

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'AFFAIRE DU CANARD-LAPIN
ENQUÊTE SUR LA RÉCEPTION DES ROMANS NOIRS
DE JEAN-PATRICK MANCHETTE ET LE MYTHE
DE LA « RUPTURE MANCHETTIENNE »

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CONNOR GILLIS

SEPTEMBRE 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

Tout d'abord, je voudrais remercier mon directeur de recherche, Jean-François Chassay, professeur à l'Université du Québec à Montréal, pour ses conseils judicieux et son habileté avec une tronçonneuse.

Je suis aussi reconnaissant à Sylvain David, professeur à l'Université Concordia, de m'avoir fait découvrir le « néo-polar » et l'œuvre de Jean-Patrick Manchette, *back in the day*.

Thanks to all the “alien-minded radicals and moral perverts” who helped me, fed me, watched crappy movies with me, and put up with my general psychosis during this strange process and these dark times, particularly the Marinaccio family: Nancy, Doug, Kayla, Anthony and Lucas.

Thanks to my pragmatic parents for their love and encouragement, even while (discretely) believing that a literature degree probably isn't worth the paper it's printed on.

Most of all, I'd like to thank Devan and Arnold, who make my life worth living.

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I ALIEN-MINDED RADICALS AND MORAL PERVERTS.....	7
1.1 L'œuvre de Jean-Patrick Manchette, « beaucoup plus que du polar » ?.....	8
1.2 Une petite histoire de la littérature criminelle, entre « la tête et les couilles ».....	18
1.2.1 Fictions policières, « how a well-bred débutante gnaws a chicken wing ».....	20
1.2.2 Le roman noir, « Philo Vance needs a kick in the pants ».....	24
CHAPITRE II VIEUX CHAPEAU.....	53
2.1 Nouveauté formelle dans les romans de Jean-Patrick Manchette ?.....	54
2.2 Un contenu novateur dans les romans noirs de Jean-Patrick Manchette ?.....	73
CHAPITRE III MANCHETTE AU PLURIEL	98
3.1 Always Elsewhere.....	98
3.2 Deux, trois, plusieurs Manchettes.....	120
CONCLUSION.....	143
ANNEXE.....	147
BIBLIOGRAPHIE.....	156

RÉSUMÉ

Est-ce que ça sent le lapin ? Y a-t-il un cadavre putréfié sous le plancher ? En tout cas, quelque chose pue. Jusqu'à présent, les commentateurs s'entendent sur le fait que les romans noirs de Manchette marquent une rupture dans le développement du sous-genre. Ils affirment que Manchette a créé « le nouveau roman noir », qu'il est « le pape du néo-polar ». Dans le cadre de ce mémoire, nous montrons que, malgré leurs efforts, les commentateurs principaux de Jean-Patrick Manchette n'offrent pas d'argument soutenable qui appuie l'idée selon laquelle les romans noirs de Manchette divergent considérablement de ceux qui avaient préparé le terrain pour sa propre œuvre.

Nous présentons une nouvelle lecture de JPM qui accentue la continuité entre son œuvre et celles de ses prédécesseurs, examinées dans le contexte du développement du roman noir durant le XX^e siècle. Suivant des études récentes, le premier chapitre se penchera sur l'histoire du roman noir – fleurissant pendant les quatre décennies précédant l'apparition du premier roman de Manchette – dans sa riche diversité. Pour ce faire, nous cherchons à établir que ni les schémas structuralistes comme celui de Tzvetan Todorov ni les conceptions réductrices véhiculées par des anti-*fans* néomarxistes ne représentent l'éclectisme narratif et stylistique du genre. Il s'agira de présenter Manchette comme une variation intéressante et talentueuse parmi beaucoup d'autres dans le royaume du roman noir. Les chapitres suivants traiteront des raisons pour lesquelles il est généralement accepté que les romans noirs de JPM sont manifestement différents de leurs prédécesseurs. Si ses romans s'avéraient être un « nouveau roman noir », leurs différences avec le (vieux) roman noir seraient aisément identifiables. Hélas, ce n'est pas le cas. Les éléments soulignés comme étant originaux par les commentateurs sont bien présents dans des romans noirs des années 1950 et 1960. En adaptant des concepts des théoriciens de la réception comme Pierre Bayard, Stanley Fish et Wolfgang Iser ainsi que des chercheurs en *fan studies* comme Matt Hills, Henry Jenkins et John Fiske, nous nous penchons sur les arguments douteux employés par les commentateurs de Manchette afin d'insister sur cette *rupture manchettienne*. Cette recherche s'intéresse aux tensions entre monde académique et cultures populaires, aux notions caricaturales du genre et des textes populaires, à la surévaluation des textes théoriques et au commentaire contradictoire de JPM lui-même.

