

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ALTÉRITÉ ET TRANSGRESSION DES CODES DU ROMAN POLICIER DANS
LES ROMANS *MONSIEUR PAIN* DE ROBERTO BOLAÑO, *TOUS LES NOMS* DE
JOSÉ SARAMAGO ET *LE FIL DE L'HORIZON* D'ANTONIO TABUCCHI

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
VALÉRIE PHAM

JANVIER 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur Jean-François Chassay qui a cru en mon projet et m'a soutenue tout au long du processus. Je souligne sa disponibilité et sa bienveillance. Je suis également reconnaissante d'avoir croisé des professeurs passionnés au Département d'études littéraires, notamment Carolina Ferrer que je remercie pour sa générosité. Au fil de nos discussions et grâce à ses suggestions de lecture, j'ai pu constituer un corpus d'œuvres passionnantes.

Également, je remercie mon mari Nicolas, véritable force tranquille, qui m'a offert au quotidien son soutien indéfectible. J'aimerais aussi remercier mes parents, ma sœur et mon frère pour l'amour et la confiance qu'ils me témoignent. Finalement, je tiens à souligner la contribution d'une personne bien spéciale qui m'a accompagnée ces derniers mois. Se développant en mon sein, ce bébé qui naîtra en octobre a guidé mon parcours comme un phare éclairant des horizons insoupçonnés, mais me ramenant toujours à l'essentiel.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 ALTÉRITÉ ET CODES DU ROMAN POLICIER.....	5
1.1 Esquisse de la pensée de Levinas	5
1.2 Applications en études littéraires.....	7
1.3 Survol du roman policier : entre évolution et transgression.....	12
1.4 La trace de l'Autre et le paradigme indiciaire de Ginzburg	23
1.5 Visage et identité	26
1.6 Entre secret et savoir	29
CHAPITRE 2 ANALYSE DE L'ALTÉRITÉ DANS <i>MONSIEUR PAIN, TOUS LES NOMS</i> ET <i>LE FIL DE L'HORIZON</i>	34
2.1 La révélation dans <i>Tous les noms</i>	34
2.2 La trace d'un passé irrévocable dans <i>Le fil de l'horizon</i>	41
2.3 L'Autre ou le sujet dans <i>Monsieur Pain</i>	48
CHAPITRE 3 TRANSGRESSION DES CODES DU ROMAN POLICIER DANS <i>MONSIEUR PAIN, TOUS LES NOMS</i> ET <i>LE FIL DE L'HORIZON</i>	61
3.1 Aspect dynamique de la généricité ou transgression d'un genre	61
3.2 Les méandres de la conscience ou le motif de la chambre close dans <i>Tous les noms</i>	66
3.3 La boucle et l'illisibilité dans <i>Monsieur Pain</i>	77
3.4 Régression de l'enquête dans <i>Le fil de l'horizon</i>	85
CONCLUSION	92
BIBLIOGRAPHIE	96

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose un rapprochement entre les concepts d'altérité et de transgression des codes du roman policier dans les romans *Monsieur Pain* de Roberto Bolaño, *Tous les noms* de José Saramago et *Le fil de l'horizon* d'Antonio Tabucchi, romans ayant pour thème la recherche de l'Autre. Plus particulièrement, il a pour objectif d'étudier les perturbations induites sur le récit par l'échec de la quête des personnages principaux. L'altérité étant un vaste sujet, ce sont les travaux du philosophe Emmanuel Levinas qui seront conviés dans le cadre de cette étude, dont la première partie consistera à en établir les assises théoriques. Il sera question de la contribution fondamentale de Levinas à la philosophie, ainsi que de l'évolution du genre policier, de Poe au roman d'enquête contemporain. Trois concepts clés de la pensée de Levinas, la trace de l'Autre, le visage et le secret, seront articulés au paradigme indiciare de Ginzburg, à la recherche d'identité et aux modalités d'accès au savoir, notions relevant de l'étude du roman policier. Puis, sera décortiqué, dans les romans, l'échec de la rencontre avec l'Autre, relevant de différentes notions levinassiennes et reposant sur divers enjeux (aliénation, oubli, identité). Le dernier chapitre s'attardera à mettre en lumière les procédés relevant du détournement des codes du roman policier, cette partie de l'étude faisant appel à la théorie des genres, plus particulièrement à l'architextualité dans une perspective d'évolution d'un genre littéraire. Ainsi sera analysé le roman policier sous le prisme de la postmodernité. La dernière portion de l'analyse des romans portera sur le détournement des motifs associés au genre (labyrinthe, chambre close) ainsi que sur les notions d'équivocité, de boucle, d'illisibilité et de régression.

MOTS-CLÉS : BOLAÑO, SARAMAGO, TABUCCHI, ALTÉRITÉ, LEVINAS, TRANSGRESSION DES CODES DU ROMAN POLICIER, THÉORIE DES GENRES, ARCHITEXTUALITÉ

INTRODUCTION

Dans la note figurant à la fin de son roman *Le fil de l'horizon*, Antonio Tabucchi (1943–2012) explique que « le fil de l'horizon est un lieu géométrique car il se déplace à mesure que nous nous déplaçons¹ ». Cette image, lorsqu'elle est pensée en regard de l'altérité, évoque l'idée d'une inépuisable quête. Si l'altérité ne peut se concevoir qu'en fonction d'une subjectivité, la subjectivité « n'est pas un pour soi; elle est [...] initialement pour un autre² ». Ainsi confronté à l'altérité radicale de son prochain, le sujet ne peut résister à l'appel : à la fois intrigué et dérangé, il est déplacé par ce qui demeure profondément insaisissable. La quête de cet horizon inatteignable que constitue l'Autre est le phénomène mis en lumière dans les trois œuvres de notre corpus. Dans *Monsieur Pain* de Roberto Bolaño (1953–2003), Pierre Pain, amateur de sciences occultes et acupuncteur, est appelé, en dernier recours, au chevet d'un homme atteint d'une fièvre et d'un insoutenable hoquet, César Vallejo. Coincé au milieu d'une mystérieuse machination, Pain se verra refuser l'accès à son patient qu'il tentera de retrouver par tous les moyens. Dans *Tous les noms* de José Saramago (1922–2010), nous suivons les aventures de Monsieur José, employé modèle du Conservatoire de l'État civil qui tombe par hasard sur la fiche d'une inconnue. Obsédé, il se lance à sa recherche, commettant des méfaits pour arriver à ses fins. Dans *Le fil de l'horizon* de Tabucchi, Spino, médecin-légiste, tente de découvrir l'identité d'un homme tué dans une fusillade. Habité par la profonde conviction qu'un individu ne devrait mourir sans un nom, il se lance dans une enquête dont les indices le mèneront à sa propre disparition.

¹ Antonio Tabucchi, *Le fil de l'horizon*, traduit de l'italien avec la collaboration de Bernard Comment et de l'auteur, Paris, Gallimard, 2006 [1986], p. 113. Désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *FH*, suivi du folio.

² Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris Fayard et Radio-France, 1982, p. 103.

En plus de présenter des personnages principaux obsédés par un ou une inconnue, figure idoine de l'altérité, les trois romans présentent une similarité importante : ils incorporent, détournent et parfois parodient plusieurs des codes du roman policier, qu'il s'agisse de la structure narrative ou des thèmes abordés, et mettent en scène des enquêteurs amateurs qui se trouvent progressivement désorientés par l'étrangeté d'un monde qu'ils ne reconnaissent plus. Il sera question, dans cette étude, de l'articulation entre les notions d'altérité et de transgression des codes du roman policier. Plus particulièrement, notre démarche consiste à démontrer comment l'échec de la rencontre avec l'Autre perturbe la structure des récits et provoque certains glissements dans les figures et thèmes représentés.

Les codes du roman policier, s'ils étaient clairement définis durant l'âge d'or du roman à énigme, sont devenus plus souples avec l'avènement du roman noir et du roman à suspense. L'univers de ces deux sous-genres reste toutefois régi par de grands principes marquant leur appartenance au genre policier. De nombreux chercheurs ont relevé, d'une part, en quoi consiste ces codes et, d'autre part, en quoi ils sont utiles à la structure du récit. Nous nous intéresserons en outre à l'éclatement de ces codes, notamment dans le roman à mystère métacognitif. Pour notre part, l'intérêt pour ces codes propres au genre a d'abord pour objectif de voir en quoi ils sont dépassés, subvertis par des romans qu'on pourrait qualifier de « mystère métacognitif », ce qui est le cas des trois romans que nous voulons étudier et qui sont réunis ici pour cette raison. L'idée d'une enquête dans un roman, terme qui peut s'entendre dans un sens large, n'a pas à se restreindre au code du genre policier. *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino n'est-il pas une formidable enquête autour d'un livre? C'est bien parce que dans les trois exemples qui nous intéressent, l'enquête, qui prend une tournure existentielle et philosophique, utilise (et se joue) des codes du policier qu'ils deviennent intéressants sur le plan générique.

En ce qui a trait à l'altérité, force est de constater la multitude de philosophes et de chercheurs ayant fait du rapport à l'Autre une notion fondamentale de leur

réflexion. C'est la conception levinassienne de l'altérité qui nous intéressera, car nous sommes d'avis que la pensée d'Emmanuel Levinas, philosophe incontournable du XX^e siècle, trouve une véritable résonance avec les trois romans à l'étude, tout particulièrement sa notion de la responsabilité comme fondement de la relation avec autrui. En effet, l'étrange obsession que développent les personnages de Pierre Pain, monsieur José et Spino fait écho aux réflexions du philosophe : « Le mouvement vers Autrui, au lieu de me compléter ou de me contenter, m'implique dans une conjoncture qui, par un côté, ne me concernait pas et devrait me laisser indifférent : que suis-je donc allé chercher dans cette galère?³ » Leur motivation semble ainsi compatible avec « l'éthique, qui [selon Levinas] trouve sa source dans l'expérience primordiale de la responsabilité pour autrui⁴ ».

Mais comment est-il possible de conjuguer l'altérité selon Levinas et les codes du roman policier? Nous proposons l'articulation de trois concepts clés de la pensée du philosophe, soit la trace de l'Autre, le visage et le secret, avec trois notions relevant de l'étude du roman policier, soit le paradigme indiciaire de Ginzburg, la recherche d'identité et les modalités d'accès au savoir. Puisque nous consacrons ce premier chapitre aux fondements théoriques de notre analyse, une esquisse de la pensée du philosophe ainsi qu'un survol du roman policier y seront également présentés.

Dans le deuxième chapitre, nous nous pencherons sur l'insaisissabilité de l'Autre. S'il est évident, dans les trois romans que nous étudions, que le sujet ne parviendra pas à l'objet de sa quête, soit accéder à l'Autre, il demeure complexe d'analyser les mécanismes menant à cet échec. Les notions de responsabilité et de passivité seront évoquées dans notre étude du roman *Tous les noms*. Puis, nous nous attarderons à la trace de l'Autre en tant que représentation du passage du temps dans l'œuvre de

³ Emmanuel Levinas, « La trace de l'autre », *Tijdschrift voor Filosofie*, vol. 25, n° 3, 1963, p. 612, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40881053>>, consulté le 2 avril 2023.

⁴ Alain Trouvé, « Problématiques littéraires de l'altérité », dans Marie-Madeleine Gladieu (ed.), *Lecture et altérités*, Presses universitaires de Reims, 2008, p. 5, en ligne, <<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000321>>, consulté le 6 février 2023.

Tabucchi. Enfin, l'Autre placé au cœur du questionnement identitaire sera étudié dans *Monsieur Pain*.

L'échec de la rencontre avec l'Autre provoque-t-il des perturbations dans les récits? Dans le dernier chapitre, nous étudierons la façon dont sont exploités, puis détournés les codes du roman policier. Deux motifs associés à l'univers du roman policier, le labyrinthe et la chambre close, seront explorés dans l'analyse du roman de Saramago. C'est ensuite à la figure du détective que nous nous intéresserons, car Pierre Pain qui revêt d'abord les traits du limier classique subira une métamorphose introduisant, dans le roman, la notion d'illisibilité. Finalement, nous nous intéresserons aux défaillances du narrateur menant à la régression de l'enquête dans *Le fil de l'horizon*.

CHAPITRE 1

ALTÉRITÉ ET CODES DU ROMAN POLICIER

La philosophie d'Emmanuel Levinas (1906-1995) est-elle compatible avec le roman policier? A priori, la question pourrait paraître étonnante. Mais rappelons que les romans que nous aborderons ne correspondent pas, loin de là, au prototype du roman policier tel qu'il se décline dans les collections consacrées au genre.

Nombre de romans ayant pour thème la recherche de l'autre, en particulier depuis l'après-guerre, semblent emprunter une structure rappelant le roman policier. Ce premier chapitre propose de remonter la trace de l'Autre depuis le paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg. Puis de la trace de l'Autre au visage levinassien, nous établirons pourquoi, selon Levinas, l'Autre est insaisissable et terminerons de poser les jalons de notre étude avec la notion du secret. Avant toute chose, il convient toutefois de présenter sommairement Levinas.

1.1 Esquisse de la pensée de Levinas

Il faut d'abord souligner que « la contribution fondamentale [de Levinas à la philosophie] consiste en un déplacement du discours philosophique vers la dimension de l'altérité en rupture radicale avec l'idéologie de l'identité et de l'intérêt⁵ ». On peut y voir les traces d'une vie fortement ancrée dans les événements du XX^e siècle. Il est élevé dans une famille juive qui accorde une grande importance, d'une part, à l'éducation judaïque et, d'autre part, à la littérature. Après avoir joint l'armée française, Levinas est fait prisonnier en 1940 et passe alors cinq années dans un stalag. C'est à sa libération qu'il prend la mesure, en même temps que le reste du monde, des horreurs de la guerre. Selon Corinne Pelluchon, Levinas laisse transparaître dans certaines de

⁵ Augusto Ponzio, *Sujet et altérité sur Emmanuel Levinas*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 10.

ces œuvres un sentiment de culpabilité : ses parents et ses frères ayant été exécutés et lui, ayant survécu. On perçoit notamment l'impact de la guerre sur sa réflexion dans *Totalité et infini*, où « Levinas combat la tentation totalitaire qui est à la fois celle d'une rationalité hégémonique réduisant l'autre au même et celle d'un État monstrueux⁶ ». Selon le philosophe, l'éthique serait un rempart aux dérives du politique pouvant mener au totalitarisme.

C'est la question de l'Autre, que Levinas place comme point de départ de tout questionnement philosophique, qui lui est le plus souvent associée. Le philosophe est donc très souvent évoqué dans des disciplines ayant trait à des enjeux liés aux droits humains et à la pratique soignante, car le rapport qui nous lie à autrui est avant tout un rapport éthique. Philippe Svandra résume l'écho que trouve la notion levinassienne de la responsabilité chez le personnel soignant : « [c]ette responsabilité pour autrui m'incombe totalement, elle n'est pas choisie, elle s'impose à moi⁷ ».

On connaît l'influence de l'enseignement de Husserl et de la phénoménologie sur Levinas. À la base, la phénoménologie « est une méthode permettant d'accéder aux choses mêmes en décrivant les actes de conscience par lesquels des couches du vécu sont dévoilées [et dont la notion majeure] est l'intentionnalité⁸ ». Son but est « d'analyser concrètement les façons de la connaissance, de définir le sens de chacune des modalités du savoir, pour toucher à l'expérience même – en deçà des généralisations empiriques et de toute formalisation⁹ ».

Pour Husserl, la conscience suffit pour appréhender le monde. À travers la phénoménologie, il démontre que par suite de variations eidétiques, on arrive à saisir l'essence de ce qui nous entoure. Husserl établit donc un rapport entre la « noèse » et

⁶ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, Paris, Le Seuil, 2020, p. 24.

⁷ Philippe Svandra, « Introduction à la pensée d'Emmanuel Levinas. Le soin ou l'irréductible inquiétude d'une responsabilité infinie », *Recherche en soins infirmiers*, vol. 132, n° 1, 2018, p. 94, en ligne, doi <10.3917/rsi.132.0091>.

⁸ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, op. cit., p. 37.

⁹ Etienne Akamatsu, *Comprendre Levinas*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 32.

le « noème » : « [l]’acte de la conscience est la noèse, et le noème est le phénomène que constitue la conscience en dévoilant des horizons de sens¹⁰ ». C’est en appliquant cette méthode à autrui et en constatant l’échec de la conscience à saisir l’autre que Levinas développe sa pensée. Il pratique alors « une phénoménologie de la passivité, qui est attentive aux phénomènes mettant en échec [son] intentionnalité et [son] pouvoir de constituer le sens¹¹ ». Le rapport éthique qui nous lie à l’autre, selon Levinas, découle de l’échec de la perception et de la connaissance : autrui nous renvoie à nos propres limites. C’est donc l’impossibilité d’établir avec l’autre un rapport fondé sur la connaissance qui introduit la dimension éthique de la relation.

On voit déjà s’esquisser ici un lien entre cette pensée et les romans de Bolaño, Saramago et Tabucchi qui, comme nous le disions en introduction, inscrivent en leur cœur la recherche de l’Autre. Il y a bien eu des rapprochements entre les œuvres des trois écrivains de notre corpus et la pensée de Levinas, mais elles sont rares, assez rares pour que nous puissions rapidement en faire mention.

1.2 Applications en études littéraires

La pensée de Levinas trouve des échos dans le domaine des arts, notamment dans les études littéraires et cinématographiques. Une telle accointance, particulièrement avec le domaine des lettres, n’est pas surprenante, car le philosophe n’a jamais caché la contribution de la littérature à sa réflexion. Philippe Nemo lui demandant : « Comment commence-t-on à penser? », Levinas répond :

Cela commence probablement par des traumatismes ou des tâtonnements auxquels on ne sait même pas donner une forme verbale : une séparation, une scène de violence, une brusque conscience de la monotonie du temps. C’est à la lecture des livres – pas nécessairement philosophiques – que ces

¹⁰ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas, op. cit.*, p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

chocs initiaux deviennent questions et problèmes, donnent à penser. Le rôle des littératures nationales peut être ici très important¹².

En outre, Levinas se sert volontiers de passages littéraires pour illustrer certains aspects de sa pensée. Par exemple, pour exposer la façon dont « la relation avec Autrui me met en question, me vide de moi-même et ne cesse de me vider, en me découvrant ainsi des ressources toujours nouvelles¹³ », il évoque un passage de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski où, pour décrire l'émotion ressentie par Sonia pour Raskolnikov, il est question d'une « insatiable compassion ».

En 2013, Vera A. Klekovkina produisait, en marge de son analyse de deux longs métrages ayant l'altéricide pour thème principal, une revue des principales intersections entre l'éthique de Levinas et les études littéraires et cinématographiques. Elle affirmait ainsi qu'un

nombre croissant d'études critiques se servent de la pensée levinassienne pour interroger la production artistique [dont] Jill Robbins, Annelise Schulte Nordholt, Colin Davis, Sara Cooper, Michele Aaron, Lisa Downing et Libby Saxton, et Sam B. Girgus¹⁴.

Klekovkina s'attarde notamment à l'« ethics of spectatorship » proposée par Aaron, qui fait appel à la pensée de Levinas pour étudier la responsabilité spectatorielle. Elle s'intéresse aussi à Girgus qui, de son côté, propose le « cinema of redemption » dans lequel il « porte un intérêt particulier à l'engagement éthique du moi avec l'Autre sur l'écran¹⁵ ».

¹² Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris Fayard et Radio-France, 1982, p. 15.

¹³ Emmanuel Levinas, « La trace de l'autre », *Tijdschrift voor Filosofie*, vol. 25, n° 3, 1963, p. 613, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40881053>>, consulté le 2 avril 2023.

¹⁴ Vera A. Klekovkina, « Crime sans châtement: cinéma contemporain et éthique d'Emmanuel Levinas », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 67, n° 2, 2013, p. 202, en ligne, <<https://muse.jhu.edu/pub/8/article/504486>>, consulté le 5 juin 2023.

¹⁵ *Ibid.*, p. 203.

Par rapport à *Monsieur Pain* de Roberto Bolaño, *Tous les noms* de José Saramago et *Le fil de l'horizon* d'Antonio Tabucchi, notre revue de la littérature ne démontre pas de lien direct entre la pensée de Levinas et les trois romans. Toutefois, elle tend à établir un lien certain entre l'étude du roman *Ensaio sobre a Cegueira* (*L'aveuglement*, dans sa traduction française) de Saramago et la notion de responsabilité levinassienne. Si le philosophe est souvent évoqué dans les textes de critique littéraire, on trouve également, à l'inverse, au moins un texte de philosophie se servant du roman pour illustrer la pensée de Levinas.

Précisons que le roman *L'Aveuglement* se situe dans une phase d'écriture à laquelle appartient aussi *Tous les noms*. En effet, David Frier est d'avis que les romans de la période post-exil de l'écrivain ont une portée plus universelle¹⁶. Silvia Amorim estime que ces deux romans figurent parmi les « allégories saramaguïennes¹⁷ ». Elle ajoute que « [c]e cycle est constitué de romans qui dénoncent les principaux maux et faiblesses de la société actuelle¹⁸ ». En outre, *L'aveuglement*, *Tous les noms* et *A Caverna* (*La caverne*, dans sa traduction française) sont souvent considérés, en raison de leur portée allégorique, comme un triptyque, avis défendu par l'auteur du premier texte dont nous allons faire la revue, Duncan McColl Chesney. Le chercheur affirme en effet que *L'aveuglement* se rapporte à la période durant laquelle Saramago « moved toward major allegorical works¹⁹ ». Dans *Re-Reading Saramago on Community – Blindness*, Chesney s'intéresse aux notions de responsabilité et de communauté dans le roman *L'Aveuglement*, par le biais de quatre penseurs : Jean-Luc Nancy, Roberto Esposito, Judith Butler et Emmanuel Levinas. Qualifiant le roman de « experiment in

¹⁶ David Frier, « Righting Wrongs, Re-Writing Meaning and Reclaiming the City in Saramago's *Blindness* and *All the Names* », *Portuguese Literary & Cultural Studies*, vol. 6, 2001, p. 97-122, en ligne, <https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS6_Frier_page97>, consulté le 12 février 2022.

¹⁷ Silvia Amorim, *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 112.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Duncan McColl Chesney, « Re-Reading Saramago on Community - Blindness », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 62, n° 2, 2021, p. 211, en ligne, doi <10.1080/00111619.2020.1790488>.

thinking the foundation of human community²⁰ », Chesney s'interroge sur la relation des personnages principaux du roman qui ont, a priori, peu de points en commun. Il affirme, s'appuyant sur la pensée de Levinas, qu'ils sont ainsi contraints « in this relation of responsibility prior to any knowledge of the other, merely by virtue of his or her exposure, precarity, and need²¹ ». Dans *The Reason of Vision: Variations on Subjectivity in José Saramago's Ensaio sobre a Cegueira*, il est aussi, cette fois brièvement, question de la notion levinassienne de la responsabilité dans *L'Aveuglement*, alors que la femme du médecin prend la mesure de la responsabilité qui pèse sur elle : « [s]he realizes that responsibility is not an abstract notion. It begins, as Emmanuel Levinas would put it, as a concrete ethics of absolute responsibility for the other, whose uniqueness one can never grasp²² ». Dans *Desire as Disruption*, Sealey revisite l'un des plus importants thèmes dans la pensée de Levinas : l'Éros. Rappelons que pour Levinas, « [l]e pathétique de l'amour consiste dans une dualité insurmontable des êtres. C'est une relation avec ce qui se dérobe à jamais²³ ». À un certain moment, pour illustrer la phénoménologie pratiquée par Levinas, qui ne repose pas sur le principe d'intentionnalité, Sealey avance que le roman *L'aveuglement* pourrait servir de « metaphor for an intentional projection significantly compromised upon encountering the Face²⁴ ».

En ce qui concerne l'œuvre de Bolaño, peu de chercheurs convient, dans leurs analyses, des notions levinassiennes. Dans *Beyond Biopolitics: Reading Bolaño's Human Fragments*, Paul Merchant propose d'étudier les représentations du corps, souvent fragmenté ou meurtri, dans l'œuvre de Bolaño. Ce sont diverses représentations qu'il confronte aux théories de penseurs comme Deleuze et Guattari,

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.*, p. 217.

²² Patricia I. Vieira, « The Reason of Vision: Variations on Subjectivity in José Saramago's Ensaio sobre a Cegueira », *Luso-Brazilian Review*, vol. 46, n° 2, 2009, p. 16.

²³ Emmanuel Levinas, « L'Eros », dans *Le temps et l'autre*, Paris, Fata Morgana, 1979, p. 78.

²⁴ Kris Sealey, « Desire as Disruption », *Philosophy Faculty Publications*, vol. 11, n° 3, 2011, p. 33, en ligne, <<https://digitalcommons.fairfield.edu/philosophy-facultypubs/12>>, consulté le 9 juin 2023.

Butler et Levinas. Les œuvres les plus souvent citées dans son analyse sont *2666* et *Estrella distante* (*Étoile distante*, dans sa traduction française), bien qu'il fasse un bref commentaire sur *Monsieur Pain* : « Bolaño takes up this idea of the face as narrative or text²⁵ » lorsqu'une oreille est comparée à « un trozo de pergamino arrugado [un morceau de parchemin froissé²⁶] ». Dans son analyse des œuvres, Merchant est d'avis que « Levinas' ethical model of the face-to-face encounter at first appears to collapse under the weight of images and their political implications²⁷ ». Dans '*un día más de trabajo*': *Liberalisation Processes and the Precarity of Women in Roberto Bolaño's 2666*, Emily Baker fait appel à la notion de visage de Levinas, ainsi qu'à la lecture qu'en fait Butler dans *Precarious Life*, pour étudier les apparitions fantomatiques des femmes assassinées dans le roman *2666*. Baker affirme qu'il existe dans le roman « a tension between the humanisation and dehumanisation of the murdered women by means of their forensic representation in the text, which can also usefully be explained through Butler's reading of Levinas²⁸ ».

Quant aux œuvres de Tabucchi, rares sont les textes critiques où est évoquée la pensée du philosophe. Dans *Transcultural and Imagological Figures: Disenchantment, Allophilia, and Belonging in Enrique Vila-Matas and Antonio Tabucchi*, Maria João Simões s'intéresse à la façon dont les expériences transnationales des deux écrivains, Vila-Matas et Tabucchi, ont contribué aux représentations imagologiques contenues dans leurs œuvres. Elle y affirme que « the two authors are permeable to the "other" and to his/her cultural difference, thereby transforming the "I" and its own identity in a

²⁵ Paul Merchant, « Beyond biopolitics: reading Bolaño's human fragments », *Modern Languages Open*, 2015, p. 6, en ligne, doi <10.3828/mlo.v0i0.61>.

²⁶ Roberto Bolaño, *Monsieur Pain*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Villeneuve-d'Ascq, Éditions de l'Olivier, 2020 [1999], p. 124. Désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *MP*, suivi du folio.

²⁷ Paul Merchant, « Beyond biopolitics: reading Bolaño's human fragments », *loc. cit.*, p. 12.

²⁸ Emily Baker, « "Un día más de trabajo": Liberalisation Processes and the Precarity of Women in Roberto Bolaño's "2666" », *Modern Languages Open*, n° 1, 2020, p. 15, en ligne, doi <10.3828/mlo.v0i0.141>.

dynamic way²⁹ », rappelant ensuite que pour Levinas, la conceptualisation d'autrui passe, d'une part, par une compréhension de son ipséité et, d'autre part, par l'acceptation du déplacement que l'Autre provoque chez le sujet. Simões est d'avis que le roman *Requiem* de Tabucchi illustre le mieux ce principe.

