'en est très sensiblement affranchi, passant dans sa pratique scripturale et descriptive à ce que nous appellerons une déréalisation du monde.

Cette perspective historique doit également à terme permettre de mettre en évidence l'horizon d'attente d'un lecteur de romans policiers français ou estampillé tel par les maisons d'éditions. Nous montrerons ensuite la manière dont les auteurs de l'extrême contemporain vont jouer des codes et des stéréotypes, déroutant le lecteur, tant assidu qu'occasionnel, par un traitement du réel et du fait social quelque peu déconcertant, ou du moins significativement éloigné de ce à quoi nous a habitué le roman policier français jusque-là. Nous poserons donc dans un premier

temps l'hypothèse que les romans de notre corpus doivent se situer par rapport à l'attitude critique des romanciers qui les ont précédé, mais cette influence a pris une forme nouvelle, plus apaisée plus nuancée en raison même des changements qui ont touché le champ social et littéraire.

Notre propos sera donc de montrer l'aspect intrinsèquement changeant de cet héritage laissé par la génération du polar et par les générations qui l'ont précédé, en ce sens que nos auteurs, en en prenant possession, vont lui faire adopter une forme nouvelle. Comme tout héritage, il se dérobe à toute prise et son évolution reste déterminée par les changements qui touchent à la fois le champ social et le champ des lettres. Cela revient à construire des systèmes de relations intelligibles entre plusieurs générations d'écrivains qui se chevauchent et une tradition plus ancienne afin de rendre raison des changements que connaît la littérature policière. Pour paraphraser Pierre Bourdieu et faire une analogie avec son travail sur la constitution d'un champ littéraire autonome, il s'agira donc d'achever la reconstruction de l'espace dans lequel nos auteurs se trouvent englobés et compris comme acteurs nouveaux qui ont eux-mêmes un point de vue singulier sur cet espace ; afin de comprendre et de rendre compte de la genèse de ce nouveau courant, de la croyance qui le soutient, du jeu de langage qui s'y joue, et de ses intérêts et enjeux tant matériels que symboliques.

Pour comprendre et retracer l'histoire de la naissance du roman policier, la majorité des auteurs privilégient une approche qui retrace une série de transformations accidentelles. Jacques Dubois pour sa part met en avant la notion de palier qui nous semble très pertinente.

Ainsi peut-on lire dans son ouvrage intitulé *Le roman policier ou la modernité*⁷ que « La naissance du roman policier se présente comme une formation par paliers, s'étageant sur trois quarts de siècle en plusieurs temps forts et progressant vers une définition et une autonomie de plus en plus accusées ». Cette notion permet en effet de retracer la réalité de l'évolution du genre qui s'est faite par paliers progressifs : « deux aspects du phénomène donnent un relief singulier à

⁷ Jacques Dubois, *le roman policier ou la modernité*, Armand Colin, 2006.

cette élaboration progressive : la scansion des temps forts en intervalles de 20 ans et l'oscillation de la courbe entre un pôle anglo-saxon et un pôle français.

Au total nous sommes devant un procès complexe, étalé dans le temps et l'espace et faisant interférer plusieurs littératures nationales selon un principe d'alternance. A tous égards, l'idée d'une origine unique et circonscrite ne résiste pas à l'examen ».

Il existerait donc une spécificité française (voire francophone si l'on songe aux auteurs belges que sont Simenon, Steeman pour ne citer qu'eux) à côté d'un pôle anglo-saxon lui-même hétéroclite. L'histoire de l'évolution du roman policier amène par ailleurs souvent les auteurs à une distinction souvent radicale et qui autorise peu de perméabilité entre roman noir, parfois aussi appelé polar, et roman d'énigme dit aussi roman policier classique. Cette distinction recouvre en partie un découpage géographique et reste davantage commode que parfaitement conforme à la réalité des pratiques. Nous aurions d'un côté la Grande-Bretagne et une tradition du roman d'énigme qui met en récit des crimes souvent en huis clos et dont on doit la résolution à une forme implacable de déduction, et de l'autre côté les Etats-Unis avec un crime qui descend dans les rues de la ville et n'est résolu que si l'enquêteur est capable de le suivre dans ce changement de décor ; le domaine français restant dans cette configuration à définir dans sa spécificité⁸.

Plusieurs auteurs de roman policier ont contribué à instaurer cette dichotomie entre ce qu'on l'on appelle le roman d'énigme et le roman noir en tentant d'écrire des arts poétiques.

Le plus célèbre reste certainement S.S Van Dine, qui en 1928 dans *The American Magazine*, publie ce qu'il appelle « Les vingt règles du genre policier ⁹ ». Elles feront dès leur apparition l'objet de vives discussions et ont eu le tort de réduire durablement le genre policier à une pure forme ludique sans attrait littéraire

⁸ Jean-Patrick Manchette dans ses *Chroniques* signale et c'est là un point qui mériterait analyse que le polar -mais on pourrait étendre l'analyse à l'ensemble de la littérature policière française - a une position excentrique, le centre étant les Etats Unis pour le polar et la Grande-Bretagne pour le roman à énigme. La relation entre la périphérie et le centre étant faite à la fois d'allégeance, de soumission mais aussi de velléité d'indépendance et d'affirmation de spécificités intrinsèques.

⁹ Ces règles sont publiées notamment en annexe de l'ouvrage d'André Vanoncini, *Le roman policier*, Que saisje ?, PUF, 2002, p120-124 et dans le *Dictionnaire du roman policier* de Jean Tulard à l'entrée Van Dine.

aucun. L'existence d'un « Detection club » a également renforcé cette perception d'une tendance codifiée dont les tenants respectent strictement les règles. Ce club est d'une certaine manière l'académie du roman policier.

Exclusivement réservé aux anglo-saxons, il est créé en 1928 par Anthony Berkeley. Conan Doyle et Agatha Christie pour ne nommer qu'eux en ont été les membres et plus récemment dans les années 1970 des auteurs comme Patricia Highsmith, Ruth Randell et Reginald Hill y ont été accueilli. Ce club s'est rendu célèbre en publiant en 1931, un ouvrage collectif intitulé *L'Amiral flottant*. L'histoire est commencée par Chesterton et chaque auteur qui suit (dont Christie et Berkeley) reprend l'intrigue là où l'a laissé le dernier auteur.

A côté de ce roman d'énigme classique s'est développée à partir des années 1920, sous les cieux américains et dans un contexte social et politique particulier une autre littérature policière, que l'on a coutume d'appeler « roman noir », « polar » ou encore « hard-boiled ».

Cette tendance regroupe en son sein des auteurs, devenus des classiques: Dashiell Hammett, David Goodis, puis plus tard Raymond Chandler et Chester Himes. C'est également dans cette tradition que s'inscrivent des écrivains plus contemporains comme Crumley, Lehane ou Ellroy. C'est dans la perception commune la tendance qui aurait le plus influencé la littérature policière en France, selon des modalités que nous serons amenée à définir et à interroger dans notre premier chapitre. Mais cela ne signifie par autant que le roman à énigme n'ait aucune prise sur la littérature policière française notamment contemporaine, comme nous le verrons dans le même chapitre.

Il faudra par ailleurs se garder des définitions figées et définitives, car si des distinctions existent indéniablement entre les différentes tendances du roman policier, elles n'empêchent pas souvent que celles-ci se rejoignent dans certains procédés mis en oeuvre. En pratique, les différences et les oppositions ne sont jamais définitivement tranchées. Ces deux types de narration, autour d'un même événement central – un crime, ou l'imminence de ce dernier - sont en effet

apparues, contrairement aux idées reçues, à des périodes relativement proches et ont, selon nous, davantage en commun qu'on ne le pense habituellement. Le plus souvent, les théoriciens qui retracent l'histoire de leur naissance s'efforcent de les distinguer.

Certains reconstituent avec plus ou moins de brio une histoire rigoureusement spatiochronologiques, d'autres insèrent une petite histoire du roman policier au sein d'études davantage thématiques, d'autres encore se concentrent sur une distinction qui repose exclusivement sur une poétique des textes policiers, d'autres démarches restent enfin moins universitaires mais non moins précieuses. Ces études découlent souvent de postures partisans¹⁰ pour l'un ou l'autre des deux tendances, comme s'il restait difficile de penser leur différence sans verser dans une forme de pensée systématiquement portée à la hiérarchisation. Nous souhaitons ici mener une exploration de l'héritage sous l'angle particulier du réalisme dont serait complètement exempt le roman d'énigme et que développera avec brio le roman dit noir. Notre hypothèse est que les deux tendances ont un rapport singulier aux espaces et aux lieux, mais aussi à la réalité tant matérielle que sociale mise en fiction. Il en ressort des visions du monde différentes : *a priori* abstraite dans le roman d'énigme et généralement plus explicite et vivante dans le roman noir. Il s'agira de comprendre, dans notre premier chapitre, l'évolution des formes contemporaines et des contenus romanesques notamment en France, vis-à-vis de cet héritage.

Dans le deuxième chapitre de cette partie nous interrogerons plus spécifiquement le positionnement de nos auteurs face à l'héritage français et francophone. Généralement considéré comme réaliste et critique, la littérature policière française laisse aux auteurs contemporains un héritage spécifique et parfois pesant. Nous verrons que nos auteurs en nouveaux entrants tâchent le plus souvent de se démarquer – du moins dans leurs discours - de ce legs.

¹⁰ C'est bien évidemment le cas pour Manchette, puisque le genre même de la Chronique implique une prise de position personnelle, non dénuée d'arbitraire et de mauvaise foi, ce qui reste stimulant pour l'universitaire désireux de nuancer les propos ou de renforcer leur valeur argumentative. De leur côté des auteurs comme Boileau et Arcejac ne cachent pas pour leur part leur aversion pour le roman noir.

Ce travail a choisi le roman policier français contemporain comme objet privilégié de recherche. Le genre se veut fondamentalement ludique et on lui reproche aussi souvent de se complaire dans les artifices de l'intrigue. En France, la fiction policière s'est distinguée en prenant en compte de manière singulière, et ce dès son apparition, le réel dans la construction des récits. Très tôt, son chemin a croisé celui du réalisme, nouant avec lui toute une connivence. C'est ce faisceau de relation entre réalisme et fiction policière qu'explore ce travail. Certes, les réalités contemporaines liées à la mondialisation irriguent et nourrissent la fiction policière. Mais elles ne sont pas mises en récit de manière mimétique.

C'est bien le paradoxe d'une tendance qui continue à dire le réel, sans pour autant prétendre le dupliquer. Chez Fred Vargas, Marcus Malte, Pascal Garnier et Tanguy Viel, les caractéristiques de nos sociétés sont davantage figurés que décrites et transparaissent à travers le traitement de thèmes comme le sacré, le monde du travail, les constructions identitaires, les relations interindividuelles et la violence. Le monde sensible et matériel est mis en sourdine, les paysages sont insaisissables et cette modalité de la représentation dit à la fois vide et l'absence qui caractérisent nos sociétés. Nous ne parlerons pas pour autant de récits désenchantés ou mélancoliques. L'esthétique mise en oeuvre dans ses romans est en effet à la fois déroutante et réconfortante.

Nos fictions grâce à des narrations plurielles et très dynamiques parviennent à susciter chez le lecteur toute une gamme d'émotions productrices de plaisir. L'évasion par les émotions et sens du réel ne sont donc pas incompatibles.

On sait l'importance d'une première phrase de roman et cet écran de télévision liminaire que scrute machinalement le narrateur, avant de voir apparaître avec une pointe d'effroi son ami Marin sorti de prison, est l'une des clefs de compréhension du roman et de ses modes de représentation du monde. C'est par cet écran que les protagonistes, mais également le lecteur, pénètrent dans l'univers du roman et dans le début du récit. Il faut noter, à cet égard, que la vue du narrateur est doublement trouble : d'abord parce que la qualité des images des écrans de surveillance n'est jamais très bonne, ensuite parce qu'il prend lui-même le temps

de mentionner tout ce qui vient davantage « faire écran » à sa vision comme la fumée et l'ambiance poisseuse. Les scènes qui suivront ne sortiront jamais totalement de ce prisme.

Lors des préparatifs du crime pendant lesquels il s'agit de repérer et de filmer les lieux, lors de la reconstitution policière du crime évoquée plus haut, les images filmées, les caméras et les écrans de surveillance sont également omniprésents. Andreï, l'un des personnages du roman, dispose d'une caméra pour effectuer les repérages avant le braquage.

Ses paroles résonnent comme l'exposé d'un savoir faire cinématographique : « Pour faire des images propres, a expliqué Andreï, il faut tenir la caméra à deux mains, ouvrir les coudes à l'horizontal et se déplacer lentement⁶³⁸ ». Mais les images qu'il va récolter vont aussi déterminer l'action du récit et le plan du braquage. Pierre le rappelle: « Ce serait précieux, très précieux, toutes ces images, cette précision visuelle, la condescendance du voiturier, la classe des clients, tout ce qui se tenait là dans le cadre muet de ces plans, zooms serrés à même la peau grasse des vigiles ⁶³⁹ ». Les images d'Andreï déterminent l'action du récit : « Plus que précieux, décisif, à ce point qu'on calquerait nos actions sur ce savoir-là, visuel, cinématographique, disait-on⁶⁴⁰ ». Peut-on même aller plus loin en affirmant qu'en réalité pour Tanguy Viel, et comme par synecdoque, le cinéma en lui-même sans déterminer influence grandement aujourd'hui l'écriture et la littérature ? En tout état de cause, le cinéma devient une manière à part entière d'appréhender et de représenter le monde, un prisme à travers lequel tout doit prendre sens, un tamis par lequel doivent désormais passer les mots.

Motif récurrent du roman, ces images évoquées ou invoquées, ces écrans de télévision ou de cinéma, ces caméras de surveillance accentuent et augmentent la *fictionnalisation* en cours, d'autant que ces éléments apparaissent à des moments clefs des récits policiers. Nous avons déjà cité le passage central de *L'absolue perfection du crime*, mais ce n'est pas un hasard si la scène la plus violente et la plus insoutenable du roman de Marcus Malte intitulé *La Part des chiens* est elle aussi projetée sur un écran.

Dans le cadre des recherches qu'ils mènent pour retrouver Sonia, les protagonistes du récit, Zodiak et Roman « le polac », croisent un personnage particulier, Igor Pécou, qui prétend posséder des informations sur cette femme. Ils sont entraînés dans la salle d'un cinéma désaffecté dont Pécou a fait sa demeure.

Avant de livrer l'information qui devrait leur permettre de retrouver Sonia, Pécou impose à ces invités le récit de son existence⁶⁴¹ et leur décrit l'homme qu'ils vont devoir affronter pour libérer Sonia. Le ravisseur présumé est en effet un criminel de la région dans laquelle se déroule l'action.