L'objectif du mémoire est de repositionner l'œuvre de Jean-Patrick Manchette sur les rayons de la culture afin de le présenter à nouveau comme un pionnier parmi des pionniers plutôt qu'un phénix né des ordures de l'industrie culturelle. En effet, là où les critiques trouvent « un nouveau type d'écriture » (Gérault, 2008), nous verrons comment un lapin se transforme en canard.

Mots clés : Jean-Patrick Manchette, JPM, roman noir, polar, néo-polar, roman policier, littérature criminelle, réception, *fan studies*, *fandom*, communauté interprétative, culture populaire, culture de masse, néomarxisme, anti-*fan*.

INTRODUCTION

Avez-vous déjà vu un canard-lapin? Il s'agit d'une illusion d'optique qui permet d'observer un canard ou un lapin selon les aspects de l'image que vous regardez. Un principe fondamental de l'illusion canard-lapin est que le spectateur ne peut pas percevoir simultanément l'un et l'autre : en regardant la même image, deux observateurs peuvent découvrir deux créatures différentes. Cela résume notre expérience de la réception de l'œuvre de Jean-Patrick Manchette, l'écrivain français extrêmement talentueux de romans noirs qui a été surnommé « le père du néo-polar ». Manchette a publié neuf grands romans de son vivant, des romans qui, selon les critiques, ont révolutionné le genre en France. Portant l'attention comme jamais auparavant sur le style et la structure de ce type de fictions, les critiques affirment que Manchette (ou JPM) a non seulement produit plusieurs excellents romans noirs, mais a aussi « réinventé » à lui seul (ou presque) le genre au cours des années 1970 en France.

Le problème que nous avons avec cette affirmation, dans les termes les plus simples, c'est que nous ne voyons pas où se situe cette réinvention. Nous ne voyons pas le canard. Nous sommes des grands admirateurs des romans de Manchette. Ils sont extrêmement bien écrits, ont beaucoup de style et un ton incroyablement irrévérencieux qui leur confère un côté très actuel encore aujourd'hui, cinquante ans après leur publication. Cependant, en examinant son œuvre, rien ne soutient l'affirmation principale attachée à JPM par ceux qui ont publié des textes sur son travail. Nous ne voyons aucune preuve que Manchette a « réinventé » le genre ou fait quoi que ce soit qui devrait être considéré comme en rupture avec les tendances préexistantes du roman noir. Il se situe plutôt dans sa continuité. Qu'est-ce qui justifie la quasi-unanimité du discours critique qui entoure cette œuvre et qui présente Manchette comme un auteur d'une originalité si grande que quarante ans de polar avant lui semblent oubliés? Une telle réception, dans le cadre d'un genre littéraire particulier, semblait justifier de s'y attarder dans le cadre d'un mémoire. Après nous être adonnés à un examen minutieux, nous sommes repartis sans pouvoir percevoir le canard. Cela dit, nous croyons avoir compris pourquoi ces critiques ne peuvent voir que le canard et non le lapin. De surcroît, sur la base de nos recherches, nous

avons conclu qu'il n'y a pas de canard, ou du moins que sur la base des affirmations de ces chercheurs, il n'y a pas de preuve qu'il s'agissait en fait d'un canard. À partir d'un examen des affirmations faites par les partisans de JPM, d'une comparaison de celles-ci avec des travaux académiques produits par des admirateurs du genre que l'auteur aurait transformé, nous référant à des romans noirs publiés bien avant ceux de Manchette, nous sommes arrivés à la conclusion que ces critiques voient et décrivent un lapin, mais ont décidé de l'appeler un canard.

Le but de cette enquête est d'abord de démontrer le caractère infondé des affirmations spécifiques concernant JPM et sa relation avec le genre du roman noir plus largement, puis d'examiner pourquoi exactement ces critiques croient qu'ils peuvent voir un canard et veulent que leurs lecteurs le voient aussi. Dans le premier chapitre, nous présenterons un aperçu des analyses de ces critiques quant à la place de Manchette dans le canon de la littérature criminelle, montrant qu'ils soutiennent avec très peu de réserves que JPM a littéralement réinventé la fiction noire dans les années 1970, transformant la forme et le contenu de celle-ci à un point tel qu'il a établi un nouveau genre à part entière appelé néo-polar. Nous verrons que ces critiques affirment sans ambiguïté qu'il existe une ligne de démarcation bien visible entre la période pré-Manchette du roman noir et la période post-Manchette du néo-polar. À partir de là, à l'aide de recherches menées par des experts du genre tels que Benoît Tadié et Lee Horsley, nous poserons la question suivante : si Manchette rompt radicalement avec le polar préexistant, quels sont les traits connus de ce genre ? Nous répondrons à cette question en plongeant dans l'histoire de la littérature criminelle, en présentant un survol du genre, des années 1700 (oui, avant Poe) aux deux époques des fictions policières à énigme à la fin des années 1800 et au début des années 1900, avant d'arriver au cœur de notre sujet, un bref examen de l'histoire de la fiction noire et *hard-boiled* des années 1920 à 1971, année où la Série Noire publie les premiers romans de JPM. C'est ce dernier groupe d'auteurs qui nous intéressera le plus, car c'est cette lignée ininterrompue de « alien-minded radicals¹ » qui a produit le genre avec lequel Manchette aurait rompu et qu'il aurait réinventé. Cette histoire comprendra une description des principaux traits formels et stylistiques du genre, et portera une attention particulière au rôle