Quant au roman policier, notre revue de la littérature ne nous a pas permis de faire ressortir d'études opérant un rapprochement entre la pensée de Levinas et ce genre littéraire. Cette absence nous semble curieuse puisque Levinas aborde l'altérité au moyen de grandes thématiques recoupant l'imaginaire du roman policier comme la trace, le visage et le secret. Avant de s'y intéresser, il convient de faire un survol rapide de ce qui permet de définir le roman policier, plus particulièrement de son évolution et de la transgression de ses codes.

1.3 Survol du roman policier : entre évolution et transgression

La plupart des chercheurs attribuent à Edgar Allan Poe la paternité du roman policier, en raison de sa trilogie parue dans les années 1840, *The Murders in the Rue Morgue*, *The Mystery of Marie Roget* et *The Purloined Letter* (respectivement *Double assassinat dans la rue Morgue*, *Le mystère de Marie Roget* et *La lettre volée* dans leur traduction française). Dans ces récits de ratiocination, « [l]a solution en accord avec les faits est à la fois imprévue, incroyable et simple³⁰ » et fait ressortir l'esprit de déduction de son excentrique personnage principal :

[l]e chevalier C. Auguste Dupin n'est pas le premier détective apparu dans une œuvre littéraire [...] mais Edgar Poe a inventé avec le chevalier un archétype littéraire : le détective amateur, l'homme qui collectionne les énigmes comme d'autres les objets³¹.

²⁹ Maria João Simões, « Transcultural and Imagological Figures: Disenchantment, Allophilia, and Belonging in Enrique Vila-Matas and Antonio Tabucchi », *Between*, vol. 13, 2017, p. 10, en ligne, doi <10.13125/2039-6597/2648>.

³⁰ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 32.

³¹ Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Mesnil-sur-l'Estrée, Éditions Bourgeois, 1993, p. 29.

Pour connaître les traits d'un roman policier, Marc Lits est d'avis qu'on peut se pencher sur la traduction de Baudelaire de *Double assassinat dans la rue Morgue*. En effet, bien que maintes fois dénoncé, principalement en raison du glissement de sens qu'il introduit, ce titre serait, selon le chercheur, le titre générique de tout roman policier. Il nous renseigne à la fois sur l'organisation structurelle des œuvres appartenant au genre (double), sur leur contenu thématique (assassinat), sur leur dimension sociologique (dans la rue) et sur l'imaginaire dans lequel elles s'inscrivent (morgue)³².

Avec des auteurs comme Émile Gaboriau, William Wilkie Collins, Sir Arthur Conan Doyle, Gaston Leroux, Maurice Leblanc et, dans une certaine mesure, Charles Dickens dont les romans « sont aussi imprégnés de thèmes criminels et de l'univers des bas-fonds³³ », on constate l'établissement d'un genre littéraire sur un demi-siècle aux États-Unis, en France et en Grande-Bretagne. Certains chercheurs affirment qu'il existait, avant cette époque, des textes incorporant certains éléments du roman policier comme *Œdipe-Roi* de Sophocle, *Hamlet* de Shakespeare, *Zadig* de Voltaire et les romans de Balzac *Une ténébreuse affaire* et *Maître Cornélius* dont « l'élément policier est encore embryonnaire³⁴ ». Reuter est toutefois d'avis qu'il ne s'agit que d'exceptions et s'interroge même à savoir si « la recherche de sources tien[t] plus à une volonté de valoriser le genre par de "grands" ancêtres qu'à une quelconque réalité³⁵ ». D'ailleurs, il peut être avancé que les tentatives de rapprochement entre le genre policier et des œuvres relevant trop vaguement d'une forme d'enquête peuvent, en quelque sorte, contribuer à appauvrir le genre. Holquist rappelle : « it has long been a favorite trick of

³² Marc Lits, « Chapitre III : Roman policier et récit d'énigme : essai de définition », dans *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1993, p. 75-104.

³³ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 12.

³⁴ *Ibid.*, p. 14.

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

classicists to teach Oedipus Rex as a detective story. Such eclectic definitions of the genre create obvious difficulties³⁶ ».

L'avènement du phénomène littéraire qu'est le roman policier a fortement été déterminé par le nouveau contexte de production médiatique de la seconde moitié du XIX^e siècle : développement de la presse populaire et popularité du roman-feuilleton, soutenus par les progrès de l'alphabétisation. On note que

[L]e marché du livre et de la lecture s'est lui-même développé et diversifié vers cette époque [...]. On pourrait parler en ce cas de division de la consommation telle que pour chaque public particulier, soit désormais prévu un produit de lecture particulier³⁷.

L'imaginaire associé à la littérature policière s'est abreuvé à l'air du temps. En effet, les progrès scientifiques, notamment de la médecine et de la photographie, conjugués à l'industrialisation, sont en grande partie responsables de l'émergence de ce genre littéraire :

[L]a société s'industrialise, la ville et les faubourgs industriels sont en pleine expansion avec une pauvreté omniprésente et une crainte très forte de la criminalité, qui suscite en même temps un intérêt croissant auprès du public, tandis que la police s'organise et renouvelle ses méthodes³⁸.

Quand prend-on conscience de l'existence du policier comme genre? Eisenzweig s'intéresse à l'histoire discursive du genre et relève qu'au cours des décennies 1880 et 1890 sont publiés des articles traitant d'« une catégorie narrative présentée comme relativement homogène et que l'on juge comme telle³⁹ ». Pour établir une généalogie du genre policier, trois jalons sont évoqués par le chercheur : du côté de la production anglo-saxonne, on voit l'apparition du terme « detective story », sous-titre utilisé en

³⁶ Michael Holquist, « Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », *New Literary History*, vol. 3, n° 1, 1971, p. 139, en ligne, doi <10.2307/468384>.

³⁷ Jacques Dubois, *Le roman policier, ou, la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 17.

³⁸ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 15-16.

³⁹ Uri Eisenzweig, *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris, C. Bourgeois, 1986, p. 23.

1883 par Anna Katharine Green pour l'un de ses romans, et de « detective fiction » utilisé par le Saturday Review en 1886. En outre, on assiste durant la dernière décennie du XIX^e siècle à un phénomène d'engouement pour ce type de récits, aussi bien du côté des romans que des feuilletons. Finalement, on commence à s'intéresser à l'histoire du courant littéraire : « c'est au tournant du siècle qu'abondent des tentatives visant à déterminer les origines du phénomène pour mieux en établir la légitimité⁴⁰ ».

Devant l'ampleur des manifestations du genre, comment convient-il de le définir, de le subdiviser? Évrard est d'avis « que l'étiquette générique de "roman policier" recouvre des productions diversifiées, qu'il n'y a pas un roman policier mais des espèces multiples⁴¹ ». Les chercheurs s'entendent généralement toutefois pour affirmer qu'il existe trois sous-genres de romans policiers : le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense.

Nous allons sommairement décrire ces trois types avec pour point de départ le roman à énigme, car « historiquement, la question du roman policier en tant que genre a été marquée par la codification d'un modèle spécifique devenu progressivement hégémonique, celui du roman à énigme⁴² ». À savoir si l'avènement de ces trois sous-genres représente les étapes d'une évolution ou si ces sous-genres ont toujours été présents et ont évolués parallèlement, Todorov est partagé :

Le fait que nous pouvons en rencontrer de divers types chez un même auteur précédant le grand épanouissement du roman policier (tels Conan Doyle ou Maurice Leblanc) nous ferait pencher pour la seconde solution [...]. Mais il est assez remarquable que l'évolution du roman policier dans ces grandes lignes a suivi précisément la succession de ces formes⁴³.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 22.

⁴² Antonio Dominguez Leiva, « Pour une nouvelle typologie des fictions policières », *POP-en-stock*, 27 juin 2020, en ligne, <<http://popenstock.ca/pour-une-nouvelle-typologie-des-fictions-polici%C3%A8res>>, consulté le 18 janvier 2023.

⁴³ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 64.

De son côté, Évrard estime qu'« à partir d'une matrice première, le genre policier s'est démultiplié en formule variées selon une logique de la différence⁴⁴ ». C'est ainsi que nous procéderons, dans ce survol, selon la même logique en faisant ressortir les divergences du roman noir et du roman à suspense par rapport au roman à énigme. Nous pourrions ainsi observer l'effet de ces variations, que ce soit sur la structure ou sur les thèmes abordés.

C'est durant l'entre-deux-guerres que se déroule l'âge d'or du roman à énigme, comme en témoigne l'avènement, en France, des collections *Le Masque* en 1927 et *L'Empreinte* en 1929. On assiste alors, par la publication d'essais consacrés au roman policier et par l'élaboration de règles prescriptives, à un phénomène de codification du genre. Notamment, S.S. Van Dine publie en 1928, un ensemble de recommandations ayant trait au jeu se déroulant entre le détective et le lecteur, à la relation entre les personnages, à l'identité du coupable, etc. Dans les faits, « ces règles seront rarement respectées dans leur intégralité⁴⁵ ». Pensons à Agatha Christie qui, dans *Le meurtre de Roger Ackroyd*, « rompt magistralement les règles du genre en faisant du narrateur le coupable⁴⁶ ».

Dans ce sous-genre, l'accent est mis sur le caractère méthodique de l'enquête, et non sur le crime à proprement parler. L'acte de violence initial est d'ailleurs absent du récit : « l'action fondatrice (le meurtre) est ellipsée. [...] Il n'en reste que des traces⁴⁷ ». L'effet recherché prend la forme d'un « affrontement intellectuel (et non physique) entre enquêteur et criminel⁴⁸ », à l'instar du jeu qui s'installe entre l'auteur et le lecteur. Le roman à énigme a comme point culminant « [l]e discours final de l'enquêteur, qui réorganise et éclaire l'histoire du crime et celle de l'enquête, [en une] analepse

⁴⁴ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 22.

⁴⁵ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 23.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 48.

explicative qui est, de ce fait, la figure essentielle d'un genre fondé sur la rétrospection⁴⁹ ».

Le roman à énigme tend, par sa structure fixe et son protocole rigide, vers « une architecture purement géométrique⁵⁰ » qualifiée de duelle et régressive. La dualité de sa structure s'explique par la présence de deux récits bien distincts : « l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête⁵¹ ». Quant à l'aspect régressif de sa structure, il décrit l'aspect de la seconde histoire, celle de l'enquête, remontant fidèlement et systématiquement le fil des événements pour mettre au jour l'histoire du crime. Intéressons-nous aux implications de ce type de structure sur les thèmes, la représentation sociale et les personnages habitant ce type de récit.

Rappelons qu'au moment où commence la seconde histoire, celle menant à la résolution du crime, le crime a nécessairement déjà eu lieu. Très peu d'événements se déroulent ainsi dans la seconde histoire, relayant les personnages à un rôle passif, où ils apprennent plus qu'ils n'agissent. Souvent qualifié d'énigme de la chambre close, ce genre de récit présente en général un milieu social homogène et des personnages superficiels, car « [l]eur intérêt n'est ni social ni psychologique mais fonctionnel⁵² ». En outre, « [l]a structure inversée propre au roman à énigme qui reconstitue le récit du crime à rebours a pour conséquence une perte d'épaisseur psychologique chez le personnage romanesque⁵³ », car avant le dévoilement de l'identité du coupable par l'enquêteur, le criminel doit garder son opacité, se dissimuler parmi les personnages.

Quant à l'enquêteur, qui est souvent qualifié, dans ce sous-genre, de *arm-chair detective*, ses traits découlent eux aussi d'impératifs structurels. Ce sont d'abord ses capacités intellectuelles supérieures et son esprit de déduction logique qui mènent à bien le déroulement de l'enquête, en faisant ressurgir la vérité dans le « triomphe de

⁴⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁰ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 57.

⁵¹ *Idem.*

⁵² Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 54.

⁵³ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 22-23.

l'intellect⁵⁴ ». L'accent peut aussi être mis sur les capacités physiques limitées de l'enquêteur, faisant ainsi ressortir l'immunité dont jouit ce personnage, en raison de la structure duelle dans laquelle il s'inscrit. En effet, le récit étant rétrospectif, le personnage de l'enquêteur appartenant à la seconde histoire, n'est pas exposé à la violence de la première histoire; il n'a rien à craindre.

Plusieurs facteurs expliquent le déclin du roman à énigme dans les années 1940 :

D'abord, il semble que le récit d'énigme ait épuisé toutes ses possibilités narratives, toutes les combinaisons parmi les plus invraisemblables [...]. D'autre part, le traumatisme de la guerre rend obsolète les romans de détection désincarnés, incapables de transcrire la violence du monde réel et de l'Histoire⁵⁵.

Brossons à présent un portrait du roman noir, sous-genre né aux États-Unis au tournant de la décennie 1930, le krach boursier ayant été un élément déclencheur important, constituant un premier traumatisme, avant celui de la Deuxième Guerre mondiale. C'est d'ailleurs durant cette décennie que paraissent les premiers textes majeurs de Hammett, Chandler, Cain et Burnett. D'un point de vue structurel, ce sous-genre « fusionne les deux histoires ou, en d'autres mots, suppriment la première et donnent de la vie à la seconde. Ce n'est plus un crime antérieur au moment du récit qu'on nous relate, le récit coïncide avec l'action⁵⁶ ». L'intérêt du lecteur ne repose plus sur la joute intellectuelle à laquelle il prend part, mais bien sur l'effet de suspense rendu possible par ce changement de structure. Celle-ci étant « plus perméable et dynamique, [elle] situe le personnage par rapport à une action présente et un mouvement⁵⁷ ». À la rétrospection fait ainsi place la prospection :

le roman noir – contrairement au roman à énigme – peut actualiser conjointement (ou non) récit du crime et récit de l'enquête, voire supprimer

⁵⁴ Serge Bergeron, « L'évolution du roman policier », *Québec français*, n° 72, 1988, p. 72, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/58600ac>>, consulté le 12 octobre 2022.

⁵⁵ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 51.

⁵⁶ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 60.

⁵⁷ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 23.

le second et se centrer, par exemple, sur le meurtrier et son histoire. Le crime peut se commettre à tout moment, se préparer ou se répéter.

L'actualisation du récit rendu possible par la structure a aussi des conséquences pour le personnage du détective. Souvent qualifié, dans ce sous-genre, de *hard-boiled detective*, il ne jouit plus de l'immunité dont bénéficiait le *arm-chair detective*. Les deux récits se déroulant en parallèle, « tout est possible et le détective risque sa santé sinon sa vie⁵⁸ ». L'accent est donc mis sur ses importantes capacités physiques se reflétant dans ses méthodes d'enquête « plus physiques que rationnelles⁵⁹ ».

Puisqu'il met en lumière des groupes d'individus évoluant en marge de la société et auxquels appartient souvent l'enquêteur, lui aussi marginalisé, « le roman noir est un roman du brassage social⁶⁰ ». La souplesse de la structure de ce type de récit laisse donc plus de place à la psychologie des personnages : « [a]ucun d'eux n'est figé, sans doute parce qu'ils ne sont pas réduits à une simple fonction dans une machinerie textuelle⁶¹ ». En résumé, « [l]e roman noir moderne s'est constitué non autour d'un procédé de présentation mais autour du milieu représenté autour de personnages et de mœurs particuliers autrement dit sa caractéristique constitutive est dans ses thèmes⁶² ».

Puisque tout semble opposer, dans la structure, les thèmes et les personnages représentés, le roman à énigme et le roman noir, « [i]l n'est pas étonnant qu'entre ces deux formes si différentes aient pu surgir une troisième qui combine leurs propriétés : le roman à suspense⁶³. » Par rapport à sa structure, Reuter note qu'il n'existe pas de consensus parmi les chercheurs. Alors que Boileau et Narcejac croient que « le suspense est plutôt une variante du roman à énigme, accompagnée d'un travail important sur la peur et la psychologie⁶⁴ », Todorov estime que « le suspense combine

⁵⁸ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 60.

⁵⁹ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 73.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

⁶² Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 60-61.

⁶³ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁴ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 87.

les propriétés de l'énigme, dont il garde le mystère ainsi que les deux histoires, et celles du roman noir puisque la seconde histoire occupe la place centrale⁶⁵ ». Ce chercheur est également d'avis que l'avènement du sous-genre s'est opéré en deux temps : tout d'abord avec des auteurs comme Hammett et Chandler dont les romans sont qualifiés d'« histoire du détective vulnérable⁶⁶ », puis avec des auteurs comme Patrick Quentin (Webb et Wheeler) et Charles Williams mettant en lumière l'« histoire du suspect-détective⁶⁷ ».

Reuter, quant à lui, avance que l'intérêt du lecteur se rapporte au crime « *virtuel*, en suspens⁶⁸ » et à la sympathie que suscite la victime potentielle. Ce sous-genre est d'ailleurs parfois qualifié de *roman de la victime*. Puisque le crime est imminent, une tension est maintenue grâce à différents procédés opérant des distorsions temporelles. L'effet qui en résulte est que « le temps est transformé en acteur essentiel du drame qui se joue⁶⁹ ». Ainsi, la notion d'échéance devient un enjeu dans l'organisation du récit.

Quant aux personnages, tout comme dans le roman noir, ils présentent une épaisseur psychologique et sont amenés, au cours du récit, à évoluer. Toutefois, ils n'appartiennent pas à des classes marginalisées, mais plutôt à la classe moyenne, le lecteur ayant davantage tendance à s'identifier à des gens *ordinaires*. L'enquêteur, contrairement aux archétypes présents dans les autres sous-genres, n'occupe pas une place principale dans le récit. D'ailleurs, l'enquête est souvent menée par des proches de la victime.

Après avoir traité des divergences entre les sous-genres, prenons à présent un pas de recul pour interroger les concepts d'évolution et de transgression. Notons d'abord

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 64.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 88.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 91.

que le roman policier est paradoxalement associé à la fois aux notions d'ordre et de transgression. En effet, Reuter souligne que

le roman policier semble au croisement de deux courants. Le premier serait celui d'une tradition rhétorique fonctionnant sur des règles strictes et la réorganisation incessante, dans de multiples variations, d'éléments plus ou moins figés. [...] Le second courant, radicalement opposé au premier, serait celui de la modernité littéraire, de la littérature de recherche, qui transgresse les codes narratifs et détourne les modèles établis⁷⁰.

Plusieurs chercheurs affirment que les romans de l'après-guerre empruntent, dans les thèmes et la structure, des éléments du roman policier pour les mettre à mal, les parodier, les détourner. C'est le cas du « roman d'avant-garde [qui] n'emprunte la structure du roman policier que pour la détourner activement. [...] Ainsi on ne recourt à la forme la plus réglée qui soit que pour mieux faire éclater le scandale de sa déconstruction⁷¹ ». C'est aussi un avis partagé par le chercheur Michael Holquist affirmant que le roman policier est à la postmodernité ce que le mythe est à la modernité : une sorte de palimpseste sur lequel s'écrivent les romans de l'après-guerre⁷². Parmi les auteurs de l'avant-garde, notons la contribution de Paul Auster, William Faulkner et Vladimir Nabokov, pour n'en nommer que quelques-uns. À l'instar de ces auteurs, Roberto Bolaño, José Saramago et Antonio Tabucchi ont, eux aussi, joué avec les codes du roman policier dans les œuvres figurant dans notre corpus de recherche, comme nous le démontrerons dans la suite de l'analyse.

Qu'arrive-t-il lorsque sont utilisés les codes du roman policier pour traiter de questions d'ordre philosophique, notamment le rapport d'un sujet à autrui? C'est ce que le thriller métaphysique permet d'interroger. Nous concluons cette section en abordant la question de ce « jumeau obscur et postmoderne du roman policier

⁷⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁷¹ Jacques Dubois, « Un agent double dans le champ littéraire : le roman policier », *Pratiques*, vol. 50, n° 1, 1986, p. 28, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1986_num_50_1_1385>, consulté le 29 janvier 2023.

⁷² Holquist, Michael, « Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », *New Literary History*, vol. 3, n° 1, 1971, p. 152, en ligne, doi <10.2307/468384>.

classique⁷³ », le thriller métaphysique qui se définit comme « a text that parodies or subverts traditional detective story conventions [...] with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot⁷⁴ ».

Dans *Detecting texts : the metaphysical detective story from Poe to postmodernism*, les chercheurs Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney affirment que le thriller métaphysique est caractérisé par six grands thèmes :

(1) the defeated sleuth, whether he be an armchair detective or a private eye; (2) the world, city, or text as labyrinth; (3) the purloined letter, embedded text, mise en abyme, textual constraint, or text as object; (4) the ambiguity, ubiquity, eerie meaningfulness, or sheer meaninglessness of clues and evidence; (5) the missing person, the "man of the crowd," the double, and the lost, stolen, or exchanged identity; and (6) the absence, falseness, circularity, or self-defeating nature of any kind of closure to the investigation⁷⁵.

Ces thèmes, dont certains ont une incidence sur la structure du récit et peuvent être qualifiés de procédés antinarratifs, concourent à faire ressortir un motif important de ce genre : l'« impénétrabilité de l'Autre⁷⁶ ». Les éléments préalables de notre enquête étant à présent posés, examinons un premier recoupement entre la pensée de Levinas et l'imaginaire du roman policier au moyen de la trace levinassienne et du paradigme indiciaire.

⁷³ Antoine Dechêne et Michel Delville, « Introduction », dans Antoine Dechêne et Michel Delville (dir.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Cinamen », 2016, p. 7.

⁷⁴ Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney, « The Game's Afoot. On the Trail of the Metaphysical Detective Story », dans Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney (dir.), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 2.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁶ Antoine Dechêne, « Du roman policier métaphysique au récit à mystère métacognitif », dans Antoine Dechêne et Michel Delville (dir.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Cinamen », 2016, p. 30.

1.4 La trace de l'Autre et le paradigme indiciaire de Ginzburg

L'historien Carlo Ginzburg s'est intéressé à une méthode mise au point au XIX^e siècle par l'artiste Giovanni Morelli permettant d'attribuer avec certitude une peinture à un artiste au moyen de l'analyse de détails généralement peu étudiés, comme la forme des oreilles, des orteils ou des ongles. Selon Louise Bacquet⁷⁷, on peut par analogie faire un rapprochement entre la démarche de Morelli et l'effet de réel de Barthes. Ginzburg est d'avis qu'à l'instar de cette méthode s'est progressivement, dans diverses sciences sociales, établi un modèle épistémologique :

À partir de la conjonction à la fin du XIX^e siècle entre la lecture des symptômes psychiques indirects chez Freud, de la technique d'attribution des œuvres à partir de détails inventée par Morelli et de la naissance du roman d'enquêtes policières, Carlo Ginzburg a suggéré que le "paradigme indiciaire" constituait un modèle des "sciences humaines" alternatif au modèle platonicien commandant les sciences "naturelles et formelles"⁷⁸.

Le modèle épistémologique a donc été mis en lumière et conceptualisé par Ginzburg. L'historien, que l'on connaît pour s'intéresser à la micro-histoire, croit qu'une démarche fondée sur l'analyse de détails et d'anomalies, généralement laissés de côté par les chercheurs, peut s'avérer une avenue de recherche féconde.

Alexis Tadié a démontré comment « le raisonnement indiciaire spontané contribue à la fabrique du récit⁷⁹ » et ce, quel que soit le genre auquel appartient le roman. Bien qu'il soit d'avis que certains types de romans représentent mieux ce modèle

⁷⁷ Louise Bacquet, « Le paradigme indiciaire chez Ginzburg », *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 121, Fondation Auschwitz et de la mémoire d'Auschwitz ASBL, octobre 2015, p. 175, en ligne, <<https://journals.openedition.org/temoigner/3555>>, consulté le 5 juillet 2023.

⁷⁸ Denis Thouard, « Indice et herméneutique : cynégétique, caractéristique, allégories », dans Denis Thouard (dir.), *L'interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Opuscules », 2020, p. 75-89, en ligne, <<http://books.openedition.org/septentrion/65420>>, consulté le 8 juillet 2023.

⁷⁹ Denis Thouard, « Enquête sur l'indice. Quelques préalables », dans Denis Thouard (dir.), *L'interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Opuscules », 2020, p. 9-21, en ligne, <<http://books.openedition.org/septentrion/65420>>, consulté le 8 juillet 2023.

épistémologique, ses recherches dépassent le cadre du « genre du roman policier, à savoir au récit de fiction explicitement construit à partir du paradigme indiciaire⁸⁰ ».

Le chercheur rappelle que selon Ginzburg, « [l]es indices permettent d'atteindre une réalité indéchiffrable, et ce principe a favorisé le développement des sciences humaines⁸¹ ». En effet, « [d]ans tous ces domaines, on dégage des procédures d'identification à partir de détails apparemment secondaires, de petits faits anodins⁸² ». Le roman, à l'instar des sciences sociales reposant sur ce paradigme, appliquerait le même principe et « [c]ette supposition méthodologique donne à penser que la matrice de toute narration, que le principe théorique qui donne forme aux narrations, est celui du déchiffrement et de la reconstitution, de l'interrogation et de la mise en récit⁸³ ». Tadié qui prend pour exemple la découverte, par Robinson, d'une empreinte de pied dans le sable, avance que « les traces appellent le récit⁸⁴ ». Devant la trace qui signale l'absence, un élan investigateur se met en branle : le récit répond à ce « réflexe indiciaire ».

Selon le chercheur, la trace est donc, bien souvent et quel que soit le genre auquel appartient le roman, l'élément mettant en branle le récit. Il y a un mystère à résoudre, les personnages émettent des hypothèses, se perdent en conjecture et empruntent de sombres allées pour enfin dévoiler le sens et faire jaillir la connaissance. Pour Levinas, la trace est également ce qui « déränge l'ordre du monde⁸⁵ ». Remonter la trace est toutefois une vaine entreprise, car elle est « [t]ranscendance – pur passage – elle se

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Alexis Tadié, « De la trace au paradigme fictionnel », dans Denis Thouard (dir.), *L'interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Opuscules », 2020, p. 227-239, en ligne, <<http://books.openedition.org/septentrion/65420>>, consulté le 8 juillet 2023.

⁸² Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 16.

⁸³ Alexis Tadié, « De la trace au paradigme fictionnel », *loc. cit.*, p. 227-239.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Emmanuel Levinas, « La trace de l'autre », *Tijdschrift voor Filosofie*, vol. 25, n° 3, 1963, p. 620, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40881053>>, consulté le 2 avril 2023.

montre passée⁸⁶ ». Ce dérangement « s'insinue – se retire avant d'entrer. Il ne reste que pour celui qui veut bien lui donner suite. Sinon, il a déjà restitué l'ordre qu'il troublait : on a sonné, et il n'y a personne à la porte⁸⁷ ». Le philosophe qualifie d'énigme l'« intervention d'un sens qui dérange le phénomène, mais tout disposé à se retirer comme un étranger indésirable, à moins qu'on ne tende l'oreille vers ces pas qui s'éloignent, [et] la transcendance même, la proximité de l'Autre en tant qu'Autre⁸⁸ ». La réalité que met en lumière la trace appartient à un autre temps, à un « passé irréversible⁸⁹ »; elle est « l'insertion de l'espace dans le temps, le point où le monde s'incline vers un passé et un temps⁹⁰ ».

Devant la trace, le sujet levinassien ne peut que constater que « [q]uelqu'un a déjà passé. Sa trace ne signifie pas son passé – comme elle ne signifie pas son travail ou sa jouissance dans le monde, elle est le dérangement même s'imprimant (on serait tenté de dire se gravant) d'irrécusable gravité⁹¹ ». Au contraire, le personnage du détective, par exemple Sherlock Holmes, « figure emblématique du paradigme indiciaire⁹² », arrive à faire jaillir la connaissance en remontant la trace. L'illisibilité, thème évoqué par Merivale et Sweeney, est sans doute la façon la plus juste d'aborder la trace dans les trois romans. Comme nous le verrons, nous pourrions qualifier ces œuvres d'illisibles, car aucun sens ne se dégage finalement des traces ou indices recueillis. Pierre Pain, Monsieur José et Spino ressentent bien entendu l'élan investigateur auquel la trace de l'Autre les pousse, à moins qu'il ne s'agisse du « désir

⁸⁶ Emmanuel Levinas, « Énigme et phénomène », *Esprit*, n° 339, 1965, p. 1137, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/24257557>>, consulté le 14 juillet 2023.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 1133.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 1139.