On retrouve ici une technique narrative que Marcus Malte prise particulièrement avec l'enchâssement des récits, à cette différence près – et nous en mesurons l'importance – que le récit de Pécou va prendre appui sur des images qu'il va diffuser sur l'écran du cinéma désaffecté : « Il était sorti depuis moins d'une minute quand la lumière s'éteignit. Un rectangle pâle se dessina sur l'écran au fond de la salle, bientôt balayé de stries grisâtres. Puis la première image apparut⁶⁴³ ». Le lecteur ainsi que les deux protagonistes se retrouvent, à la faveur de cette suspension narrative, dans la peau de véritables spectateurs.

Le choix du lieu n'est pas anodin et permet la mise en place d'une « cristallisation scopique ». Le cinéma possède en effet un dispositif de communication lui permettant d'instaurer un rapport privilégié avec les spectateurs. Enfoncés dans leurs fauteuils, dans une salle obscure, ces derniers voient apparaître une image lumineuse sur un écran qui dépasse le cadre de leur vue et qui les domine. Si tout se passe bien, les consciences doivent s'offrir ainsi à l'image sans réticence. Dans ce dispositif, tout est fait pour renforcer la croyance en l'image, tous les regards convergent vers un point visuel commun, et rien ne peut venir perturber le moment de la réception du film dans la salle.

Le personnage de Roman est complètement absorbé par ces images car c'est la première fois, nous indique le narrateur, qu'il est dans un cinéma, « Le polac n'avait jamais mis les pieds dans un cinéma et il regardait ça comme les tout premiers spectateurs des salles obscures avec des yeux remplis d'étonnement et d'émerveillement et aussi un peu d'effroi ». Ces derniers sentiments devraient être

aussi les nôtres, mais contrairement à Roman, les lecteurs de la fin du deuxième millénaire sont de plus en plus habitués aux salles obscures. Plus encore, le lecteur moderne a suffisamment de 641 Il y a donc ici mise en abyme, ce qui indique bien que la violence est souvent prise en charge par un récit au second degré, une manière comme une autre de capter à nouveau l'attention du lecteur.

Région que Malte ne nomme pas partageant avec Tanguy Viel la tendance évoquée plus haut à mettre en récit des lieux indéterminés et sans nom connaissances cinématographiques pour comprendre très vite, à l'instar du personnage de Zodiak, que les images que leur projette Igor Pécou vont verser dans l'abomination.

La violence des images est incontestable et on pourrait même reprocher à Marcus Malte une certaine complaisance dans la description. Rien ne sera épargné au lecteur devenu spectateur : scènes de zoophilie, scènes de torture, d'inceste forcé où l'on voit Pécou contraint de s'accoupler avec sa mère. Pendant quelques pages, l'écran ne protégera plus le lecteur car il cessera justement de faire écran. Marcus Malte, en installant comme de force son lecteur et ses protagonistes dans un fauteuil, déclenche d'une certaine manière l'une des stratégies identificatoires dont use le cinéma et qui ont pour objectif d'accentuer les croyances en l'image. Et c'est un tour de force que réussit Malte en faisant en sorte que ces images abominables naissent de la lecture.

Il est intéressant à cet égard de suivre les réactions de Zodiak auquel on peut dans une certaine mesure associer celles du lecteur. Il n'entend pas les paroles de Pécou qui accompagnent le récit. Comme happé par l'écran et les images, Zodiak appréhende et anticipe à raison l'horreur à venir: « Zodiak fixait l'écran et il pensa qu'ils n'en resteraient pas là ». Il ne peut s'empêcher également de regarder l'écran. Ce qui renvoie dans une certaine mesure au caractère voyeur qu'il partage avec le lecteur, si ce dernier poursuit sa lecture): « Zodiak ferma les yeux. Les rouvrit aussitôt ».

Pire encore les images de violence sont comme décuplées par l'écran. L'auteur indique en effet que Zodiak « se concentrait sur l'image, sur tout ce qui était montré à l'écran et tout ce qui ne l'était pas ».

Cette dernière remarque, capitale selon nous, renvoie à la capacité des images diffusées par Pécou - mais en réalité à toute image - à en susciter d'autres, nées de l'imaginaire de Zodiak, mais aussi de celui du lecteur.

C'est précisément là qu'apparaît tout l'aspect paradoxal de l'écran qui projette les images et en protège à la fois : « tout cela dépassait maintenant les frontières de la comédie et de la farce et on assistait à quelque chose *d'absolument irréel* mais authentique *à la fois*, quelque chose comme une représentation théâtrale donnée par des aliénés dans la salle polyvalente d'un asile ou dans les méandres même de leur esprit⁶⁵⁴ ». Le lecteur est contraint de subir ces images, mais elles sont aussi d'une certaine manière mises à distance, par un procédé d'écriture qui les rend doublement irréelles, non seulement parce qu'elles sont images, mais aussi parce qu'elles sont images prises en charge par les mots du récit.

Néanmoins, cette violence reste en même temps réelle tant elle est sur le point d'en engendrer une nouvelle. « Le polac » à la fin de la projection est en effet sur le point de se croire être parvenus à anéantir le monstre, mais trente ans plus tard le passé revient. Devenus adultes, les petits héros de 1958 se retrouvent pour affronter une nouvelle fois ce clown maléfique. Il semble intéressant de noter que cette créature poursuit les protagonistes dans leur pensée, ce qui renvoie symboliquement à l'idée que le mal hante durablement les imaginaires.

Ce personnage peut également renvoyer à un célèbre tueur en série américain, John Wayne Gacy Jr. (1942-1994) surnommé le « clown tueur », il avait en effet l'habitude de se déguiser en clown pour amuser les enfants dans les hôpitaux. C'est nous qui soulignons.

1.2. Emprunts aux codes romanesques du roman policier des origines : entre abstraction et réalisme.

L'une des premières appellations apparues en France concernant le domaine policier a été « roman judiciaire », nous retiendrons pour désigner les premières formes du genre l'expression de roman d'énigme¹¹. Ce dernier apparaît selon toute vraisemblance à la fin du second Empire sous la plume d'Emile Gaboriau et se veut au départ ludique en ayant recours aux artifices formels de l'intrigue policière. En 1866 *L'Affaire Lerouge* paraît en feuilleton dans *Le Soleil*. Dans ce roman, le crime a lieu dans un lieu clos : la maison isolée de la veuve Lerouge. Le détective Tabaret surnommé Tirauclore annonce Sherlock Holmes puisqu'il procède par déduction. En 1927, Albert Pigasse crée Le Masque dont la ligne éditoriale est de publier des romans d'énigme. Le succès est mitigé, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie se vend à 3000 exemplaires seulement en trois ans. Faute d'auteurs français d'envergure capables de prendre la relève de Leroux ou de Leblanc père d'Arsène Lupin, la collection publie principalement des auteurs anglo-saxons : Christie, Doyle. Puis quelques français ou francophones : Véry, Steeman, Boileau, Narcejac, etc. Mais d'emblée des dissidences se font jour et la concurrence de la série noire est telle, que la collection est obligé de s'élargir au Western et au roman d'aventures.

Une définition simple du roman classique d'énigme peut le décrire comme un roman narratif une enquête, menée par un policier, un enquêteur professionnel ou amateur: le «détective», à la recherche d'un coupable, au moyen d'indices. Un crime est commis et trois questions se posent invariablement : qui est l'assassin ? Quel est son mobile ? Quel a été son mode opératoire ? La narration dans le roman d'énigme est strictement linéaire, du crime à sa résolution. C'est vrai pour l'enquête, moins pour le crime, par essence elliptique, sur lequel on revient et que

¹¹ Nous avons déjà discuté ces choix terminologiques en introduction, roman d'énigme ou roman à énigme qu'utilise aussi Todorov, étant de notre point de vue plus à même de désigner tous les romans qui relèvent d'un jeu de déductions ou d'inductions à partir d'un mystère initial. L'expression de roman judiciaire bien que pertinente à certains points de vue reste trop restrictive.

l'on clarifie par étapes successives et parfois contradictoires. Cela peut impliquer des *analepses* et plus rarement des *prolepses*, mais toujours dans une continuité narrative qui va du crime à sa résolution. En réalité la narration dans le roman d'énigme suit une double structure. Un premier niveau de narration décrit le résultat du crime, mais avec suffisamment de mystère et d'omissions pour qu'un second niveau relate la recherche du coupable, c'est-à-dire l'évolution l'enquête menée par le détective, selon une logique déductive qui se doit d'être implacable.

Il nous semble que les romanciers contemporains retravaillent les stéréotypes traditionnels du genre policier¹² et l'appartenance générique des textes est alors fonction, non pas de la seule réduplication, mais aussi de la transformation des codes. Au sein du roman policier contemporain, certains romans reproduisent quelques un des stéréotypes du roman d'énigme, les renouvellent et les transforment, sans s'interdire de recourir comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre aux stéréotypes du roman noir¹³, rendant leur appartenance générique complexe et passionnante à définir pour le chercheur.

De fortes contraintes existent dans le roman d'énigme et peuvent former l'ossature des romans policiers contemporains. Il nous revient de relever les stéréotypes qui permettent de classer le roman d'énigme dans la littérature de genre, puis de confronter notre corpus à ces mêmes stéréotypes sans le dévaloriser ni en figer l'appartenance générique. Le roman d'énigme est certainement l'un des genres littéraires dont les règles ont été le plus rigoureusement fixées. Puisqu'il s'agit dans cette étude d'interroger avant tout l'intention réaliste des romans policiers contemporains, nous avons été amenée à retenir deux caractéristiques fondamentales du roman d'énigme qui peuvent renvoyer à une écriture réaliste. La première relevant de la technique romanesque est ce que Bakhtine appelle le

¹² « [...] Pour tout texte en gestation le modèle générique est un « matériel » parmi d'autres sur lequel il « travaille » », Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre ». *Théorie des genres*, *op. cit.*, p.197.

¹³ Nous avons déjà évoqué en introduction, la naissance en Amérique dans les années 1920 de ce sous genre.

chronotope qui est, rappelons-le, une notion décisive dans l'analyse des genres¹⁴. Elle permet par ailleurs de comprendre, à travers les catégories de l'espace et du temps, la manière dont le roman d'énigme appréhende le monde sensible et concret. La seconde caractéristique découle logiquement de l'analyse de l'espace et du temps et concerne la structure narrative particulière des romans d'énigme. Ces deux traits fondamentaux¹⁵ participant en toute hypothèse à faire du roman d'énigme et par voie de conséquence des fictions policières contemporaines qui s'en inspirent, des écrits où se manifeste nous allons le voir une forte tendance à l'abstraction.

Il est important de faire remarquer les limites de ces entretiens, notamment en ce qui concerne la représentativité des personnes sélectionnées.

Effectivement, on peut notamment revenir sur les critères d'âge et de sexe des personnes que nous avons interrogées. Notre panel est constitué seulement de trois femmes et de cinq hommes. Or, il semblerait que les femmes soient de plus en plus lectrices de polar depuis quelques années. De plus, si l'on tient compte de la structure générationnelle de notre panel, on remarque que les moins de trente ans ne sont pas représentés, au profit des lecteurs plus âgés (six personnes entre quarante cinq et soixante ans).

Ensuite, en ce qui concerne le niveau d'étude et les catégories socioprofessionnelles de nos enquêtés, bien que nous ayons tenté d'équilibrer ces niveaux scolaires, nous nous retrouvons avec cinq personnes sur huit qui ont un niveau Baccalauréat ou plus. Toutefois, il faut relativiser ce critère en tenant compte du nombre d'années d'études après le Baccalauréat mais également du contexte de son obtention. De plus, il est également important d'associer le niveau d'étude à la profession exercée par la personne.

¹⁴ « En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les genres. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope ; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des oeuvres littéraires. », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p.238.

¹⁵ On aurait pu bien évidemment y ajouter l'analyse d'un personnel romanesque stable composé d'un enquêteur de talent d'une victime, d'un coupable et d'un ou plusieurs suspects, mais nous avons préféré laisser pour l'instant l'analyse du système des personnages que nous aborderons lorsqu'il s'agira d'analyser la manière dont nos auteurs s'inspirent non seulement des du roman d'énigme, mais aussi du roman noir.

Nous remarquons ainsi que les milieux populaires sont peu représentés : un ouvrier seulement, un infirmier retraité et un employé de banque. En revanche, les classes moyennes et supérieures sont bien représentées avec entre autres un kinésithérapeute, une professeure d'université... Il nous semble nécessaire de relativiser ces données : en effet, notre échantillon se compose seulement de huit personnes, il nous paraîtrait exagéré de considérer qu'il représente l'ensemble des lecteurs de polar. De plus, tout comme Annie Collovald et Erik Neveu dans leur enquête sur les lecteurs de polar, nous nous trouvons face à ce que les deux sociologues appellent la « sinistrose ».

En effet, lorsque nous avons récolté les données biographiques sur les enquêtés, nous leur demandions également de se situer sur l'éventail politique et, sur les huit enquêtés, un seul se situe à droite, tandis que les autres se situent tous soit « à gauche », voire « à l'extrême gauche ». Bien entendu, nous ferons la même remarque qu'auparavant, ce panel composé de seulement huit personnes n'est pas représentatif du lectorat général des polars. (Toutefois, il pourrait être intéressant de s'intéresser à l'engagement politique des lecteurs de polar dans une autre étude...) De plus, le genre du polar est un genre composé de divers sous-genres, et, comme nous ne pouvons pas dessiner un panel type de lecteurs de polar, il nous paraît difficile, par manque de temps, de décrire précisément toutes les particularités de ces sous-genres.

Notre travail sera plutôt synthétique mais tendra cependant à décrire le plus explicitement possible le processus de légitimation du polar et les caractéristiques de son lectorat.

A nouveau le récit crée un "effet de mise en abyme" dans la mesure où il y a transgression des niveaux fictionnels : « les lumières s'éteignirent, le silence se fit, un faisceau lumineux vint blanchir l'écran ». Suite à cela, le récit de la projection est suspendu selon un principe narratif propre au roman qui alterne des séquences narratives concernant chaque membre de la famille de Giovanni. Il faudra attendre quelques pages avant la reprise de cette partie de l'histoire, quelques pages pendant lesquelles le lecteur pourra à loisir voir défiler sans y penser les images du film de

Scorcese s'il le connaît, ou de tout autre film noir sur la mafia dont il est friand. Encore une fois, la référence cinématographique motive le récit et lui donne davantage de force d'évocation en suscitant des images supplémentaires et l'on sait que *Les Affranchis* n'est pas le moins violent des films de Scorcese. En effet, Benacquista ne prendra pas le temps de relater à ses lecteurs le film, le récit reprend au moment où les lumières se rallument. L'écran, en favorisant l'imagination et la mémoire, est à la fois catalyseur et frein ; paradoxalement il devient vecteur d'images, mais celles-ci ne sont pas obligatoirement contenues dans le récit.