¹ Woody Haut, *Pulp Culture: Hardboiled Fiction and the Cold War*, New York, Serpent's Tail, 1996, p. 5.

démessuré joué par la France, et notamment Marcel Duhamel et la Série Noire, dans la constitution de ce groupe d'écrivains majoritairement américains, comme un collectif cohérent, bien avant que les Américains ne les associent à un courant unique de la littérature populaire.

Dans le deuxième chapitre, nous examinerons les revendications particulières des partisans de JPM concernant sa réinvention stylistique et formelle du polar et confronterons ces propos avec des citations d'ouvrages préexistants afin de montrer que l'ensemble des traits que ces critiques attribuent à Manchette sont présents dans des textes publiés bien avant lui. Le but de ce chapitre n'est pas d'affirmer que JPM n'a rien inventé de nouveau ou même qu'il n'a pas transformé le roman noir à sa manière, mais plutôt de signaler qu'aucun de ces commentateurs n'a suffisamment fait la preuve de son originalité intrinsèque. Les affirmations sont parfois si vagues, que ce soit sur le supposé rythme particulier de la narration des romans, sur la singularité des personnages ou sur la « true French voice² » qu'il représenterait par rapport à la fiction noire en général (en France ou ailleurs), qu'on peine à comprendre ce qui justifierait l'exceptionnalité de JPM. Ce chapitre voudrait donc faire la démonstration que l'hypothèse selon laquelle Manchette provoquerait une rupture repose sur des affirmations mal étayées et qui tiennent peu compte du développement historique et des mutations thématique et formelle du genre.

Dans le troisième chapitre, nous explorerons pourquoi ces critiques de Manchette ne perçoivent que le canard alors que nous ne voyons que le lapin, pour filer notre métaphore. Il s'agira dans un premier temps d'examiner avec scepticisme l'affirmation selon laquelle l'écriture de JPM doit être interprétée comme un « détournement situationniste » du roman noir ou comme une « [m]arxist analysis of capitalism in the pages of a polar³ ». On s'interrogera aussi sur l'évocation, à son propos, d'un « marxiste-révolutionnaire et pro-situationniste au sens politique⁴ ». Si c'est vrai, il s'agira d'examiner s'il est justifié d'utiliser cette donnée biographique pour défendre la radicale différence de ses romans avec ceux qui les ont précédés.

² Susanna Lee, « May 68, Radical Politics and the *Néo-Polar* », dans Claire Gorrara (dir.) *French Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2009, p. 75.

³ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, Oxford University Press, 2003, p. 69.

⁴ Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette, le récit d'un engagement manqué*, Paris, Éditions Kimé, 2003, p. 34.

Ces affirmations s'avèrent assez problématiques et reposent sur certaines notions infondées concernant la nature et « l'idéologie dominante » (dans la formulation marxiste) des romans populaires en tant que forme de « médias de masse » et leurs conséquences sur les auteurs qui produisent des polars et les consommateurs qui les lisent. Voir le canard au lieu du lapin semble provenir d'une tendance excessive à identifier les postures extralittéraires de Manchette avec les mouvements artistiques et politiques d'avant-garde au lieu d'essayer de comparer honnêtement la forme et le contenu de ses romans à ceux des romans noirs publiés avant 1971. Enfin, nous examinerons l'utilisation qu'ils font des propres mots de JPM dans le but de prouver que son travail est catégoriquement différent des polars publiés avant les siens. Cette pratique douteuse est aggravée par le fait que ces critiques utilisent des citations de l'auteur tirées de son journal intime, ses interviews et ses chroniques qui semblent soutenir leurs arguments comme preuve de l'originalité de ses fictions, alors que dans les mêmes pages il fait également et régulièrement des déclarations qui contredisent ce que ces critiques affirment, propos qui, eux, sont ignorées ou balayées du revers de la main comme n'étant rien d'autre que de l'humilité et de l'autodérision. En bref, nous explorerons les lacunes des méthodologies employées par les admirateurs de JPM pour parvenir à ces conclusions. À la suite de ce chapitre, nous conclurons cette enquête avec nos recommandations pour les futurs chercheurs qui étudieront l'œuvre de Manchette. L'enquête conduira-t-elle à trouver un coupable à cette lecture de l'œuvre de Manchette? C'est ce que nous verrons.