⁸⁹ Emmanuel Levinas, « La trace de l'autre », *Tijdschrift voor Filosofie*, vol. 25, n° 3, 1963, p. 619, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40881053>>, consulté le 2 avril 2023.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 622.

⁹¹ *Ibid.*, p. 623.

⁹² Alexis Tadié, « De la trace au paradigme fictionnel », dans Denis Thouard (dir.), *L'interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Opuscules », 2020, p. 227-239, en ligne, <<http://books.openedition.org/septentrion/65420>>, consulté le 8 juillet 2023.

d'autrui [qui est vécu] dans la plus banale expérience sociale, [et qui] est le mouvement fondamental, le transport pur, l'orientation absolue, le sens⁹³ ». Quoi qu'il en soit, pour les protagonistes, suivre et remonter la trace s'avèrent une vaine enquête : l'Autre reste hors d'atteinte.

1.5 Visage et identité

Le visage est une composante essentielle de la pensée de Levinas, car c'est celui-ci qui inscrit le sujet dans un rapport de responsabilité envers autrui. L'engagement des détectives amateurs qui nous intéressent, Pierre Pain, Monsieur José et Spino, peut en outre être pensé au détour de ce sentiment de responsabilité qui les dépasse, les contraint, les submerge. Ces limiers désorientés⁹⁴, malgré l'inanité des indices et la folie dans laquelle ils semblent sombrer, ne peuvent résister à l'appel de l'Autre, à l'appel de la responsabilité qui s'impose à eux.

Le visage, au sens de l'identité, est aussi une notion à considérer dans la perspective du roman policier. En effet, Reuter rappelle que « ce thème est exploité dans de très nombreux romans policiers : que l'on songe aux déguisements ou aux fausses identités, à la recherche de sa véritable identité⁹⁵ ». Eisenzweig s'intéresse également à cette question qu'il nomme *visages de l'altérité*. Il adopte ainsi une perspective lui permettant d'interroger l'événement qui « menace l'ordre social et son homogénéité narrative⁹⁶ ». Ainsi, « [l]a rupture qui risque de disloquer la cohésion interne du cadre social doit avoir ses racines en un lieu étranger à cette intériorité, hétérogène à cette cohésion. L'origine du crime policier se trouve nécessairement *ailleurs*⁹⁷ ». Notons que pour Levinas, la responsabilité qui incombe à un sujet se vit

⁹³ Emmanuel Levinas, « La signification et le sens », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 69, n° 2, 1964, p. 143, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40900806>>, consulté le 31 mars 2023.

⁹⁴ Pour reprendre l'expression de Dechéne et Delville.

⁹⁵ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 120.

⁹⁶ Uri Eisenzweig, *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris, C. Bourgeois, 1986, p. 234.

⁹⁷ *Idem*.

aussi comme une rupture : « la responsabilité levinassienne se vit d'abord comme une déchirure, une violence qui [rend le sujet] "otage d'autrui"⁹⁸ ». Avant de s'intéresser à la responsabilité, brosons un bref portrait de ce que Levinas considère comme point de départ du rapport à autrui : le visage.

Dans la pensée du philosophe, le visage est bien plus que les traits d'une personne. D'ailleurs, il est d'avis que « [l]a meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux! [...] La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas⁹⁹ ». Tout d'abord, le visage est ce qui est exposé, dénudé. En trahissant la vulnérabilité de l'être, le visage interpelle : autrui devient celui qu'on veut protéger ou encore, celui qu'on peut tuer. De façon paradoxale, il « nous invit[e] à un acte de violence. En même temps, le visage nous interdit de tuer¹⁰⁰ ». En outre, il se présente au-dessus du sujet dans un rapport largement asymétrique :

Je le rencontre et il me parle, mais son expression déborde sa phénoménalité. Et moi, je suis dans une situation d'asymétrie, où je me retrouve en bas, parce que je ne suis plus le point de départ de cette expérience et que ce qu'autrui exprime me déplace¹⁰¹.

Levinas entend « la responsabilité comme responsabilité pour autrui, donc comme responsabilité pour ce qui n'est pas mon fait, ou même ne me regarde pas; ou qui précisément me regarde, est abordé par moi comme visage¹⁰² ». Elle m'est imposée par l'Autre, car « autrui me met à ma place et me dépossède de ma souveraineté¹⁰³ ». C'est l'Autre, par son visage, qui m'enjoint à être disponible, à lui répondre. La

⁹⁸ Philippe Svandra, « Introduction à la pensée d'Emmanuel Levinas. Le soin ou l'irréductible inquiétude d'une responsabilité infinie », *Recherche en soins infirmiers*, vol. 132, n° 1, 2018, p. 91, en ligne, doi <10.3917/rsi.132.0091>.

⁹⁹ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris Fayard et Radio-France, 1982, p. 89-90.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰¹ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, Paris, Le Seuil, 2020, p. 68.

¹⁰² Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, *op. cit.*, p. 101-102.

¹⁰³ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, *op. cit.*, p. 85.

responsabilité envers autrui est, selon Levinas, infinie, car on ne peut être quitte devant sa mortalité et sa vulnérabilité :

Autrui me révèle qui je suis, et la source de la responsabilité, l'origine de l'éthique, n'est pas ma raison ou les engagements que j'ai pris, mais l'autre, l'extériorité. De plus, je n'en finirai jamais de répondre, d'être quitte avec ce qu'autrui me signifie¹⁰⁴.

La mortalité et la vulnérabilité de l'Autre ne sont pas sans rappeler les différentes figures de l'altérité de notre corpus : César Vallejo, la femme inconnue et Carlo Nobodi. Chacun d'eux, avec sa vulnérabilité, a happé et déplacé le sujet, le contraignant à une vaine entreprise. Rappelons que pour Levinas, la première question ne porte pas sur l'être, mais bien sur l'autre, qui devient le point focal et le point de départ de tout questionnement philosophique : « on ne philosophe qu'en raison de l'autre – car l'autre me provoque à la pensée, il me demande de penser, et il est lui-même l'énigme principale¹⁰⁵ ». La quête de l'Autre de nos personnages principaux se mue donc bientôt en quête plus large, celle du sens, et rappelle « les récits policiers métaphysiques [qui] mettent d'ailleurs volontiers en avant cette transcendance du questionnement¹⁰⁶ ».

C'est par le visage que l'Autre exprime l'infini, car « dans le visage [...] se produit le même dépassement de l'acte par ce à quoi il mène¹⁰⁷ ». De Descartes, Levinas reprend la notion d'infini « lequel est premier en moi, mais déborde l'idée que j'en ai¹⁰⁸ ». Toutefois, à la différence de Descartes, Levinas pense que « la relation à l'Infini n'est pas un savoir, mais un Désir [qui] se nourrit de ses propres faims¹⁰⁹ ». C'est dans cette transcendance que s'inscrit « [l]e Désir d'Autrui que nous vivons dans

¹⁰⁴ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁵ Etienne Akamatsu, *Comprendre Levinas*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 9.

¹⁰⁶ Antoine Dechêne, « Du roman policier métaphysique au récit à mystère métacognitif », dans Antoine Dechêne et Michel Delville (dir.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Cinamen », 2016, p. 32.

¹⁰⁷ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris Fayard et Radio-France, 1982, p. 97.

¹⁰⁸ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, Paris, Le Seuil, 2020, p. 22.

¹⁰⁹ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, op. cit., p. 97.

la plus banale expérience sociale, [et qui] est le mouvement fondamental, le transport pur, l'orientation absolue, le sens¹¹⁰ ».

Enfin, il ne faut pas oublier que, pour Levinas, le visage est une apparition qui dérange, car il « est le fait qu'une réalité m'est opposée¹¹¹ ». Non pas qu'elle constitue une opposition à la liberté, au contraire, « c'est une opposition antérieure à la liberté et qui la met en marche¹¹² ». Le véritable acte de violence serait d'ignorer cette opposition et de renoncer à considérer l'Autre dans son individualité, ce qui introduit une notion chère à Levinas : le secret.

1.6 Entre secret et savoir

Pour Levinas, l'Autre qui s'inscrit dans la transcendance est insaisissable, car il n'est pas possible pour le sujet d'établir avec lui un lien fondé sur la connaissance. D'ailleurs, tenter de l'appréhender par la connaissance consiste à le dépouiller de son altérité, à le déshumaniser, à lui faire violence : « [l]'éthique doit donc être là pour contrer ce qui dans la politique tend à réduire l'autre au même¹¹³ ». Ainsi, « [u]ne socialité respectueuse de la vie humaine doit être toujours une socialité pluraliste¹¹⁴ » en considérant ce que Levinas appelle le secret. Avant d'aller plus loin, examinons les fonctions de la connaissance dans le genre policier.

Le secret, ou les modalités d'accès au savoir, est un enjeu central dans l'étude du roman policier. Reuter établit d'ailleurs ces modalités selon le sous-genre, car des tendances se dessinent notamment selon l'instance narrative. Il affirme, pour le roman

¹¹⁰ Emmanuel Levinas, « La signification et le sens », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 69, n° 2, 1964, p. 143, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40900806>>, consulté le 31 mars 2023.

¹¹¹ Emmanuel Levinas, « Liberté Et Commandement », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 58, n° 3, Presses Universitaires de France, 1953, p. 268, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40899703>>, consulté le 7 juin 2023.

¹¹² *Idem*.

¹¹³ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, Paris, Le Seuil, 2020, p. 73.

¹¹⁴ Emmanuel Levinas, « Épisode 6 : Les limites du savoir », dans *Levinas par Levinas, une sélection d'archives par Mathias Le Gargasson* [enregistrement sonore], Paris, France Culture, 2022 (1981), 12 min 10 s.

à énigme, que le savoir est « l'enjeu de la joute [entre enquêteur et coupable, auteur et lecteur] et du plaisir de la lecture¹¹⁵ ». Le principe de *fair-play* où doit être respectée l'égalité des participants contraint l'auteur dans l'organisation du récit. Ainsi, il use d'indices que le chercheur classe selon trois catégories : fictionnels (relevant des traces physiques laissées par le criminel), linguistiques (prenant souvent la forme de lapsus placés dans les dialogues) et scripturaux (manipulations relevant du signifiant ou opérant des renvois intertextuels). Des leurres sont également posés pour retarder le dévoilement des faits. D'une perspective narratologique, « le roman policier se définit génériquement comme ayant à son origine une vacance narrative¹¹⁶ », ce qui assure que narrateur et lecteur progressent dans l'enquête, sur un pied d'égalité, l'un n'en sachant pas plus que l'autre. L'omniscience y est bien sûr proscrite et le recours à un relais de narration, moins compétent que le détective lui-même – pensons à Watson –, peut être utile. Quelle que soit la façon dont l'auteur procède, « [d]ans tous les cas, la structure narrative qui épouse une progression dramatique vers un paroxysme interdit toute fin ouverte¹¹⁷ ». Dans ce sous-genre, la connaissance finit par triompher, la vérité est toujours révélée.

Reuter est d'avis que, dans le roman noir, « le savoir devient secondaire par rapport aux aventures et aux personnages¹¹⁸ ». L'instance narrative, pouvant aussi bien relever du narrateur hétérodiégétique qu'homodiégétique, n'est donc pas soumise au cadre rigide qui prévaut dans le roman à énigme. Quant à l'issue du récit, elle peut s'avérer ambiguë, car « le savoir sert essentiellement la dramatisation [et] complémentaiement à soutenir le réalisme de ce genre et sa volonté de critique sociale¹¹⁹ ». Dans le dernier sous-genre, le roman à suspense, le savoir occupe aussi une place seconde. Le narrateur est bien souvent omniscient et la focalisation est portée

¹¹⁵ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 50.

¹¹⁶ Uri Eisenzweig, *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris, C. Bourgeois, 1986, p. 104.

¹¹⁷ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 17.

¹¹⁸ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 66.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 66-67.

sur différents personnages, qu'ils soient victime, proches de la victime ou agresseur. Cela fait en sorte que « le lecteur en sait plus que chacun des personnages car il les suit tous¹²⁰ », faisant ici reposer l'intérêt du lecteur sur les émotions suscitées par le suspense, bien plus que sur la recherche de la connaissance.

Rappelons que Levinas, témoin *privilegié* de la montée des totalitarismes au XX^e siècle, articule sa réflexion dans un souci constant de se distancer d'une pensée totalisante. Dans l'organisation d'une société, « [l]e danger survient lorsque la politique s'imisce dans tous les domaines de la vie et ôte à l'individu toute intimité ou qu'elle efface les visages derrière une organisation totalitaire ou bureaucratique¹²¹ ».

Pour le philosophe, « [h]anté par le totalitarisme et convaincu que la politique, où [l'on a] affaire aux autres, et non plus à autrui, peut être tyrannique », il importe de penser la société à partir de la notion de visage, car une « socialité, définie à partir du visage, est fondée sur la responsabilité¹²² ». Il affirme ainsi au micro de Philippe Nemo que « [p]our fonder une société authentiquement libre, il ne faut rien de moins que l'idée métaphysique du "secret"¹²³ », car rappelle-t-il « [l]e totalitarisme écrase les êtres, mais la bureaucratie, elle aussi, est redoutable : l'employé applique des normes homogènes en étant indifférent aux cas particuliers, et il ne voit même plus les larmes de l'individu¹²⁴ ».

L'importance accordée au secret relève du « fait que [l]a vie [d'un individu] n'est jamais intégrable dans une totalité objective¹²⁵ » et que l'expérience individuelle ne peut jamais être saisie par une autre personne :

¹²⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹²¹ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, Paris, Le Seuil, 2020, p. 189.

¹²² *Ibid.*, p. 190.

¹²³ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris Fayard et Radio-France, 1982, p. 84.

¹²⁴ Emmanuel Levinas, *Liberté et Commandement*, Paris, Le livre de Poche, 2008 (1994), p. 97.

¹²⁵ Emmanuel Levinas, « Épisode 6 : Les limites du savoir », dans *Levinas par Levinas, une sélection d'archives par Mathias Le Gargasson* [enregistrement sonore], Paris, France Culture, 2022 (1981), 11 min 55 s.

[n]on seulement une société ne se définit pas exclusivement par ses lois et ses institutions, mais, de plus, la communauté politique doit être pensée à partir du secret, du caractère insubstituable et inconnaissable d'autrui. Reposant sur l'altérité, c'est-à-dire sur l'unicité de chacun, elle est nécessairement pluraliste¹²⁶.

La politique est donc, pour Levinas, seconde à l'éthique, cette dernière agissant comme rempart à « la tentation de la chosification de l'autre et de la dépersonnalisation [qui] est inhérente à la comparaison, aux normes, aux lois et aux institutions qui neutralisent les sujets¹²⁷ ».

Revenons aux œuvres étudiées qui sont marquées par la non-résolution de l'enquête due à l'insaisissabilité de l'Autre. L'illisibilité des traces vouant à l'échec la recherche du savoir provoque un questionnement : ces récits utilisant des thèmes et procédés empruntés au genre policier, constituent-ils une façon de réfléchir à la totalité? Rappelons que Bolaño, Saramago et Tabucchi ne sont pas étrangers à l'abjection des états totalitaires. Bolaño et Saramago, en particulier, se montrent, dans leur écriture, politiquement engagés, l'auteur portugais ayant par ailleurs qualifié ses œuvres d'« essais avec des personnages¹²⁸ ».

Dans *Tous les noms*, Monsieur José évolue dans un « univers bureaucratique rappelant Kafka¹²⁹ », où la connaissance de l'Autre tient aux informations contenues sur une fiche de l'État civil. Les efforts du personnage pour véritablement connaître la femme inconnue et accéder à la notion levinassienne du secret le pousseront à la déroute. De son côté, Pierre Pain n'arrive pas à accéder à César Vallejo en raison de deux hommes espagnols qui, tapis dans l'ombre comme « the backdrop of facism, often thought of as a nocturnal politics that appeals to emotions and to those darker elements

¹²⁶ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, Paris, Le Seuil, 2020, p. 189.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 191.

¹²⁸ Silvia Amorim, *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 19.

¹²⁹ Jean-François Chassay, « De la longévité du cadavre ou comment archiver la fin », dans Bertrand Gervais et Sophie Marcotte (dir.), *Archiver le présent. Imaginaire de l'exhaustivité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2023, p. 235.

within us¹³⁰ », symbolisent la montée des totalitarismes dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. Quant au roman *Le fil de l'horizon*, il convient d'affirmer que l'univers dans lequel avance, mélancolique, le personnage de Spino, est « hanté de multiples spectres, dont le plus imposant est sans aucun doute celui du fascisme¹³¹ ». Nous constatons donc que la question du secret selon la pensée de Levinas peut être soulevée dans notre corpus, les notions de dérives de la bureaucratie et de menaces totalitaires étant facilement exposées.

Situé au croisement des théories littéraires et des réflexions philosophiques, le récit à mystère métacognitif, ou thriller métaphysique, interroge-t-il les notions de modalités d'accès au savoir? Dechêne est affirmatif, car ce genre a pour fondement même des questionnements relatifs « aux possibilités et conditions qui régissent l'accès à la connaissance [et] font entrevoir les mystères insondables inscrits au cœur des processus de la cognition¹³² ». Pour l'instant, demeurons dans la philosophie pour analyser la façon dont se décline la notion d'altérité dans les romans à l'étude.

¹³⁰ Cory Stockwell, « The Life of the Night: Bolaño, Blanchot, and the Impoverishment of Openness », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 60, n° 3, mai 2019, p. 344, en ligne, <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00111619.2019.1571476>>, consulté le 13 novembre 2022.

¹³¹ Victor Toubert, « Fantôme, photographie, miroir : spectralité et spécularité dans *Il filo dell'orizzonte* d'Antonio Tabucchi », dans Silvia Cucchi et Marine Auby-Morici (dir.), *Spectralités dans le roman contemporain : Italie, Espagne, Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 133-147, en ligne, <<http://books.openedition.org/psn/7402>>, consulté le 5 janvier 2023.

¹³² Antoine Dechêne, « Du roman policier métaphysique au récit à mystère métacognitif », dans Antoine Dechêne et Michel Delville (dir.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Cinamen », 2016, p. 26.

CHAPITRE 2

ANALYSE DE L'ALTÉRITÉ DANS *MONSIEUR PAIN*, *TOUS LES NOMS* ET *LE FIL DE L'HORIZON*

L'altérité se décline et s'apprécie de différentes façons dans les œuvres de notre corpus. Dans *Tous les noms*, Monsieur José, en répondant à l'appel de la femme inconnue, tend à devenir un « sujet vulnérable et désirant¹³³ ». Cependant, pour établir une véritable relation avec l'Autre, il devra renoncer à l'univers qu'il connaît, cet univers régi par la bureaucratie à partir duquel il conçoit tout, de son identité de préposé aux écritures à ses relations avec ses semblables. Remonter la trace de l'Autre s'avèrera pour lui, comme pour Spino, protagoniste du roman *Le fil de l'horizon*, une aventure périlleuse. C'est de la perspective de ce personnage que nous nous pencherons sur la trace qui oppose les temporalités et témoigne d'« un passé absolument révolu¹³⁴ ». Enfin, il sera question de la figure même de l'altérité dans *Monsieur Pain*. L'Autre faisant référence à un personnage historique, nous estimons que la question de l'altérité située au croisement de l'Histoire et de la fiction constitue une avenue des plus fécondes.

2.1 La révélation dans *Tous les noms*

La relation entre le sujet et l'Autre, dans les trois romans, peut sembler de prime abord reposer sur des fondements précaires, qui laissent le lecteur circonspect. Rappelons que monsieur José se lance à la recherche d'une femme qu'il ne connaît pas, « [p]récisément pour cette raison [...], parce qu'elle est inconnue¹³⁵ ». Observons donc les mécanismes pouvant expliquer la force d'attraction qu'exerce l'Autre chez le sujet,

¹³³ Agata Zielinski, *Levinas. La responsabilité est sans pourquoi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 56.

¹³⁴ Emmanuel Levinas, « La trace de l'autre », *Tijdschrift voor Filosofie*, vol. 25, n° 3, 1963, p. 621, en ligne, < <https://www.jstor.org/stable/40881053> >, consulté le 2 avril 2023.

¹³⁵ José Saramago, *Tous les noms*, traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Paris, Seuil, 1999 [1997], p. 38. Désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *TN*, suivi du folio.

puis tentons de réfléchir à ce qui fait obstacle dans cette relation. Les réflexions de Levinas au sujet de la révélation du visage qui contraint le sujet dans un rapport unidirectionnel, sans retour possible et dans lequel le sujet se trouve *otage* de l'Autre nous seront utiles pour appréhender cette question.

Mentionnons d'emblée que monsieur José ne rencontrera jamais la femme inconnue. Il découvrira, au terme de son enquête, que celle-ci s'est suicidée. Intéressons-nous toutefois à la première fois où il prend conscience de son existence, où elle se présente figurativement, sous la forme de sa fiche de l'État civil, devant lui. Il n'est pas déraisonnable de faire un rapprochement entre les individus faits de chair et d'os et leur fiche, car cette analogie est établie très tôt dans le récit : « Les morts, ou plutôt leurs documents, sont rangés plus loin, et en moins bon ordre que ne l'exigerait le respect » (*TN*, 14).

Cette analogie entre individus et fiches, qui contribue au ton ironique et pince-sans-rire de la narration, est aussi un rappel de la façon dont la bureaucratie, par la lourdeur de ses processus, peut contribuer à écraser l'individualité, l'expérience personnelle et l'essence des individus qu'elle est censée servir. Bien qu'il soit ici question de l'aménagement des fiches des vivants et des morts, les dernières posant particulièrement problème en raison de leur nombre toujours croissant, l'analogie entre fiches et individus laisse à penser qu'il s'agit aussi d'une critique du poids de la bureaucratie sur les individus :

[...] les difficultés de logement des vivants, bien que préoccupantes si l'on songe que les gens naissent constamment, sont beaucoup moins pressantes et elles ont été résolues jusqu'à présent de façon assez satisfaisante en recourant à une compression mécanique horizontale des dossiers individuels entreposés sur les étagères dans le cas des archives ou en utilisant du bristol fin et ultra-fin dans le cas des fichiers (*TN*, 13).

On comprend dans cet extrait que les individus, soumis à des considérations pratiques, ne peuvent être considérés autrement que comme des objets se montrant

parfois encombrants. Machine dont le fonctionnement régulé semble être une fin en soi, le Conservatoire prend à certains moments des allures de bête monstrueuse et incontrôlable, ou encore d'une brèche vers les profondeurs des ténèbres : « Jugées cyclopéennes et surhumaines par tous les observateurs, ces constructions s'étendent vers l'intérieur du bâtiment au-delà de ce que l'œil parvient à distinguer ; de plus à partir d'une certaine hauteur l'obscurité commence à régner » (TN, 13).

Dans son article *Naming the Bones: Bodies of Knowledge in Contemporary Fiction*, Bev Hogue insiste sur la structure déshumanisante de la bureaucratie du Conservatoire et sur le caractère fragmentaire, voire superficiel, des informations qu'il contient. En effet, le Conservatoire de l'État civil recense certes tous les individus, mais les informations qu'il recueille, ne peuvent en aucun cas traduire l'expérience d'un individu ou en saisir l'essence. Nous verrons toutefois que monsieur José, dans un premier temps, croit que cela est possible.

Jusque-là, monsieur José évolue dans l'univers bureaucratique rigide du Conservatoire de l'État civil comme un poisson dans l'eau. Il ne se formalise pas du fait que les individus, dont lui-même, sont traités en fonction de leur statut hiérarchique, et pour ainsi dire, dépouillés de leur identité : « Aucun de ses collègues ne remarqua son entrée, ils répondirent comme d'habitude à son salut, Bonjour, monsieur José, sans savoir à qui ils s'adressaient » (TN, 27). En outre, il semble apprécier le fonctionnement de l'organisation qui repose, jusque dans l'aménagement de l'espace, sur une immuable hiérarchie :

L'aménagement de la salle respecte naturellement l'ordre des préséances hiérarchiques il est donc harmonieux de ce point de vue tout comme il est sur le plan de la géométrie ce qui prouve bien qu'il n'y a pas de contradiction insurmontable entre l'esthétique et l'autorité (TN, 12).

Précisons que la focalisation du narrateur omniscient sur le personnage de monsieur José nous offre un accès privilégié aux pensées du préposé aux écritures. Selon Amorim, « la psychologie complexe [des personnages saramaguïens] est révélée

par la focalisation interne et la représentation de discours intérieurs¹³⁶ ». Ainsi, on apprend au fil des nombreux dialogues internes qu'entretient monsieur José, aussi bien avec le Conservateur, un détective imaginaire ou encore le plafond, qu'il souscrit à l'idéologie du Conservatoire fondée sur l'ordre, l'autorité et la hiérarchie. Lors d'un interrogatoire fabulé au sujet d'une mystérieuse disparition de fiches vierges,

il déclara utiliser les imprimés avec le scrupule le plus rigoureux, d'abord parce que cette façon de procéder était inhérente à sa nature, mais surtout parce qu'il n'oubliait jamais, quelles que fussent les circonstances, que le papier utilisé au Conservatoire général provenait des impôts publics, payés si souvent au prix de lourds sacrifices par les contribuables, et que lui, en bon fonctionnaire consciencieux, avait le strict devoir de respecter et d'utiliser aussi parcimonieusement que possible (TN, 33).

Bien qu'il soit l'auteur du *crime*, soit le vol des fiches, on comprend que monsieur José a au fil des années intégré le discours ambiant, si bien qu'il le récite à la perfection pour calmer sa conscience. À ce sujet, précisons que ce vol n'est lié au départ qu'à un simple passe-temps consistant à collectionner des articles de journaux traitant de personnalités célèbres de son pays. Un jour, lui vient à l'esprit l'idée de se procurer au Conservatoire, la nuit venue, l'extrait de naissance des personnalités figurant dans sa collection, d'où le vol de fiches vierges servant à reproduire l'information. Ainsi, contrairement à sa nature docile et au caractère irréprochable de sa conduite professionnelle jusque-là, monsieur José se met à commettre des entorses au fonctionnement du Conservatoire, dans le but d'enrichir sa collection d'articles sur des célébrités. Sa première transgression consiste à franchir « la porte de communication avec le Conservatoire [qui] fut condamnée ou plutôt monsieur José reçu l'ordre de la fermer à clé et s'entendit dire qu'il ne pourrait pas passer par là » (TN, 20). Mentionnons au passage que cet extrait dénote l'aliénation de monsieur José pour qui la demande du Conservatoire de ne pas utiliser cette porte équivaut à la condamnation

¹³⁶ Silvia Amorim, *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 105.

du passage. Néanmoins, il la franchit pour se procurer, la nuit venue, l'extrait de naissance des personnes figurant dans sa collection.

Malgré ses incartades, il continue de louer la fiabilité des informations recueillies par le Conservatoire, car il estime que « seul le registre officiel du Conservatoire faisait évidemment foi, et non pas une information hors contexte recueillie dans la presse et dont on ne savait pas jusqu'à quel point elle était exacte » (*TN*, 23). En outre, il considère comme inestimable l'accès à ces informations privilégiées :

Il sentait qu'il aimait plus que jamais son travail, grâce à lui il avait pu pénétrer dans l'intimité d'un grand nombre de personnes célèbres, et être au courant, par exemple de détails que certaines faisaient tout pour cacher, comme être nées de père ou de mère inconnus (*TN*, 31).