On pourrait donc penser que l'effet de mise en abyme est ici limité, puisque la narration ne fait qu'annoncer un récit au second degré qui n'a pas lieu, puis le film diffusé n'est pour finir pas raconté. Il sera allègrement commenté par Giovanni, qui va en disséquer les séquences et les scènes. Il révèle ainsi des clefs d'interprétation à propos de détails infimes que le plus attentif des spectateurs et à plus forte raison le lecteur n'ont certainement pas pu noter. C'est à ce moment-là que se met en place une sorte d'*ekphrasis*⁶⁶³. Mais un film ne se décrit pas comme un tableau, loin s'en faut, on ne peut décrire un film dans sa totalité.

Pour l'instant, Giovanni sait qu'il doit choisir des séquences des *Affranchis*, les décrire pour les analyser. Il le fera longuement, complétant les images retenues par ses propres souvenirs de mafieux : On se souvient notamment de la scène où un personnage se fait passer gratuitement à tabac dans un bar.

« Description d'une oeuvre d'art, notamment d'un tableau » selon la définition de Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Armand Colin, 2004, p. 5. L'expression devrait donc pouvoir s'appliquer à la description d'un film.

Littérature et peinture ont en commun de s'articuler sur le mode de la représentation, en proposant un redoublement de la réalité. On sait à quel point on a pu affirmer la supériorité de la peinture sur tous les arts, y compris la poésie, parce qu'elle ne morcelle pas ce qu'elle représente, mais le donne à voir tout ensemble.

Le roman entretient pour sa part un rapport particulier à la représentation en installant le lecteur dans la durée. Le cinéma nous l'avons déjà dit peut montrer « immédiatement » ce qu'il souhaite représenter que cela soit un paysage, un personnage voire même une succession d'événements.

Au début du film, dans la première scène de bar, il y a un type qui traverse l'écran un verre à la main, on ne dit pas son nom, il porte un gilet gris sur une chemise jaune aux manches retroussée. Ce type-là a bel et bien existé, il s'appelait VinnieCaprese, il avait ses habitudes sur Hester, dans un *coffe shop* qui s'appelait CaffèTrombetta. Tous les matins, il y prenait son expresso bien serré, comme il en buvait depuis l'âge de huit ans. Sa mère le lui préparait avant qu'il ne parte pour l'école, sans penser à lui faire une tartine, rien, le gosse partait comme ça, son expresso à peine avalé, et parfois, les jours de grand froid, elle ajoutait une goutte de marsala pour lui donner du coeur au ventre. J'ai toujours pensé que c'est comme ça qu'on devient un exécuteur.

Rien qu'à des détails de ce genre. On voit bien dans cet extrait la manière dont l'auteur tente à travers le récit de Giovanni de créer un effet de réel ou de présence pour reprendre l'expression de Genette. A force de détails précis, d'éléments censés renvoyer à la vie de Giovanni, le lecteur doit en arriver à oublier qu'il s'agit d'un personnage fictif et que les clefs d'interprétation qu'il offre du film ne sont pas fictives alors qu'elles le sont bien évidemment. Mais le procédé est judicieux, un personnage fictif commentant une fiction cinématographique en devient du coup plus « réel ».

C'est pourquoi Giovanni peut poursuivre son récit en offrant aux spectateurs les clefs des personnages qui émaillent le film de Scorcese: Fat Willy était un capo, un chef, un peu comme le personnage de Paulie dans le film que vous venez de Voir. Il pouvait écraser une larme quand vous lui racontiez vos malheurs, mais il pensait avoir le droit légitime de vous étouffer si vous aviez arrondi votre ardoise au franc inférieur. Chaque passage choisi par Giovanni est une manière pour lui de rappeler que la violence extrême du film est encore loin de la réalité. Benacquista en mêlant récit, souvenirs du personnage, descriptions précises de quelques

séquences tente de rendre cette violence visible pour le lecteur. Il faudrait à nouveau qu'elle crève l'écran et la page. Mais on reste dans le même temps dans une logique de dévoilement partiel de la violence, d'une évocation faite de non-dits qui fait appel à l'imagination comme pour à la fois l'atténuer et la rendre insupportable. Ainsi au sujet des ravisseurs de son fils qu'il finit par retrouver, Fat Willy s'enferme avec eux dans une cave, à mains nues et Giovanni de finir son récit par : « Vous me croirez si vous voulez. A mains nues ! Eh, bien, la suite, personne ne la connaît, mais son voisin le plus proche est parti en week-end pour ne plus entendre les cris qui montaient de la cave de Willy ». Tout se passe en réalité comme si la violence nécessitait plusieurs arts pour être évoquée. Car si Giovanni s'improvise critique de cinéma, il devient également personnage de théâtre : « Cinquante silhouettes inertes. Cinquante personnes suspendues aux lèvres de l'homme sur scène. Un vent de stupéfaction passait dans les rangs et nul n'osait bouger ni faire un commentaire. Oubliés, le débat, la concentration. Une voix s'exprimait il fallait l'écouter ». C'est donc à une véritable performance théâtrale que semblent assister les spectateurs : « La scène avait rendu Fred incandescent. Sa performance tenait à la fois du théâtral et du conteur, un mélange de confession déguisée et de dramatisation. La lumière le lavait de ces dernières années de rancœur et de renoncement. ».

La violence est bien le thème qui hypnotise les spectateurs, chaque personnage est évoqué pour ses hauts faits dans le monde du crime et pour rendre la réalité encore plus effrayante. Giovanni évoque dans une sorte de mise en abyme une salle de cinéma: « tenez par exemple, un gars comme Dominick Rocco dit The Rock avait été capable de liquider un type dans une salle de cinéma, comme nous ici ce soir, à coups de piolet dans la tête sans que personne ne s'en aperçoive ». Mais Benacquista à travers le personnage de Giovanni s'éloigne du film initialement évoqué. Un peu à la manière de Diderot critique d'art, l'*ekphrasis* chez Benacquista est prétexte à l'extrapolation et à un surplus d'imagination. On ne peut de toute façon reproduire un film entièrement dans un récit, le narrateur du roman de Tanguy Viel intitulé *Cinéma* en sait quelque chose. Dans ce roman un

cinéphile reclus chez lui tente en effet de raconter, mais cette fois intégralement, un grand classique du cinéma policier : *Le Limier* de Joseph Mankiewicz. Le film est la source principale d'inspiration du récit qui contient en lui même l'aveu d'échec d'une retranscription fidèle du film. Tout se passe comme si l'image cinématographique suppléait l'imagination. Les personnages de Tanguy Viel qui ont bien du mal à s'ancrer dans le présent et à se projeter dans l'avenir, peinent également à retrouver le réel et le monde que semblent remplacer des images venues du cinéma.

Cette écriture de la référence rend la réalité problématique et un quelconque accès à la réalité de la violence plus difficile encore. Le narrateur de *Cinéma* en a parfaitement conscience qui constate à plusieurs reprises son impuissance face à ce film qui domine tout son univers psychique et mental. Sa parole ne peut être qu'une simple pellicule vocale qui ne parviendra jamais à restituer le film dans toute sa beauté et sa subtilité. Il est certainement, de tous les romans de Tanguy Viel, celui qui montre le mieux le caractère problématique du réel et de sa prise en charge par la littérature.

1. 3. Persistance du chronotope du roman d'énigme.

Le lieu de prédilection du roman d'énigme est souvent un lieu délimité qui n'excède pas l'échelle d'un village, d'une petite ville ou le quartier d'une grande agglomération. Cette stricte délimitation géographique renforce l'impression d'enfermement temporel et narratif du roman d'énigme qui oscille invariablement entre deux pôles : le crime et sa résolution. Cette dernière importe plus que tout et tout élément de la narration doit éclairer d'une manière ou d'une autre le mystère initial. Cela ne signifie pas que les personnages du roman d'énigme soient continuellement dans le même endroit, ou obligatoirement condamnés à la sédentarité.

Mais c'est la scène du crime qui fait office d'arrière-fond, d'endroit auquel on revient invariablement, c'est elle qui constitue le décor et commande aux lieux du roman. Cette hypothèse est confirmée par l'une des tendances du roman d'énigme qui pousse la logique de l'enfermement spatial à son extrême, en plaçant l'intrigue dans des manoirs reculés, des demeures isolées et jusques à des chambres closes.

Walter Benjamin a insisté dès la parution des premiers romans policiers, le lien qui existe entre ce qu'il appelle *le roman de déduction* et les intérieurs d'appartement. Dans son ouvrage intitulé *Sens unique* il met en avant le rapport entre le roman policier et l'intérieur bourgeois car l'appartement est à son avis le lieu rêvé pour constituer un champ de traces et de pièces à conviction. Ce n'est donc pas étonnant qu'Edgar Allan Poe pionnier du genre soit aussi l'auteur d'une philosophie du mobilier¹⁶. L'appartement bourgeois surchargé d'objets est ainsi le cadre prédestiné du roman policier.

Benjamin va plus loin encore affirmant que « la seule analyse qui présente de manière satisfaisante le style du mobilier de la deuxième moitié du XIXe siècle se trouve dans une certaine espèce de romans policiers, au centre dynamique

¹⁶ Edgar Alan Poe, *L'ange du bizarre, Le mystère de Marie Roget, Philosophie de l'ameublement*, trad. De Charles Baudelaire, Le livre club du libraire, 1966.

desquels se trouve la terreur de l'appartement. La disposition des meubles est aussi la topographie des pièges mortels et l'enfilade des pièces impose à la victime le trajet de sa fuite¹⁷.»

Ainsi, dans les romans de chambre close – version paroxystique du dispositif spatial du roman d'énigme – si le crime a lieu dans un local clos sans passage secret et s'il y a bien eu crime et non accident ou suicide maquillé en crime, les solutions envisageables et la logique mise en oeuvre par l'enquêteur sont circonscrites tant du point de vue de l'espace que du temps : le crime a été commis à l'intérieur du local, pendant le laps de temps correspondant à l'enfermement. Le temps et l'espace du crime sont donc strictement délimités comme le seront ceux de l'enquête. Déjà Poe avait compris l'intérêt narratif de situer l'action de *The murders in the rue Morgue* dans un appartement parisien clos. La méthode de déduction du détective amateur Dupin pouvant se déployer ainsi sans encombre face à un crime mystérieux.

C'est plus tard Gaston Leroux qui donnera ses lettres de noblesses à cette pratique d'écriture, en mettant en récit après Poe, des crimes commis dans un local clos d'où n'a pu s'échapper le meurtrier, avec notamment son célèbre roman, *Le Mystère de la chambre jaune*, paru en 1907. Agatha Christie, davantage habituée à situer ses intrigues dans des demeures, s'est elle-même essayé au mystère de la chambre close dans *Curtains*, roman dans lequel le crime est commis par Hercule Poirot lui-même pour faire justice.

Le recours au procédé perdure aujourd'hui encore dans la littérature policière contemporaine, avec la création en 1987 de la collection policière « Les lieux du crimes », publiée chez Calmann-Lévy et qui met en *récit des énigmes* se déroulant dans des lieux célèbres ou à la mode comme l'Ecole Nationale d'Administration, le TGV, Le Louvre et dont la majorité des titres commencent par

¹⁷ Walter Benjamin, *Sens Unique. Précédé de Enfance Berlinoise*, op. cit., 2000, p 114. Benjamin ajoute dans ce chapitre intitulé « Luxueux appartements meublés de dix pièces » que : « l'intérieur bourgeois des années soixante à quatre-vingt-dix (...) ne peut abriter convenablement que le cadavre ». Il termine sur un hommage à Conan Doyle, A.K. Green, mais aussi à Gustave Leroux qui selon lui à fait parvenir, le genre policier à l'apothéose.

« Meurtres à ...¹⁸ ». Ces romans sont dans une démarche de pure reproduction de l'un des stéréotypes majeurs du genre et c'est en partie pour cela que nous les avons écartés de notre étude : ils n'autoriseraient pas une approche dynamique de l'évolution du roman policier français. Nos fictions policières pour leur part reprennent le procédé tout en le renouvelant.

Elles inscrivent leur récit dans une forme d'unité de lieu qui concorde parfaitement avec l'unité d'action et de temps auxquelles se plie le roman d'énigme. Certains romanciers privilégient donc des décors clos et strictement délimités géographiquement : demeure, village, quartier, ou petite ville de province. Autant de lieux propices au crime puisque l'enfermement favorise la mise en récit d'une tension narrative¹⁹. Par ailleurs, dans un décor unique, les motivations qui amènent tel ou tel personnage à commettre un forfait sont plus aisément éclaircies. C'est ainsi que l'un des romans de Tonino Benacquista rend un hommage appuyé à une tradition de roman d'énigme dans un lieu clos particulier : le train²⁰. *La Maldonne des sleeping* a pour héros un couchettiste qui dans le cadre de son travail et au cours d'un trajet entre Paris et Venise doit protéger un voyageur clandestin sur lequel plane une menace de meurtre.

Il est frappant de constater que ce roman, pourtant estampillé noir par la maison d'édition qui le publie, emprunte au roman d'énigme l'un de ses procédés majeurs. Preuve s'il en est que la sacro-sainte distinction entre roman noir et roman à énigme doit être nuancée et n'est pas toujours pertinente pour cerner la spécificité

¹⁸ C'est dans ces termes que Jean Tular présente cette collection : « Si la chambre close est le lieu privilégié, depuis Gaston Leroux, du crime dans le roman d'énigme, suivi du manoir perdu dans la lande, les lieux célèbres attirent aussi les criminels et assurent au meurtre une plus grande publicité. C'est ce qu'a compris la collection « lieux du crime » chez Calmann-Lévy, qui va de l'Elysée au TGV. Leroux avait déjà su utiliser l'Opéra (*Le Fantôme de l'Opéra*) et l'Académie française (*Le Fauteuil hanté*). », in *Dictionnaire du roman policier*, Fayard, 2005, p.427. Plus récemment, l'homme politique Jean-Louis Debré a publié un roman qui ne bouleversera pas le domaine policier, mais qui situe le crime à l'Assemblée nationale : Jean Louis Debré, *Meurtre à l'Assemblée*, Fayard Noir, 2009.

¹⁹ Nous reviendrons dans notre troisième partie sur cette notion que nous empruntons à Raphaël Baroni depuis son ouvrage intitulé Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense curiosité et surprise*, Poétique, Seuil, 2007. Nous nous contenterons pour le moment de la définir comme un jeu sur le mystère et une volonté de susciter des émotions chez le lecteur liées à l'ignorance des faits teintée de peur et d'angoisse.