La sélection de nos textes se fonde sur plusieurs facteurs. Nous nous limitons aux commentateurs francophones et anglophones de Manchette et son œuvre, car ce sont les deux langues que nous comprenons. Il est possible que des opinions divergentes existent dans d'autres langues que nous ne maîtrisons pas. Pour ne pas nous éparpiller, notre recherche se concentre sur les commentaires critiques concernant la relation entre l'œuvre de Manchette et le roman noir dans son ensemble ou la partie produite par les auteurs français avant 1971, soit les textes de Jean-François Gérard, Franck Frommer, Benoît Mouchart, Margaret Atack, Claire Gorrara et Susanna Lee. Nous ne discutons pas de l'ensemble des commentaires concernant Manchette. Cependant, ceux que nous avons sélectionnés forment un échantillon représentatif des ouvrages en français et en anglais sur lui : Gérard, Frommer et Mouchart ont publié les

seuls longs ouvrages consacrés à l'auteur; Atack, Gorrara et Lee, bien qu'elles n'aient consacré que certains chapitres de leurs textes à JPM, ont été publiées par de grandes presses universitaires, et ont conféré à leurs affirmations l'autorité de ces institutions prestigieuses et méritent donc d'être examinées. Nous citons également des textes critiques plus courts de commentateurs français publiés dans des recueils sur JPM tels que *Temps noir* n°11 et *POLAR, spécial Manchette*. Nous montrerons que les textes étudiés soutiennent la notion infondée de « rupture manchettienne » et favorisent sa circulation. Sans prétendre que tous les commentaires critiques concernant JPM souscrivent à cette idée, la notion de la rupture manchettienne demeure très répandue parmi ceux qui ont écrit sur lui, soit énoncée directement dans leurs textes, soit mentionnée dans un recueil sans être remise en question, sanctionnant ainsi implicitement une conception erronée de la relation de l'œuvre de JPM avec le genre en général ou avec la partie produite par les auteurs français. Nous pensons donc que les éditeurs de ces ouvrages, même lorsqu'ils ne soutiennent pas eux-mêmes expressément l'idée de cette rupture générique, sont complices de la diffusion de ce concept. Par exemple, *Temps noir* n°11 promeut explicitement les travaux de Gérard, Frommer et Mouchart⁵. En ce qui concerne la fiction, outre les neuf romans que JPM a publiés de son vivant, nous avons lu autant de romans noirs français, américains et britanniques que le temps nous le permettait.

Les critiques en question soutiennent que le genre était plus ou moins statique jusqu'à l'arrivée de Manchette, ce qui est faux. Manchette fait partie d'un grand nombre d'écrivains talentueux qui, depuis la naissance du genre, ont adapté les caractéristiques génériques à leurs propres fins. Si l'on prétend que l'utilisation du genre par JPM est une réinvention, il faut aussi étendre le titre de réinventeur à une centaine d'autres auteurs tout aussi excellents avant lui. Les commentateurs de Manchette essaient de lui réserver le statut de réinventeur du genre ou prétendent qu'il a fait tellement plus que les autres ou que les autres ont fait tellement moins que lui, que lui seul peut être considéré comme ayant véritablement réalisé cette transformation, ce qui, encore une fois, est faux. Ces derniers emploient une version fabuleuse, simplifiée à l'extrême, du genre qu'ils décrivent comme très répétitif, banal, incapable de contenir une véritable critique sociale, voire carrément antiprogressiste. Aucun de ces commentateurs qui

⁵ Par exemple, Cécile De Bary, dans Mark Lhomeau (dir.), *Temps Noir : La Revue des Littératures Policières*, n°11, Nantes, Éditions Joseph K., 2008, p. 154-155, 165-167.

prétendent jusqu'ici que Manchette réinvente le genre ne semble avoir mené le travail nécessaire pour établir que cette conception du roman noir est juste. Notre espoir est que les futurs chercheurs de JPM se débarrasseront des prétentions de critiques infondées sur la culture populaire, de ces anti-*fans* de « la culture de masse » qui ont étudié son travail jusqu'à présent, pour analyser honnêtement non seulement les polars de leur auteur préféré, mais aussi la relation entre son œuvre et l'énorme corpus d'excellents romans qui composent le genre que JPM est censé avoir transformé, au lieu de se contenter d'affirmer : « Manchette aimait l'Internationale situationniste donc leurs idées sont dans ses romans, donc les formes et les contenus sont nouveaux. »

CHAPITRE 1

ALIEN-MINDED RADICALS AND MORAL PERVERTS

Je vois par ailleurs qu'A.D.G. prend l'art en général, la littérature en particulier, très au sérieux. Il paraît rêver d'une sorte de clan, d'école stylistique, dont lui et moi formerions la base⁶.

Writers who commit themselves to rethinking the genre tend to construct themselves in opposition to a somewhat narrowly conceived prior tradition. That is, generic changes may well be premised on an assertion that the previous variant of the genre was fixed, whereas their 'subversion' has broken through this generic rigidity⁷.