Durant l'une de ses excursions nocturnes au Conservatoire, la fiche d'une personne inconnue se glisse malencontreusement parmi les fiches de personnes célèbres. Monsieur José n'y accorde, au départ, pas d'attention. Quand vient le temps d'aller replacer la fiche,

[i]l s'arrêta soudain à mi-chemin, C'est curieux, je ne me souviens plus si la fiche collée est celle d'un homme ou d'une femme. Il retourna sur ses pas, se rassit [...]. C'est la fiche d'une femme de trente-six ans, née ici dans cette ville, et elle contient deux annotations, la date du mariage et celle du divorce. Il y a sûrement dans le fichier des centaines de fiches comme celle-ci, sinon des milliers, et on ne comprend donc pas pourquoi monsieur José la regarde avec une expression aussi étrange qui, à première vue, semble attentive mais qui en plus est vague et inquiète. C'est peut-être la façon de regarder d'un homme qui, sans désir ni renoncement, se déprend peu à peu de quelque chose, sans bien savoir encore à quoi il pourra se raccrocher de nouveau. Il y aura sûrement des gens qui feront remarquer les contradictions supposées et inadmissibles entre inquiet, vague et attentif, ce sont des personnes qui se contentent de vivre tant bien que mal et qui ne se sont jamais trouvées face à face avec leur destin (*TN*, 36-37).

Bien que le préposé aux écritures ne puisse à ce moment percevoir les traits de cette femme inconnue, c'est tout de même son visage, au sens levinassien, qui lui

apparaît, car « le *phénomène* qu'est l'apparition d'Autrui, est aussi visage¹³⁷ ». D'ailleurs, « c'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet¹³⁸ ». Ce qui ressort particulièrement de la réaction de monsieur José est la façon dont cette apparition éveille en lui des sentiments de désir et d'attachement, le mettant en relation avec cette personne, qu'il voit aussitôt dans sa vulnérabilité :

[...] un autre préposé aux écritures a inscrit il y a trente-six ans les mots qu'on peut y lire, le nom de la petite fille, le nom des parents et des parrains, la date et l'heure de la naissance, la rue, le numéro et l'étage où elle a vu la première lumière et ressenti la première souffrance (*TN*, 37).

Comment s'installe alors le sentiment de responsabilité ressenti par monsieur José pour la femme inconnue? Mentionnons d'abord qu'il ne prend pas la décision de partir à sa recherche, mais plutôt que *la décision le prend*, le plaçant dans un état de passivité : « Voilà bien pourquoi monsieur José, même s'il était soumis à l'interrogatoire le plus serré, serait incapable de dire comment et pourquoi la décision le prit » (*TN*, 41). En effet, devant un enquêteur imaginaire, il défend ce principe de passivité bec et ongle :

Vous mûrissiez donc la décision, Ou plutôt c'est elle qui me mûrissait, Allons, allons, ne recommencez pas. [...] Vous reconnaissez enfin qu'il y a eu une décision et qu'elle a été prise par vous, comme elle devait l'être, Non, monsieur, j'en ai simplement pris conscience [...] Je vous ai déjà dit que je n'avais pas tous mes esprits, que j'ai été pris par la décision [...] Je le répète que je n'ai pas pris la décision, j'ai regardé la fiche, j'ai mis mes souliers et je suis sorti (*TN*, 42-43).

Brièvement mentionnée au chapitre précédent, la phénoménologie de la passivité pratiquée par Levinas mérite d'être abordée plus en détail à cette étape de notre analyse.

¹³⁷ Emmanuel Levinas, « La signification et le sens », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 69, n° 2, 1964, p. 144, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40900806>>, consulté le 31 mars 2023.

¹³⁸ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris Fayard et Radio-France, 1982, p. 89.

Cette phénoménologie se différencie de la pratique de Husserl, car elle a pour fondement le « visage [qui] n'est pas de l'ordre de la perception pure et simple, de l'intentionnalité qui va vers l'adéquation¹³⁹ ». Le visage, lorsqu'il a signifié, commande la responsabilité qui, pour Levinas, est une structure même de la subjectivité se définissant

ainsi par la passivité, qui est d'abord celle du corps et celle du temps. [...] Il faut une conscience où l'action précède la réflexion, et où la responsabilité précède la prise de conscience qu'elle peut en avoir – précède, par conséquent, également l'action. En effet, que Levinas décrive ce primat de l'action sur la théorie en termes de passivité de la conscience et en termes de non-réflexion, ne signifie pas du tout que, pour lui, l'éthique se joue comme irresponsabilité et comme spontanéité dont toute critique serait absente, mais au contraire comme responsabilité illimitée¹⁴⁰.

Pour décrire la responsabilité envers l'Autre qui incombe au sujet, Levinas utilise souvent le terme d'otage, car « [p]arler du sujet comme d'un otage revient à dire qu'il est à la fois élu et persécuté¹⁴¹ » :

L'otage, le survivant ou celui qui assume sa responsabilité, c'est-à-dire qui assume le poids de l'histoire, qui ne se décharge pas sur autrui de ce fardeau, n'est pas capable de parler à la place de celles et ceux qui ont souffert ni de celles et ceux qui l'ont fait souffrir. Il est incapable de répondre, mais il est présent malgré tout à l'appel. Il est sommé de répondre, alors qu'il n'a pas l'initiative; il prend la mesure de ce qui s'est passé. Telle est la condition ou l'incondition de l'otage, le sens de cette passivité plus passive que toute passivité¹⁴².

On comprend mieux pourquoi, pour décrire la responsabilité qui incombe à chacun, Levinas se plaît à citer ce passage du roman *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski : « Nous sommes tous responsables de tout et de tous devant tous, et moi

¹³⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴⁰ Jan De Greef, « Éthique, réflexion et histoire chez Levinas », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 67, n° 95, 1969, p. 453-454, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1969_num_67_95_5504>, consulté le 27 mars 2023.

¹⁴¹ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, Paris, Le Seuil, 2020, p. 120

¹⁴² *Ibid.*, p. 122.

plus que tous les autres », car dit-il, « je suis moi dans la seule mesure où je suis responsable. [...] Telle est mon identité inaliénable de sujet¹⁴³ ».

Peut-on alors présumer qu'à partir du moment où monsieur José devient responsable de la femme inconnue il devient aussi lui-même sujet vulnérable et désirant? Pas tout à fait, car un obstacle majeur se dresse devant lui, dans sa quête de l'Autre : l'univers auquel il appartient, celui à partir duquel il lit les événements et décode les relations. L'univers du Conservatoire, par sa bureaucratie, laissant parfois transparaître une société aux tendances totalitaires, ne prédispose pas à la rencontre avec l'Autre, surtout pour un sujet aliéné comme monsieur José. En effet, comme le rappelle Hogue : « The Registry knows all but weeps for none, for when all are equally known, all equally strangers¹⁴⁴ ».

À l'instar de monsieur José, Spino, personnage principal du roman *Le fil de l'horizon*, décide de remonter la trace de l'Autre. De sa perspective, nous verrons les conséquences funestes de son obstination face au passé qui résiste à son enquête.

2.2 La trace d'un passé irrévocable dans *Le fil de l'horizon*

Comme nous l'avons présenté dans le chapitre 1, la trace pour Levinas ne donne pas accès à l'Autre, ne nous renseigne pas sur son expérience, ni sur son essence. Elle signifie tout simplement que quelqu'un a passé. Signe d'un passé irrécupérable, la trace se distingue « par son vide et sa désolation [...] qui n'est pas faite d'évocations, mais d'oublis, d'oublis qui seraient en train de se faire¹⁴⁵ ». C'est le processus qui est à l'œuvre dans le roman *Le fil de l'horizon*, où la mélancolie surplombe le récit. Dans ce roman, l'enquête semble, au départ, se dérouler rondement. Des indices importants sont

¹⁴³ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris Fayard et Radio-France, 1982, p. 108.

¹⁴⁴ Bev Hogue, « Naming the Bones: Bodies of Knowledge in Contemporary Fiction », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 52, n° 1, 2006, p. 136, en ligne, <<http://muse.jhu.edu/article/197019>>, consulté le 12 février 2022.

¹⁴⁵ Emmanuel Levinas, « Énigme et phénomène », *Esprit*, n° 339, 1965, p. 1133, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/24257557>>, consulté le 14 juillet 2023.

relevés, des pistes apparaissent. Puis, parce que la trace « [est] simplement le signe d'un éloignement¹⁴⁶ », les éléments de l'enquête se font de moins en moins évocateurs. À mesure qu'il croit s'approcher de l'objet de sa quête, la trace que suit Spino l'éloigne plutôt du passé qu'il tente de révéler.

Spino, médecin-légiste dans une morgue, située au cœur du quartier historique d'une ville portuaire, est de garde lorsque des policiers apportent le corps d'un jeune homme tué lors d'une fusillade. Bien que la nuit soit calme et la ville endormie, on devine qu'une tempête fait rage loin de la côte, les policiers, dont l'un est blessé, prenant des airs de naufragés. Spino, las, n'accorde au départ pas de véritable importance ni à la dépouille, ni à l'affaire : « il n'a rien demandé, car tout possédait une évidence définitive ; et qu'importait l'enchaînement des faits ? » (*FH*, 24). Ce n'est que quelques jours plus tard que la mort du jeune homme devient, pour Spino, une obsession.

Spino appelle son ami Corrado, journaliste. Celui-ci s'apprête à mettre un article sous presse, article révélant le mystère entourant cet homme sans identité. L'attitude de Corrado, excité, pressé, vif, énervé et parlant fort « pour couvrir le bruit des machines » (*FH*, 29) contraste avec l'état de lassitude contemplative que démontre invariablement Spino jusqu'alors. Le journaliste donne l'impression de parler à son ami en direct d'une mer agitée : « [Spino] entendait dans le combiné le bruit des machines, régulier et fluide comme des vagues » (*FH*, 30) et semble alors émerger quelque peu de sa torpeur.

L'article paru qui contient une photo du mort donne quelques précisions sur le déroulement des événements : « Avant de fuir, et il s'agit sans doute là de l'épisode le plus obscur de ce fait divers, [les malfaiteurs] ont tiré sur un des leurs » (*FH*, 33). On y apprend aussi que l'homme utilisait un faux nom : Carlo Noboldi. Cette information fera toutefois l'objet d'un erratum dans un article subséquent : « Carlo Nobodi (et non

¹⁴⁶ *Idem.*

Noboldi comme nous l'avons écrit hier par erreur). Il s'agit de toute évidence d'un nom d'emprunt calqué sur le mot anglais "nobody" ("personne", n.d.l.r.)... » (*FH*, 40-41).

À ce moment, Spino ne se sent toujours pas particulièrement interpellé par l'affaire. Sans doute croit-il que la responsabilité de cette personne ne lui incombe pas, à lui seul, mais qu'il la partage avec sa collectivité, comme le conclut l'article : « Cet épisode sanglant [...] jette un peu plus de trouble dans la conscience des habitants déjà bouleversés par les événements des derniers temps » (*FH*, 34). Par ailleurs, il ne réagit pas lorsque sa petite amie Sarah lui dit : « Avec une barbe et vingt ans de moins, ce pourrait être toi » (*FH*, 35), commentaire auquel « [i]l ne répond rien, comme s'il s'agissait d'une remarque sans importance » (*FH*, 35). Il se met néanmoins à la recherche de quelque détail pouvant aider Corrado et peut-être orienter l'enquête de la police, sans conviction particulière, fidèle à sa nature. Le véritable sentiment de responsabilité envers le jeune homme vient lorsque Spino visite la salle de rédaction où fourmillent les journalistes. Il réalise alors que l'affaire n'intéresse personne, les journalistes étant davantage préoccupés par des dossiers politiques et autres enjeux internationaux que par ce fait divers :

Spino a compris que personne ne s'intéressait à ce mort auquel il pensait sans cesse, ce n'était qu'une toute petite mort dans le ventre énorme du monde, un cadavre insignifiant, sans nom et sans histoire, un rebut de l'architecture des choses, un résidu. Et tandis qu'il comprenait cela le bruit de cette salle moderne et pleine de machines s'est arrêté, comme si sa compréhension des choses avait fait basculer un interrupteur qui aurait suspendu les voix et les gestes. Il a eu le sentiment de se débattre dans ce silence comme un poisson pris dans un filet, son corps a fait un mouvement involontaire et sa main a heurté une tasse vide sur la table. Le bruit de la tasse sur le carrelage a ranimé celui de la salle (*FH*, 38).

Corrado publie tout de même un ultime article sur l'affaire, « article mesuré et las, plein de lieux communs : les démarches des enquêteurs, les pistes passées au peigne fin, l'enquête au point mort », laissant ainsi deviner le désintéressement du journaliste.

La police semble également conduire l'enquête de façon laxiste : Spino constate, lors de son passage à la morgue de l'hôpital où le corps est entreposé que

[l]es hommes de la police scientifique ont laissé les effets personnels du mort dans la petite armoire car ils considèrent qu'ils ne présentent pas d'intérêt réel, ils n'ont même pas pris la peine de le fouiller minutieusement, sans quoi ils auraient trouvé une photographie dans l'une des poches ; [...] c'est un tirage contact de la taille d'un timbre-poste (*FH*, 41).

Après un séjour, en compagnie de Sarah, le long de la côte afin d'interroger un prieur ayant connu Carlo Nobodi, Spino est impatient de rapporter à Corrado certains éléments nouveaux. Ce dernier informe alors Spino que le policier blessé est mort et « s'est mis à feuilleter un dossier comme si le sujet était épuisé » (*FH*, 52). Le journaliste émettant des hypothèses sur la mort de Carlo Nobodi en venait à la conclusion que l'affaire ne connaîtrait pas de dénouement satisfaisant et qu'il valait mieux passer à autre chose, ce à quoi Spino réplique : « Mais on ne peut pas laisser mourir les gens dans le néant [...] c'est comme s'ils mouraient deux fois » (*FH*, 54), ce qui ne fait pas broncher le journaliste.

Corrado s'étant exclu de l'enquête et Sarah étant partie en voyage, Spino se retrouve seul pour mener son enquête. Il devient alors le seul témoin de l'étrange phénomène qui se produit à mesure qu'il remonte la piste de Carlo Nobodi. En effet, les traces laissées par le passage du jeune homme semblent s'effacer, ou se retirer successivement comme le mouvement d'une vague sur la grève, dépouillant, dans ce retrait, peu à peu la réalité de son sens. Ce basculement se produit lors d'un déplacement en train vers une destination qui n'est pas précisée. Cet instant est dominé par la résurgence de souvenirs diffus :

Été de la Saint-Martin, l'hiver n'est plus très loin. Voilà ce que disait quelqu'un quand il était petit, mais Spino s'est efforcé en vain de se rappeler qui c'était. Ce proverbe lui est venu en tête sur le quai de la gare balayé par des rafales de vent froid, tandis qu'il agitait sa main et que le train se penchait dans le virage. Il a pensé également qu'en trois jours il

pouvait se passer bien des choses. Dans son esprit, une voix enfantine répétait en riant : Trois petits orphelins ! Trois petits orphelins ! C'était une voix perçante et méchante, mais qui ne lui appartenait pas, surgie d'une époque lointaine dont on ne conserve que des émotions dépouillées des événements qui leur ont donné naissance. En sortant de la gare, il a jeté un coup d'œil au cadran lumineux de l'horloge sur la façade et s'est dit en lui-même : demain sera un jour nouveau (*FH*, 55).

De cet instant ressort la défaillance de la mémoire. Bien qu'elle échoue à reconstituer certains événements, les émotions que ces mêmes événements ont suscitées dans le passé restent vives dans le présent. Nous pourrions considérer qu'il s'agit du moment où, pour reprendre les mots de Victor Toubert, l'« enquête [prend] un tour métaphysique, dérangent, où sera de plus en plus marquée l'inquiétante étrangeté du quotidien¹⁴⁷ ». Bien que le chercheur situe ce point de bascule au moment de l'abandon, par tous, de l'enquête, nous sommes d'avis qu'il ne s'agit alors que du moment où Spino prend conscience du poids de la responsabilité envers l'Autre et de l'appel auquel il est contraint de répondre. Quoi qu'il en soit, c'est nourri des émotions ressurgies de son passé que Spino entreprend de développer le tirage contact :

Dans la cuve du révélateur, les contours semblaient se dessiner avec peine, comme si une réalité lointaine et dépassée, irrévocable, était réticente à se laisser ressusciter et s'opposait à la profanation d'yeux étrangers et indiscrets et à se laisser réveiller dans un contexte qui n'était plus le sien. Ce groupe de famille, il l'a compris, refusait de venir de nouveaux s'exhiber sur la scène des images pour satisfaire la curiosité d'un étranger, en un lieu étranger, à une époque qui n'était plus la sienne. Il a également compris qu'il évoquait des fantômes, qu'il cherchait à leur extorquer, par l'ignoble artifice de la chimie, une complicité forcée, un compromis équivoque auquel ils souscrivaient, en victimes innocentes, par cette pose improvisée confiée aux bons soins d'un photographe d'antan (*FH*, 56-57).

¹⁴⁷ Victor Toubert, « Fantôme, photographie, miroir : spectralité et spécularité dans *Il filo dell'orizzonte* d'Antonio Tabucchi », dans Silvia Cucchi et Marine Auby-Morici (dir.), *Spectralités dans le roman contemporain : Italie, Espagne, Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 133-147, en ligne, <<http://books.openedition.org/psn/7402>>, consulté le 5 janvier 2023.

Anna Botta affirme du roman que « the past refuses narrativization¹⁴⁸ », ce que nous sommes à même de constater dans cet extrait, l'expérience y étant décrite en termes d'intrusion violente et non consentie dans une réalité vouée à demeurer impénétrable.

Spino poursuit son enquête, la trace le conduisant à l'atelier d'un tailleur qui a confectionné la veste que portait le défunt. Tout dans ce chapitre trahit le passage du temps. Il est précisé au sujet de la Via della Salita Vecchia, littéralement *rue de la Vieille Montée*¹⁴⁹, que « [l]a vague de béton n'a pas déferlé jusqu'ici » (*FH*, 61). Abritant des traces de l'ère du fascisme,

[l]e lieu a conservé le décor et la tristesse de cette époque et de ce monde. [...] Cette douceur [du paysage] empreinte de pauvreté et d'immobilité rend le quartier presque invraisemblable : ce qu'il cherche est tout aussi invraisemblable, sinon inexistant (*FH*, 62).

Le tailleur lui-même laisse transparaître « la certitude d'appartenir au passé » (*FH*, 63). Circulant parmi les mannequins, « Spino a l'impression d'être en présence de clients de monsieur Poerio, autant d'existences remontant à une époque révolue » (*FH*, 63). À la méfiance du tailleur à l'égard des interrogations de Spino et à sa façon expéditive de se débarrasser de lui, on peut y voir un autre signe que le passé résiste à l'enquêteur.

L'homme à qui appartenait la veste, un expert-comptable nommé Faldini, affirme dans un premier temps ne pas savoir ce qui est advenu de celle-ci. Il en ressort en particulier de cet entretien entre Spino et Faldini le fait que les pensées de l'un semblent s'immiscer dans les souvenirs de l'autre. Spino spéculé sur l'homme se trouvant face à lui, travaillant dans un cabinet d'import-export : « sur le livre de comptes ouvert

¹⁴⁸ Anna Botta, «Detecting Identity in Time and Space: Modiano's Rue des Boutiques Obscures and Tabucchi's Il Filo dell'orizzonte », dans Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney (dir.), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 222.

¹⁴⁹ Notre traduction.

devant lui, il doit y avoir des chiffres qui se rapportent à des villes de rêve comme Samarcande » (FH, 68). Puis, alors que Faldini s'efforce à remonter dans le passé, il se voit « dans son souvenir, la seule chose différente c'est lui, le jeune expert-comptable Faldini qui n'irait jamais à Samarcande » (FH, 69). Puis il se rappelle d'un homme, « une sorte de factotum » (FH, 69), veuf, venu d'Argentine avec son fils Carlito et dont le surnom était Córdoba. Spino perçoit dans le regard de l'homme « de la pudeur et de la gêne » (FH, 70). Le comptable se rappelle finalement : « cette veste il l'a offerte à Córdoba, un jour il la lui a donnée, Córdoba était toujours mal habillé alors que c'était une personne respectable » (FH, 71). Puisqu'il précise que les objets « changent de place, ils trahissent même notre mémoire » (FH, 70), nous pouvons nous interroger sur la véracité de ce souvenir.

Puis, Spino se heurte à une première piste stérile : la vieille fille qui, suppose-t-on, s'occupait du pensionnat où vivait Carlito est gâteuse. Après avoir feuilleté un vieil album, il est impossible pour elle et pour Spino d'affirmer avec certitude que le Carlito qu'elle a connu est bien celui qu'il cherche. Alors qu'il « erre de nouveau à la recherche de rien » (FH, 74), l'homme a l'impression de se trouver dans un jeu de l'oie, parcours ramenant, au fil des coups de dés, les joueurs vers le centre dans un mouvement concentrique, signe par ailleurs annonciateur que l'enquêteur se verra englouti par l'enquête.

Lors d'une étrange conversation téléphonique entre Spino et Corrado, ce dernier, dérouteré par le comportement de son ami, le met en garde : « je n'aime pas cette histoire, tu es trop naïf, tu comprends ? C'est un marécage, où que tu mettes le pied tu risques de t'enfoncer » (FH, 79). Spino, quant à lui, l'informe qu'il poursuit une nouvelle piste et affiche désormais, sans l'ombre d'un doute, sa perte de contact avec la réalité :

Il y a une mouette près de moi, juste à côté de la cabine téléphonique, on dirait qu'elle me connaît. [...] Je ne peux pas t'expliquer pour le moment, il y a ici une mouette qui tend l'oreille, ce doit être un espion. [...] Excuse-moi, Corrado, je vais te laisser, il se fait tard. Et puis la mouette en

a assez, elle veut téléphoner, elle me fait des signes impatients avec son bec (*FH*, 78-79).

Bien que Spino soit arrivé à mettre au jour un certain nombre d'éléments au sujet de Carlo Nobodi, il constate, peut-être trop tard, qu'« [ê]tre en tant que laisser une trace, c'est passer, partir, s'absoudre¹⁵⁰ ». Poursuivant obstinément une trace qui disparaît, Spino est lui-même absorbé par le vide, comme le suggère l'énigmatique fin du récit :

Il a attendu un moment et a répété un peu plus fort "C'est moi, je suis venu". C'est à ce moment-là seulement qu'il a eu la certitude absolue que le lieu était désert. Malgré lui, il s'est mis à rire, d'abord tout bas, puis plus fort. Il s'est retourné et a regardé l'eau, à quelques mètres de lui. Puis il a avancé dans le noir (*FH*, 111).

Comme nous venons de le voir, l'Autre appartenant au passé, la trace qu'il a laissé dans le monde confronte le sujet à un temps révolu « qui ne se prête pas à la contemporanéité [...] parce qu'il impose une tout autre version du temps¹⁵¹ ». En répondant « à un appel qui est issu de plus loin que [lui] et dont [il] ne peu[t] identifier l'origine¹⁵² », Spino disparaît avec la trace. Nous avons en outre survolé la notion du Même dans l'Autre, car pour un bref instant, dans les traits de Carlo Nobodi, Spino s'est lui-même reconnu. C'est une notion que nous proposons d'étudier, grâce au roman *Monsieur Pain*. En effet, nous analyserons la figure de l'Autre dans une perspective où s'entremêlent Histoire, fiction, enjeux identitaires, leurre et subterfuges de toutes sortes.

2.3 L'Autre ou le sujet dans *Monsieur Pain*

Puisque *Monsieur Pain* utilise la figure d'un personnage historique, César Vallejo, nous sommes d'avis que ce roman détient un statut particulier dans notre corpus, méritant que l'on s'attarde à la contribution intellectuelle, politique et littéraire

¹⁵⁰ Emmanuel Levinas, « La trace de l'autre », *Tijdschrift voor Filosofie*, vol. 25, n° 3, 1963, p. 620, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40881053>>, consulté le 2 avril 2023.

¹⁵¹ Emmanuel Levinas, « Énigme et phénomène », *Esprit*, n° 339, 1965, p. 1140, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/24257557>>, consulté le 14 juillet 2023.

¹⁵² Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, Paris, Le Seuil, 2020, p. 250.

de l'homme. Cette incursion dans l'Histoire nous permettra d'interroger la notion d'identité : l'Autre et le sujet, à l'instar du personnage historique et fictif ou encore du poète consacré et oublié, se substituant l'un à l'autre. Toutefois, la nouvelle réalité qui s'offrira ainsi à Pain sera celle d'un monde qui lui est étranger, où rien n'a de sens.

Personnage fictionnel dans *Monsieur Pain* et incarnant l'image de l'Autre, César Vallejo renvoie à la figure d'un poète péruvien né en 1892, à la fois engagé et bohème, mort à Paris en 1938 « épuisé par une maladie déjà ancienne et par les souffrances morales qui avaient marqué son existence¹⁵³ ». Grâce, en grande partie, à sa femme Georgette, qui a contribué à faire rayonner sa poésie au-delà de la mort, l'homme est maintenant connu et son œuvre, étudiée partout dans le monde. Michelle Clayton est d'avis que « Vallejo had become a central icon of the Latin American poetic tradition – an intimate, intransigent counterpart to the gigantism and grandiloquence of Pablo Neruda¹⁵⁴ », d'où la reprise de la figure du poète notamment par Juan José Saer, dans son roman *La Pesquisa* (*L'Enquête* dans sa traduction française), et par Roberto Bolaño dans *Monsieur Pain*. En outre, ces œuvres ont en commun « the intersection between poetry, the locked room, and detective fiction [at their] center [...] in which Vallejo plays an enigmatic yet crucial role¹⁵⁵ ».

Avant d'aller plus loin, départageons le vrai de la fiction. Nombre d'éléments figurant dans le roman de Bolaño renvoient à des faits véridiques, le plus important étant sans doute que Pierre Pain, acupuncteur, a véritablement existé. C'est ce que révèle Georgette Vallejo dans le récit des derniers jours de son mari¹⁵⁶. Divers détails recourent ainsi le récit qu'en fait Bolaño.

¹⁵³ Bernard Sesé, « VALLEJO CÉSAR (1892-1938) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<https://www-universalis-edu-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/cesar-vallejo>>, consulté le 1^{er} août 2023.

¹⁵⁴ Michelle Clayton, « Conclusion: Poetry and Crime », *Poetry in Pieces*, University of California Press, 2011, p. 252, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pntp4.11>>, consulté le 29 août 2022.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 251.

¹⁵⁶ Georgette de Vallejo, *Vallejo : ¡Allá Ellos, allá ellos, allá ellos!*, Lima, Editorial Zalvac, 2012 (1978), p. 130, (pour les citations de cet ouvrage, nous traduisons).

Monsieur Pain commence le 6 avril 1938, jour où, selon le récit des événements de Georgette, le hoquet de son mari a débuté : « Le 8 avril [...] cela fait deux jours que Vallejo a le hoquet¹⁵⁷ ». Les médecins constatent que son état est critique, mais ne savent pas de quelle maladie il souffre. L'épouse, désespérée, prend contact avec Pierre Pain qui « pratique l'acupuncture et, exerce, lors de circonstances exceptionnelles, ses dons de magnétiseur¹⁵⁸ ». Elle ajoute qu'il est sollicité, de manière privée, à l'Hôpital de la Salpêtrière et, dernier détail, qu'il a eu, à 21 ans, lors de la Guerre de 1914-1918, les poumons brûlés par les gaz, ce que le personnage-narrateur de *Monsieur Pain* affirmera également dans le roman. C'est une amie, une jeune femme veuve, précise Georgette, sans toutefois mentionner son nom, qui lui réfère le guérisseur. Elle est Mme Reynaud dans le roman de Bolaño :

– Je veux que vous voyiez l'époux d'une amie, fut ce qu'elle me dit à peine eus-je pris place devant elle, faisant face à une énorme glace murale dans le reflet duquel j'avais sous mon regard la presque totalité du restaurant.

Je me rappelai, par je ne sais quelle analogie biscornue, le visage de son jeune mari, décédé il y a peu de temps.

– Pierre, répéta-t-elle, insistant sur chaque mot, il est urgent que vous voyiez, professionnellement, l'époux de mon amie.