²⁰ L'un des premiers romans d'Agatha Christie dans lequel apparaît Hercule Poirot, *Le Train bleu* (1928), met en récit un crime commis dans un train, on pense bien évidemment au célèbre *Crime de l'Orient-Express*, publié en 1934 et porté à l'écran en 1974 par Sidney Lumet. Dans le domaine français on songe au *Compartiment tueurs* de Sébastien Japrisot, publié en 1962 et porté à l'écran par Costa-Gavras en 1965.

du domaine policier français, nous y reviendrons²¹. Certes, le recours à une unité de lieu n'est pas systématique chez Benacquista dont le personnage principal est amené à se déplacer pour résoudre l'énigme qui se pose à lui, la majorité de ces romans alterne même déplacements fréquents et séjours dans des lieux différents pour résoudre le mystère. C'est le cas notamment de la *Commediades ratés* qui voit le personnage quitter Paris, sa ville d'adoption, se rendre ponctuellement dans la banlieue parisienne où il a grandi, pour finir par séjourner longuement dans un village d'Italie pour résoudre l'assassinat de l'un de ses amis d'enfance et venger sa mémoire. Mais, à plusieurs reprises Benacquista choisit de situer une large part de l'action de ses romans dans un endroit particulier, favorisant une tension dramatique propre au roman d'énigme et un enfermement propice tant au crime qu'à sa résolution.

De facture plus classique, les romans de Fred Vargas ont souvent Paris comme décor et scène du crime. Dans *L'homme aux cercles bleus*, une phrase : « Victor, mauvais sort, que fais-tu dehors ? » est inscrite à côté de cercles bleus dessinés à la craie sur les trottoirs de Paris. Elle inquiète le commissaire Adamsberg qui pressent que ces cercles qui contiennent pour commencer des objets hétéroclites, finiront par contenir des corps. C'est dans le quartier de la place Edgar Quinet que se concentre l'action et les efforts d'investigation du commissaire Adamsberg dans *Pars vite et reviens tard*, où des crimes sont toutefois commis dans différents quartiers de la capitale, mais aussi à Marseille. Vargas multiplie par ailleurs la mise en récit de lieux de sociabilités clos, comme des bars ou des pensions, voire des sortes de phalanstères modernes aux règles de vie très codifiées.

A un moment ou un autre, l'enquête et donc le récit se limitent à un lieu circonscrit, propice à l'analyse des personnages qui l'habitent ou le fréquentent, à la mise au jour de leurs motivations et de leur implication éventuelle dans le crime : variations contemporaines du « suspect est parmi nous » cher à Agatha Christie et

²¹ Nous tenterons en effet en conclusion de cette première partie sur la manière dont il nous semble plus pertinent de caractériser le domaine français.

à ses enquêteurs. Les romans de Marcus Malte et de Pascal Garnier ne dérogent pas à la règle. Chez Malte, l'emprunt aux codes du roman d'énigme est explicite dans ses premières oeuvres qui mettent en scène un duo d'enquêteurs amateurs, amenés à résoudre un crime dans des *topos* - au double sens de lieu et de stéréotype - du roman d'énigme. Une demeure isolée dans *Le Doigt d'Horace*, un Casino d'une petite ville de province dans *Le Lac des singes*²².

Les oeuvres de Pascal Garnier qui entretiennent pourtant des relations plus lâches avec le roman d'énigme, ont néanmoins en commun avec ce dernier de recourir à une unité de lieu et à des figures spatiales de l'enfermement : résidence pour séniors dans *Lune captive dans un oeil mort*, petite ville de la côte normande dans laquelle se réfugie un écrivain solitaire dans *La Solution Esquimau*, demeure cloisonnée enfin, dans laquelle vit Yolande personnage de *L'A26*, sans l'avoir quittée une seule fois depuis la Libération : autant de lieux reculés, isolés ou fermés qui deviennent à la fois scène de crime et lieu d'enquête, microcosmes d'une tragédie annoncée.

Plus encore que les romans de Garnier, une littérature contemporaine ne se définissant absolument pas comme policière, emprunte également au roman d'énigme son chronotope.

Les romans de Tanguy Viel intitulés *Le Black Note*, *Insoupçonnable* et *L'absolue perfection du crime* entrent volontiers en intertextualité avec le genre policier, alors même que l'auteur nuance l'importance de cette influence. Il admet néanmoins que l'unité de lieu, propre au roman policier (et encore veut-il désigner plus précisément le roman d'énigme) convient parfaitement à son projet romanesque. Parlant des raisons qui le poussent à puiser dans les codes du genre il finit ainsi son explication : « Dernier avantage du policier : il permet de travailler sur de petits espaces, et moi je crois que je me sens mieux dans une unité de lieu ». C'est ainsi que *L'absolue perfection du crime* semble s'offrir au lecteur, dès son titre, comme un roman policier bâti sur une intrigue qui met en scène un « crime ».

²² Marcus Malte, *Le Lac des singes*, Folio policier, Gallimard, 2009. Première édition aux éditions du Fleuve noir, 1997.

Le titre revoie à une formule lancée par l'un des personnages et désigne le cambriolage d'un casino projeté par une bande de truands. Il nous importe moins d'insister pour le moment sur l'utilisation distanciée des codes du roman policier par Tanguy Viel, que de constater la tournure intimiste que prennent généralement les récits de cet auteur. En effet, l'intrigue se déplace progressivement de la préparation du crime au conflit fratricide entre les deux personnages principaux que sont Marin et Pierre. Ce déplacement est paradoxalement rendu possible par l'utilisation d'un procédé romanesque essentiel au roman d'énigme: le lieu clos et la temporalité resserrée. L'espace déployé est en effet circonscrit à une ville de bord de mer aux accents de Bretagne et renvoie à cette unité de lieu du roman d'énigme, d'autant plus que le décor est celui d'une « rade²³ ».

Cet espace symbolise parfaitement la clôture et la restriction du champ d'action et de déplacement des personnages. La ville emprisonne les personnages du roman « On ne vient pas ici, on y passe ou on y est. ». Autant dire que les personnages du roman y sont et y resteront.

L'enfermement spatial se démultiplie avec les différents niveaux de récits du roman intitulé *Le Black note*. Les quatre protagonistes, musiciens de jazz, décident de vivre en reclus dans une demeure baptisée « Le Black Note », pour s'adonner à leur passion et jouer des heures durant. L'isolement est double puisque la demeure se situe sur une île. C'est cette demeure qui constituera la scène du crime. Accident ou crime, le lecteur ne le saura qu'au terme du récit du narrateur-personnage qui se retrouve pour sa part enfermé dans une clinique.

On voit là combien Tanguy Viel joue avec les codes du roman d'énigme et les figures spatiales de l'enfermement, et le lecteur peut avoir la sensation, en apparence du moins, de lire un mystère de chambre close avec ce crime commis dans une demeure isolée. Il existe donc dans le choix des lieux où se concentrent l'action et le mystère une intertextualité certaine entre nos fictions policières

²³ Le terme est employé avec insistance par l'un des protagonistes : « Mais nous, on ne disait pas la baie, jamais, plutôt la rade, parce que c'était le mot qui convenait, parce que dans cette région pour tous ça s'appelait la rade. La rade, c'est-à-dire non pas la mer si fatalement contenue, non pas le pont ni l'aperçu du large, mais la masse compacte, industrielle, rouillée, de la ville portuaire en face, cela qui pour nous pour toujours serait la rade, ou la couleur de fond. », Tanguy Viel, *L'absolue perfection du crime*, op. cit., pp.26-27.

contemporaines et les romans d'énigme. Cette unité de lieu dans les fictions policières ne relève pas selon nous d'une intention réaliste de représentation des lieux et du monde. C'est en effet l'enquête, la nécessité de créer *une* tension narrative qui préside au lieu et à leur description.

Le lecteur est placé dans cet univers non pas pour qu'il en ait une vision claire, mais davantage pour que son attention puisse se concentrer sur le crime et sa résolution. Nous tenterons dans la deuxième partie de ce travail une analyse des conséquences que ce choix ainsi que les techniques de description mises en oeuvre par nos auteurs ont sur le monde ainsi mis en récit. Retenons pour le moment que lieux clos et isolés, sont propices à la mise en oeuvre d'une tension narrative et non à une représentation réaliste du monde. Et poursuivons notre analyse du chronotope des fictions policière en abordant désormais la compréhension et la saisie du temps et de la temporalité.

CHAPITRE II. Etude des lecteurs de polar, autopsie d'un genre

2.1. Les lecteurs de polar : quels lecteurs, pour quels genres ?

Afin de réaliser cette seconde partie, nous avons interrogé huit personnes amatrices de polar. La suite de notre étude s'appuiera donc sur les entretiens réalisés et les réponses fournies par notre panel d'enquêtés. Notre but ici est de tenter de démontrer dans un premier temps les liens qui peuvent exister entre ces lecteurs pourtant très différents et de nous interroger par la suite sur le rôle du processus de légitimation vécu par le polar dans l'appropriation par ces mêmes lecteurs de romans policiers. Enfin, nous concluons en nous posant la question suivante : le polar est-il un genre littéraire « à part entière » ou « à part » ?

Le roman policier est l'un des genres du récit. À ce titre, il fait trop souvent, à l'école, l'objet d'études centrées sur les structures narratives au détriment des analyses de contenus. Sans négliger les aspects narratifs les plus créateurs dans le genre, il convient de dégager aussi les spécificités du polar.

Le récit policier se caractérise par ses stéréotypes, ce qui facilite chez l'élève de nombreux repérages, comme ceux des personnages (l'assassin ou la victime, le détective ou le commissaire), ceux des lieux (souvent la ville, les quartiers sombres), ou encore des actions (un méfait, crime ou non...) ; mais en dépit de tels stéréotypes, c'est un récit ouvert à des formes de création singulières où il est bon de travailler, selon le titre choisi, l'originalité d'un mode d'énonciation, d'un lieu, d'une configuration de personnages.

Pour appréhender d'autres formes de spécificités, on pourra comparer le policier aux récits déjà connus des élèves avant leur entrée en cycle 3, comme le conte ou l'album de fiction. Ce qui en fait par exemple un récit à énigme, c'est moins sa structure que son protocole de lecture. En s'appuyant sur une culture partagée de récits, le professeur peut alors souligner l'originalité du traitement de la fable dans le policier.

Notre recherche se situe au carrefour de plusieurs lignes de réflexion: réflexion sur le roman français contemporain et ses mutations dans une société dite mondialisée, sur la théorie des genres, sur les frontières entre littérature et paralittérature, sur les relations entre roman et réalité, réflexion enfin sur la fiction et son attrait universel. C'est sans doute beaucoup pour une seule thèse, mais son objet même a dicté un ensemble de pistes à explorer. La fiction policière est en effet une catégorie paradoxale et problématique, elle soulève les passions, cultive souvent sa marginalité, provoque encore des polémiques et plus récemment des procès.

Pourquoi préférer à la notion de « roman » ou de « récit » celle de « fiction » et pourquoi garder au féminin l'adjectif de « policier » qui peut paraître vieilli ? Pour répondre à cette dernière question, il nous faudra évoquer brièvement l'histoire du roman policier. On s'accorde généralement pour situer la naissance du genre en 1841, à la parution de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, intitulée *Double assassinat dans la rue Morgue*. En France, le récit policier naît un peu plus tard, en 1863, avec le roman d'Emile Gaboriau intitulé *L'Affaire Lerouge*, puis se développe à la Belle Epoque avec les romans de Gaston Leroux et de Maurice Leblanc. Uri Eisenzweig a bien montré le décalage entre l'apparition de ces premières oeuvres en France - celles de Poe et de Gaboriau - et la prise en compte d'un genre autonome à la fois par la critique journalistique et littéraire, mais aussi par les auteurs eux mêmes.

En France, c'est donc à la fin du XIXe siècle, autour des années 1890, que ce que l'on a d'abord appelé le « roman judiciaire²⁴ » devient « roman policier » sous la plume des journalistes. Il faudra en réalité attendre les années 30 avant que critiques et auteurs aient pleinement conscience du développement d'une littérature policière. Mais la stabilité de l'expression « roman policier » ne suffit pas à justifier notre choix terminologique. Il nous faut passer par une réflexion sur la notion de genre et de paralittérature, d'autant que dans le champ de la théorie

²⁴ On doit cette appellation de « roman judiciaire » à l'Editeur Dentu qui crée une nouvelle collection pour des raisons essentiellement commerciales.

littéraire, l'expression est longtemps concurrencée par le vocable anglosaxon²⁵, puis par des termes journalistiques comme l'argotique « polar », ou des néologismes tels le malicieux « néopolar » crée par Jean-Patrick Manchette ainsi que le mystérieux « rom pol » employé par Fred Vargas pour qualifier ses romans. Aujourd'hui encore, la course aux néologismes reste ouverte dans le champ de la critique journalistique²⁶.

Mais la question du genre ne peut se limiter, pour la critique littéraire, à une tentative de désignation au sein de la littérature policière d'une nouvelle tendance ou sous-catégorie. Elle est depuis l'Antiquité occidentale une question cruciale de théorie littéraire ; nous avons pour notre part été plus attentive aux différentes conceptions du genre, développées durant le seul vingtième siècle.

Dans cette première sous-partie, il s'agira de dresser le « portrait-robot » des lecteurs de polar. Pour cela, nous nous baserons essentiellement sur nos résultats d'entretiens et croiserons une fois de plus nos recherches aux travaux d'Annie Collovald et Erik Neveu.

C'est sans doute beaucoup pour une seule thèse, mais son objet même a dicté un ensemble de pistes à explorer. La fiction policière est en effet une catégorie paradoxale et problématique, elle soulève les passions, cultive souvent sa marginalité, provoque encore des polémiques et plus récemment des procès.

Pourquoi préférer à la notion de « roman » ou de « récit » celle de « fiction » et pourquoi garder au féminin l'adjectif de « policier » qui peut paraître vieilli ? Pour répondre à cette dernière question, il nous faudra évoquer brièvement l'histoire du roman policier. On s'accorde généralement pour situer la naissance du genre en 1841, à la parution de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, intitulée *Double assassinat dans la rue Morgue*. En France, le récit policier naît un peu plus tard, en

²⁵ On pense notamment à l'ouvrage de Régis Messac, *Le Detective-novel et l'influence de la pensée scientifique*, Champion, 1929.

²⁶ Dans un numéro récent du magazine *Lire*, le journaliste Baptiste Ligier, présente ce qui lui semble constituer la relève du polar engagé à la française qu'il appelle « avec un zeste de provocation », le NPN : le « Nouveau Polar Nihiliste ». « Nouveau », en ce qu'il témoigne d'un fort changement esthétique et politique; « Polar », car tous les codes du genre sont honorés ; « Nihiliste », parce que la vision du monde de tous ces auteurs correspondrait une négation des valeurs intellectuelles et morales communes. Ce courant comprendrait des auteurs comme DOA, Antoine Chainas ou Jérôme Leroy, tous publiés dans des collections policières. L'appellation fera peut-être date. Baptiste Ligier, « Sans vieux, ni maître », *Lire*, juin 2009, pp.32-35.

1863, avec le roman d'Emile Gaboriau intitulé *L'Affaire Lerouge*, puis se développe à la Belle Époque avec les romans de Gaston Leroux et de Maurice Leblanc. Uri Eisenzweig a bien montré le décalage entre l'apparition de ces premières œuvres en France - celles de Poe et de Gaboriau - et la prise en compte d'un genre autonome à la fois par la critique journalistique et littéraire, mais aussi par les auteurs eux mêmes.