Nous commencerons ce chapitre en nous penchant sur les comptes-rendus critiques portant sur la relation de l'œuvre de Jean-Patrick Manchette au genre auquel elle appartient : le roman noir, une sous-catégorie moderne de la littérature criminelle. Le premier élément que nous constatons à la lecture de cet ensemble de textes est la remarquable similitude des conclusions tirées par leurs auteurs. L'unanimité n'est pas nécessairement suspecte, mais il est toujours bon de vérifier si cette parfaite concordance repose sur des arguments fondés et un examen diligent des sources pertinentes, ou si elle est le résultat d'une sorte d'inertie cognitive. Alors, que concluent nos critiques estimés ? Les articles publiés par ceux qui discutent de la place de Manchette au sein du genre noir sont unanimes : la nouveauté de son œuvre est indéniable. Non seulement il est talentueux, mais son originalité est si remarquable que le genre est repensé dans son sillage. Manchette est un romancier sans précédent.

⁶ Jean-Patrick Manchette, *Journal : 1966-1974*, Paris, Gallimard, 2008, p. 447.

⁷ Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, London, Oxford University Press, 2005, p. 6.

1.1 L'œuvre de Jean-Patrick Manchette, « beaucoup plus que du polar » ?

Sans recourir à une définition particulière, nous pouvons convenir que le sens de « nouveau » varie selon l'utilisation. Dans ce cas, la distinction la plus importante à établir se situe entre « nouveau » comme « le plus récent », comme « nouveau pour moi » et comme « rompant avec la tradition, présentant des caractéristiques qui n'étaient jamais apparues auparavant ». Il suffit de jeter un rapide coup d'œil au travail de ces commentateurs pour constater qu'ils soutiennent tous qu'il est « nouveau » au troisième sens. Manchette, prétendent-ils, crée quelque chose de nouveau à partir de la tradition de l'écriture dite « noire », il la modifie de manière radicale et attire ainsi l'attention des universitaires et des aficionados. Ce n'est pas simplement un autre auteur de la Série Noire, un simple auteur des polars, c'est « beaucoup plus que du polar⁸ ». Il a tout changé. Ainsi, *polar* est devenu *néo-polar*.

Nous aborderons dans un premier temps l'ouvrage de Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette : parcours d'une œuvre*. Gérard a été le premier à publier un livre complet sur Manchette. Bien que le texte ait des prétentions savantes, comme on le verra par les citations, il s'agit d'une lecture très orientée et l'enthousiasme de l'auteur ne peut cacher qu'aucun fait probant ne soutient ce qu'il affirme concernant la relation de JPM au genre. Selon Gérard, la nouveauté de Manchette n'entraîne aucun doute. JPM, dit-il, est « une sorte d'icône culturelle d'une modernité typiquement française, porte-parole de toute une génération ayant vécu les années 60, mai 68⁹ ». Il continue ainsi :

Mais cette consécration n'est pas due seulement à la qualité exceptionnelle des écrits de Manchette. Elle vient de ce que son œuvre fait date dans l'histoire du roman policier, qu'elle a produit un nouveau type d'écriture et abordé des thèmes jusque-là sous-représentés dans le polar français. Le policier noir sera différent après Manchette : ce phénomène, contesté par certains, a été appelé par la critique (reprenant un terme inventé par notre auteur lui-même) le « néo-polar »¹⁰.

⁸ Natacha Levet, « Jean-Patrick Manchette entre paralittérature et littérature, les paradoxes d'un auteur », dans *Temps noir : La revue des littératures policières*, n°11, Nantes, Éditions Joseph K., 2008, p. 161.

⁹ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette : Parcours d'une œuvre*, 2^e édition, Paris, Encrage, 2008, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

Commençons par noter que si Gérard admet dans son texte que l'existence du néo-polar est « contesté[e] par certains, » cela ne fait que le pousser davantage à appuyer son affirmation :

[C]es objections semblent des arguties et notre but sera simplement de montrer que, s'il est aussi important d'analyser l'œuvre de cet écrivain, c'est parce qu'elle représente un tournant dans l'histoire du roman policier. Après son passage, rien ne sera plus pareil : les auteurs de polars, même si certains renient son influence, écrivent à présent différemment grâce à lui¹¹.

Nous reviendrons dans le deuxième chapitre sur d'autres points soulevés par Gérard. Pour l'instant, il faut noter le fait qu'il parle simultanément de polar en général et de polar français en particulier puis de sa confusion entre plusieurs termes — polar, roman policier, polar français, policier noir — pour désigner le genre que JPM aurait transformé. Gérard ne laisse aucune place au débat. JPM, « une sorte de Rimbaud du polar, à la fois surdoué et maudit », a réinventé le genre¹².