Je crois avoir commandé une menthe à l'eau avant de demander de quelle maladie souffrait ce monsieur...

– Vallejo, dit Mme Reynaud, et elle ajouta, tout aussi laconique : de hoquet (*MP*, 17).

L'unique rencontre entre Vallejo et Pain, telle qu'elle est décrite par Georgette, ressemble au récit qu'en fait Bolaño dans son roman, divers repères ayant été repris : date, heure, lieu, nom des médecins, etc. L'épouse de Vallejo raconte qu'après avoir

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *Idem.*

gardé ses mains, durant deux heures, au-dessus de la tête du malade, Pain a déclaré qu'il y avait de l'espoir, ce que le personnage du roman affirme aussi. En effet, le hoquet avait cessé. Le jour suivant, un médecin aurait été agréablement surpris par l'amélioration de la condition de l'homme : « Eh bien, cher ami, vous allez mieux ! Vous allez mieux ! répéta-t-il, vous allez mieux !¹⁵⁹ ». C'est en vain que Georgette a attendu Pain, le lendemain à trois heures, pour une deuxième visite : « Sans me prévenir, ils l'ont empêché d'entrer !¹⁶⁰ ». Dans le roman, Pain est lui aussi stoppé à l'entrée de la clinique :

À trois heures moins cinq, j'arrivai à la clinique Arago. [...] alors que je m'éloignais de la réception, j'entendis la voix de l'infirmière qui m'arrêtait. [...]

– Personne ne peut voir M. Vallejo, mentit-elle, ce sont les ordres. [...]

– Vous pouvez envoyer quelqu'un chercher Mme Vallejo ? Je l'attendrai ici.

– Je vous l'ai déjà dit. C'est un ordre d'en haut, il n'y a rien à faire (MP, 93-94).

Selon Georgette, l'état de son époux s'est ensuite dégradé. Il s'est éteint le 15 avril 1938. La veuve est d'avis que la clinique a joué un rôle funeste dans la mort de Vallejo, en refusant l'accès à Pain : « Aujourd'hui encore, je dois le dire : que ce soit volontairement ou involontairement, ils ont fait ce qu'il fallait pour tuer Vallejo¹⁶¹ ». C'est précisément autour de cet événement que s'articule le roman de Bolaño. Le mystère à résoudre est celui-ci : pour quel motif a-t-on interdit à Pierre Pain l'accès à son patient ?

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Idem.*

Ainsi donc, la mort du poète s'accompagne d'une aura de mystère. C'est l'avis de Stephen M. Hart qui a relevé que, malgré l'information officielle inscrite sur le certificat de décès, à savoir une infection intestinale, la cause de la mort du poète est longtemps demeurée objet de débat. Pour certains, il serait mort de la syphilis. Pour d'autres, de la malaria ou encore de la tuberculose. Plus largement,

[d]iscussions on Vallejo's death range from the global (What was his contribution to humanity and the Latin American peoples?) to the quotidian [Was it raining when he died? What were his last words? 'Me voy a España' (I'm going to Spain)? or 'Palais Royal'? or 'Allí ... pronto ... navajas (There ... quick ... knives)?]¹⁶²

Puisque, comme nous venons de le constater, la démarche de Bolaño se situe à la croisée du récit biographique et de la fiction, il sera utile pour la suite de notre analyse de s'attarder à la vie et à l'œuvre de l'homme derrière le personnage du mourant, César Vallejo. Nous nous pencherons plus particulièrement sur les dernières années de sa vie, car un certain nombre d'éléments sont évoqués dans le récit qu'en fait Bolaño ou du moins, contribuent à l'atmosphère qui y est dépeinte.

Les dernières années du poète sont marquées par la Guerre civile espagnole qui s'est déroulée de 1936 à 1939 et à laquelle il a participé en offrant son soutien à la frange républicaine. Établi depuis plusieurs années à Paris, il aurait souhaité repartir au Pérou, mais ses allégeances politiques compliquent ce retour : « Once more, it seemed, Vallejo's destiny was being controlled by forces beyond his control. Still, Spain was calling¹⁶³ ». Le poète a effectué plusieurs voyages en Espagne durant le conflit, notamment à la fin 1936, séjour au cours duquel « Vallejo began writing the first drafts of the poems which would come together as *España, aparta de mí este cáliz* [*Espagne, écarte de moi ce calice*, dans sa traduction française]¹⁶⁴ ». Membre du *Comité Ibero-*

¹⁶² Stephen M. Hart, « A Death Foretold (1932–1938) », dans Stephen M. Hart (dir.), *César Vallejo: A Literary Biography*, 2013, p. 264-265, en ligne, <<https://www.cambridge.org/core/books/cesar-vallejo/death-foretold-19321938/0335E2B5794FE6C66ACD581301567BF5>>, consulté le 2 août 2023.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 238.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 235.

Americano para la Defensa de la República Española, il participe à la publication du bulletin hebdomadaire *Nuestra España* et à la préparation du *Deuxième congrès international des écrivains pour la défense de la culture* qui s'est tenu en Espagne en 1937, congrès auquel ont notamment participé Pablo Neruda, Ernest Hemingway, Vicente Huidobro, Alexei Tolstoy et Octavio Paz. L'événement est couronné de succès, malgré la menace d'assassinat et d'enlèvement qui pèse sur les écrivains : « The writers were not only thinking about literature, they were also looking nervously over their shoulder¹⁶⁵ ». Ce sentiment d'hypervigilance, voire de paranoïa, ne quittera plus Vallejo. Hart affirme que « Vallejo's poetry of this period is written in a political code and it is likely that it was a code he had learned in Spain during the Civil War¹⁶⁶ ».

À son retour en France, en juillet 1937, le poète doit se rendre à l'évidence : « Even though, deep down, Vallejo knew that the war could not be won by the Republicans he still remained faithful to the cause¹⁶⁷ ». Le sort de l'Espagne est scellé, et ses jours, à lui, sont comptés. Vallejo laisse transparaître cette certitude, l'éminence de sa propre mort, dans sa poésie, comme en témoigne le poème *Aniversario* (*Anniversary* dans sa traduction anglaise) : « These extraordinary lines are Vallejo's prediction that he would be dead before the fifteenth anniversary of his arrival in Paris (which would have been June 1938) – indeed, he was right; he did not live to see the day¹⁶⁸ ». La finale du poème est en effet évocatrice :

What will I say to you now,
15 happy, alien, 15 of others?
Just that my hair no longer grows,
that they have come for the letters,
that the beings I have given birth to are shining at me,
that there is no one in my tomb
and that they have taken me for my crying!

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 239.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 240.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 243.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 250.

How much 14 there has been in existence!¹⁶⁹

Hart est d'avis qu'à l'approche de sa mort, « Vallejo had reached a sense of separation within the self¹⁷⁰ », référant à lui-même à la troisième personne dans ses poèmes. Ce sentiment qui dans *Monsieur Pain* peut être représenté par le hoquet de Vallejo est le premier élément que nous analyserons.

Nous estimons que même si Vallejo était effectivement, à la fin de sa vie, affecté par le hoquet, la place accordée à ce spasme récurrent dans le récit est amplifiée. Mme Reynaud affirme d'ailleurs à ce sujet : « ce n'est pas une plaisanterie, vous devez lui sauver la vie. [...] Comme vous le savez, le hoquet peut tuer un être humain » (*MP*, 18). Replongeons ainsi dans le récit que fait Bolaño de la première rencontre entre Pain et Vallejo :

Dans la quiétude de la chambre on entendait que le hoquet. Je sais que jamais je ne pourrai décrire le visage de Vallejo, du moins tel que je le vis au cours de mon unique rencontre; mais le hoquet, la nature de ce hoquet qui enveloppait tout à peine l'avait-on écouté avec attention, c'est-à-dire à peine l'avait-on *réellement* écouté, échappait à toute description, tout en étant à la mesure de n'importe qui, comme un ectoplasme sonore ou encore une trouvaille surréaliste. J'ai dit "la nature du hoquet" et peut-être l'une de ses particularités, ce fut mon impression, était-elle d'avoir son origine en lui-même. Nous savons tous que le hoquet est une contraction musculaire, un mouvement convulsif du diaphragme qui produit une respiration interrompue et violente, causant par intermittence un bruit caractéristique; eh bien, le hoquet de Vallejo, au contraire, semblait jouir d'une totale autonomie, étranger au corps de mon patient, comme si celui-ci ne souffrait pas de hoquet mais que, plutôt, le hoquet souffrait de lui. C'est ce que je pensais (*MP*, 64).

Avant de nous pencher sur le hoquet de Vallejo, arrêtons-nous un bref instant à l'évocation du visage du poète. Non seulement Pain serait incapable de le décrire, il

¹⁶⁹ César Vallejo, *César Vallejo: the complete posthumous poetry*, traduit de l'espagnol par Clayton Eshleman et José Rubia Barcia, Berkeley, University of California Press, 1978, p. 165.

¹⁷⁰ Stephen M. Hart, « A Death Foretold (1932–1938) », *loc. cit.*, p. 255.

semble même impossible pour lui de l'apercevoir à ce moment, tant est accaparant le mal dont souffre l'homme. Cette perception, renforcée par l'étrange renversement où c'est le hoquet qui souffre de l'homme, fait écho à l'Autre qui, selon Levinas, « n'est pas réductible à ce que j'en vois et dont la signification excède la phénoménalité¹⁷¹ ».

Divers chercheurs ont tenté d'interpréter le hoquet du poète, notamment Clayton qui est d'avis que le hoquet, dans *Monsieur Pain*, est un « symbol of interruption – and ultimately, the silencing – of poetry¹⁷² ». L'extrait nous permet de constater le phénomène de séparation de soi ressenti par Vallejo et exprimé dans ses poèmes à la fin de sa vie, car le hoquet est présenté comme un autre faisant douloureusement irruption chez le poète. L'émergence de l'autre en soi peut d'ailleurs expliquer la désorientation qui finira par s'emparer du personnage de Pierre Pain à mesure qu'il perdra sa capacité à interpréter ce qui l'entoure.

Pour mieux apprécier le phénomène s'emparant de Pain, examinons le rêve annonciateur qu'il fait à la veille de sa rencontre avec son patient. Le rêve se déroule d'abord « dans un labyrinthe aux plafonds bas, blancs et gris, d'une architecture pareille à celle des couloirs de la clinique Arago » (*MP*, 53) et Pain s'interroge : « Qu'est-ce que je faisais là-bas ? Est-ce que j'étais là par ma volonté ou une force étrangère me maintenait-elle dans cet endroit ? Est-ce que je cherchais Vallejo ou *quelqu'un d'autre* ? » (*MP*, 53). Puis, le rêve prend la forme

d'une sorte de transmission radiophonique [...] comme si mon monde onirique avait été le poste de radio d'un radioamateur tapi sur une longueur d'onde qui ne lui appartenait pas, des scènes et des voix parvenaient à mon esprit [...] qui n'avaient rien à voir avec mes propres imaginations [...] je m'étais converti, de manière fortuite, en récepteur (*MP*, 53-54).

¹⁷¹ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, Paris, Le Seuil, 2020, p. 37.

¹⁷² Michelle Clayton, « Conclusion: Poetry and Crime », *Poetry in Pieces*, University of California Press, 2011, p. 255, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pntp4.11>>, consulté le 29 août 2022.

Mi-endormi, mi-éveillé, Pain « croi[t] entendre un bruit sourd, intermittent, qui [l]’emplit d’un sentiment d’inquiétude » (*MP*, 55). Est-ce Vallejo? Nous pourrions avancer que oui, car le poète, à un autre moment du récit, se présente d’une façon similaire devant l’acupuncteur. Une nuit, Pain se résigne à dormir dans un hangar d’où il ne peut sortir en raison des objets qui s’y entassent, formant de sombres couloirs sinueux. Au centre de ce labyrinthe, il est réveillé par un bruit intermittent qui

longe le mur, mais dans un moment, il devra s’en éloigner et avancer vers le centre, où je suis. [...] Même si je ne le voyais pas, je savais qu’il était là. J’entendais son hoquet. Très nettement. Spasmodique, gênant.

– Vallejo ? (*MP*, 106-107)

Pain est désorienté à sa sortie du hangar le lendemain. Il se sent « plongé dans la confusion, au beau milieu d’un labyrinthe trop grand pour lui » (*MP*, 109). Le labyrinthe est un des motifs du récit, qu’on associe souvent à la présence de Vallejo, comme pour représenter l’échec de Pain à comprendre la réalité de l’homme.

Autre motif du récit pouvant symboliser la substitution de l’Autre et du même, celui du miroir, dont Pain croise le reflet lorsqu’est évoqué le poète. Nous l’apercevons une première fois, lorsque Mme Reynaud l’exhorte à prendre Vallejo comme patient. Puis, une nouvelle fois, lorsque Pain entre dans la chambre du poète où se trouve « un incompréhensible miroir doré » (*MP*, 63). Lors d’une énième tentative visant à comprendre ce qui lui arrive, Pain note que « [l]e ciel de Paris, bien que plus clair que le jour précédent, semblait plus sinistre que jamais. Comme un miroir suspendu au-dessus du trou [...]. Mais nous ne pourrions jamais savoir avec certitude. Langage indéchiffrable » (*MP*, 109).

Clayton avance que dans *Monsieur Pain*, tout comme dans *L’Enquête*, « [t]he narrators of both novels are too blinded by their faith in narrative to investigate poetry’s meaning; no one pays any attention to the role played by Vallejo’s poetry in the stories

in which they are involved¹⁷³ ». En effet, dans le roman, Pain échoue à mettre au jour les indices qui lui auraient permis de sauver la vie de son patient, car il ne sait rien de cet homme, ne saisit rien de sa réalité :

Vallejo is simply another body to be treated, his attention drawn more by the person requesting that attention—the young widow, Madame Renaud – than by an obscure Latin American poet, who writes in a language he cannot understand and whom he never thinks to read¹⁷⁴.

Ce désintéressement est en effet perceptible à la fin du roman. La désorientation dans laquelle est plongé l'homme semble finalement l'épuiser pour ne laisser place qu'à un sentiment de détachement le plus complet. Las, Pain abandonne tout simplement l'enquête. Après s'être introduit dans la clinique Arago, y avoir furieusement déambulé, déterminé à trouver des réponses, il s'endort. Sans avoir pu revoir son patient, sans même savoir s'il est encore en vie, il quitte nonchalamment la clinique :

Je me réveillai à minuit passé, je sortis sans m'inquiéter d'être vu, personne ne m'arrêta ni ne me dit quoi que ce soit. [...] Évidemment, je n'oubliai pas Vallejo, mais en même temps je savais et acceptais ma mise à l'écart de son histoire, de sa réalité où je n'avais pas de place (MP, 156).

À la lumière de ces parallèles et compte tenu de la démarche de l'auteur, ayant pour point de départ le récit véridique de la mort du poète, peut-on tracer un lien entre Vallejo et Bolaño? Ces deux hommes, bien qu'ils appartiennent à des générations différentes, partagent plusieurs points en communs. Dans *Poetry in Pieces : César Vallejo and Lyric Modernity*, Clayton relève qu'il n'est pas anodin que la figure du poète péruvien soit reprise par Bolaño et par Saer, « [b]oth authors are best known as novelists, although each one considered himself a poet and experimented with fusing the genres of poetry and prose in unusual ways¹⁷⁵ ». C'est un avis partagé par Jonathan

¹⁷³ *Ibid.*, p. 253.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 251.

Beck Monroe qui constate que *Monsieur Pain* se situe à la frontière de la transition opérée par Bolaño entre la poésie et la prose. Il va toutefois plus loin, affirmant que

Bolaño's own relative lack of success as a poet, both in terms of the limited publication and circulation of his poetry during his lifetime and the comparatively minimal recognition his poetry received [is] a deeply embittering fact of Bolaño's life that stayed with him to the end¹⁷⁶.

Clayton note en outre que les deux auteurs associent souvent dans leurs romans la figure d'un poète au thème de la violence, pensons par exemple à *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* et *Amuleto* (respectivement *Étoile distante*, *Nocturne du Chili* et *Amuleto*, dans leur traduction française) de Bolaño et à *La recepción en Baker Street* (*Réception à Baker Street*, dans sa traduction française) de Saer. La violence subie ou causée par un poète, ou encore dont il est témoin, est donc un motif récurrent dans l'œuvre de ces auteurs. C'est encore une fois le cas dans *Monsieur Pain* : « J'avais affirmé qu'on voulait assassiner Vallejo : Est-ce que je le croyais vraiment ? [...] Oui, je le croyais » (*MP*, 116).

En dernier lieu, intéressons-nous à un autre parallèle entre Bolaño et Vallejo : leur condition de « transplanté », terme utilisé par Enrique Sanchez Albarracin pour parler des exilés hispano-américains établis en Europe, qu'il s'agisse « [d]es élites intellectuelles et politiques transplantées des XIX^e et XX^e siècles, aux nombreux exilés, migrants ou étudiants et chercheurs qui peuplent aujourd'hui les universités d'Europe¹⁷⁷ ». Le chercheur s'intéresse à « la question de leur intégration ou réintégration en Europe, un continent d'autant plus paradoxal pour eux qu'il s'institue comme origine à la fois de leur identité et de leur altérité¹⁷⁸ ». L'auteur rappelle que

¹⁷⁶ Jonathan Beck Monroe, « Poetry as Symptom and Cure: Monsieur Pain », dans Jonathan Beck Monroe (dir.), *Framing Roberto Bolaño: Poetry, Fiction, Literary History, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 45, en ligne, <<https://www.cambridge.org/core/books/framing-roberto-bolano/poetry-as-symptom-and-cure/998ACF743EF4C48F2DF37CEB54984D4E>>, consulté le 23 juillet 2023.

¹⁷⁷ Enrique Sanchez Albarracin, « L'autre, c'est moi : la quête identitaire des Latino-américains transplantés en Europe », 2009, p. 2, en ligne, <hal.science/hal-00758658>, consulté le 14 février 2023.

¹⁷⁸ *Idem*.

Vallejo lui-même, à l’instar de Rubén Darío, a fait partie de la génération d’écrivains ayant répondu à l’appel de l’Europe, en particulier Paris, symbole d’universalité, de liberté et de tolérance. Les motivations des transplantés sont bien sûr diverses et évoluent au fil des générations, selon les contextes économiques et politiques. Le chercheur s’attarde à la façon dont les transplantés ont « recomposé, au contact de l’autre, leur identité personnelle et collective, dans le cadre d’un échange dynamique avec le pays qui les accueillait ». En d’autres termes, c’est à travers l’Autre qu’on peut se trouver soi-même. Mario Vargas Llosa, dans son discours de réception du prix Nobel, a d’ailleurs déclaré : « ce dont je suis peut-être le plus reconnaissant à la France, c’est de m’avoir fait découvrir l’Amérique latine¹⁷⁹ ». Quant à Bolaño, né au Chili en 1953, il a émigré en Espagne en 1977. Emmanuelle Tremblay avance que l’auteur, par son recours à l’ironie, démontre « une profonde ambiguïté quant au rapport que l’écrivain entretient avec la mémoire historique latino-américaine, vers laquelle il ne peut se retourner qu’au risque de devoir assumer le scandale d’une humanité coupable¹⁸⁰ ».

Les récits interrogeant les enjeux identitaires, faisant de surcroît intervenir le motif du miroir, ne sont pas étrangers à l’auteur. En effet, Emilie Etemad affirme que dans *Detectives* de Bolaño, « nouvelle [qui] se tisse sur un substrat autobiographique¹⁸¹ », l’auteur évoque la notion de dépossession identitaire sur « un plan énonciatif – parce que le personnage devient l’objet du discours et non plus son sujet – et [sur] un plan diégétique – parce que le personnage n’arrive plus à se saisir de

¹⁷⁹ Mario Vargas Llosa, « Éloge de la lecture et de la fiction », dans Eglal Errera (dir.), *Conférence Nobel, Tous les discours de réception des prix Nobel de Littérature*, Paris, Flammarion, p. 39-40.

¹⁸⁰ Emmanuelle Tremblay, « Le récit comme approfondissement du cauchemar / La littérature nazie en Amérique de Roberto Bolaño, Traduit de l’espagnol par Robert Amutio, Christian Bourgois, 278 p. / Anvers de Roberto Bolaño, Traduit de l’espagnol par Robert Amutio, Christian Bourgois, 140 p. / Monsieur Pain de Roberto Bolaño, Traduit de l’espagnol par Robert Amutio, Les Allusifs, 157 p. », *Spirale*, n° 201, 2005, p. 19, en ligne, <<http://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2005-n201-spirale1059198/18728ac/>>, consulté le 29 août 2022.

¹⁸¹ Emilie Etemad, « “Detectives” de Roberto Bolaño ou comment témoigner de l’autre cote du miroir », *Etudes romanes de Brno*, n° 2, 2012, p. 156, en ligne, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4365953>>, consulté le 1^{er} janvier 2023.

son identité¹⁸² ». La démarche de Bolaño qu'Etemad qualifie d'« écriture au miroir [qui] accentue la dispersion du sujet » est-elle à l'œuvre dans *Monsieur Pain*? En fracturant la représentation de l'Autre qui fait irruption dans le sujet, provoquant une perte de repères, on peut y voir représenté

[l]'échec de la pensée à saisir autrui et à le thématiser, le fait que l'infini qu'il exprime est une idée plus grande que moi, produit un sens, une intrigue, qui me remet à ma place: je suis déplacé, et mon identité est différente de celle que j'imaginai en pensant que j'étais le centre du monde¹⁸³.

À la lumière des questions identitaires soulevées par l'étude de *Monsieur Pain*, est-il juste de penser que l'identification du sujet à l'Autre constitue un échec à la rencontre? Daniel Castillo Durante rappelle que « face au problème que pose l'Autre, la métaphysique occidentale a tendance soit à le réduire, soit à l'assimiler au Même¹⁸⁴ ». Or, pour Levinas, l'Autre s'inscrit dans une altérité radicale, qui confronte le sujet. Comme nous venons de le voir, l'Autre qu'il s'agisse de la femme inconnue, de Carlo Nobodi ou de César Vallejo demeure hors d'atteinte pour le sujet. Les romans étant marqué par l'échec de la rencontre, nous prendrons, dans le dernier chapitre, la mesure des répercussions de cet échec sur les récits.

¹⁸² *Ibid.*, p. 157.

¹⁸³ Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, Paris, Le Seuil, 2020, p. 255.

¹⁸⁴ Daniel Castillo Durante, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », dans Françoise Tétu de Labsade (Ed.), *Littérature et dialogue Interculturel*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 4.

CHAPITRE 3

TRANSGRESSION DES CODES DU ROMAN POLICIER DANS *MONSIEUR PAIN*, *TOUS LES NOMS* ET *LE FIL DE L'HORIZON*

Comme nous l'avons établi dans le chapitre précédent, l'Autre dans ces œuvres demeure hors d'atteinte pour le sujet. Or, l'Autre étant l'objet de la quête dans les romans du corpus, nous observerons la façon dont l'échec de la rencontre perturbe les récits, en regard des codes du roman policier. Il a précédemment été établi, comme l'ont démontré nombre de chercheurs, notamment Reuter et Évrard, que le fait de déconstruire les thématiques, les caractéristiques des personnages et les enjeux du roman policier pouvait avoir une incidence importante sur la structure du roman.

Les œuvres à l'étude ne s'inscrivant toutefois pas, à proprement parler, dans ce genre dont on a tôt codifié les règles, nous nous servons de la notion d'architextualité pour baliser notre analyse. Celle-ci commencera avec *Tous les noms* où les méandres de la conscience de monsieur José prennent des allures de chambre close où s'affrontent constamment désir de liberté et devoir. Nous poursuivrons ainsi avec le thème de la boucle, révélant le caractère non téléologique de *Monsieur Pain*, de même que l'archétype du limier désorienté qui introduit la notion d'illisibilité dans le roman. Enfin, nous étudierons avec *Le fil de l'horizon* le cas d'une enquête qui, dans un premier temps, révèle une structure duelle et régressive propre au roman policier classique pour ne devenir que pure régression, jusqu'à faire disparaître l'enquêteur.

3.1 Aspect dynamique de la généricité ou transgression d'un genre

Pour percevoir une transgression, le lecteur doit être en mesure de reconnaître une convention. Holquist en fait une question centrale dans *Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction* : « There is an important point to be learned about conventions here. They do not exist in isolation; to do their work they must determine whole landscapes, conjure up specific plots which

are peculiar to them alone. Conventions must be familiar¹⁸⁵. ». La question de la transgression d'un genre fait ainsi appel à une forme de transtextualité bien spécifique, l'architextualité, que Genette nomme aussi *la généricité*¹⁸⁶. Dans *Du texte au genre*, Jean-Marie Schaeffer souligne

[la] différence cruciale entre l'architextualité et les autres formes de transtextualité : chaque hypertexte possède son hypotexte, chaque intertexte son texte cité, chaque paratexte son texte qu'il enveloppe, chaque métatexte son texte objet, alors que s'il y a bien de l'architextualité, il n'y a pas par contre d'architexte, sinon en un sens métaphorique¹⁸⁷.

Dans *Impossibles quêtes de savoir et d'identité*, Lucy O'Meara abonde dans le même sens, soulignant une différence essentielle entre contrainte oulipienne et ce genre très codifié que constitue le roman policier. S'il semble naturel et logique de lier les deux, comme l'ont fait Georges Perec dans *La disparition* et Anne Garréta dans *La Décomposition*, O'Meara rappelle que la contrainte oulipienne est déterminée par l'auteur, tandis que « les tropes de la fiction de genre évoluent progressivement et sont fondés sur le consensus. Les caractéristiques définitoires d'un genre, qu'auteur et lecteur acceptent tacitement, sont rendues naturelles¹⁸⁸ ».

Les trois romans, doit-on le rappeler, n'appartiennent pas au genre policier. En effet, peu d'indications paratextuelles font état d'une telle appartenance. Les étudier en regard des conventions du genre fait toutefois écho à l'« aspect dynamique de la généricité¹⁸⁹ » évoqué par Schaeffer, autre particularité de l'architextualité. L'intérêt d'une telle démarche repose sur le fait que

¹⁸⁵ Michael Holquist, « Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », *New Literary History*, vol. 3, n° 1, 1971, p. 142, en ligne, doi <10.2307/468384>.

¹⁸⁶ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans Gérard Genette et al., *Théorie des genres*, Paris, Points Littérature, 1986, p. 194.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 196.

¹⁸⁸ Lucy O'Meara, « Impossibles quêtes de savoir et d'identité », dans Antoine Dechêne et Michel Delville (dir.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Cinamen », 2016, p. 76.

¹⁸⁹ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », *loc. cit.*, p. 197.

[l]e régime de la transformation générique est évidemment le meilleur terrain d'études pour la genericité alors que le régime de reduplication n'est guère intéressant. [...] Dès qu'il y a transformation générique, la classification y voit soit le début d'un genre nouveau, soit un texte a-générique. D'où la thèse que les grands textes ne seraient jamais génériques¹⁹⁰.

Mais où se situe la frontière entre évolution, dépassement et transgression d'un genre? Reuter affirme que le roman policier « ne cesse de travailler sur ses règles et leurs limites, d'inventer des variantes, de les remettre en question. Il réactive et commente incessamment sa "structure profonde"¹⁹¹ ». Selon Merivale, la transgression des codes du roman policier, qu'elle associe à la littérature postmoderne, prend différentes formes :

Being a parodist, a filching under-miner of traditional forms, an eviscerator of the formulaic to its very marrow, said postmodernist will write a story looking very like a soft-boiled classical detective story or its "hard-boiled" variant [...]. It could also be a crime story, spy story, or conspiracy novel, or, to use the umbrella term, "mystery story" - but it will, in all these modes, suffer from a surfeit of clues, a shortage of solutions, and thus a distinct lack of narrative closure¹⁹².