En France, c'est donc à la fin du XIXe siècle, autour des années 1890, que ce que l'on a d'abord appelé le « roman judiciaire » devient « roman policier » sous la plume des journalistes. Il faudra en réalité attendre les années 30 avant que critiques et auteurs aient pleinement conscience du développement d'une littérature policière. Mais la stabilité de l'expression « roman policier » ne suffit pas à justifier notre choix terminologique. Il nous faut passer par une réflexion sur la notion de genre et de paralittérature, d'autant que dans le champ de la théorie littéraire, l'expression est longtemps concurrencée par le vocable anglosaxon, puis par des termes journalistiques comme l'argotique « polar », ou des néologismes tels le malicieux « néopolar » créé par Jean-Patrick Manchette ainsi que le mystérieux « rom pol » employé par Fred Vargas pour qualifier ses romans.

Nos fictions policières ont également recours à des mises en abyme au sens classique du terme, notamment lorsqu'il s'agit de faire le récit de crimes et d'actions violentes. On sait que cette manière d'enchâsser une enclave narrative dans l'œuvre, crée un effet à la fois de distance et d'amplification par la répétition. Le lecteur a certes la certitude que tout ce qui se joue sous ses yeux n'est qu'une digression, mais dans le même temps il sait que les parties « abymées » d'un récit sont lourdes de signification et entretiennent des rapports de similitudes, d'exemplification et d'explication de l'œuvre qui les contient.

En introduisant un récit dans le récit et donc un changement dans l'énonciation, l'auteur réussit à attirer à nouveau l'attention du lecteur. Dans le roman de Tonino Benacquista, intitulé *La Commedia des ratés*, deux récits alternent régulièrement. Le premier est ancré dans le présent du protagoniste-narrateur Tonio et relate la manière dont ce dernier va tenter d'élucider et de

venger la mort d'un ami d'enfance. Le second récit se déroule pendant la seconde guerre mondiale et narre la manière dont des personnages ont réussi à survivre à la faim pendant le conflit.

Le récit « abymé », on le comprendra à la fin du roman, est celui qui explique la violence qui se déploie dans le présent de la narration. Le lecteur n'en n'est pas explicitement informé, mais il possède suffisamment d'expérience pour se douter qu'à un moment ou à un autre les deux récits vont se rejoindre et s'éclairer l'un l'autre. L'importance du récit qui se déroule dans le passé est d'ailleurs mise en évidence par les choix typographiques de l'auteur qui a recours à l'italique. Cela crée un effet d'emphase propre à cette typographie. Ce récit, il faut le noter, est l'un des rares passages qui décrit une violence historicisée, tandis qu'une grande majorité de nos fictions ont, comme on l'a signalé plus haut, une tendance à la déréalisation et à une fictionalisation de la violence. Il reste que l'usage de l'italique peut également induire un supplément de fiction, ou du moins un récit suffisamment éloigné par rapport au présent du récit, pour se présenter comme un souvenir trouble et sans véritables assises.

Marcus Malte a lui aussi souvent recours dans ses romans aux récits enchâssés. C'est le cas notamment de *Garden of love* et nous reviendrons dans le chapitre suivant sur cette technique d'écriture et ses implications. Nous nous contenterons pour le moment de noter que, comme Benacquista, Malte a recours à des typographies distinctes alternant italiques et lettres romanes, mais qu'il introduit un supplément de difficultés en enchâssant pas moins de quatre récits.

Tandis que certaines parties du roman minimisent la violence et la nient, d'autres la décrivent avec plus de détails, laissant le lecteur incertain de la réalité des faits. Certains passages et récits apparaissent entre guillemets. C'est le cas du premier chapitre du roman dont on comprend par la suite qu'il correspond aux cahiers retranscrits de l'un des personnages, Florence qui parle d'elle-même étonnamment à la troisième personne. Mais dès le deuxième chapitre, on passe à une narration plus classique, faite à la première personne sous la forme d'un récit

rétrospectif. Alexandre Astrid, va en effet tenter de démêler lui aussi l'écheveau de ces récits enchâssés en s'efforçant de rétablir la réalité des faits. Notamment celle des crimes commis par Florence et son compagnon Ariel, que tous deux ont tendance à minimiser dans leurs Carnets et Cahiers. Où se situent la réalité et la vérité ? Quel narrateur croire ?

Nous verrons dans la deuxième partie de ce travail que l'auteur laisse sciemment planer le doute. C'est cette fois par ce procédé d'écriture que la violence est à nouveau à la fois montrée et mise en sourdine.

Dans *La Part des chiens* du même auteur, la diffusion des images citées et analysées plus haut est également une sorte de mise en abyme qui annonce la violence de la scène de dénouement. C'est en effet dans le lieu qui apparaît dans le « film » projeté par Igor Pécou que Zodiak et Roman vont se rendre pour sauver Sonia. Ils assisteront au même type de cérémonie orgiaque et violente dont ils ont subi les images. Mais après avoir narré le film, le récit reprend et c'est cette fois Igor Pécou qui en est le narrateur. Il raconte la séance de torture qu'il a subie. Il apprend à Zodiak et à Roman et dans le même temps au lecteur qu'il a été amputé sans anesthésie de la jambe. Cet événement traumatique fonde toute la personnalité perturbée voire psychotique du personnage.

Le récit se veut en apparence réaliste et empli de détails à fonction mimétique : « Ils était quatre à me tenir et le cinquième qui coupait. Au début ça giclé de partout mais après, ça se calme. Il coupe, il coupe, rien ne l'arrête⁶⁸¹ ». Mais très vite des procédés d'atténuation et d'euphémisation de la violence apparaissent. Igor insiste sur son courage et minimise la douleur : « Je n'ai pas lâché. Je ne suis même pas tombé dans les vapes. Tenace, le petit homme. J'ai tenu jusqu'à la fin⁶⁸² ». Est-ce une invite au lecteur pour que lui aussi supporte le récit jusqu'à son terme ? Le fait est que Marcus Malte, tout en décrivant l'horreur et l'abomination, les met à distance. Alors même que les images n'existent pas pour cette scène de mutilation, l'écran est à nouveau présent en arrière fond des déplacements de Pécou : « Il tourna le dos à Zodiak et marcha en direction de l'écran⁶⁸³ ». Plusieurs termes renvoient au vocabulaire du jeu et de l'illusion en ce

qui concerne Igor. C'est en tout cas ainsi que Zodiak perçoit le récit de Pécou, décrit comme le rôle de sa vie : « L'expression du nabot se transforma une nouvelle fois de façon radicale. Il afficha un large sourire espiègle.

Il se redressa et se détourna. *Zodiak pensa qu'il attendait ce rôle depuis longtemps et qu'il le jouerait à fond*», et plus loin encore : « Il avait l'air misérable et pathétique et on aurait pu entendre renifler dans la salle, on aurait pu sortir les mouchoirs mais ce soir il n'y avait pas d'autre spectateur que Zodiak et Zodiak ne versa pas de larmes⁶⁸⁵ ». Marcus Malte prolonge ainsi la métaphore cinématographique, même lorsqu'il n'y a plus d'images ou de séquences filmées à relater. Il tente, comme Tanguy Viel et dans une moindre mesure comme Tonino Benacquista, de faire en sorte que les scènes de violence évoquées se muent toujours en images.

Pourquoi la littérature, tout en étant consciente du caractère vain et illusoire de l'entreprise, tente-t-elle de recourir constamment à l'image pour compléter le récit ?

Pendant des siècles, on a assigné à l'image une fonction d'imitation du réel, or l'image n'est pas la chose, même si elle lui ressemble. C'est ce que Platon appelle l'image-simulacre, du grec « *eidolon* », celle qui barre l'accès à l'intelligible, qui fascine par sa beauté et prétend rivaliser avec son modèle et se substituer à lui⁶⁸⁶. Selon Laurent Lavaud, « l'image parfaite, le simulacre, est donc anti-métaphysique : elle plonge le regard et l'intelligence dans un monde plat, horizontal, où la multiplication des apparences noie l'originalité du modèle, abolit sa différence». Selon Platon au contraire, la « véritable » image, du grec « *eikôn* », peut être intégrée dans une théorie de la connaissance, et ouvrir les voies de la métaphysique. Elle offre la possibilité d'un rapport à l'intelligible dans la mesure où elle se manifeste comme déficiente par rapport à ce qu'elle représente.

2.2. Esquisse d'un profil du lecteur de polar

Au début de nos entretiens, nous avons systématiquement posé une série de questions relatives à l'entrée en lecture de nos enquêtés. Il nous semblait nécessaire de revenir sur l'« apprentissage » de la lecture de nos enquêtés, sachant que l'on prête au polar l'avantage d'être un genre « facile » à lire. Ensuite, nous avons insisté sur la pratique actuelle de la lecture de nos enquêtés, ce qui nous a permis d'établir une « typologie » de ces lecteurs. Bien entendu nous rappelons que notre panel concerne seulement huit personnes, un échantillon trop réduit pour prétendre obtenir des résultats ayant réellement un label d'enquête statistique représentatif, ce qui explique que nous croiserons nos données avec celles des travaux de recherche menés par Annie Collovald et Erik Neveu.

Dans un premier temps, nous remarquons que la plupart des lecteurs qui composent notre panel découvre la lecture très tôt, dès leur apprentissage des techniques de lecture.

A la question : « Depuis quand lisez-vous ? », cinq d'entre eux déclarent de but en blanc : « depuis tout petit(e) ». Il s'agit là d'une réelle affirmation de la part de chacun de son potentiel de lecteur, on peut peut-être également se demander si à travers cette réponse, les enquêtés n'essaient pas de légitimer leur rôle d'enquêté justement. Quoiqu'il en soit, l'apprentissage de la lecture et l'entrée dans le monde littéraire se font souvent dès que l'âge le leur permet. Toutefois, cette entrée dans la lecture ne se fait généralement pas « en solitaire ». On retrouve là une caractéristique mise en avant par Bernard Lahire dans son étude sur la lecture dans les milieux populaires³³ : l'intervention d'un tiers est souvent présente dans l'explication de l'entrée en lecture des individus. Dans le cas de nos enquêtés, il existe deux facteurs d'explication à la plongée dans le monde de la lecture : soit l'importance des lectures familiales – et souvent celles de la mère- soit le rôle de l'école comme lieu de découverte du livre.

Si l'on revient sur nos données, nous remarquons que six de nos enquêtés déclarent avoir découvert la lecture par le biais d'un membre de la famille et pour

la moitié d'entre eux, il s'agit de la mère. Cette référence à la mère comme « transmetteur » de la lecture à ses enfants est présente chez Bernard Lahire dans son ouvrage *Tableaux de famille*. Dans cette étude sur la scolarisation des enfants issus des classes populaires, le sociologue démontre que la personnalité de l'enfant, la construction de son identité ne sont pas envisageables sans l'analyse de ses relations avec l'entourage extérieur dont le premier chronologiquement est la famille. L'enfant ne « reproduit » pas forcément exactement le schéma familial mais il s'inspire des comportements familiaux pour créer les siens.

Dans le cadre de notre travail, une mère lectrice peut donc être un premier facteur de l'intérêt de nos enquêtés pour la lecture. Qui plus, est le fait que ce soit la mère qui porte cette relation à la lecture n'est pas anodin non plus. Dans un autre de ses ouvrages, *La Raison des plus faibles*, Bernard Lahire montre que la lecture, dans une perspective de division sexuelle du travail, est une pratique plutôt féminine, surtout dans les milieux populaires. Cette activité est réservée aux femmes car elle ne permet pas l'« action », propre aux hommes, il s'agit d'une activité « passive ». Quoiqu'il en soit, la pratique de la lecture par l'entourage familial joue un rôle non négligeable dans l'apprentissage de la lecture par l'enfant et son rapport au livre par la suite.

Le second élément déterminant de l'entrée dans le monde de la lecture, c'est l'école, que Bernard Lahire qualifie d'ailleurs de « matrice fondamentale de socialisation au livre ».

L'école apparaît comme un moyen pour ceux dont les parents ne lisaient pas du tout d'accéder au monde littéraire, par le biais des lectures en classe mais également par la découverte par soi-même de romans. En effet, nos enquêtés insistent largement sur le rôle des bibliothèques scolaires dans lesquelles ils pouvaient « piocher » les livres qui les intéressaient mais ne se souviennent pas ou peu des lectures imposées en classe ou alors, elles apparaissent « rébarbatives » comme le souligne Marie-Claire.

On remarque que dans tous les cas, l'école et notamment les bibliothèques scolaires permettent de s'approprier des livres et d'en découvrir d'autres, on pense aux exemples donnés des célèbres bibliothèques Verte, Rose, Bleue.

Le premier « dénominateur » commun entre nos enquêtés est donc cette entrée dans la lecture par le biais de l'entourage familial et/ou scolaire. Il faut toutefois revenir sur Jean qui fait exception à la règle. Né en Algérie de parents pieds-noirs, Jean arrive en France à l'adolescence. Peu scolarisé durant son enfance en Algérie, il doit « repartir de zéro » lorsqu'il arrive en France afin de passer le concours pour devenir infirmier diplômé d'Etat. Il a commencé à lire à l'âge de quinze ans, par le biais de bandes-dessinés et des romans d'espionnage mettant en scène l'agent OSS 117. Petit à petit, une « soif de connaissances » a donné envie à Jean de lire de plus en plus. Nous pouvons décrire Jean comme un réel autodidacte, dans le sens où comme Bernard Lahire l'a défini dans *La Raison des plus faibles*, Jean s'approprie « contre toute probabilité statistique des oeuvres légitimes (entre autres) avec le même degré d'intensité (et parfois avec un degré d'intensité supérieur) que les lecteurs légitimes, mais sur un mode illégitime (ou, en tout cas, jamais totalement légitime) ».

Donc pour résumer brièvement, nos enquêtés sont tous à peu près entrés dans la lecture par le même chemin, à savoir le passage par un tiers, familial et/ou scolaire.

Mais, bien que leur entrée dans le monde de la lecture se soit déroulée quasiment sur le même schéma pour tous, leurs trajectoires scolaires et professionnelles ont par la suite différencié –pour reprendre l'expression de Bernard Lahire- leur « mode d'appropriation » des livres. Qu'en est-il aujourd'hui de leur pratique de la lecture ? Relève-t-on toujours des similitudes entre ces lecteurs partageant la même passion pour un genre à l'origine destiné aux « classes populaires » ?

Après quelques questions sur leur entrée en lecture, nous interrogeons les enquêtés sur leur pratique actuelle de la lecture : lisaient-ils beaucoup ? Si oui, quels genres de lecture : magazines, romans, journaux ?