Évoquons maintenant Franck Frommer, auteur de *Jean-Patrick Manchette : le récit d'un engagement manqué*. Frommer construit sa « petite généalogie du roman noir¹³ » à partir du commentaire provenant de Foucault, Propp, Roger Caillois, Todorov, Uri Eisenzweig, Deleuze et de JPM lui-même. Manchette est le seul à avoir de la crédibilité en tant que source d'information sur le roman noir. Todorov n'évoque que sa théorie structuraliste des formes du roman policier en général, et non l'histoire et l'évolution du roman noir (cela en utilisant des propos insensés tels que : « [Q]ui veut “embellir” le roman policier, fait de la “littérature”, non du roman policier¹⁴ »). Eisenzweig est un spécialiste en roman de détection exclusivement ; il n'a rien publié qui porte sur le roman noir, donc il ne représente pas une source appropriée pour

¹¹ *Ibid.*, p. 8-9.

¹² *Ibid.*, p. 7.

¹³ Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette : Le récit d'un engagement manqué*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2003, p. 13.

¹⁴ Tzvetan Todorov, « Typologie de roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 56 ; Todorov ajoute : « Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme [...]. Si l'on avait bien décrit les genres de la littérature populaire, il n'y aurait plus lieu de parler de ses chefs-d'œuvre : c'est la même chose ; le meilleur spécimen sera celui dont on n'a rien à dire », *Idem*.

établir une conception du roman noir valide. Caillois parle un peu du roman noir (avant qu'il ait été ainsi nommé) dans un livre publié en 1942 (*Puissances du roman*), ce qui semble bien trop vieux pour être la seule source sur l'histoire du genre qui n'est pas aussi le sujet de l'enquête (JPM). Frommer émet plusieurs affirmations très fortes sur la « nouveauté » de Jean-Patrick Manchette. Selon lui, il a créé « une vraie littérature d'intervention critique, selon les codes du polar et du roman réaliste, pouvant capter le public le plus large possible [...] ¹⁵ ». « [L]e polar classique », écrit-il,

[M]ême engagé, respecte scrupuleusement les canons étroits et institutionnels de l'écriture réaliste (personnage, psychologie, récit linéaire, profondeur et imitation...), et maintient donc l'imposture aliénante. Et si dans le choix du polar, il s'agissait d'une décision stratégique et politique de contestation immédiate, s'inscrivant dans un type d'engagement sartrien et s'appuyant sur une esthétique réaliste, il semble bien que Manchette se montre rapidement insatisfait et décide de s'attaquer au romanesque dans sa forme même. En à peine dix ans et une dizaine de romans, Jean-Patrick Manchette va radicalement transformer l'écriture de romans noirs et l'ouvrir à de nouvelles interrogations. Manchette n'a nullement été l'artisan de la résurrection du roman noir — appelé néo-polar —, il en a plutôt été le fossoyeur le plus fécond, engendrant une nouvelle voie romanesque¹⁶.

Nous reviendrons sur le texte de Frommer plus loin dans notre analyse, mais constatons ici quelques éléments importants de cette citation. Frommer affirme avec force que la forme et le contenu des polars qui précèdent JPM sont entièrement réalistes. Il limite ses termes génériques à « roman noir », « polar », « polar classique » et « néo-polar », et souligne son cadre prévisible qui, selon lui, constitue une source d'insatisfaction pour Manchette et le motive à « attaquer » sa forme et à « radicalement transformer » le genre. Constatons également que Frommer ne fait pas de distinction entre le genre dans son ensemble et le corpus français en particulier lorsqu'il parle de la transformation radicale réalisée par JPM.

Le troisième critique que nous citerons est Benoît Mouchart, auteur de l'ouvrage *Jean-Patrick Manchette : le nouveau roman noir*. Comme le titre l'indique, ce livre soutient la théorie selon laquelle le travail de JPM constitue un point de rupture. « En se lançant dans une véritable

¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

réécriture des thèmes et des stéréotypes du genre », Manchette, selon Mouchart : « participe en fait à la remise en question profonde, pour ne pas dire définitive, du roman noir français¹⁷ ».

Comme les situationnistes s’amusaient à refaire la post-synchronisation de films érotiques pour glisser au fil des dialogues une foule d’allusions politiques, Manchette s’est donc emparé des formes narratives du roman noir pour en raviver la vigueur critique *et rompre ainsi avec vingt ans de tradition française*. Ce travail de révision s’est accompagné d’une réflexion profonde sur l’écriture, qui place Manchette *parmi les plus importants stylistes du genre*¹⁸.