Il faut sans doute considérer dans l'équation le changement d'époque et l'évolution des courants littéraires depuis l'avènement, au XIX^e siècle, du roman policier. Dans *Postmodernist fiction*, Brian McHale avance que la poétique associée à la modernité est dominée par l'épistémologie. Sa logique est parfaitement incarnée dans le roman policier et ses questionnements de type *Whodunit* s'articulent ainsi :

What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the

¹⁹⁰ *Ibid.*, 204.

¹⁹¹ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 125.

¹⁹² Patricia Merivale, « Gumshoe Gothics: Poe's "The Man of the Crowd" and His Followers », dans Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney (dir.), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 102.

object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? And so on¹⁹³.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, les modalités d'accès au savoir constituent une notion centrale dans l'analyse du roman policier. Ce questionnement d'ordre épistémologique est d'abord ce sur quoi repose l'intrigue des trois auteurs : dans *Monsieur Pain*, il y a un mystère à résoudre, une personne à trouver dans *Tous les noms* et un meurtre à élucider dans *Le fil de l'horizon*. Puis, de ce premier questionnement découlent d'autres interrogations plus profondes et d'une autre nature, notamment sur le rapport à l'Autre et au monde qui nous entoure. Il se produit en quelque sorte un changement de paradigme vers des questions d'ordre ontologique. McHale établit que « the dominant of postmodernist fiction is ontological¹⁹⁴ » et que ses questionnements s'articulent ainsi :

What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on¹⁹⁵.

McHale, pour examiner la notion de basculement entre poétiques moderne et postmoderne, dominées par l'épistémologie ou par l'ontologie, a choisi de s'attarder à certaines œuvres de Samuel Beckett, d'Alain Robbe-Grillet, de Carlos Fuentes, de Vladimir Nabokov, de Robert Coover et de Thomas Pynchon, car il est possible d'apprécier dans l'analyse de leurs romans des éléments de transition entre les deux courants. Selon le chercheur, ce changement de paradigme ne s'inscrit pas dans un processus linéaire et unidirectionnel, car

¹⁹³ McHale, Brian, *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 1987, p. 9.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 10.

¹⁹⁵ *Idem.*

push epistemological questions far enough and they “tip over” into ontological questions. By the same token, push ontological questions far enough and they tip over into epistemological questions¹⁹⁶.

D’ailleurs, les deux types de questionnements coexistent généralement dans une œuvre, mais l’un sera placé à l’avant-plan à certains moments et vice versa : « In postmodernist texts, in other words, epistemology is backgrounded, as the price for foregrounding ontology¹⁹⁷ ». On comprend ainsi mieux pourquoi de nombreux ouvrages contemporains présentent, en filigrane, la structure et les thèmes propres au roman policier. C’est une mécanique à l’œuvre, de diverses façons et à différents degrés, dans les romans de Bolaño, Saramago et Tabucchi. À titre d’exemple, dans *Tous les noms*, Amorim affirme que « [l]’identité du personnage saramaguien ne va pas de soi, se réaliser en tant qu’individu s’apparente à un processus de recherche et à un travail sur soi, à une quête, qui revêt, bien souvent l’aspect d’une enquête policière¹⁹⁸ ».

La dynamique de chevauchement entre différents types de questionnements étudiée par McHale est à l’œuvre dans *Tous les noms*. Retrouver une personne, en l’occurrence la femme inconnue, est une quête classique dans un roman d’enquête :

Dans *Tous les noms* et *L’autre comme moi*, on retrouve la configuration de l’enquête policière pour représenter la quête d’identité. Dans ces deux romans, l’enquête est menée par les personnages principaux [...] qui se muent en détective afin de partir à la recherche de quelqu’un [...]. Ils doivent, pour cela, suivre un parcours semé d’embûches, vivre un certain nombre d’aventures qui les transforment et, à l’issue de cette (en)quête, ils finissent par faire émerger une identité¹⁹⁹.

Ainsi, de la quête de monsieur José surgissent des questionnements plus profonds d’ordre philosophique, non sans effet sur le texte, ce que McHale nomme « the fantastic effect²⁰⁰ ». Le chercheur est d’avis que la façon dont sont ficelés ces deux niveaux de

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁷ McHale, Brian, *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 1987, p. 11.

¹⁹⁸ Silvia Amorim, *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*, Paris, L’Harmattan, 2010, p. 251.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 253.

²⁰⁰ McHale, Brian, *Postmodernist fiction, op. cit.*, p. 24.

questionnements, dans certaines œuvres, peuvent faire hésiter le lecteur : « [the] evidence is so finely balanced that one hesitates between the epistemological and the ontological lines of explanation, without finally resolving the hesitation²⁰¹ », donnant lieu à ce que nous qualifierons, dans le roman de Saramago, de passages d'apparence incongrue et empreints d'une vague étrangeté. Le récit est effectivement ponctué de passages aux allures fantastiques, que le personnage principal, tout comme le lecteur, ne peut s'expliquer. Ces occurrences, prenant surtout la forme de distorsions temporelles, sont donc attribuables à la confrontation des questionnements, du basculement constant entre les paradigmes, car la quête première de monsieur José, retrouver la femme inconnue, passe bien souvent au second plan, laissant transparaître des questionnements plus profonds sur son existence ainsi que sur la réalité qui l'entoure.

3.2 Les méandres de la conscience ou le motif de la chambre close dans *Tous les noms*

Comme nous l'avons abordé précédemment, monsieur José, interpellé par la femme inconnue, tend à devenir un sujet désirant, mais se heurte aux limites, voire au caractère pernicieux, d'un système qu'il croyait tout-puissant. Il réalise que « lorsque cette logique totalisante devient un mode d'organisation sociale et politique, l'individu n'existe plus et la justice n'est qu'un mot. C'est le règne de l'anonyme où l'État homogène sème la terreur²⁰² ». L'obsession qui habite monsieur José, trouver la femme inconnue, se mue peu à peu en un besoin de s'affranchir de ce système et de s'approprier son identité. Constatant que sa quête avait changé, il affirme d'ailleurs à la fin du récit qu'il n'a rien découvert au sujet de la femme inconnue et « [qu'il] ne voulai[t] rien découvrir » (*TN*, 270).

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² Corine Pelluchon, *Pour comprendre Levinas*, Paris, Le Seuil, 2020, p. 32-33.

Avant d'aller plus loin, il est important de rappeler qu'au cœur de ce roman d'enquête se trouve le mythe du labyrinthe, dont la première évocation apparaît tôt dans le récit :

[...] un chercheur qui s'était présenté un jour au Conservatoire général [...] pour y effectuer les recherches héraldiques qui lui avaient été commandées se perdit dans les catacombes labyrinthiques des archives des morts. [...] Le chef du Conservatoire général [...] rédigea ensuite une note de service prescrivant, sous peine d'amende, l'utilisation obligatoire du fil d'Ariane pour tous ceux qui devaient se rendre dans les archives des morts (*TN*, 15).

Le motif du labyrinthe est souvent exploité, autant dans les romans associés à la modernité que dans le roman policier, en particulier dans le roman noir où la ville prend bien souvent des allures labyrinthiques : « Image d'enchevêtrement et de mystère, le labyrinthe emblématisait au XIX^e siècle l'univers social inquiétant de la grande ville tout en rendant compte de la complexité du récit propre au roman-feuilleton et à ses mystères et rebondissements²⁰³. »

En outre, Holquist rappelle la place prédominante de la mythologie dans la modernité :

The moulders of the Modernist tradition, however, sensed, [...] that Christianity was losing its power to console and explain, to flood a hostile world with meaning. Such masters as Joyce and Mann sought to fill this religious void with different symbols, more often than not taken from mythical systems older than Christianity²⁰⁴.

Si le recours à la structure du roman policier constitue chez les auteurs de la modernité une tentative d'ordonner le chaos, les postmodernistes ont, quant à eux, instrumentalisé ces procédés et tropes dans un autre but :

Instead of reassuring, they disturb. They are not an escape, but an attack. By exploiting the conventions of the detective story such men as Borges

²⁰³ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 114.

²⁰⁴ Michael Holquist, « Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », *New Literary History*, vol. 3, no 1, 1971, p. 145, en ligne, doi <10.2307/468384>.

and Robbe-Grillet have fought against the Modernist attempt to fill the void of the world with rediscovered mythical symbols. Rather, they dramatize the void. If, in the detective story, death must be solved, in the new metaphysical detective story it is life which must be solved²⁰⁵.

Notons que le motif du labyrinthe est aussi présent dans les deux autres romans, comme nous l'avons brièvement mentionné pour *Monsieur Pain* et comme Rita Wilson l'avance, dans le cas du roman de Tabucchi, car en recueillant des fragments de la vie de Carlo Nobodi, Spino tente de donner un sens à cette existence, rendant le roman « conceptually, linguistically and structurally labyrinthine in nature²⁰⁶ ».

Revenons à la façon dont Saramago exploite ce mythe. Amorim rappelle que le motif du labyrinthe est souvent exploité par l'auteur, car il permet à ses personnages

d'évoluer tout en cherchant une issue possible et c'est d'ailleurs en quittant le cœur du labyrinthe [qu'ils] remettent en question leur existence et leur façon de voir le monde : en s'éloignant du centre ils changent de point de vue et peuvent se recentrer sur des valeurs essentielles²⁰⁷.

Dans *From Theseus to Daedalus: Saramago, Sr. José, and the Reader in the Labyrinth of Todos os Nomes*, Rhian Atkin démontre que l'espace labyrinthique est présent à la fois dans le paysage fictionnel et dans la structure narrative du roman. Selon le chercheur, le roman s'inscrit dans une démarche d'écriture visant à exploiter « the traditional resonances of the labyrinth in order to shock and engage the reader, and to raise questions that can only be answered by the active participation of the reader in the text²⁰⁸ ». Atkin dénombre dans le roman cinq labyrinthes : les archives des morts, l'école, le cimetière, la ville et, à un autre niveau, le récit dans son ensemble. Ce dernier

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 155.

²⁰⁶ Rita Wilson, « A reading of Antonio Tabucchi's *Il filo dell'orizzonte* », *Italian Studies in Southern Africa*, vol. 9, n° 1, 1996, p. 64, en ligne, <<https://www.ajol.info/index.php/issa/article/view/126366>>, consulté le 5 janvier 2023.

²⁰⁷ Silvia Amorim, *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 61.

²⁰⁸ Rhian Atkin, « From Theseus to Daedalus: Saramago, Sr. José, and the Reader in the Labyrinth of Todos os Nomes », *Portuguese Studies*, vol. 23, no 2, 2007, p. 192, en ligne, doi <10.21471/jls.v12i0.230>.

labyrinthe nous invite à adopter un point de vue métatextuel, car il engage à la fois l'auteur, le personnage principal et le lecteur : « Saramago can therefore be viewed as Daedalus, the constructor of the textual labyrinth, and the complexity of his writing means that not only Sr. José, but also the reader, becomes Theseus - the explorer²⁰⁹ ».

Nous sommes d'avis qu'en plus du récit constituant un labyrinthe, tel que le relève le chercheur, il existe le labyrinthe de la conscience de monsieur José, représentée par le motif de la chambre close. Souvent exploité dans le roman policier, « [cet] espace thématise le système clos et insulaire du genre, sa structure qui boucle de façon définitive le récit d'enquête sur lui-même²¹⁰. » Ainsi, le recours à la narration labyrinthique soulevée par Atkin, parce qu'elle est focalisée sur monsieur José, nous invite à réfléchir à l'espace psychologique du personnage, aux mécanismes sur lesquels repose son aliénation.

Souvent faits de dialogues internes et houleux où s'affrontent plusieurs facettes du personnage en évolution, les méandres de la conscience de monsieur José, où il est tenu prisonnier, constitue une représentation de la chambre close qui « matérialise un espace tragique où l'on ne peut échapper ni au regard de l'enquêteur ni au sentiment de sa propre culpabilité²¹¹ ». Principalement représenté dans le roman comme un espace psychologique, ce lieu présente à certains moments des frontières spatiales retenant captif le préposé aux écritures.

Revenons à la première transgression commise par monsieur José, cet épisode où il franchit, la nuit venue, la porte du Conservatoire pour se procurer la fiche de l'État civil d'une célébrité figurant dans sa collection :

Imaginez alors si vous le pouvez la nervosité, l'excitation avec laquelle monsieur José ouvrit pour la première fois la porte interdite, le frisson qui le figea à l'entrée, comme s'il avait mis le pied sur le seuil d'une chambre où était enseveli un dieu [...]. Les silhouettes effrayantes des étagères

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 201.

²¹⁰ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 113.

²¹¹ *Ibid.*, p. 114.

couvertes de papiers semblaient percer le plafond invisible et escalader le ciel noir, la faible clarté au-dessus du bureau du conservateur était comme une lointaine étoile voilée (*TN*, 24).

Cette expérience suscite chez lui des sentiments ambivalents. D'une part, il est excité par la notion d'interdit. D'autre part, il est effrayé par la scène. Mentionnons qu'entrer dans cet espace où s'affrontent deux sentiments opposés lui apparaît comme « une chambre ». De même, s'opposent l'ouverture du ciel représentant la liberté possible et le bureau du conservateur, rappel du poids de son devoir envers l'autorité.

Ses peurs empêchent régulièrement monsieur José d'explorer les limites de cette chambre close. En effet, il est établi qu'il craint l'obscurité et les créatures s'y terrant, comme lui rappelle une voix intérieure : « Je n'ai pas envie d'entrer maintenant au Conservatoire, Tu as peur du noir » (*TN*, 70). De plus, monsieur José « souffr[e] de cet inquiétant déséquilibre nerveux appelé vulgairement attirance de l'abîme » (*TN*, 18). La verticalité est bien souvent perçue comme une frontière, une limite qu'il ne peut franchir. Or, nous pourrions avancer que son aliénation *vient d'en haut*, car le préposé aux écritures figure au bas de l'échelle des relations hiérarchiques déshumanisantes. D'ailleurs, sont évoquées, au moment où monsieur José trouve une échelle lui permettant d'entrer par effraction dans l'ancienne école de la femme inconnue, à la fois sa peur des hauteurs et l'association qu'il fait avec son lieu de travail :

Était-ce à cause du caractère inattendu de cette découverte, était-ce à cause du souvenir subit et inquiétant des altitudes du Conservatoire général, toujours est-il que la vue de monsieur José se troubla, façon de dire expressive et courante qui dispense avantageusement les bouches populaires qui ne sont pas faites pour cela de parler de vertige (*TN*, 87).

De plus, il est à noter qu'il entretient des dialogues avec le plafond qui, le regardant d'en haut, le questionne et le tourmente, comme le poids de sa propre conscience :

[...] monsieur José regarde le plafond il lui demande, Que faire maintenant, et le plafond lui répondit, Rien [...] Alors tu trouves que je devrais renoncer, Tu n'auras probablement pas le choix [...] je n'aimerais pas être dans ta peau si un de ces jours tu te fais prendre en flagrant délit, Tu ne pourrais pas être dans ma peau, tu n'es qu'un plafond de plâtre, Oui, mais ce que tu vois de moi est aussi une peau, d'ailleurs nous ne voulons pas que les autres voient de nous autre chose que la peau, nous ne savons même pas nous-mêmes ce que nous sommes sous notre peau, [...] À toi de juger, Je n'aime pas le ton avec lequel tu dis ça, il me paraît de mauvaise augure, La sagesse des plafonds est infinie (TN, 153).

Les distorsions du temps dont sera témoin monsieur José lorsque s'entrechoquent deux versions de lui-même, le préposé aux écritures du Conservatoire et monsieur José comme sujet désirant, se feront de plus en plus importantes. Alors que sa conscience le tourmente, il imagine avoir à se défendre dans le cadre d'une enquête interne. Lors de l'interrogatoire mené par sa propre conscience, il réussit à tromper *l'enquêteur* « comme s'il n'était pas le premier à savoir qu'il était effectivement entré dans l'immeuble » (TN, 44). Précédemment, le préposé s'était effectivement rendu dans l'immeuble où est née la femme inconnue. Pris de remords, déchiré entre son désir et sa conscience, il imagine qu'être trouvé à cet endroit « serait sûrement pire qu'être en haut de l'échelle avec une araignée qui lui lécherait le visage » (TN, 45). C'est ainsi qu'à sa sortie de l'immeuble, le temps subit la plus étrange des distorsions :

Puis, absurdement, comme si son cerveau avait soudain perdu ses repères et tirait à hue et à dia, comme si le temps avait tout rétréci d'arrière en avant et d'avant en arrière, tout comprimé en un instant compact, il pensa que l'enfant qu'il avait entendu pleurer derrière la porte était la femme inconnue trente-six ans plus tôt et que lui-même était un garçon de quatorze ans sans aucune raison de se lancer à la recherche de quiconque, surtout à cette heure de la nuit. [...] Le temps se remis en branle, recommença à se dilater peu à peu, puis rapidement, il semblait se secouer avec violence, comme s'il était enfermé à l'intérieur d'un œuf et s'agitait pour en sortir, les rues se succédaient, se superposaient, les immeubles apparaissaient et disparaissaient, changeaient de couleur et d'apparence, tous les objets cherchaient anxieusement leur place avant que la lumière de l'aube ne change de nouveau les lieux. Le temps s'était mis à compter les jours depuis le début, recourant à présent à la table de multiplication

pour rattraper le retard et il le fit avec tant de dextérité que monsieur José avait de nouveau cinquante ans quand il arriva chez lui. Quant au marmot pleurard il n'avait qu'une heure de plus, ce qui démontre que le temps n'est pas identique pour tous, même si les horloges s'efforcent de nous convaincre du contraire » (*TN*, 45-46).

Lorsque monsieur José apprend que la femme inconnue est morte, il est encore une fois happé par des mouvements du temps qui ne souscrirait plus aux lois de la physique :

Monsieur José n'est pas sur les derniers barreaux d'une très haute échelle, en train de regarder vers le bas et de constater que les barreaux deviennent de plus en plus étroits, jusqu'à se réduire à un point, là où l'échelle touche terre, mais comme si son corps, au lieu de se reconnaître un et entier dans la succession des instants, se trouvait réparti tout au long de la durée de ces derniers jours, durée psychologique ou subjective et non pas durée mathématique ou réelle, et qu'il se contractait et se dilatait avec elle. Je suis dans l'absurdité la plus totale, se gourmandait monsieur José, le jour avait déjà vingt-quatre heures quand il fut décidé qu'il en aurait vingt-quatre, l'heure a et elle a toujours eu soixante minutes, les soixante secondes de la minute existent depuis toujours, et si une montre retarde ou avance ce n'est pas parce que le temps est défectueux, mais le mécanisme, par conséquent ce qui ne va pas chez moi ce sont les rouages.[...] La solution la plus simple, c'est d'ailleurs la nature qui l'a trouvée, la femme est morte, n'y a plus rien à faire (*TN*, 175-176).

Si retrouver la femme inconnue était le seul et véritable objet de la quête de monsieur José, cette nouvelle information aurait dû, par conséquent, mettre fin à ses investigations. En plus d'évoquer la mort de la femme inconnue, il peut s'agir de la mort de sa première quête. Ses questionnements ne prennent toujours pas fin et monsieur José poursuit ses déambulations dans la ville.

Mentionnons qu'il a précédemment été possible de percevoir à divers moments que monsieur José voyait sa quête comme dépassant la simple recherche d'une personne. Après avoir trouvé dans l'annuaire téléphonique les coordonnées du père et de l'ex-mari de la femme inconnue, il convient qu'appeler ces personnes pour

s'enquérir de l'adresse de la femme serait la voie la plus simple à suivre, la plus logique. Toutefois, sans se justifier, il prend une autre avenue :

En face, de l'autre côté de la chaussée, il y avait une cabine téléphonique, à portée de main pour ainsi dire, en vingt pas il arriverait à l'extrémité du fil qui transmettrait sa voix, le même fil lui apporterait une réponse et là, quel que soit le sens de ladite réponse, sa quête prendrait fin et il pourrait rentrer chez lui tranquille, recouvrer la confiance de son chef, et ensuite, pivotant sur son axe invisible, le monde retrouverait son orbite habituelle, le calme profond de qui attend simplement l'heure où toutes les choses s'accompliront, pour autant que ces mots si souvent prononcés et répétés aient le moindre sens. Monsieur José ne traversa pas la rue, il enfila son veston et sa gabardine et sortit (*TN*, 82).

Dans cet extrait est fait mention d'un fil, rappel du fil d'Ariane qui le rattache au pouvoir²¹², et de son chef. On peut alors comprendre, dans le geste du préposé, une décision délibérée de poursuivre ses aventures sur la voie de l'affranchissement.

Le parcours de Monsieur José vers la libération l'amenuise. Atteint d'une grippe causée par ses déambulations nocturnes, il reçoit la visite d'un médecin, d'un infirmier et du chef du Conservatoire. Il est alors décrit comme un « pauvre diable grippé, décharné, pas rasé, au menton piqueté de poils gris » (*TN*, 124) et, pense-t-il, « Je suis une loque [...] et c'était la vérité, un misérable animal humain fébrile, couché sur un lit misérable dans une maison misérable, avec la dépouille crasseuse du délit à l'abri des regards et une tache d'humidité par terre qui n'en finit pas de sécher » (*TN*, 128). Pourtant, malgré sa dégradation, il commence à prendre conscience de l'ampleur de son aliénation :

Monsieur José hocha faiblement la tête, il ne ferait pas plus, il avait toujours été obéissant et appliqué, certes, et en avait éprouvé une certaine fierté paradoxale, mais il n'était pas un lèche-bottes servile, il ne débiterait jamais, par exemple, des flagorneries imbéciles du genre, C'est le meilleur chef que le Conservatoire ait jamais eu, Il n'a pas son pareil au monde, Il

²¹² Jean-François Chassay, « De la longévité du cadavre ou comment archiver la fin », dans Bertrand Gervais et Sophie Marcotte (dir.), *Archiver le présent. Imaginaire de l'exhaustivité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2023, p. 237.

n'y aura jamais personne comme lui, Pour lui je monterai même sur cette maudite échelle malgré mes vertiges (*TN*, 125).

En perte de repères, il voit donc son état mental et physique se dégrader. Il demeure toutefois partagé quant à son rapport avec l'autorité, car cet épisode se conclut sur cette pensée : « Heureusement que j'ai un chef comme celui-ci, murmura-t-il, se souvenant des paroles de l'infirmier, sans lui je mourrais de faim et d'abandon ici, comme un chien perdu. Oui, c'est lui qui m'a sauvé répéta-t-il, comme s'il avait besoin de se convaincre lui-même » (*TN*, 132).

Les rapports entre monsieur José et son supérieur changent alors subitement :

le chef avait demandé à monsieur José si ses insomnies avaient diminué, comme si les insomnies de monsieur José étaient une question de vie ou de mort pour le bon fonctionnement du Conservatoire général, N'en croyant pas leurs oreilles, les employés assistèrent à une conversation d'égal à égal, absurde à tous égards ou monsieur José remerciait le chef de sa bonté, mentionnant même ouvertement la nourriture, ce qui, dans l'atmosphère très stricte du Conservatoire, avait forcément des relents de grossièreté et des accents obscènes (*TN*, 137).

Toutefois monsieur José retrouve son ambivalence habituelle et perd ses moyens lorsque son chef commence à l'entretenir de sujets plus intimes, comme le poids de la solitude. Le préposé, suspectant son chef de vouloir lui faire avouer ses crimes, « senti soudain ses jambes flageoler et un flot de sueur lui inonder le corps. Il pâlit, ses mains cherchèrent anxieusement un appui sur la table, mais cet appui ne suffit pas, monsieur José du s'asseoir sur sa chaise en murmurant Excusez-moi, monsieur, excusez-moi » (*TN*, 138).

Alors qu'il s'égare dans le labyrinthe des archives des morts, monsieur José est en proie à la panique. Sa conscience décidément le rassure, lui rappelant le lien qui l'unit à son chef, au Conservatoire et à l'univers bienveillant qu'il connaît :

Mon vieux, jusqu'à présent, à part la peur, il ne t'est rien arrivé de fâcheux, tu es assis ici, sain et sauf, ta lampe s'est éteinte, c'est vrai, mais pourquoi

aurais-tu besoin d'une lampe, tu as une ficelle attachée à la cheville dont l'autre bout est noué autour du pied de la table du chef, tu es en sécurité, comme un nouveau-né rattaché par le cordon ombilical à l'utérus de sa mère, non pas que le chef soit ta mère, ni ton père, mais ici les relations entre les gens sont compliquées (*TN*, 171).

Il est fait mention du fil d'Ariane qui prend les traits d'un cordon ombilical, peut-être pour rappeler à monsieur José que le Conservatoire est le cocon douillet, le ventre chaud et rassurant qui l'a fait naître, lui en tant que personnage aliéné. Couper ce cordon constituerait un acte violent d'expulsion dans un monde où il n'a pas de repères.

Fatigué par ses aventures au-delà des limites de son univers régi par la bureaucratie, la hiérarchie et l'ordre, monsieur José formule de tragiques constats. En plus de réaliser que « contre la mort on ne peut rien » (*TN*, 226), il est consterné de se trouver encore plus seul. La femme inconnue est morte et la femme du rez-de-chaussée à droite, seule personne avec qui il a tissé un lien véritable, comme en témoigne « la conversation qu'ils avaient eue, si riche, si franche » (*TN*, 179), a quitté son domicile en ambulance, sans laisser de trace.

Enfin, il réalise qu'à l'extérieur règne le plus grand des chaos. En effet, lors de sa visite du cimetière, il rencontre un berger qui lui apprend que la femme inconnue ne se trouve probablement pas où monsieur José la croit enterrée. Cet homme affirme changer le numéro correspondant aux morts avant que ne soit installée leur pierre tombale, si bien qu'« [a]ucun des corps enterrés ici ne correspond aux noms sur les dalles de marbre » (*TN*, 233). Monsieur José bien que consterné et outré, accepte comme une fatalité cette réalité dominée par le mensonge, si bien qu'il y participe lui-même :

Il ne bougea pas tant qu'il ne fut pas seul. Alors, il alla retirer le numéro qui correspondait à la femme inconnue et il le plaça sur la nouvelle sépulture. Puis le numéro de celle-ci s'en fut occupé la place de l'autre. L'échange était fait, la vérité était devenue mensonge. De toute façon, il se

pourrait fort bien que le lendemain, trouvant ici la sépulture fraîche, le berger prenne sans le savoir le faux numéro qui s’y trouve pour le placer sur la tombe de la femme inconnue, hypothèse ironique où le mensonge, semblant se répéter lui-même, redeviendrait vérité (*TN*, 236).

À son retour au Conservatoire, son chef lui propose de falsifier la fiche de la femme inconnue afin de la faire réintégrer le fichier des vivants. Bien que monsieur José sache que ce subterfuge ne ramènera pas la femme inconnue à la vie, il se trouve las de ces expériences et préfère l’ordre et la sécurité. Il prend enfin la décision d’obéir au Conservateur, et de rattacher le fil d’Ariane à sa cheville. Il reprend ainsi la position qu’il occupait au début du récit, comme si le parcours accompli avait formé une étrange boucle.

Dans son texte « Tous les noms de Saramago : la complexité des archives ou les archives de la complexité », Carolina Ferrer souligne la « dynamique non linéaire²¹³ » du récit où la « boucle, concept appartenant clairement à la théorie de la complexité, expose la non-linéarité de la trajectoire parcourue par monsieur José au cours de son enquête²¹⁴ ». Par rapport aux codes du roman policier, ce type de structure consiste en une transgression importante. Bien que le roman à énigme, pour évoquer la forme classique du genre, ne présente pas une structure linéaire, mais plutôt une « remontée à rebours, vers l’explication [d’un] acte déjà posé²¹⁵ », il « est soumis à la nécessité de dénouer le nœud en faisant éclater la vérité²¹⁶ », en révélant l’identité du coupable. Or, le coupable, composante essentielle dans une telle progression, est inexistant dans le récit. Le motif de la boucle sera ainsi étudié plus en détail dans la prochaine partie, car *Monsieur Pain*, dès les premières pages, fait ressortir cette structure particulière.