Ici, tous s'accordent à dire qu'ils lisent « beaucoup » : que ce soit des journaux, de la publicité ou des romans, nos enquêtés se considèrent comme des « vrais » lecteurs. Tous lisent quelque chose tous les jours. Bien entendu, il faut nuancer cela : Thierry lit tous les jours les publicités qu'il reçoit dans sa boîte aux lettres tandis que Jean lit tous les jours un roman historique ou un polar. A partir de ces déclarations, nous avons pu effectuer une « mini » typologie de nos lecteurs. Nous avons en effet recensé deux types de lecteurs parmi notre panel : les « lecteurs-consommateurs » et les « lecteurs raisonnés ».

Nous pouvons définir les « lecteurs-consommateurs » comme les lecteurs les moins informés sur la littérature en général et sur l'offre de polars en particulier. Ce sont des lecteurs quasi « boulimiques » qui n'hésitent pas à utiliser des métaphores en lien avec la nourriture pour parler de leurs lectures. Ils « ingurgitent » de nombreux livres sans pour autant se souvenir de leurs titres ni de leurs auteurs.

Cette catégorie n'est pas homogène : elle comporte les personnes les moins dotées d'un point de vue culturel et scolaire, comme Thierry qui ne se considère pas comme un « vrai » lecteur et qui pourtant détient des cartons entiers de livres « en réserve ». Cette catégorie inclut également Michèle, (diplômée d'un Bac + 5) et Romain (Bac + 3) qui rejoignent ce type de lecteurs par leur façon de définir le livre : il apparaît comme une « drogue », un « échappatoire ».

Comme nous l'avons déclaré auparavant, ces « lecteurs-consommateurs » ont un rapport quasi-vital avec le livre, il le compare à de la nourriture, voire à une drogue. Comme l'on peut faire des réserves de nourriture, les « lecteurs-consommateurs » se créent des « stocks » de livre afin de ne jamais « être en manque », en prévision des vacances... Ce sont des lecteurs éclectiques, ils « ingurgitent » tout ce qu'ils trouvent et qui ressemble à de la lecture : Thierry lit les publicités, Jean-Paul ne regarde même pas les titres avant de choisir les romans qu'il va lire... De ce fait, le « lecteur-consommateur » entre dans un réel processus de consommation dans le sens où la plupart d'entre eux ne se souvient pas des

titres, ni des auteurs des romans qu'ils ont lus. Michèle ne se remémore aucune de ses lectures ou alors elle confond les titres et nous parle du *Mystère de la chambre jaune* lorsqu'elle évoque Agatha Christie ou de la collection « Le Masque et la Plume », amalgamant la collection du « Masque » avec l'émission de radio. Il en est de même pour Jean-Paul toutefois, cela est dû à un facteur différent : sa façon de choisir les livres. En effet, et nous en reparlerons plus tard, Jean-Paul n'accorde aucune importance aux titres et aux auteurs, mais il s'agit là d'une volonté, d'un choix qui lui permettent alors de lire « tout et n'importe quoi », afin de répondre une fois encore à un « besoin ».

Le cas de Thierry est particulier également : lecteur le moins doté en capital scolaire et culturel de notre panel, il lit essentiellement des *San Antonio*, des *SAS* ou *Brigade Mondaine*. Pendant l'entretien, il n'a de cesse de remettre en cause ses lectures et de chercher notre appréciation quant à ses choix de livres, comme s'il avait besoin de l'approbation de l'enquêteur afin de se légitimer en tant que lecteur. De ce fait, il ose à peine évoquer ses lectures et sera peu loquace sur celles-ci. La question est alors de savoir s'il a délibérément tu ses lectures ou s'il ne s'en souvient pas.

A côté de ce « lecteur-consommateur », nous pouvons retrouver une autre catégorie que nous avons définie comme celle du « lecteur-raisonné ».

Le « lecteur-raisonné » est un lecteur informé sur le vaste champ littéraire et sur le milieu du polar. Il a l'habitude de manipuler des livres au quotidien, par le biais de sa profession ou alors dans la perspective de se constituer une étendue de connaissances plus large. Dans cette catégorie, nous retrouvons la personne qui a le capital scolaire le plus important de notre panel : Isabelle (Bac +8), le libraire spécialiste en polars, Jacques et notre autodidacte retraité Jean. Pour ces « lecteurs-raisonnés », la lecture est un moyen à la fois de s'échapper du quotidien, ce qui les rapproche des autres lecteurs, mais pas seulement. En effet, ils donnent un sens à leur lecture dans le sens où elle doit leur apporter autre chose qu'un instant d'évasion : Isabelle retrouve ainsi dans les polars des thèmes sur lesquels elle travaille (elle fait des recherches sur le traitement de la violence dans les médias),

Jacques lit afin de pouvoir conseiller ses clients et acquérir des ouvrages intéressants et Jean lit depuis toujours pour étancher sa « soif de connaissances ».

Ces lecteurs-ci retiennent le nom des auteurs, les titres, voire même les histoires ou des anecdotes bien précises.

On voit donc que l'on peut « classer » notre panel selon deux profils de lecteurs. Cependant, cela n'est pas aussi manichéen, il nous faut revenir sur cette classification et peut-être créer une nouvelle catégorisation moins générale, moins « englobante ». En effet, bien que notre panel ne représente que huit personnes, il s'agit bien là de huit personnes différentes et dont le rapport au livre, même s'il présente des similitudes, demeure tout de même propre à chacun selon sa trajectoire personnelle (Michèle par exemple ne se souvient plus des livres qu'elle lisait avant son divorce...). Si l'on choisit de prendre comme critère de « classification » (qui ne signifie pas « hiérarchisation ») le « niveau » des lecteurs, nous pouvons alors faire apparaître trois catégories : les « faibles » lecteurs, les lecteurs « moyens » et les lecteurs « professionnels ». Les « faibles » lecteurs correspondent quasiment à nos « lecteurs-consommateurs », ce sont des lecteurs « boulimiques », qui consomment une certaine quantité de livres sans les distinguer.

Nous pouvons regrouper dans cette catégorie trois personnes : Michèle, Thierry et Jean-Paul. Aucun d'entre eux ne se souvient des titres, des auteurs des romans qu'ils lisent et tous déclarent lire pour « s'évader ». Qui plus est, plusieurs fois lors de l'entretien, Michèle et Thierry confondent littérature et cinéma, passant de la description d'un livre à leur avis sur un film. D'ailleurs, nous remarquons que pour Thierry alors que l'on ressent un certain malaise lorsque nous évoquons ses lectures, il n'hésite pas à prendre parti pour les films qu'il aime et il nous parlera beaucoup, à la suite de l'entretien, des films qu'il a vus ou qu'il compte aller voir. Cette confusion entre littérature, cinéma et télévision a également été observée par Bernard Lahire dans son étude sur la lecture dans les milieux populaires.

Il déclare à ce propos :

« Des extraits d'entretiens intéressants sur la lecture et la télévision montrent que les interviewés opèrent un passage imperceptible, sans discontinuité »

de l'une à l'autre. Ils commencent à parler de livres et terminent, sans rupture discursive explicite, sur des émissions télévisées. Ce phénomène, qui se répète à plusieurs reprises, marque le fait que, même si la lecture nécessite un apprentissage mettant en oeuvre des retours réflexifs sur le langage (analyse de la chaîne sonore ou du « sens »), une fois cette compétence acquise, elle peut être oubliée au profit de la participation, de l'investissement affectif (social). Le média est oublié au profit de l'investissement éthique ou pratique qu'il permet. Cela montre, d'un point de vue méthodologique, l'importance de l'attention portée aux modalités propres du discours des enquêtés qui révèlent bien la logique spécifique (sociale) de ceux qu'on interroge. »

Les enquêtés que nous appelons les lecteurs « faibles » correspondent de ce point de vue aux lecteurs des milieux populaires observés par Bernard Lahire.

La seconde catégorie de lecteurs que nous pouvons recenser est celle des lecteurs « moyens ». Elle concerne des lecteurs qui entrent à la fois dans la catégorie des lecteurs précédents (notamment dans leur rapport « boulimique » aux livres, dans le flou concernant les titres ou les auteurs lus) et à la fois dans la catégorie suivante des lecteurs « professionnels », dans le sens où ces lecteurs ont une certaine idée de la composition du champ littéraire. En effet, les deux enquêtés que nous pouvons « classer » dans cette catégorie, Romain et Marie-Claire (tous les deux ont le même niveau, Bac +3 mais il ne s'agit pas là d'un facteur fondamental), nous ont tous les deux avoué lire, en plus des polars, des « classiques ». Ces deux lecteurs ont conscience des enjeux symboliques qui déterminent la lecture de tel ou tel livre et Romain nous a avoué à ce propos :

« Pourquoi Les Misérables ? Parce que pour moi ça fait partie de la littérature française, c'est un incontournable et je me disais pour moi ben, il faut pas que... il faut que je l'aie lu quoi...pas pour briller en société mais bon pour moi, pour me dire, ben oui, Les Misérables, je l'ai lu, je connais quoi. »

Bien qu'il se défende de lire Victor Hugo pour « briller en société », on remarque tout à fait l'enjeu symbolique qui réside autour des *Misérables*, considéré comme un « incontournable » par Romain, comme un « classique » par les

institutions détentrices du capital culturel. Il en va de même pour Marie-Claire qui nous confie avoir trouvé les lectures scolaires « rébarbatives » et qui pourtant, une trentaine d'années plus tard a décidé de relire ces récits et déclare avoir envie de lire « de la philosophie ». Ces deux lecteurs sont pris entre une vision de la lecture comme un moyen de s'évader mais ont également conscience de l'enjeu symbolique qui se trame derrière le fait de lire tel ou tel roman, tel ou tel genre.

On peut également « classer » dans cette catégorie notre lecteur autodidacte Jean qui est par ailleurs difficilement « classable ». On aurait tendance dans un premier temps à le situer du côté des lecteurs « faibles » au regard de son entrée en lecture, de sa trajectoire professionnelle (infirmier retraité) et de ses lectures. Toutefois, lors de l'entretien, il a été un des enquêtés les plus bavards, capables de nous citer ses auteurs de référence, de faire la distinction entre une collection telle que la « Série Noire » et d'autres collections de polars, bref, il a montré une grande connaissance du champ littéraire qui le rapproche alors des lecteurs « professionnels ». Nous décidons donc de le situer plutôt dans cette catégorie des lecteurs « moyens » avec un léger penchant vers les lecteurs « professionnels ».

Les lecteurs « professionnels » correspondent à ceux que nous avons appelé plus haut les lecteurs « raisonnés » : ils ont une très grande connaissance du champ littéraire et donnent un double sens à leur lecture, à la fois moment d'évasion, de plaisir mais également outil de connaissance, d'enrichissement. Isabelle et Jacques établissent un classement personnel très précis des différents auteurs lus, ils sont capables d'établir les choses qu'ils aiment mais également de définir ce qui leur plaît chez un auteur, une collection...

Ainsi, après avoir présenté le panel de nos enquêtés, leur entrée dans la lecture et leur rapport au livre, nous avons donc établi trois catégories de lecteurs en tenant compte de leurs similitudes et de leurs différences. Toutefois, un facteur commun lie nos lecteurs entre eux : leur passion pour les polars. Il est donc temps pour nous de nous plonger dans le vif du sujet, à savoir le monde du polar.

2. 3. Le polar : un genre « à part entière » ou « à part » dans la littérature .

Lorsque nous avons réalisé nos entretiens exploratoires en amont de notre travail de recherche, les deux personnes interrogées – une bibliothécaire et la programmatrice du festival Quais du Polar à Lyon- se sont accordées à dire que le lectorat du polar était difficilement définissable, qu’il comportait à la fois des « faibles lecteurs » et des lecteurs plus « qualifiés » et donc de ce fait, qu’il était quasiment impossible de catégoriser ses lecteurs. En parallèle, elles pensent toutes deux que, comme il n’existe pas de catégories de lecteurs de polar, il est impossible d’effectuer une classification voire une hiérarchisation des sous-genres du polar.

Or, à la suite de nos entretiens et de nos recherches sur le polar, nous commençons à entr’apercevoir une limite à ces propos. En effet, nous venons d’esquisser le profil d’un lecteur de polar tout en relevant différentes catégories de lecteurs. Ce que nous voulons démontrer dans cette seconde sous-partie, c’est qu’à ces différentes catégories correspondent des sous-genres du polar clairement identifiables, ce qui nous amènera à revenir sur le processus de légitimation du genre. Peut-on vraiment parler du polar comme d’un genre littéraire « à part entière » ou demeure-t-il un genre « à part » ?

Comme nous l’avons souligné précédemment, lors de la réalisation des entretiens exploratoires préliminaires à la rédaction de notre mémoire, nous avons rencontré deux « spécialistes » du polar qui se sont entendues pour dire qu’il existait un lectorat « large » du polar, composé de lecteurs de tous les horizons. Dans nos parties précédentes, nous avons tenté de dresser le portrait de ces lecteurs, en montrant leurs caractéristiques et leurs points communs. Nous avons toutefois établi un « classement » ou plutôt une « catégorisation » de nos enquêtés selon leur mode d’appropriation des textes et leur rapport à la lecture et au polar en particulier. Ici, nous allons nous attacher à ces particularités selon les catégories

que nous avons distinguées en insistant sur les sous-genres de polar lus et appréciés ou non par les enquêtés. Nous nous appuyerons essentiellement sur l'ouvrage de Pierre Bourdieu et la théorie de la légitimité culturelle énoncée dans *La Distinction* 40, tout en faisant remarquer au lecteur de ce travail qu'en aucun cas ce processus de « catégorisation » ne correspond à un jugement de valeur sur les pratiques de nos enquêtés.

Dans *La Distinction*, Pierre Bourdieu explique qu'il existe une distribution inégale des oeuvres d'art, des compétences, des outils culturels. Les oeuvres d'art et les pratiques culturelles seraient ainsi inégalement réparties entre ceux que le sociologue appelle les « dominants » et les « dominés », ceux-ci étant les plus faiblement atteints par la culture.

Lorsque l'on choisit de traiter la question du « goût » légitime ou non, on doit nécessairement se poser la question de la relation avec le capital scolaire. Selon Bourdieu, l'école joue un rôle phare dans l'acquisition du goût, d'un « certain goût », c'est une des raisons pour laquelle nous avons insisté sur le capital scolaire de nos enquêtés dans leur sélection.