Si Mouchart insiste moins sur l’originalité de Manchette que Frommer et Gérard, il souligne son extrême importance. Le titre de son texte n’a rien d’ironique et parle exclusivement de JPM. Ainsi, même s’il est plus mesuré dans ses déclarations que les deux précédents, les conclusions offertes au lecteur sont les mêmes : JPM représente une rupture avec le genre tel qu’il existait jusqu’alors. Nous examinerons en détail les affirmations de Mouchart dans le chapitre suivant, mais notons rapidement qu’il lit l’œuvre de Manchette comme étant un « détournement » — à la manière situationniste — du roman noir (à l’instar de tous nos commentateurs, nous le verrons). Il affirme que JPM a introduit la politique de gauche radicale dans des produits culturels destinés aux « masses ». Mouchart suggère qu’il s’agissait précisément de l’intention de Manchette, qui « s’est donc emparé des formes narratives du roman noir pour en raviver la vigueur critique [...] ». Cela implique également que « la tradition française » pré-Manchette n’était pas suffisamment imprégnée de ladite « vigueur critique ». On voit que Mouchart entretient aussi un flou autour des appellations génériques et nationales pour traiter de cette nouveauté, passant de la « tradition française » au « genre » en général. Non seulement Manchette a rompu « avec vingt ans de tradition française », affirme Mouchart, mais il est aussi l’un des « plus importants stylistes du genre » (c’est-à-dire le genre dans son ensemble, et pas seulement la partie française, car les genres littéraires modernes ne s’arrêtent pas aux frontières nationales). Pour l’instant, il suffit de constater que les critiques présentées jusqu’ici appuient fortement l’hypothèse de l’extrême nouveauté de JPM.

¹⁷ Benoît Mouchart, *Jean-Patrick Manchette : Le nouveau roman noir*, Paris, Éditions Séguier, 2006, p. 22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 46-47. Nous soulignons.

Tournons maintenant notre regard vers l'Angleterre. C'est dans ces textes en anglais sur l'exceptionnalité de Manchette que les affirmations sur son œuvre commencent à poser un réel problème. La thèse de la « rupture manchettienne » passe de publications de niche comme Encrage (Gérault) à des publications comme Oxford University Press (Atack et Gorrara). Elle commence ainsi à être imprégnée de l'autorité d'institutions de recherche très respectées. « The roman noir and the roman policier were in the doldrums in the early 1960s, » écrit Margaret Atack, « dominated by American and British authors with the French offering weak imitations¹⁹ ». Dans son *May 68 in French Film and Fiction*, Atack écrit que « May 68 was the catalyst of renewal, bringing in new political and social themes and attitudes. » Arguant que l'œuvre de Manchette incarne ledit renouvellement, et qu'il est « nouveau » parce qu'il est talentueux et situé à un moment de bouleversement sociétal, Atack décrit ainsi « [the] impressive rewriting of *le polar*²⁰ » de Manchette :

[T]he exuberance of Manchette's writing is another terrain bringing together the self-referential tradition of the polar and the political awareness of the spectacle and the meaning associated with the situationist detournement. Irony, pastiche, quotation proliferate as Manchette plays with the codes of the genre²¹.

Atack, dont le texte porte sur la littérature et le cinéma français d'après mai 1968, met l'accent sur le contexte sociopolitique comme catalyseur de la rupture créée par les écrivains néo-polars, notamment Manchette, tandis que les textes de Gérault, Frommer et Mouchart mettent avant tout l'accent sur le génie particulier de JPM, puis sur le contexte. Bien qu'il s'agisse d'affirmations différentes, les deux parties conviennent qu'il est nettement différent de ses prédécesseurs et soulignent les mêmes aspects de ses textes et de sa vie personnelle pour appuyer cette idée. Atack prétend que « le roman noir » pré-JPM était « in the doldrums », mais indique qu'elle ne désigne peut-être que le polar français en ajoutant qu'il est « dominated by American and British authors with the French offering weak imitations. » Si elle ne se réfère qu'au roman noir français, cette affirmation fait passer à la trappe Léo Malet, Boris Vian, Albert Simonin, Michel Lebrun, Francis Ryck et Pierre Siniac, entre autres. Au sujet de Siniac, Atack

¹⁹ Margaret Atack, *May 68 in French Fiction & Film: Rethinking Society, Rethinking Representation*, London, Oxford University Press, 1999, p. 128.

²⁰ *Ibid.*, p. 140.

²¹ *Ibid.*, p. 139.

ne mentionne qu'une fois cet auteur pour affirmer que « May 68 was the catalyst of renewal [du polar], bringing in new political and social themes and attitudes. Pierre Siniac's *Les morfalous*, set during the second world war, appeared at the end of that year²² ». Étant donné que le livre a été rédigé avant 1968 (entre « 16-27 décembre 1967²³ »), on se demande comment on peut énoncer que les événements de cette année-là ont eu une quelconque influence sur sa forme et son contenu. La plupart des commentateurs de *Manchette*, s'ils mentionnent Siniac, se contentent d'indiquer qu'il a publié *Luj Inferman' et la Cloducque* en 1971, donnant l'impression qu'il n'avait pas une avance considérable sur JPM et qu'il n'a lui aussi commencé à écrire qu'après mai 1968²⁴. Atack ne parle plus de lui après cette citation, et elle ne mentionne pas, comme dit Siniac, qu'il « avai[t] déjà à [s]on actif une dizaine d'ours publiés, sur la brèche polardière, depuis 13 ans²⁵ » avant que *Manchette* ne publie son premier roman. En réponse à la question « Comment avez-vous vécu le phénomène [...] du “néo-polar” », Siniac répond :

Je ne me suis pas du tout occupé de ce « phénomène »... [sic] J'ai tout simplement continué mon petit bonhomme de chemin dans ma sphère personnelle. Aucune influence sur moi, j'avais déjà ma patte [...]. Personnellement, j'étais tout à fait à part. [Michel] Lebrun a écrit que je faisais déjà du « néo-polar » des années avant cette « mode », à mes débuts... Je ne m'en suis jamais rendu compte²⁶.