²¹³ Carolina Ferrer, « Tous les noms de Saramago : la complexité des archives ou les archives de la complexité », *Tangence*, n° 70, 2002, p. 31, en ligne, doi <10.7202/008484ar>.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

²¹⁵ Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l’histoire d’un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1993, p. 76.

²¹⁶ Franck Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 17.

3.3 La boucle et l'illisibilité dans *Monsieur Pain*

La structure du récit de *Monsieur Pain*, comme nous le suggérons dans un article récent²¹⁷, évoque également le labyrinthe. Le lecteur étant dépendant d'un narrateur confus et dépassé, il progresse à tâtons, se retrouvant à maintes reprises dans des impasses interprétatives. La fin du roman est tout aussi ambiguë, nous invitant à étudier le motif de la boucle évoquant son caractère non téléologique.

Il convient de rappeler que le point culminant du roman policier classique est son analepse explicative. L'enquêteur y fait la démonstration du raisonnement déductif lui ayant permis de dénouer l'intrigue, de faire éclater la vérité. Le récit prend fin et aucune question n'est laissée en suspens. Le thriller métaphysique, quant à lui, présente un caractère non téléologique qui, selon Holquist, constitue le point de rupture permettant le mieux d'apprécier la différence entre le roman policier classique et sa variante contemporaine : « [the new metaphysical detective story] is non-teleological, is not concerned to have a neat ending in which all the questions are answered, and which can therefore be forgotten²¹⁸ ». Rhys William Tyers rappelle que

[a] benefit of this new genre is the possibilities that it opens up. It takes the form of a quest narrative, but the text is very free to be manipulated as it has escaped the confines of genre constrictions. The stories encourage familiarity by employing some of the tropes of traditional detective fiction only to frustrate the reader by inverting the very conventions they use to stabilize the text and guide the reader²¹⁹.

Notre corpus présente comme particularité de laisser des questions en suspens, ce qui n'est évidemment pas prescrit dans le roman policier, en particulier dans le roman à énigme. *Tous les noms* et *Le fil de l'horizon* prennent fin en faisant disparaître

²¹⁷ Valérie Pham, « Monsieur Pain, détective postmoderne », *POP-en-stock*, 11 février 2023, en ligne, <popenstock.ca/monsieur-pain-d%C3%A9tective-postmoderne>, consulté le 28 août 2023.

²¹⁸ Michael Holquist, « Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », *New Literary History*, vol. 3, n° 1, 1971, p. 153, en ligne, doi <10.2307/468384>.

²¹⁹ Rhys William Tyers, « Disorientation and Detection: Paul Auster's In The Country of Last Things », *Journal of Studies in the English Language*, vol. 16, n° 1, 2021, p. 8, en ligne, <<https://so04.tci-thaijo.org/index.php/jsel/article/view/244666>>, consulté le 5 septembre 2023.

les personnages principaux dans l'obscurité : « Il attacha l'extrémité du fil [d'Ariane] à sa cheville et avança vers l'obscurité » (*TN*, 271); « Puis il a avancé dans le noir » (*FH*, 111), représentation de la part d'ombre devant être assumée par le lecteur quant aux clôtures équivoques. En effet, l'équivocité des romans offre aux différents chercheurs s'y étant intéressés l'occasion de réfléchir à l'œuvre dans une perspective qui leur est propre, offrant ainsi des interprétations variées. Par exemple, pour Jean-François Chassay, la femme inconnue dans *Tous les noms*, dont la fiche est réintégrée au dossier des vivants « devient le clinamen, l'erreur dans le système par lequel les archives perdent leur froideur bureaucratique²²⁰ » tandis que pour Maria Aristodemou, la fin du roman évoque, en quelque sorte, le triomphe de la bureaucratie : « Could there be a better depiction of bureaucracy's article of faith, that what is not on file is not in the world?²²¹ ». Une lecture levinassienne de ces finales énigmatiques pourrait sans doute relever que « la reconnaissance de l'autre exige d'un individu un acte de volonté qui consiste à franchir les limites de soi-même pour faire un pas vers la non-existence de soi et l'existence de l'autre²²² ». Toutefois, c'est en regard des codes du roman policier que nous analyserons les finales de ces romans.

Le thème récurrent de la circularité dans le roman de Bolaño évoque une structure en boucle et annonce, dès les premières pages, que l'enquête ne verra pas de conclusion. En effet, en épigraphe est cité *Mesmeric Revelation* (*Révélation magnétique* dans sa traduction française), nouvelle de Poe, dont le passage utilisé se

²²⁰ Jean-François Chassay, « De la longévité du cadavre ou comment archiver la fin », dans Bertrand Gervais et Sophie Marcotte (dir.), *Archiver le présent. Imaginaire de l'exhaustivité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2023, p. 239.

²²¹ Maria Aristodemou, « Bare Law between Two Lives: José Saramago and Cornelia Vismann on Naming, Filing and Cancelling », dans Daniela Carpi et Jeanne Gaakeer (dir.), *Liminal Discourses: Subliminal Tensions in Law and Literature*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2013, p. 49.

²²² Nadezhda Vashkevich, « L'Écriture et l'autre: Technologie d'acquisition de l'avenir (sur la philosophie de l'altérité chez Mikhaïl Bakhtine et Emmanuel Levinas) », *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 36, n° 4, 2009, p. 438, en ligne, <<https://journals.library.ualberta.ca/crcil/index.php/crcil/article/view/24442>>, consulté le 24 mars 2023.

termine sur : « The beginning! But where is the beginning?²²³ ». Ainsi positionnée au début du roman, la citation agit comme une mise en garde au lecteur : un récit sans commencement ne peut avoir de fin. Selon Dechêne, le « roman policier métaphysique, de par sa structure même (celle d'une quête sans fin ou d'une boucle narrative), rejette tout espoir de résolution²²⁴ ».

En plus de la présence de *Révélation magnétique* en citation, le roman donne certains indices au lecteur quant à l'absence de résolution finale. Alors que le roman tente de se construire comme un roman policier, ou du moins qu'il revêt les apparences d'un roman à énigme, le thème de la boucle représentant la non-résolution ne cesse de transparaître. Très tôt dans le roman, le narrateur propose un résumé des enjeux et des indices :

[...] je me dis qu'il y avait des éléments nouveaux entre hier et aujourd'hui qui mettaient à mal ma routine quotidienne. Du mouvement, pensai-je. Le cercle s'ouvre sur le point le plus inattendu. J'ai un patient qui se meurt du hoquet; deux Espagnols (et mon patient, s'il n'est pas espagnol, est hispano-américain) qui, il n'y a aucun doute possible, me suivent; Mme Reynaud qui devient nerveuse à la vue de ces messieurs de grande taille qui nous observaient dans le café de Bordeaux, lesquels, précisons-le, ne sont pas les Espagnols qui me suivent, mais dont Mme Reynaud paraît connaître ou deviner l'identité, et qu'elle semble craindre. Avril, pensai-je. Un nouveau cycle vital (*MP*, 25).

À ce résumé de l'intrigue est juxtaposée l'image du cercle et du cycle, laissant deviner la structure que prendra le récit et surtout annonce que l'enquête ne verra pas de conclusion.

Avant de nous intéresser à l'illisibilité, il convient de faire mention des personnages principaux : Pierre Pain, monsieur José et Spino ont en commun de revêtir,

²²³ Edgar Allan Poe, « Mesmeric Revelation », dans *The Complete Illustrated Stories dans Poems*, London, Chancellor Press, 2003 (1994), p. 589.

²²⁴ Antoine Dechêne, « Du roman policier métaphysique au récit à mystère métacognitif », dans Antoine Dechêne et Michel Delville (dir.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Cinamen », 2016, p. 36.

à divers degrés, les traits du détective, qu'il s'agisse du limier classique (*armchair detective*) ou du limier dur à cuire (*hard-boiled detective*). À différents moments dans le récit, la représentation à laquelle on les identifie change. Comme nous l'avons constaté dans le premier chapitre, l'archétype du détective est une composante de premier ordre dans l'analyse du roman policier : le fait de passer de l'un à l'autre crée des bouleversements dans la structure même des récits. C'est ce que nous observerons avec Pain qui est d'abord associé à la figure du *armchair detective*. Il prend ensuite résolument les traits du limier désorienté²²⁵ (*defeated sleuth*), figure étudiée par Merivale et Sweeney et associée au thriller métaphysique.

Attardons-nous à la façon dont Pain revêt, dans un premier temps, les traits du *armchair detective*. Dans la description de l'archétype d'Yves Reuter : « original et parfois oisif, [qui] est ou se sent supérieur en raison de ses capacités intellectuelles [...] bien plus développées que ses compétences physiques²²⁶ », on voit se profiler Pierre Pain. Oisif, il ne travaille pas, recevant plutôt une pension de l'État. On peut également le qualifier d'original en raison de son intérêt pour les sciences occultes :

[...] avec une modeste pension d'invalidé, et sans doute pour exprimer mon rejet de la société qui m'avait jeté avec une telle indifférence dans les griffes de la mort, j'abandonnai tout ce qu'on aurait pu considérer comme utile à la carrière d'un jeune homme et me consacrai aux sciences occultes (*MP*, 87).

D'ailleurs, il apprécie qu'on le considère comme « un dilettante²²⁷ », autre trait mis de l'avant par Reuter : « Vous vous adonnez à l'étude du mesmérisme ? [...] J'acquiesçai. L'emploi du verbe *adonner* me semblant prometteur » (*MP*, 88). En outre, le chercheur précise, au sujet du *armchair detective*, que son « hypertrophie

²²⁵ Traduction du terme *Defeated Sleuth* de Dechêne et Delville. Antoine Dechêne et Michel Delville, « Introduction », dans Antoine Dechêne et Michel Delville (dir.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Cinamen », 2016, p. 5.

²²⁶ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 56.

²²⁷ *Idem*.

intellectuelle se paie aussi d'une fréquente solitude affective²²⁸ ». S'étant lui-même exclu du monde, Pain revient à maintes reprises sur le poids de la solitude qui l'afflige, se qualifiant notamment de « pauvre diable solitaire » (*MP*, 109). Une connaissance lui pose d'ailleurs cette question : « Tu es toujours aussi solitaire que d'habitude ? » (*MP*, 144).

Il est en outre considéré par son entourage comme un intellectuel. Mme Reynaud soulève à cet effet le « caractère négligent des intellectuels » (*MP*, 60) pour excuser le désordre régnant dans l'appartement de Pain. De plus, se percevant lui-même comme un érudit, il prétend, au début du récit, jouir d'une certaine reconnaissance dans le milieu médical :

[...] je rendis visite à M. Reynaud sur son lit d'agonisant à l'hôpital de la Salpêtrière, où je jouissais de longue date de la considération de quelques médecins qu'en certaines occasions j'avais aidés avec mes élémentaires connaissances d'acupuncture au cours de séances de thérapie de divers types (*MP*, 21).

Cette supériorité intellectuelle est toutefois remise en question quand Pain se rend au chevet de César Vallejo. Après avoir demandé au médecin de quelle maladie souffre le patient, le médecin rétorque sèchement : « Je ne suis pas obligé de vous répondre. [...] Les charlatans n'ont jamais été mon fort » (*MP*, 31). C'est le premier d'une longue série de revers que connaîtra Pain. En effet, ne cessera d'être démentie sa prétendue supériorité intellectuelle, celle que l'on associe à l'archétype du détective classique,

the instrument of pure logic, able to triumph because he alone in a world of credulous men, holds to the Scholastic principle of *adequatio rei et intellectus*, the adequation of mind to things, the belief that the mind, given enough time, can understand everything. There are no mysteries, there is only incorrect reasoning²²⁹.

²²⁸ *Idem*.

²²⁹ Michael Holquist, « Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », *New Literary History*, vol. 3, n° 1, 1971, p. 141, en ligne, doi <10.2307/468384>.

Abruptement, s'engluant au réel une sensation d'étrangeté qui fait constamment douter Pain. Celui dont les traits le rapprochaient du détective dans le roman à énigme, devant ultimement incarner le « triomphe cognitif », échouera non seulement à relever les indices lui permettant de faire avancer son enquête, mais à comprendre les événements qui se dessinent devant ses yeux. Il perdra sa capacité à interpréter la réalité qui l'entoure : « Je devais retrouver mon sang-froid, le calme, la distance, sortir de cette sensation d'irréalité qui était en train de s'emparer de tout » (MP, 133).

Pain, devant son incapacité à interpréter la réalité, se rapproche de la figure du détective dans *The Man of the Crowd* (*L'Homme des foules*, dans sa traduction française). Cette nouvelle de Poe est souvent associée au thriller métaphysique, car le détective « dans le récit à mystère métacognitif [...] est le plus souvent confronté à ses propres limites interprétatives et à l'impossibilité d'appréhender le monde de l'expérience et du vécu dans la globalité²³⁰ ». Pour reprendre le leitmotiv de la nouvelle de Poe, *Monsieur Pain* « er lasst sich nicht lesen » [ne se laisse pas lire].

The Man of the Crowd est une nouvelle dans laquelle le narrateur observe la foule, posant des jugements sur les personnes défilant dans l'espace public selon leur habillement, leur maniérisme, etc. Ce narrateur présente un esprit de déduction logique sans faille : il observe, analyse et classe les individus défilant devant sa fenêtre. De ses habiletés de détective, il se montre « proud of his analytical power and performs a satisfactory anatomy of the crowd. From their outer clothes and behaviors, the narrator penetrates deeply into the psychology and personality of these pedestrians²³¹ ». Ses capacités, jusque-là jamais démenties, se heurtent à un homme :

suddenly there came into view a countenance (that of a decrepid old man, some sixty-five or seventy years of age) – a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute

²³⁰ Antoine Dechêne, « Du roman policier métaphysique au récit à mystère métacognitif », dans Antoine Dechêne et Michel Delville (dir.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Cinamen », 2016, p. 27.

²³¹ Quan Wang, « On THE MAN OF THE CROWD », *The Explicator*, vol. 75, n° 4, 2017, p. 216, en ligne, doi <10.1080/00144940.2017.1379460>.

idiosyncrasy of its expression. Anything even remotely resembling that expression I had never seen before²³².

Intrigué, l'observateur succombe à l'élan investigateur qui s'empare de lui : « Then came a craving desire to keep the man in view – to know more of him²³³ » et décide de prendre l'inconnu en filature. Après avoir suivi l'homme toute la nuit, sans avoir pu dégager le moindre sens de son comportement, le narrateur se rend à l'évidence :

"The old man", I said at length, "is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. *He is the man of the crowd*. It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the 'Hortulus Animae', and perhaps it is but one of the great mercies of God that 'er lasst sich nicht lesen.' "²³⁴

La nouvelle qui « s'achève sur une rencontre avortée et l'abandon du narrateur qui déclare forfait²³⁵ » n'est pas sans rappeler la fin de *Monsieur Pain* où le narrateur accepte sa mise à l'écart de l'histoire, à présent conscient qu'il ne pourra jamais saisir la réalité entourant son patient. Il ne s'agit là qu'un des nombreux rapprochements entre cette nouvelle et le roman.

Dans le chapitre précédent, nous avons interrogé la notion du double dans l'œuvre de Bolaño, élément également relevé par certains chercheurs dans la nouvelle de Poe, dont René Dubois qui est d'avis que « *L'Homme des foules* se donne à lire comme le drame du dédoublement d'une même conscience soumise au combat entre l'ombre et la lumière²³⁶ ».

²³² Edgar Allan Poe, « The Man of the Crowd », dans *The Complete Illustrated Stories dans Poems*, London, Chancellor Press, 2003 (1994), p. 214.

²³³ *Idem*.

²³⁴ *Ibid.*, p. 217.

²³⁵ René Dubois, « Dédale urbain et psychologique ou Le Mandala de l'Homme des foules d'Edgar Allan Poe », *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle*, n° 28, 1997, en ligne, <<https://journals.openedition.org/jsse/93>>, consulté le 5 septembre 2023.

²³⁶ *Idem*.

Le rapprochement entre *The Man of the Crowd* et *Monsieur Pain* introduit donc la notion d'illisibilité, quatrième thème du récit à mystère métacognitif évoqué par Merivale et Sweeney, qui relève d'une part de l'étrangeté et d'autre part de la surabondance des indices dans le récit. Selon Dechêne, il est possible de qualifier les récits métaphysiques d'« "illisibles" dans le sens où ils résistent à l'interprétation : tant leurs narrateurs que leurs lecteurs ne parviennent à donner un sens aux actions et aux comportements excessifs et absurdes des autres personnages²³⁷ ». C'est le phénomène à l'œuvre dans le roman : le lecteur, tout comme le narrateur, se trouve désorienté dans un récit marqué par l'inanité des indices et le caractère étrange, voire halluciné, des événements. Par exemple, il lui sera fort probablement impossible d'interpréter ce passage :

Deux voitures s'arrêtèrent le long du trottoir désert et de leur intérieur descendirent plus de quinze personnes comme si la capacité des automobiles échappait aux règles physiques de ce monde. [L'une d'elles parlait] un volapük suggestif, énergétique et incompréhensible (*MP*, 78-79).

Il est à noter d'autres occasions où Pain, au lieu de se sentir dépassé par l'étrangeté de ce qui l'entoure, demeure impassible dans des situations complètement loufoques et incompréhensibles. Il a notamment une conversation avec des jumeaux, artistes créant en aquarium des cimetières marins. Même en se référant au poème de Paul Valéry, ce passage absurde semble échapper à toute possibilité d'interprétation. Participant à cette discussion étrange, Pain semble parfaitement à l'aise. Ce qui vient ensuite troubler sa quiétude est l'arrivée du serveur dont la « ressemblance avec les jeunes artistes était insupportable » (*MP*, 77).

Certains éléments, bien qu'ils ne relèvent ni de l'absurde ni de l'étrange, sont inutiles à la progression du récit, notamment ce passage où Pain, en pleine poursuite, décide de se réfugier sous un porche pour se protéger de la pluie. Un horloger s'y

²³⁷ Antoine Dechêne, « Du roman policier métaphysique au récit à mystère métacognitif », dans Antoine Dechêne et Michel Delville (dir.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Cinamen », 2016, p. 28.

trouve : « C'était un vieil homme, et son visage était couvert de larmes » (*MP*, 118). Aucun élément ne permet alors de contextualiser ce que Pain aperçoit et toute tentative d'interprétation s'avère futile.

L'illisibilité se joue parfois dans la structure même du récit, le caractère indéchiffrable se traduisant parfois, dans les cas les plus extrêmes, dans la forme du texte lui-même qui semble se dissiper. C'est un phénomène que nous pouvons constater dans le roman de Tabucchi.

3.4 Régression de l'enquête dans *Le fil de l'horizon*

À première vue, il est possible d'affirmer que *Le fil de l'horizon* est celui des trois romans s'inscrivant le plus étroitement dans les codes du roman policier. Tout d'abord, le récit présente une structure double, car il contient l'« histoire du crime et histoire d'une enquête²³⁸ ». Le contenu thématique se rapportant à un crime (l'assassinat de Carlo Nobodi) y figure. De plus, est traitée la dimension sociologique où prend place « une faune interlope hantant les rues des grandes villes²³⁹ ». Enfin, l'imaginaire associé au genre est incarné dans le lieu qu'est la morgue, lieu de travail du personnage principal. Toutefois, une entorse majeure au genre se présente dans le récit, car l'affaire ne sera jamais résolue.

Le mystère, par la narration déficiente, s'opacifie et l'enquête régresse. Un doute constant plane, un sentiment d'incertitude englobe tout. D'ailleurs, Toubert qualifie le roman d'« un exemple d'une narration spectrale, au sens où les éléments qui [le] composent, des personnages aux décors, relèvent d'une évanescence qui est aussi une incertitude²⁴⁰ ». Dans une ultime tentative d'ordonner le chaos, les tropes du roman policier seront conviés, mais ne parviendront pas à orienter l'enquête de Spino.

²³⁸ Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1993, p. 80.

²³⁹ *Ibid.*, p. 83.

²⁴⁰ Victor Toubert, « Fantôme, photographie, miroir : spectralité et specularité dans *Il filo dell'orizzonte* d'Antonio Tabucchi », dans Silvia Cucchi et Marine Auby-Morici (dir.), *Spectralités dans le roman*

Nous avons précédemment établi que la trace, selon Levinas, n'est que le signe que quelqu'un est passé. Elle ne donne pas accès à l'Autre, ne renseigne pas sur son identité, son essence, son rapport au monde. Puisque la trace appartient à un passé irrévocable, hors d'accès, elle est en outre éphémère et appelée à s'effacer, œuvre du passage du temps. Dans « Raconter dans le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain », Nicolas Xanthos affirme que « [l]e chronotope romanesque [peut être] construit de telle façon que l'impossibilité de raconter tient précisément au passage du temps; la distance temporelle a pour fonction d'entraver l'accès à la connaissance de l'autre et de son existence²⁴¹ ».

Comme nous l'avons mentionné au chapitre 2, nous sommes d'avis qu'il se produit, précisément au milieu²⁴² du roman, un basculement important, lorsque Spino monte à bord d'un train. À partir de ce moment, son enquête sera progressivement marquée d'échecs : s'enchaînent alors fausses pistes, culs-de-sac, ambivalences, etc. Tant de revers qui ne semblent toutefois pas affecter Spino, qui demeure toujours convaincu du bien-fondé de sa piste. Au fil de l'enquête, se creuse par la narration défaillante un clivage entre Spino et le lecteur. Au lieu d'enquêter main dans la main, le mystère s'éclaircit pour l'un, Spino, mais s'épaissit pour l'autre, le lecteur.

C'est véritablement au chapitre quatorze que le lecteur commence à prendre la mesure du caractère fantasque et chaotique de l'enquête. Il comprend que la folie qui s'empare lentement de Spino trouve sa source dans les souvenirs de l'homme, dont la résurgence le lasse. Ainsi, pour chasser les fantômes de son passé et combattre les

contemporain : Italie, Espagne, Portugal, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 133-147, en ligne, <<http://books.openedition.org/psn/7402>>, consulté le 5 janvier 2023.

²⁴¹ Nicolas Xanthos, « Raconter dans le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain », dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative: modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, 2011, p. 122.

²⁴² Passage qui se situe au chapitre 10 d'un roman de 20 chapitres. Cette coupure à partir de laquelle l'enquête régresse donne à voir deux récits juxtaposés de façon géométrique.

souvenirs qui s'imposent à lui, Spino préfère voir évoquée la défaillance de la mémoire, comme dans l'image du cimetière d'éléphant :

Dans le bassin de désarmement, où l'on réparait autrefois des paquebots, il a vu la carcasse d'un bateau suédois incliné sur le flanc : il s'appelle *Ulla* et, bizarrement, les lettres jaunes ont réchappé de l'incendie qui a dévasté le navire, laissant d'énormes tâches brunâtres sur la peinture. Il lui a semblé que ce pachyderme sur le point de disparaître avait toujours occupé ce coin de la darse (*FH*, 77).

S'ensuit une conversation avec Corrado où le lecteur comprend que le comportement de Spino devient erratique :

"Corrado", a-t-il dit, "c'est moi, j'ai réussi à lui parler."
"Mais où es-tu, pourquoi tu as brusquement disparu ?"
"Je n'ai pas disparu, je suis sur la darse, ne t'inquiète pas."
"Sarah t'a cherché, elle t'a laissé un message ici au journal" (*FH*, 77-78).

Le lecteur, tout comme le journaliste, est laissé dans l'obscurité. Spino prétend avoir parlé à quelque informateur que Corrado semble connaître, qui lui aurait fourni une nouvelle piste, mais il refuse d'en dire davantage :

"Ici personne ne peut t'entendre et mon téléphone est sûr, dis-moi de quoi il s'agit."
"Mais enfin, tu n'imagines pas qu'il m'a donné un nom et un prénom ? Il est très malin, il a parlé par sous-entendus."
"Alors fais-toi comprendre par sous-entendus."
"Tu ne comprendrais pas" (*FH*, 79).

La narration, au lieu d'accompagner le lecteur et de le renseigner contribue alors, de plus en plus, à obscurcir les pistes. Dans cette régression, le récit prend définitivement des allures de roman noir, et Spino commence à revêtir les traits du détective dur à cuire. Dans le chapitre suivant, l'enquêteur amateur semble avoir été téléporté dans un autre lieu et à une autre époque : « Il y a vingt ans, le Tropical était une petite boîte de nuit à l'atmosphère équivoque, fréquentée par des marins américains ; à présent il s'appelle le Louisiane et c'est un piano-bar » (*FH*, 81). Cette

citation n'est pas sans évoquer les romans policiers américains de type *hard-boiled*. L'imaginaire de ce sous-genre étant associé au contexte de la prohibition aux États-Unis, on y dépeint des clubs clandestins, débits d'alcool fréquentés par des « personnages incarnés²⁴³ » dont le détective, lui-même désillusionné et présentant des failles, comme un penchant pour l'alcool. Le sous-genre contient ainsi de « nombreux passages sur les rapports des personnages à l'alcool, à la nourriture, à la musique (notamment le jazz et le rock)²⁴⁴ ». Spino s'entretient avec un musicien au passé non résolu, Harpo, en présentant le maniérisme et l'assurance du détective privé qui n'hésite pas à frayer avec les criminels et autres individus peu recommandables : « Spino s'est installé à une table à l'écart et a commandé un gin tonic. [...] il a simplement dit que le moment était venu pour Harpo de payer sa dette » (*FH*, 82-83).

Au chapitre seize, Spino se rend dans une pizzeria afin de, le devine-t-on, rencontrer un informateur : « [il] a posé le *Journal officiel* bien en vue, comme on lui avait recommandé de le faire » (*FH*, 86). Spino, comme l'enquêteur dans *The Man of the Crowd*, émet des hypothèses sur la clientèle du restaurant : « Elles ont l'air aisé et portent des vêtements voyants et coûteux : peut-être deux anciennes prostituées qui ont bien géré leurs gains et ont repris maintenant une boutique ou un trafic en rapport avec leur ancien métier, mais derrière une façade de respectabilité » (*FH*, 86-87). Ces conclusions semblent peu fondées et sa prétendue perspicacité est rapidement mise à mal lorsqu'il réalise avoir créé, par son attitude instigatrice, un quiproquo. En effet, un homme répond à ses avances : « Spino saisit l'équivoque de la situation qu'il a contribué à créer, il rougit légèrement, embarrassé, puis sent monter en lui une colère sourde, un sentiment de rejet pour ce lieu et pour sa propre stupidité » (*FH*, 89).

Croyant tout de même au bien-fondé de ses démarches, il perçoit dans le commentaire de la serveuse une nouvelle piste à suivre : « "Vous perdez vos cheveux, lire après manger fait tomber les cheveux." Spino la dévisage, interdit, comme s'il n'en

²⁴³ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 71.

²⁴⁴ *Idem*.

croyait pas ses oreilles. Ce ne peut pas être elle, pense-t-il, ce n'est pas possible » (FH, 89-90). Cette piste le mène ensuite chez un herboriste fabriquant des potions contre la calvitie.

Spino ponctue sa conversation avec l'homme de sous-entendus, allusions à peine voilées et clins d'œil qui ne le font pas broncher : « il ne voulait pas d'un produit industriel, il voulait une lotion spéciale, il insistait sur le terme "spéciale", une préparation dont lui *seul* connaissait la formule, il était venu avec les conseils de gens de confiance, c'était étonnant qu'on ne l'ait pas prévenu » (FH, 92). Avant de conclure la transaction, Spino ajoute : « "Prenez garde de ne pas vous tromper. [...] C'est une chose importante" » (FH, 94), mais l'homme, sans doute agacé par l'attitude étrange de son client, « a ostensiblement feint de ne pas avoir entendu. "À présent partez [...] les instructions sont inscrites sur l'étiquette" » (FH, 94).