Ces lecteurs « moyens » se situent donc dans l'« entre-deux », entre deux modes d'appropriation des livres, entre deux types de polar. D'ailleurs, on peut dire la même chose sur les auteurs des livres qu'ils lisent, ce sont des auteurs de l'« entre-deux » également : entre succès commercial et réel talent d'écriture, du moins du point de vue de la critique. Enfin, notre troisième catégorie de lecteurs est celle des « lecteurs professionnels », Bourdieu les appellerait les lecteurs « légitimes ». Cette catégorie correspond à deux de nos enquêtés, il s'agit d'Isabelle (Maître de conférence à l'IEP de Lyon) et de Jacques (, Libraire spécialiste en polars). Ce n'est pas tant le niveau scolaire qui rapproche ces deux personnes plutôt que leur capital culturel, notamment dans le domaine qui nous intéresse et leur statut professionnel. Ainsi, Jacques détient une licence en Lettres, est propriétaire de sa librairie et Isabelle, par son statut d'enseignante et chercheur sur la violence dans les médias est confrontée au quotidien à la lecture, qu'il s'agisse de journaux, de romans ou de travaux sur tel ou tel sujet. Ces deux personnes sont

plongées dans le monde du livre depuis toujours semble-t-il et elles le vivent au quotidien, par le biais de leur profession. Nos deux enquêtés ont donc un avis de « connaisseurs » sur la littérature en général et dans notre cas particulier, sur le polar, allant parfois jusqu'à des opinions très personnelles sur les auteurs (Jacques nous confie avoir cessé de lire Daeninckx car il n'aime pas « le personnage »).

Les polars qu'ils ont pour habitude de lire sont les polars connus et reconnus par la critique. Il s'agit pour Isabelle de la plupart des auteurs de néopolar « à la française » (Jonquet, Pouy...) et Jacques nous cite une liste impressionnante d'auteurs américains « *hard-boiled* » (Hammett, Chandler...). Parmi nos enquêtés, ils sont ceux qui réussissent le « mieux » à nous donner une liste d'auteurs qu'ils apprécient mais également à situer leur lecture parmi tous les sous-genres du polar.

Ce sont de lecteurs « connaisseurs » et Bourdieu les appellerait les lecteurs de la « classe dominante ». En comparaison de nos autres enquêtés, il est clair qu'ils détiennent le capital culturel le plus important, du moins dans le domaine du polar. Encore une fois, on voit qu'à une catégorie de lecteurs va correspondre un sous-genre du polar, ici les sous-genres légitimés que sont le roman américain « *hard-boiled* » qui a inspiré le néo-polar français. Nos deux enquêtés s'arrêtent longuement sur ces deux sous-genres du polar et ne nous citent pas ou peu d'auteurs contemporains, si ce n'est Henning Mankell, Fred Vargas et David Peace pour Isabelle et Mankell et James Ellroy pour Jacques, comme si à l'heure actuelle, aucun auteur n'arrivait à atteindre la légitimité acquise par les auteurs américains de années 50 et français des années 70-80. On remarque toutefois que les auteurs contemporains cités (Mankell, Vargas, Peace, Ellroy) font partie des auteurs les plus « légitimes » aujourd'hui, tant du point de vue de la critique que du point de vue commercial. D'ailleurs, Fred Vargas et James Ellroy se sont tous deux retrouvés à l'affiche de nos cinémas récemment (adaptation de « Pars vite et reviens tard » pour Vargas et du « Dahlia noir » pour Ellroy).

Il nous reste un lecteur : le lecteur « inclassable ». En effet, Jean pourrait quant à lui conforter les thèses de Bernard Lahire⁴¹ sur les profils dissonants des individus. Dans cet ouvrage, Bernard Lahire revient sur la théorie de la légitimité

culturelle telle que l'a énoncée Bourdieu. Selon Bernard Lahire, la classification établie par Bourdieu est trop catégorielle, inamovible et ne prend pas en compte les « dissonances » qu'ont en eux les individus. Dans ce cas, nous pouvons exemplifier les idées de Bernard Lahire par le biais du « cas Jean ». Jean est issu d'une famille pied-noir qui a quitté l'Algérie à la suite de la guerre d'indépendance. Arrivé en France à l'âge de dix ans, Jean n'a jamais été scolarisé et doit apprendre le « vrai » français afin de réaliser ses études d'infirmier.

C'est ainsi que notre enquêté va se lancer dans une lecture sans fin de tous les livres qui lui seront accessibles, à commencer par les romans d'espionnage de Jean Bruce ou les romans policiers de Frédéric Dard, d'Exbrayat. Ici, la lecture apparaît comme un moyen de connaissance, d'acquérir du capital culturel. Dans *La Distinction*, Bourdieu revient sur le parcours de l'autodidacte qui, n'ayant pas construit son capital culturel à partir des bases de l'école, se retrouve avec un capital culturel « brouillon » selon lequel il ne peut effectuer de classement, de hiérarchie entre les savoirs qu'il aura acquis. Ainsi, l'autodidacte confondra opéra et opérette, peinture et aquarelle (polar et littérature ?)...

Il semblerait que cela se retrouve chez notre enquêté qui nous cite toutes sortes d'auteurs, qui montre une grande connaissance des maisons d'éditions, des collections et parfois même du parcours des auteurs. En cela, nous rejoignons, comme nous l'avons évoqué précédemment, l'idée d'un lecteur « au profil dissonant » : Jean a lu quelques romans de la Série Noire et est un incondicional d'Exbrayat ou des romans d'espionnage du héros OSS 117. De plus, il a une très bonne analyse des livres qu'il lit, il nous déclare d'ailleurs : « j'aimais bien San Antonio parce qu'il y a de l'humour dedans, hein, Frédéric Dard...mais bon, il y a deux côtés, Frédéric Dard qui est sérieux et puis San Antonio qui est marrant... ».

Alors que son niveau scolaire (niveau Seconde) pourrait nous laisser croire qu'il appartient à la catégorie des « faibles » lecteurs, on voit que la « catégorisation » de Jean n'est pas aussi simple : son désir d'apprendre et sa soif de connaissances l'ont amené à entrer dans des domaines qui, selon les théories bourdieusiennes, ne lui étaient pas « destinés ». Cependant, Jean reste une

exception dans notre panel, nous n'avons pas retrouvé ces profils « dissonants » chez nos autres lecteurs, ce qui explique que nous ayons basé notre analyse plutôt sur les travaux de Bourdieu que sur ceux de Lahire. En effet, à la suite de cette « catégorisation », nous voyons qu'il existe bel et bien des catégories plus ou moins précises de lecteurs, de goûts auxquels sont associés des sous-genres du polar. Toutefois, il faut bien noter que nous ne nous sommes intéressés dans ce travail qu'au monde du polar, il se peut qu'en étudiant d'autres pratiques culturelles de nos enquêtés, nous puissions trouver des profils dissonants et confirmer les thèses de Bernard Lahire, un peu moins « rigides » que celles de Bourdieu. Quoiqu'il en soit, dans notre cas précis, celui du polar, nous pouvons affirmer que le genre du polar est divisé en plusieurs sous-genres plus ou moins légitimés.

Cette affirmation se retrouve confirmée par les réponses que nous avons obtenues après avoir soumis nos enquêtés à une liste d'auteurs dont ils devaient nous parler.

A la lecture de ces citations à propos de Georges Simenon et Agatha Christie, nous voyons donc qu'ils font l'unanimité parmi nos lecteurs. Cependant, il faut bien noter qu'ils ne sont pas appréciés de la même façon selon nos catégories de lecteurs : ainsi, des lecteurs « professionnels » comme Isabelle et Jacques, bien qu'ils apprécient et saluent le talent de ces auteurs, restent tout de même implicitement critiques, du point de vue de leurs lectures actuelles. Isabelle nous déclare d'ailleurs qu'elle n'aime pas « Maigret » car cela « [l]'ennuie » et Jacques « [a] une tendresse pour Agatha Christie », comme s'il considérait cette auteure d'un point de vue condescendant. Nous exagérons peut-être mais nous remarquons que pour ces deux lecteurs, ces deux auteurs, bien que très « bons » ne sont pas encore les « meilleurs » et donc les plus légitimes à représenter le polar.

Puis, d'un autre côté, nous avons les lecteurs qui adhèrent totalement et pour qui ces auteurs ont permis l'entrée dans le monde du polar, souvent par le biais de l'école : Michèle, Romain et Marie-Claire. A une exception près, ils font partie de notre catégorie des lecteurs « moyens », qui tentent de se situer « entre-deux » catégories, « entre-deux » sous-genres. Simenon et Christie apparaissent

ainsi pour eux comme des auteurs « légitimes », au même titre que Victor Hugo que Romain a tenté de lire ou que Zweig que Marie-Claire lisait au moment de l'entretien. Ils n'ont pas le recul et le domaine de compétences dans le genre du polar de nos enquêtés précédents, les « professionnels », et acceptent la légitimité accordée à Simenon et Christie sans la remettre en cause. Enfin, il reste nos « faibles » lecteurs pour qui ces auteurs sont connus, ont été lus mais ne restent pas parmi leurs favoris. On peut rapprocher cela à ce processus de légitimité qui a atteint ces deux auteurs qui leur confère à la fois une « aura » et fait d'eux des auteurs « classiques », donc peut-être trop « légitimes » pour nos « faibles » lecteurs, et pas assez pour nos lecteurs « professionnels ».

Simenon et Christie peuvent être définis comme deux auteurs « légitimes » dans le domaine du polar, « légitimes » dans le sens « classiques », c'est-à-dire qu'ils rentrent dans la littérature au même titre que Zola, Hugo, etc. Ils sont enseignés à l'école et sont diffusés dans des collections de littérature « blanche ». Toutefois, ce processus de légitimation de ces deux auteurs a conduit à une approche paradoxale de leurs oeuvres : ils apparaissent comme des auteurs « trop » classiques pour les « faibles » lecteurs qui situent ces auteurs au même rang que ceux de littérature « classique » et au contraire, ils sont vus comme des auteurs « classiques » mais « ennuyeux », « peu incisifs » donc pas vraiment « légitimes » à représenter le polar pour nos lecteurs « professionnels ». En ce qui concerne nos lecteurs « moyens », ils représentent tout à fait les auteurs « à lire », ceux qui leur permettraient ou leur ont déjà un peu permis d'atteindre ce capital culturel « légitime » qu'ils convoitent.

La seconde catégorie d'auteurs que nous avons soumis à nos enquêtés lors des entretiens est celle des auteurs dits « populaires » : San Antonio et Mary Higgins Clark. Une fois de plus, tous connaissent ces auteurs au moins de nom. Par contre, si on note qu'ils ont tous lu au moins un roman de Mary Higgins Clark, il faut souligner quelques réfractaires au « style San Antonio », qui est la marque de fabrique de Frédéric Dard.

Prenons d'abord le « cas Mary Higgins Clark », la reine du best-seller policier. Nous avons différents « niveaux » de lecture de Mary Higgins Clark : les lecteurs « réfractaires » (Michèle et Thierry), les lecteurs qui aiment sans compter (Jean-Paul et Jean), les anciens lecteurs assidus (Romain et Marie-Claire), le lecteur critique (Jacques) et la lectrice « juge » (Isabelle).

Si l'on regarde plus précisément les lecteurs « réfractaires », il s'agit de deux de nos « faibles » lecteurs : pour Michèle, les romans de Mary Higgins Clark sont « trop gros » et Thierry n'a pas d'avis, il ne se souvient pas en avoir lu. On peut expliquer ces réactions par le fait que la première enquêtée, Michèle nous a avoué privilégier des romans « courts », et il est vrai que les best-sellers de Mary Higgins Clark sont souvent assez épais. En ce qui concerne Thierry, si on se penche précisément sur ses lectures, on remarque qu'il apprécie plutôt des romans « masculins » du type *San Antonio*, *SAS*, *Brigade Mondaine*. Dans les romans de Mary Higgins Clark, la trame met souvent en scène une jeune femme, issue des classes supérieures et une histoire d'amour vient souvent se greffer à l'intrigue. Nous ne disposons pas de chiffres sur les lecteurs de Mary Higgins Clark mais nous supposons qu'il s'agit en majorité de lectrices, ce qui peut expliquer que Thierry ne soit pas lecteur de cet auteur.

Et pourtant, nous allons nous contredire puisque nos lecteurs « qui aiment sans compter » sont deux hommes qui eux aussi lisent des *San Antonio* et des *SAS*. Toutefois, il existe une différence : tout d'abord, comme nous l'avons vu précédemment, Jean-Paul lit tout ce qui lui tombe sous la main sans tenir réellement compte des auteurs ou des titres voire même des histoires et Jean, notre autodidacte se situe quasiment dans la même logique, il n'hésite pas à aller à la rencontre de genres différents. De plus, il nous déclare aimer Mary Higgins Clark mais elle ne fait pas partie de ses lectures principales. Pour ces deux lecteurs, Mary Higgins Clark apparaît comme un « très bon » écrivain, qui mérite d'être reconnu.

Les lecteurs suivants correspondent à nos lecteurs « moyens » : Romain et Marie-Claire En effet, ce sont des « anciens » assidus de Mary Higgins Clark qui, dans leur logique de « quête de légitimité » ont « renié » l'auteur, après avoir

découvert d'autres auteurs. Mary Higgins Clark semble apparaître pour eux comme l'auteur « des débuts », celle qui leur a permis de mettre un pied dans le monde du polar – Romain a découvert le polar par le biais de sa maman et de sa soeur, lectrices de Mary Higgins Clark.

Enfin, nous avons ensuite les lecteurs « professionnels » qui une fois de plus, émettent un jugement, voire une critique de Mary Higgins Clark. Tout comme les précédents auteurs, Jacques en tant que libraire, éprouve de la tendresse pour les deux premiers romans de Mary Higgins Clark, il les juge même « bons ». Pourtant, il ne cautionne plus l'auteur après l'enchaînement de ses succès, déclarant : « c'est du best-seller... j'aime pas beaucoup ça ».

Quant à Isabelle, elle est catégorique et se souvient seulement en avoir commencé un et qu'il l'a « [faite suer] ». Pour ces deux lecteurs, Mary Higgins Clark n'apparaît pas comme un auteur « légitime » dans le sens où elle entre dans une logique de vente de best-sellers pour Jacques. On retrouve cette idée de la distinction entre l'art « pur » et l'argent dans l'ouvrage de Bourdieu *Les Règles de l'art*²⁷ : « Ces champs sont le lieu de la coexistence antagoniste de deux modes de production et de circulation obéissant à des logiques inverses. A un pôle, l'économie anti-« économique » de l'art pur qui, fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l'« économie » (du « commercial ») et du profit « économique » (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques, issues d'une histoire autonome ; cette production qui ne peut reconnaître d'autre demande que celle qu'elle peut produire elle-même, mais seulement à long terme, est orientée vers l'accumulation du capital symbolique, comme capital « économique » dénié, reconnu, donc légitime, véritable crédit, capable d'assurer, sous certaines conditions et à long terme, des profits « économiques ». A l'autre pôle, la logique « économique » des industries littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la

²⁷ BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, 1992, 472 p.

diffusion, au succès immédiat et temporaire, mesuré par exemple au tirage, et se contentent de s'ajuster à la demande préexistante de la clientèle (toutefois, l'appartenance de ces entreprises au champ se marque par le fait qu'elles ne peuvent cumuler les profits économiques d'une entreprise économique ordinaire et les profits symboliques assurés aux entreprises intellectuelles qu'en refusant les formes les plus grossières du mercantilisme et en s'abstenant de déclarer complètement leurs fins intéressées). » p 202-203

Si l'on s'en tient aux propos de Bourdieu sur les logiques économiques, il est vrai que Mary Higgins Clark entre tout à fait dans une de ces logiques. Cette affirmation est moins nette dans le cas de San Antonio. En effet, San Antonio est en quelque sorte le symbole du polar « populaire », vendu dans les halls de gare, doté d'un style particulier qui utilise notamment l'argot, il est « destiné » à l'origine aux lecteurs des classes populaires.