Spino se trouve ensuite dans un cimetière. Il est important de noter qu'il n'est donné, à aucun moment, d'explication sur la façon dont sa piste l'y a mené. Il croit avoir rendez-vous avec quelqu'un près d'une tombe ornée d'un ange et d'une chouette, mais personne ne se présente. Par déni ou par obstination, il persiste. Au lieu d'avouer l'échec de cette piste, il préfère justifier ce rendez-vous manqué : « il lui a semblé comprendre que quelqu'un souhaitait simplement qu'il lise cette épigraphe, que c'était cela le rendez-vous, que c'était le message. Sous un nom étranger, dans un [sic] cartouche en bas-relief, se trouvait une devise en grec accompagnée de sa traduction : *Le corps de l'homme meurt mais point sa vertu.* » (FH, 102). Piste valable découverte dans un moment de pure perspicacité ou accès de folie? Notons simplement que Spino quitte le cimetière en courant, avant que le gardien ne ferme la grille pour la nuit, lançant au passage : « "Il reste une mouette à l'intérieur [...] j'ai l'impression qu'elle veut passer la nuit ici" » (FH, 102).

De retour chez lui, Spino trouve « un billet écrit en capitales avec l'indication du lieu et de l'heure » (FH, 103). Le lecteur est encore une fois laissé dans le néant, la

narration se faisant avide d'explications sur l'auteur de la note, l'objet du rendez-vous, etc. Spino « a pris une feuille blanche et a écrit, à son tour, en capitales : IL PLEURE ? QUI ÉTAIT HÉCUBE POUR LUI ?". Il a posé la feuille près du billet et a réfléchi au lien qui les unissait » (*FH*, 103). Ce geste est fortement énigmatique et fait intervenir des notions à la fois d'intertextualité et de mise en abyme. Le passage concourt fortement à ouvrir le récit aux interprétations diverses. Botta voit, dans « la feuille sur laquelle il avait écrit la question sur Hécube [qu'il] a suspendue avec une pince à la corde à linge de la terrasse » (*FH*, 106),

a mise en abyme of the author's relation to his fiction. Since the sheet of paper carries a verse from a Greek tragedy, it also functions as a mise en abyme of the hermeneutical value of literature itself. Tabucchi, however, like his characters, has been unable to construe identity as a knowable object accessible to narration. In his novels, exploring the past does not resolve the initial enigma posed by identity; instead, it releases only isolated narrative fragments²⁴⁵.

Spino lui-même semble ensuite disparaître peu à peu. Il se présente à Corrado comme une réminiscence du passé, en laissant un ultime message sur son répondeur dans lequel il évoque un souvenir heureux, quoique banal : « "tu te souviens de ce jour où nous sommes allés voir *Picnic* et où nous sommes tombés amoureux de Kim Novak ?" » (*FH*, 102). Puis, après le dîner, il fume dans le noir, en écoutant la radio, geste qui lui confère définitivement des allures de spectre : « Il aime écouter la radio dans le noir, ça lui a toujours procuré une sensation d'éloignement » (*FH*, 108). Dans une finale des plus énigmatiques, Spino disparaît dans le noir, la narration ne fournissant aucun repère qui aurait permis d'éclaircir l'équivoque de la situation.

C'est donc en raison d'un clivage qui s'installe à la moitié du récit, puis se creuse progressivement, entre le lecteur et le personnage de Spino, que le mystère entourant

²⁴⁵ Anna Botta, « Detecting Identity in Time and Space: Modiano's Rue des Boutiques Obscures and Tabucchi's *Il Filo dell'orizzonte* », dans Patricia Merivale et Susan Elizabeth Sweeney (dir.), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 228.

l'affaire du jeune homme assassiné s'épaissit. Le lecteur, en raison de la narration déficiente, est laissé dans le doute : Spino progresse-t-il dans son enquête ou a-t-il sombré dans la folie? C'est en exploitant les thèmes policiers et en jouant sur la structure du genre qu'est introduite la notion d'équivoque qui rejoint les autres romans de notre corpus.

En effet, le caractère non téléologique du récit, souvent représenté par l'image du cercle et par une structure en boucle, constitue l'une des caractéristiques importantes du roman d'enquête contemporain, mais une entorse majeure au genre classique. Il s'agit en outre d'un trait que partagent les trois romans. Différents motifs du roman policier sont également exploités et détournés, comme celui du labyrinthe et de la chambre close dans *Tous les noms*, permettant d'interroger des notions d'ordre à la fois épistémologique et ontologique, provoquant maints dérèglements. De même, se voit détournée la figure du limier classique au profit du limier désorienté, qui introduit un effet d'illisibilité dans le texte, contribuant à l'opacité du roman *Monsieur Pain*.

De façon plus large, nous constatons que l'analyse de la transgression des codes du roman policier, dans ces trois romans, fait ressortir des motifs et procédés antinarratifs évoquant une certaine appartenance au genre que constitue le thriller métaphysique. Les divers parallèles avec l'œuvre de Poe tendent également à confirmer le lien qui existe entre les romans à l'étude et ce « genre aspirant au mystère de l'irrésolu et de l'inexplicable²⁴⁶ ».

²⁴⁶ Antoine Dechêne et Michel Delville, « Introduction », dans Antoine Dechêne et Michel Delville (dir.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Cinamen », 2016, p. 10.

CONCLUSION

En 1982, Emmanuel Levinas prononce une conférence intitulée *Éthique comme philosophie première*. De façon rhétorique, il demande, en guise de conclusion : « Être ou ne pas être – est-ce là la question? Est-ce la première et la dernière question?²⁴⁷ » Pour le philosophe, c'est l'Autre, et non l'être, qui constitue le point de départ de sa réflexion. Sa philosophie qu'il a développée et exposée au fil des décennies, dans un style prolifique fait de références littéraires, de riches images et de métaphores, présente, comme nous l'avons soulevé, des thématiques recoupant l'imaginaire du roman policier. C'est l'articulation de thématiques relevant d'une part de la pensée levinassienne et d'autre part de la littérature policière qui a constitué les assises de notre étude.

Levinas tend à regrouper certaines notions difficilement dissociables sous l'égide de grandes thématiques. C'est ainsi que la trace de l'Autre a trait aux questions liées au passage du temps, à la transcendance et à l'infini. De notre côté, il s'agit d'une thématique que nous avons placée en rapport avec le paradigme indiciaire de Ginzburg. Ces deux concepts, l'un appartenant à la philosophie et l'autre, aux sciences sociales, se complémentent et s'opposent faisant ressortir la richesse d'une démarche portée à la convergence de la littérature et d'autres domaines de recherche. De la même façon, la thématique du visage, au cœur de la pensée du philosophe, a été articulée à la notion de l'identité, question centrale du roman policier. Enfin, Levinas qui s'est longuement penché sur la pensée totalisante pouvant mener à des dérives politiques a développé une notion qui lui est chère, celle du secret. C'est un concept que nous avons étudié par

²⁴⁷ Emmanuel Levinas, *Éthique comme philosophie première*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1992, p. 98.

rapport aux modalités d'accès au savoir qui varient, dans le roman policier, selon le sous-genre dont il est question.

C'est dans la foulée de la notion levinassienne du secret que nous avons entrepris l'analyse de notre corpus, décrivant dans un premier temps l'univers bureaucratique représenté dans *Tous les noms*. Le secret est une notion qui s'arrime parfaitement à ce roman présentant un caractère allégorique, car la femme n'étant jamais nommée, elle « devient le symbole de l'humanité tout entière, cachée derrière des noms qui n'ont de sens que si l'on mesure l'importance de chaque vie humaine qu'ils représentent²⁴⁸ ». Le Conservatoire de l'État civil est, quant à lui, un lieu incarnant la pensée totalisante où l'Autre est réduit aux seules informations figurant sur sa fiche. Nous avons ensuite analysé la façon dont s'est présentée, de façon figurative, à monsieur José la femme inconnue. Le préposé aux écritures, happé par le visage et sa vulnérabilité, a ainsi répondu à l'appel de la responsabilité, se trouvant *déplacé*, contraint de partir à la recherche de cette femme. Puis, nous avons suivi la trace de l'Autre aux côtés de Spino dans *Le fil de l'horizon*. Signe d'un passé irrévocable, la trace pour Levinas ne donne pas accès à l'Autre, ce qui se traduit, dans le roman, par son effacement. L'enquêteur, obstiné, continue de remonter la trace qui résiste et refuse décidément de dévoiler le passé, avec pour effet de le faire disparaître avec elle. Enfin, il a été question du roman *Monsieur Pain*, et de la façon dont des enjeux identitaires lient et parfois opposent le sujet et l'Autre. Le roman reposant sur une démarche biographique, se situant donc à la frontière d'événements réels et fictionnels, nous avons été en mesure de sortir du cadre du récit pour interroger des notions se rapportant au rapport entre l'auteur et son œuvre.

Nous avons amorcé le dernier chapitre en fournissant des points de repère afin de mieux circonscrire les derniers éléments de notre analyse. Il nous semblait en effet essentiel d'aborder le concept d'architextualité afin de positionner les œuvres de notre

²⁴⁸ Silvia Amorim, *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 248.

corpus par rapport au genre policier. En outre, il a été question de la façon dont s'inscrit le genre policier, fortement associé à la modernité, dans la postmodernité. Reprenant notre analyse des œuvres, nous avons étudié la façon dont sont détournés, dans *Tous les noms*, les motifs du labyrinthe et de la chambre close où se situent les affrontements moraux de monsieur José. Cet espace psychologique, présentant néanmoins des contours tangibles, permet d'apprécier l'étendue de l'aliénation du sujet. Les tergiversations constantes du personnage, laissant entrevoir une quête allant bien au-delà de la recherche d'une personne, provoquent des perturbations dans le texte, prenant la forme de distorsions temporelles. Nous avons ensuite abordé la question du détective dans *Monsieur Pain*. Semblant d'abord revêtir les traits du limier classique, Pain se rapproche progressivement de la figure du *defeated sleuth*, faisant intervenir la notion d'illisibilité dans le texte, que nous avons mis en lumière grâce à la nouvelle de Poe *The Man of the Crowd*. Une autre nouvelle de Poe, *Mesmeric Revelation*, a aussi été convoquée, cette fois pour faire ressortir le motif de la boucle révélant le caractère non téléologique du récit. Enfin, la figure de l'enquêteur a également été abordée dans *Le fil de l'horizon*, cette fois par l'entremise de Spino qui, dans la seconde partie du roman, emprunte les traits du limier dur à cuire, dans une vaine tentative d'ordonner le récit. En effet, la narration défaillante jette un voile sur l'enquête, laissant planer un doute sur sa progression, qui du point de vue du lecteur, prend la forme d'une régression.

Notre étude mettant en relation littérature de genre et questionnements philosophiques, elle nous a permis de confronter des notions que tout oppose : secret et savoir, épistémologie et ontologie, modernité et contemporanéité, etc. Ce n'est pas sans rappeler la pensée de Levinas qui est elle-même faite d'oppositions, voire de paradoxes, agissant non pas comme un frein, mais comme un élan à la réflexion. Ainsi, le philosophe, fort de son expérience du XX^e siècle et des tragiques événements qui l'ont traversé, invite à placer l'Autre, même s'il échappe à notre compréhension, au centre de notre rapport au monde. Levinas traite de certaines relations particulières, que nous n'avons pas eu l'occasion d'aborder, comme le lien de filialité. Il s'agit d'un autre

élément incontournable de sa réflexion, présentant tout de même une contradiction importante, car le rapport spécifique à l'Autre que constitue la filialité est le fait d'« une relation avec autrui où autrui est radicalement autre, et où cependant il est, en quelque façon, moi; le moi du père a affaire à une altérité qui est sienne, sans être possession ni propriété²⁴⁹ ». La question de la filiation peut être abordée dans une perspective plus large que la parenté biologique, comme le rappelle le philosophe : « on peut fort bien concevoir la filialité comme relation entre êtres humains sans lien de parenté biologique²⁵⁰ ». Nous aurions ainsi pu considérer le rapport de filiation sociale dans le roman de Saramago. En effet, le lien entre un individu et la société à laquelle il appartient n'est pas sans rappeler cette image du fil d'Ariane prenant la forme d'un cordon ombilical rattachant le préposé aux écritures à son chef. Les questions identitaires qui traversent le roman de Bolaño nous poussent, quant à elles, à considérer le rapport de filiation artistique entre l'auteur chilien et César Vallejo. En ce qui a trait au roman *Le fil de l'horizon*, Tabucchi faisant volontiers appel à des procédés cinématographiques dans ses œuvres²⁵¹, il conviendrait alors de faire ressortir le rapport de filiation esthétique pouvant exister entre les créateurs de ces différentes formes d'art.

²⁴⁹ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris Fayard et Radio-France, 1982, p. 72.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 74.

²⁵¹ Stefano Leoncini, « Expanded literature. Réflexions autour des "mots du cinéma" dans la prose tabucchienne », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 16, mai 2009, en ligne, <<https://journals.openedition.org/narratologie/968>>, consulté le 13 novembre 2022.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

- Bolaño, Roberto, *Monsieur Pain*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Villeneuve-d'Ascq, Éditions de l'Olivier, 2020 [1999], 173 p.
- Saramago, José, *Tous les noms*, traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Paris, Seuil, 1999 [1997], 271 p.
- Tabucchi, Antonio, *Le fil de l'horizon*, traduit de l'italien avec la collaboration de Bernard Comment et de l'auteur, Paris, Gallimard, 2006 [1986], 111 p.

Autres œuvres citées

- Poe, Edgar Allan, *The Complete Illustrated Stories dans Poems*, London, Chancellor Press, 2003 (1994), 973 p.

Corpus critique sur les œuvres à l'étude

- Atkin, Rhian, « From Theseus to Daedalus: Saramago, Sr. José, and the Reader in the Labyrinth of Todos os Nomes », *Portuguese Studies*, vol. 23, n° 2, 2007, p. 191-207, en ligne, doi <10.21471/jls.v12i0.230>.
- Amorim, Silvia, *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*, Paris, L'Harmattan, 2010, 293 p.
- Aristodemou, Maria, « Bare Law between Two Lives: José Saramago and Cornelia Vismann on Naming, Filing and Cancelling », dans Daniela Carpi et Jeanne Gaakeer (dir.), *Liminal Discourses: Subliminal Tensions in Law and Literature*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2013, 194 p.
- Chassay, Jean-François, « De la longévité du cadavre ou comment archiver la fin », dans Bertrand Gervais et Sophie Marcotte (dir.), *Archiver le présent. Imaginaire de l'exhaustivité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2023, p. 225-249.
- Chesney, Duncan McColl, « Re-Reading Saramago on Community - Blindness », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 62, n° 2, 2021, p. 211-223, en ligne, doi <10.1080/00111619.2020.1790488>.
- Clayton, Michelle, « Conclusion: Poetry and Crime », *Poetry in Pieces*, University of California Press, 2011, p. 250-256, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pntp4.11>>, consulté le 29 août 2022.

- Etemad, Emilie, « “Detectives” de Roberto Bolaño ou comment témoigner de l’autre cote du miroir », *Etudes romanes de Brno*, n° 2, 2012, p. 155-158, en ligne, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4365953>>, consulté le 1^{er} janvier 2023.
- Ferrer, Carolina, « Tous les noms de Saramago : la complexité des archives ou les archives de la complexité », *Tangence*, n° 70, 2002, p. 31-51, en ligne, doi <10.7202/008484ar>.
- Frier, David, « Righting Wrongs, Re-Writing Meaning and Reclaiming the City in Saramago’s *Blindness* and *All the Names* », *Portuguese Literary & Cultural Studies*, vol. 6, 2001, p. 97-122, en ligne, <https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS6_Frier_page97>, consulté le 12 février 2022.
- Hart, Stephen M. « A Death Foretold (1932–1938) », dans Stephen M. Hart (dir.), *César Vallejo: A Literary Biography*, 2013, p. 212-268, en ligne, <<https://www.cambridge.org/core/books/cesar-vallejo/death-foretold-19321938/0335E2B5794FE6C66ACD581301567BF5>>, consulté le 2 août 2023.
- Hogue, Bev, « Naming the Bones: Bodies of Knowledge in Contemporary Fiction », *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 52, n° 1, 2006, p. 121-142, en ligne, <<http://muse.jhu.edu/article/197019>>, consulté le 12 février 2022.
- Leoncini, Stefano, « Expanded literature. Réflexions autour des "mots du cinéma" dans la prose tabucchienne », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 16, mai 2009, en ligne, <<https://journals.openedition.org/narratologie/968>>, consulté le 13 novembre 2022.
- Monroe, Jonathan Beck, « Poetry as Symptom and Cure: Monsieur Pain », dans Jonathan Beck Monroe (dir.), *Framing Roberto Bolaño: Poetry, Fiction, Literary History, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 36-49, en ligne, <<https://www.cambridge.org/core/books/framing-roberto-bolano/poetry-as-symptom-and-cure/998ACF743EF4C48F2DF37CEB54984D4E>>, consulté le 23 juillet 2023.
- Pham, Valérie, « Monsieur Pain, détective postmoderne », *POP-en-stock*, 11 février 2023, en ligne, <popenstock.ca/monsieur-pain-d%C3%A9tective-postmoderne>, consulté le 28 août 2023.
- Saramago, José, « Comment le personnage fut le maître et l’auteur son apprenti », dans Eglal Errera (dir.), *Conférence Nobel, Tous les discours de réception des prix Nobel de Littérature*, Paris, Flammarion, 2013, 248-266.

- Sesé, Bernard, « VALLEJO CÉSAR (1892-1938) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<https://www-universalis-edu-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedia/cesar-vallejo>>, consulté le 1^{er} août 2023.
- Simões, Maria João, « Transcultural and Imagological Figures: Disenchantment, Allophilia, and Belonging in Enrique Vila-Matas and Antonio Tabucchi », *Between*, vol. 13, 2017, p. 1-19, en ligne, doi <10.13125/2039-6597/2648>.
- Stockwell, Cory, « The Life of the Night: Bolaño, Blanchot, and the Impoverishment of Openness », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 60, n° 3, mai 2019, p. 342-356, en ligne, <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00111619.2019.1571476>>, consulté le 13 novembre 2022.
- Toubert, Victor, « Fantôme, photographie, miroir : spectralité et spécularité dans Il filo dell'orizzonte d'Antonio Tabucchi », dans Silvia Cucchi et Marine Auby-Morici (dir.), *Spectralités dans le roman contemporain : Italie, Espagne, Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 133-147, en ligne, <<http://books.openedition.org/psn/7402>>, consulté le 5 janvier 2023.
- Tremblay, Emmanuelle, « Le récit comme approfondissement du cauchemar / La littérature nazie en Amérique de Roberto Bolaño, Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Christian Bourgois, 278 p. / Anvers de Roberto Bolaño, Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Christian Bourgois, 140 p. / Monsieur Pain de Roberto Bolaño, Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Les Allusifs, 157 p. », *Spirale*, n° 201, 2005, p. 18-20, en ligne, <<http://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2005-n201-spirale1059198/18728ac/>>, consulté le 29 août 2022.
- Vallejo, César, *César Vallejo: the complete posthumous poetry*, traduit de l'espagnol par Clayton Eshleman et José Rubia Barcia, Berkeley, University of California Press, 1978, 339 p.
- de Vallejo, Georgette, *Vallejo : ¡Allá Ellos, allá ellos, allá ellos!*, Lima, Editorial Zalvac, 2012 (1978), 161 p.
- Vieira, Patricia I., « The Reason of Vision: Variations on Subjectivity in José Saramago's Ensaio sobre a Cegueira », *Luso-Brazilian Review*, vol. 46, n° 2, 2009, p. 1-21.
- Wang, Quan, « On THE MAN OF THE CROWD », *The Explicator*, vol. 75, n° 4, 2017, p. 215-219, en ligne, doi <10.1080/00144940.2017.1379460>.
- Wilson, Rita, « A reading of Antonio Tabucchi's Il filo dell'orizzonte », *Italian Studies in Southern Africa*, vol. 9, n° 1, 1996, p. 62-75, en ligne, <<https://www.ajol.info/index.php/issa/article/view/126366>>, consulté le 5 janvier 2023.

Corpus théorique sur l'altérité

Akamatsu, Etienne, *Comprendre Levinas*, Paris, Armand Colin, 2011, 301 p.

Albarracin, Enrique Sanchez, « L'autre, c'est moi : la quête identitaire des Latino-américains transplantés en Europe », 2009, p. 1-17, en ligne, <hal.science/hal-00758658>, consulté le 14 février 2023.

Baker, Emily, « "Un día más de trabajo": Liberalisation Processes and the Precarity of Women in Roberto Bolaño's "2666" », *Modern Languages Open*, n° 1, 2020, p. 1-18, en ligne, doi <[10.3828/mlo.v0i0.141](https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.141)>.

Castillo Durante, Daniel, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », dans Françoise Tétu de Labsade (Ed.), *Littérature et dialogue Interculturel*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 3-17.

De Greef, Jan, « Éthique, réflexion et histoire chez Levinas », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 67, n° 95, 1969, p. 431-460, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1969_num_67_95_5504>, consulté le 27 mars 2023.

Etemad, Emilie, « "Detectives" de Roberto Bolaño ou comment témoigner de l'autre cote du miroir », *Etudes romanes de Brno*, n° 2, 2012, p. 155-168, en ligne, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4365953>>, consulté le 1^{er} janvier 2023.

Klekovkina, Vera A., « Crime sans châtement: cinéma contemporain et éthique d'Emmanuel Levinas », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 67, n° 2, 2013, p. 199-215, en ligne, <<https://muse.jhu.edu/pub/8/article/504486>>, consulté le 5 juin 2023.

Levinas, Emmanuel, « Énigme et phénomène », *Esprit*, n° 339, 1965, p. 1128-1142, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/24257557>>, consulté le 14 juillet 2023.

Levinas, Emmanuel, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris Fayard et Radio-France, 1982, 135 p.

Levinas, Emmanuel, « Épisode 6 : Les limites du savoir », dans *Levinas par Levinas, une sélection d'archives par Mathias Le Gargasson* [enregistrement sonore], Paris, France Culture, 2022 (1981), 17 min 1 s.

Levinas, Emmanuel, « Liberté Et Commandement », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 58, n° 3, Presses Universitaires de France, 1953, p. 264-272, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40899703>>, consulté le 7 juin 2023.

Levinas Emmanuel, *Liberté et Commandement*, Paris, Le livre de Poche, 2008 (1994), 122 p.

- Levinas, Emmanuel, « La signification et le sens », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 69, n° 2, 1964, p. 125-156, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40900806>>, consulté le 31 mars 2023.
- Levinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, Fata Morgana, 1979, 92 p.
- Levinas, Emmanuel, « La trace de l'autre », *Tijdschrift voor Filosofie*, vol. 25, n° 3, 1963, p. 605-623, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40881053>>, consulté le 2 avril 2023.
- Merchant, Paul, « Beyond biopolitics: reading Bolaño's human fragments », *Modern Languages Open*, 2015, p. 1-24, en ligne, doi <10.3828/mlo.v0i0.61>.
- Pelluchon, Corine, *Pour comprendre Levinas*, Paris, Le Seuil, 2020, 282 p.
- Ponzio, Augusto, *Sujet et altérité sur Emmanuel Levinas*, Paris, L'Harmattan, 1996, 158 p.
- Sealey, Kris, « Desire as Disruption », *Philosophy Faculty Publications*, vol. 11, n° 3, 2011, p. 30-36, en ligne, <<https://digitalcommons.fairfield.edu/philosophy-facultypubs/12>>, consulté le 9 juin 2023.
- Svandra, Philippe, « Introduction à la pensée d'Emmanuel Levinas. Le soin ou l'irréductible inquiétude d'une responsabilité infinie », *Recherche en soins infirmiers*, vol. 132, n° 1, 2018, p. 91-98, en ligne, doi <10.3917/rsi.132.0091>.
- Trouvé, Alain, « Problématiques littéraires de l'altérité », dans Marie-Madeleine Gladieu (ed.), *Lecture et altérités*, Presses universitaires de Reims, 2008, p. 1-21, en ligne, <<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000321>>, consulté le 6 février 2023.
- Vashkevich, Nadezhda, « L'Écriture et l'autre: Technologie d'acquisition de l'avenir (sur la philosophie de l'altérité chez Mikhaïl Bakhtine et Emmanuel Levinas) », *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 36, n° 4, 2009, p. 437-440, en ligne, <<https://journals.library.ualberta.ca/crci/index.php/crci/article/view/24442>>, consulté le 24 mars 2023.
- Vargas Llosa, Mario, « Éloge de la lecture et de la fiction », dans Eglal Errera (dir.), *Conférence Nobel, Tous les discours de réception des prix Nobel de Littérature*, Paris, Flammarion, p. 33-53.
- Zielinski, Agata, *Levinas. La responsabilité est sans pourquoi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 154 p.

Corpus théorique sur la théorie des genres, le roman policier et la transgression des codes du roman policier

Bacquet, Louise, « Le paradigme indiciaire chez Ginzburg », *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 121, Fondation Auschwitz et de la mémoire d'Auschwitz ASBL, octobre 2015, p. 175, en ligne, <<https://journals.openedition.org/temoigner/3555>>, consulté le 5 juillet 2023.

Bergeron, Serge, « L'évolution du roman policier », *Québec français*, n° 72, 1988, p. 71-73, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/58600ac>>, consulté le 12 octobre 2022.

Dubois, Jacques, « Un agent double dans le champ littéraire : le roman policier », *Pratiques*, vol. 50, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1986, p. 22-30, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1986_num_50_1_1385>, consulté le 29 janvier 2023.

Dubois, Jacques, *Le roman policier, ou, la modernité*, Paris, Nathan, 1992, 235 p.

Dubois, René, « Dédale urbain et psychologique ou Le Mandala de l'Homme des foules d'Edgar Allan Poe », *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de la nouvelle*, no 28, 1997, en ligne, <<https://journals.openedition.org/jsse/93>>, consulté le 5 septembre 2023.

Dechêne, Antoine et Michel Delville (dir.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Cinamen », 2016, 156 p.

Dominguez Leiva, Antonio, « Pour une nouvelle typologie des fictions policières », *POP-en-stock*, 27 juin 2020, en ligne, <<http://popenstock.ca/pour-une-nouvelle-typologie-des-fictions-polici%C3%A8res>>, consulté le 18 janvier 2023.

Eisenzweig, Uri, *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris, C. Bourgeois, 1986, 537 p.

Évrard, Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, 183 p.

Fortier, Frances et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative: modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, 2011, 366 p.

Genette, Gérard et al., *Théorie des genres*. Paris, Points Littérature, 1986, 205 p.

Ginzburg, Carlo, « Signes, Traces, Pistes – Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, 1980, p. 3-44, en ligne, doi <[10.3917/deba.006.0003](https://doi.org/10.3917/deba.006.0003)>.

- Holquist, Michael, « Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction », *New Literary History*, vol. 3, n° 1, 1971, p. 135-156, en ligne, doi <10.2307/468384>.
- Lacassin, Francis, *Mythologie du roman policier*, Mesnil-sur-l'Estrée, Éditions Bourgeois, 1993, 543 p.
- Lits, Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1993, 214 p.
- McHale, Brian, *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 1987, 264 p.
- Merivale, Patricia et Susan Elizabeth Sweeney (dir.), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, 305 p.
- Reuter, Yves, *Le Roman policier*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2017, 155 p.
- Thouard, Denis (dir.), *L'interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, trad. Cathy Leblanc et Martin Rueff, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Opuscles », 2020, 264 p.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, 252 p.
- Tyers, Rhys William, « Disorientation and Detection: Paul Auster's In The Country of Last Things », *Journal of Studies in the English Language*, vol. 16, n° 1, 2021, p. 1-20, en ligne, <<https://so04.tci-thaijo.org/index.php/jsel/article/view/244666>>, consulté le 5 septembre 2023.