De ce fait, il plaît énormément à nos « faibles » lecteurs, il est d'ailleurs leur principale source de lecture. On peut encore une fois distinguer différents « niveaux » de lecture de San Antonio parmi notre panel : nos plus « faibles » lecteurs peuvent ainsi être définis comme des lecteurs « premier degré ». Le lecteur « premier degré » serait pour nous un lecteur qui se plonge dans les aventures de San Antonio et Bérurier sans prendre de recul sur les histoires, ni sur le style littéraire. Ainsi, à part nous dire qu'il « aime bien », Thierry ne peut pas nous expliquer ce qui l'attire dans ce genre de roman.

Ensuite, nous avons les lecteurs qui lisent du San Antonio mais qui pourtant lui trouvent de nombreux défauts ou ne le situent même pas dans le genre du polar tant la qualité de l'intrigue est faible (Romain). Ils insistent tous sur la qualité de l'écriture qui selon eux n'est pas « bonne » et sur la répétition des histoires, le schéma San Antonio/ Bérurier qui revient sans cesse. Ces lecteurs qui sont entre les « faibles » lecteurs et les lecteurs « moyens » sont en quelque sorte des lecteurs « par défaut », ils lisent souvent San Antonio pendant les vacances et il s'agit d'un prêt en général.

CONCLUSION

Dans les pages qui précèdent, nous avons tenté de présenter aux lecteurs de ce mémoire le processus de légitimation du polar et également son impact sur ses lecteurs et ses différents sous-genres.

Ce travail de recherche nous a permis de confirmer nos hypothèses de départ sur lesquelles il nous semble essentiel de revenir.

Notre première hypothèse consistait à déclarer que le polar, en tant que genre, a vécu un réel processus de légitimation. Il a pris ce qu'Annie Collovald et Erik Neveu ont appelé « l'ascenseur culturel » vers la légitimité. Nous avons pu vérifier cette hypothèse, en revenant dans un premier temps sur l'évolution du genre, qui nous a montré qu'au fil des périodes, le polar est devenu un genre reconnu à la fois par son public mais également par la critique et les « institutions culturelles ». En ce sens, nous avons évoqué les « classiques » du genre - Sir Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Georges Simenon, Léo Malet – mais également les maîtres du roman « *hard-boiled* » américain – Dashiell Hammett, Raymond Chandler- qui ont inspiré ceux qui ont donné l'impulsion au processus de légitimation du genre en France, les auteurs du néo-polar –Jean-Patrick Manchette, Thierry Jonquet, ADG, Didier Daeninckx...

Toutefois, nous avons également remarqué que si le polar a acquis une certaine légitimité, celle-ci ne s'étend pas à tous les sous-genres qui le forment. En effet, dans notre rappel historique, nous notons plusieurs points essentiels sur lesquels il nous faut revenir.

Tout d'abord, lorsque nous avons entrepris de retracer l'historique du genre, nous avons consulté de nombreux ouvrages sur la question et nous nous sommes aperçus que parmi tous les sous-genres qui composent le polar, donc parmi tous les auteurs et tous les titres, seulement quelques-uns sont traités par les théoriciens du genre et ce sont ceux-ci qui sont considérés aujourd'hui comme « légitimes » et de ce fait comme des « classiques », dans le sens où ils font partie des auteurs

incontournables en matière de polar. En plus de cette primauté et donc de cette légitimité accordée à seulement quelques auteurs, nous avons l'impression que le processus de légitimation du genre s'arrête avec le néo-polar. En effet, peu d'auteurs actuels sont mentionnés dans les ouvrages sur le genre mais également parmi les lectures favorites de nos lecteurs « professionnels », ceux que nous avons définis comme les plus « connaisseurs », « compétents » par rapport à l'étendue du genre. Il faut relativiser cette remarque du fait des dates de publication des ouvrages historiques sur le genre, toutefois, il semblerait quand même que la « jeune génération » ait du mal à s'imposer face à la consécration du néo-polar des années .

Qui plus est, si nous pouvons confirmer l'hypothèse selon laquelle le polar a atteint une certaine légitimité, nous venons d'expliquer qu'elle est toute relative, elle concerne seulement quelques auteurs, quelques sous-genres, à des périodes précises de l'histoire du genre. Cela nous conduit à confirmer une partie de notre seconde hypothèse : le polar est un « produit culturel » hétérogène, composé de différents sous-genres qui n'ont pas tous pu « prendre l'ascenseur vers la légitimité culturelle ». De ce fait, nous nous posions la question au départ de ce travail de savoir si les lecteurs du polar étaient, comme nous l'affirmaient les personnes rencontrées pendant nos entretiens exploratoires, réunis autour d'une même passion pour un même genre. C'est ainsi que dans notre seconde partie, nous avons largement insisté sur les entretiens effectués avec différents lecteurs de polar.

Ce que nous avons découvert, c'est que l'on peut bel et bien dresser un « portrait-robot » du lecteur de polar, en ce qui concerne son entrée en lecture, sa découverte du genre, sa socialisation par rapport au polar. Cependant, ce « portrait-robot » est vite remis en cause lorsque nous nous intéressons plus précisément aux lectures de nos enquêtés ainsi qu'à leurs modes d'appropriation des livres. Nous avons ainsi pu distinguer trois profils de lecteurs – très simplement : les « faibles » lecteurs, les lecteurs « moyens » et les lecteurs « professionnels »- assez différents les uns des autres, notamment sur le choix de leurs lectures.

Ainsi, en étudiant de plus près les polars que nos différentes catégories de lecteurs ont l'habitude de lire, nous avons découvert qu'à chaque catégorie correspondait plus ou moins un sous-genre du polar. Nous rejoignons alors les travaux de Bourdieu dans *La Distinction*: le sociologue répertorie les pratiques culturelles des individus et les associe à des catégories de personnes qui varient en fonction du capital culturel, scolaire voire économique.

A la suite de cette découverte selon laquelle il existe des catégories de lecteurs assez définies pour chaque sous-genre du polar, nous nous sommes demandé si de ce fait, il pouvait être établie une classification, voire même une « hiérarchisation » de ces différents sous-genres. En revenant sur l'historique du polar, nous pouvons répondre par l'affirmative à cette question puisque nous venons de voir que seuls quelques sous-genres, quelques auteurs, qui sont en réalité ceux que nous pouvons associer à la catégorie des lecteurs « professionnels » et au sous-genre des « classiques-légitimes », semblent aujourd'hui être dignes d'être cités dans des livres sur l'histoire du genre, d'être inscrits dans les programmes scolaires, voire même d'être reconnus, adulés par la critique et les « professionnels » du milieu.

Cela pose alors la question du statut du genre du polar : peut-on en parler comme d'un genre littéraire « à part entière », du fait de cette reconnaissance, de cette légitimité ou bien d'un genre « à part » car il regroupe des sous-genres complètement opposés ?

Cette interrogation faisait l'objet de notre dernière partie et nous avons choisi d'interroger nos lecteurs, au plus près du genre. Leurs réponses sont sans appel, le polar est bel et bien un genre littéraire « à part entière ». Cependant, la réalité n'est pas aussi simple et de nombreux « lapsus », expressions, impressions nous ont conduits à relativiser une fois de plus ce que nous affirmions auparavant.

Le polar est effectivement, du fait de la reconnaissance, de la légitimité atteintes par certains un genre littéraire « à part entière » toutefois, la hiérarchisation de ses sous-genres, dont certains demeurent « reniés » par la critique, son historique et l'impression que le processus de légitimation s'est arrêté

aux années 80, font de lui un genre « à part », à la fois entre une « élévation » vers littérature « blanche », « classique » et un attachement à ses « bases populaires ».

Afin de conclure définitivement, nous nous appuyerons à nouveau sur Annie Collovald et Erik Neveu qui, à la suite de leurs travaux, déclarent que le polar peut être un exemple de redéfinition de ce que pourrait être un « bien culturel ».

Dans un premier temps, il s'agirait d'un bien accessible, qui ne nécessite pas de « ticket d'entrée » particulier. Tel est le cas pour le polar : comme nous l'avons vu, notre panel de lecteurs est très large du point de vue du capital scolaire, professionnel et culturel, certains de nos enquêtés allant même jusqu'à qualifier ce genre de « facile » et le conseillant même à des lecteurs débutants.

Alors effectivement, le polar est un genre fédérateur, il réunit des lecteurs allant des classes populaires aux classes « dominantes » cependant, ce n'est pas le même sous-genre de polar qui attire les deux extrêmes. Si l'on veut aller plus loin dans nos affirmations, on peut alors reprendre les propos de Bourdieu et affirmer que le polar est aujourd'hui devenu du fait de ce processus de légitimation qui concerne seulement quelques sous-genres, un « produit culturel pur », un moyen de domination des classes dominantes sur les classes populaires, auxquelles le genre était à la base « destiné ».

Le plus frappant, c'est qu'il semble peu importer à nos lecteurs de connaître le sentiment des « institutions culturelles » sur leurs lectures. Le lecteur de polar est un lecteur déterminé et surtout passionné, en fin de compte, il n'a pas l'air de vouloir se préoccuper de ce que les « intellectuels » pensent de ses lectures : il veut avant tout « prendre du plaisir », « rompre avec le quotidien », sans se soucier du statut du livre qu'il tient entre ses mains... Comme le déclare un de nos enquêtés, le polar, c'est avant tout « un bon moment ».

BIBLIOGRAPHIE

1. Karimov I.A. Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch. –Toshkent : Ma'naviyat, 2008 . – 176 b .
2. Karimov I.A. O'zbekiston XXI asr bo'sag'asida. – Toshkent : O'zbekiston , 1997 . – 325 b .
3. Adabiy aloqalar , adabiy ta'sir va tarjimashunoslikning dolzarb masalalari . – Toshkent . 2010 . – 238 b .
4. Oumbarov N., Soatjonov I. Histoire de la littérature française. - T.: Ўқитувчи, 2002.
5. Андреев Л.Г.,Козлов Н.Н., Косикова Г.К. История французской литературы.- М., 1987.
6. Гребенникова Н.С. Зарубежная литература XX века. - М.,1999.
7. Зарубежная литература XX века. Изд. 2, дополненное.- М., 2003.
8. Қаюмов О. Чет эл адабиёти тарихи. - Т., 1973.
9. Зарубежная литература второго тысячелетия.1000-2000. Ред. Андреев Л.Г. - М., 2001.
10. Адабиётшунослик терминларининг қисқача русча-ўзбекча луғати. - Т., 1975.
11. Борисова И.Ф., Эрматов Б.С. О'рта asrlar G'arbiy Ovrupo adabiyotlari taraqqiyotining zamonaviy talqinlari. -Т.: Университет, 2005.
12. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. - М., 1980.
13. Braudeau M., Proguidis L., Salgas J-P., Viart D. Le roman français contemporain.- Paris: adpf, 2006.
14. Boileau et Narcejac, *Le roman policier*, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1975.
15. Bourdieu (Pierre), *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, 1979, 585p.
- 16 . Bourdieu (Pierre), *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, 1992, 472 p

17. Collovald (Annie), NEVEU (Erik), *Lire le noir, Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris : Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2004. 352 p.
18. Donnat (Olivier), dir. *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation française, 2003
19. Evrard (Franck), *Lire le policier*, Paris, Dunot, 1996, 170 p.
20. Kaufmann (Jean-Claude), *L'Entretien compréhensif*, Armand Colin, 2004
21. Lahire (Bernard), «Lectures populaires : les modes d'appropriation des textes », *Revue française de pédagogie*, n°104, juillet-août 1993, p17-26.
22. Lahire (Bernard), *La Raison des plus faibles, Rapport au travail, écritures domestiques et lectures en milieux populaires*, Presses Universitaires de Lille, 1993,180 p.
23. Llahire (Bernard), *Tableaux de famille, Heurs et malheurs scolaires en milieux populaires*, Hautes Etudes, Gallimard Le Seuil, 1995, 291 p.
24. G'ofurov I. Tarjimonlik mutaxassisligiga kirish . – Toshkent : Mehridaryo , 2008 . – 117 b .
25. Musayev Q. Tarjima nazariyasi asoslari . – Toshkent : Fan , 2005 . – 352 b .
26. Pinxasov . Hozirgi o'zbek adabiy tili . – Toshkent : O'qituvchi , 1969 . – 80 b
27. Po'latov Y. Badiiy asarda nomlar tarjimasi . – Toshkent : Fan , 1967. – 68 b .
28. Salomov G'. Tarjima nazariyasi asoslari . – Toshkent : O'qituvchi , 1983 .
- 232 b .
29. Salomov G'. Adabiy an'ana va badiiy tarjima. –Toshkent: Fan,1980. – 160 b
30. Salomov G' . Til va tarjima . – Toshkent : Fan , 1966 . – 384 b .
31. Stilistika tilshunoslikning zamonaviy yo'nalishlarida ilmiy – amaliy konferensiya materiallari . – Toshkent . 2011 . – 433 b .
32. Sharipov J . O'zbekistonda tarjima tarixidan . – Toshkent ; Fan , 1965 .
- 484 b .
33. Stendhal (Henry Beyle). Chartreuse de Parme . - Paris : Galmann – Levy ,
editeurs 3 , rue Auber , 3. – 450 p

34. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура : Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного . – Москва., 1976 .- 248 с .
35. Алексеев . М.П. Проблема художественного перевода . Цит.изд., 175 с.
36. Бархударов Л. С. Уровни языковой иерархии и перевод . – ИМО, 1969.
37. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы : Автореф. дисс.... докт. филол. наук.- 1975 .
38. Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи . – Москва , 1972 . – 263 с .
39. Влахов Сергей , Флорин Сидер . Непереводимое в переводе. – ИМО, 1980 . – 344 с.
40. Мусаев К. Лексико - фразеологические вопросы художественного перевода . – Toshkent : O'qituvchi , 1980 . – 190 б .
41. Немчинов Н. Стендаль . Пармская обитель . Казахское государственное издательство художественной литературы : Алма - Ата , 1956 . – 526 б

Les sites d'internet

1. www.granddictionnaire.com
2. www.francophonnie.hachette-livre.com
3. www.portail.lettres.net
4. www.citationsdumonde.com
5. www.pedagog.uz
6. www.Ziyonet.uz
7. www.edu.uz
8. www.nutq.intal.uz