Si Atack fait référence au roman noir en général, de nombreux auteurs de romans noirs comme Jim Thompson, Chester Himes, Donald Westlake, Charles Willeford, Derek Raymond, John D. MacDonald, Stephen Geller, Peter Loughran et Stanley Crawford (sans parler de l'incroyable science-fiction noire produite par des maîtres comme Philip K. Dick et les autres hybrides

²² *Ibid.*, p. 128.

²³ Pierre Siniac, *Les morfalous*, Paris, Gallimard, coll. « Carré Noir », 1975, p. 184.

²⁴ Par exemple, « La 'Révolution' de mai 68 a échoué. Les forces capitalistes ont repris le dessus [...]. Les romans policiers noirs ne reflètent plus du tout l'état de cette société et les sentiments de la nouvelle génération [...]. Et puis...[sic] en 1971, paraissent en Série Noire quatre livres totalement novateurs à la fois par leur écriture et par leur thèmes : *Laissez bronzer les cadavres !* et *L'Affaire N'Gustro* [...], *La divine surprise* d'A.D.G. [...] et *Luj Inferman' et la Cloducque* de Pierre Siniac. » [Nous soulignons] Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 10 ; il ajoute plus tard que Siniac « poursuit une œuvre déjà entamée depuis quelques années à la Série Noire » (p. 11), un amendement qui efface les trois romans que Siniac a publiés entre 1958 et 1960 sous le nom Pierre Signac dans deux autres maisons d'édition, c'est-à-dire, bien avant mai 1968. De plus, deux romans d'A.D.G. et trois romans de Siniac ont été publiés par la SN en 1971, plutôt qu'un roman chacun, comme le laisse entendre Gérard.

²⁵ François Guérif (dir.), *POLAR, spécial Manchette*, Paris, Éditions Rivages, 1997, p. 33.

²⁶ *Ibid.*, p. 33-34.

noirs²⁷), pour ne citer que quelques grands auteurs du genre des années 1960, sont également omis. Pour les termes génériques, Attack utilise indifféremment « roman noir », « polar » et « roman policier ». Elle avance que l'écriture de Manchette constitue un détournement situationniste du roman noir et que les événements de mai 1968 en France doivent être lus comme le catalyseur de sa « impressive rewriting » du genre.

Parmi d'autres publications anglaises, on trouve l'ouvrage de Claire Gorrara, qui écrit sur JPM dans son livre *The Roman Noir in Post-War French Culture*. Citant Attack et Gérard, Gorrara décrit ainsi le roman noir post-mai 1968 :

At the head of the movement stood Jean-Patrick Manchette, whose intellectual affinities with left-wing activism and popular protest made him a leading exponent of a new school of French detective fiction, known as the néo-polar.
The néo-polar *revolutionized a moribund French detective fiction market by injecting radical political awareness into the classic American roman noir*²⁸.

Selon son analyse,

The stylistic experimentation of some of the most accomplished writers of the 1970s was a revelation for critics and readers. The néo-polar vogue exploded the hackneyed stereotypes and plot structures *of the roman noir*. Writers such as Manchette deliberately short circuited the narrative closure and resolution *of the roman noir* and defy the pace of suspense and anticipation by playing knowingly with reader expectations²⁹.

Comme Attack, Gorrara étend le crédit de la prétendue rupture qu'est « *the néo-polar* » à un groupe d'écrivains plus large que Gérard, Frommer et Mouchart. Or, cela ne change rien au fait que Manchette est présenté comme l'écrivain le plus important du groupe, ce qui justifie le

²⁷ Comme Benoît Tadié affirme à propos l'ère des « paperback originals » américains : « La coexistence de ces différents types de fiction à l'intérieur des mêmes collections favorisa le transfert de motifs intergénérique et entraînera parfois de véritables hybridations (le western noir, le polar SF, le polar rural, le roman criminel de contestation raciale, le polar homosexuel ou lesbien, etc.) qui enrichiront considérablement le genre. », « La Série Noire et le roman américain », dans Franck Lhomeau et Alban Cerisier (dir.) *C'est l'histoire de la Série Noire*, Paris, Gallimard, 2015, p. 110.

²⁸ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture: Dark Fictions*, London, Oxford University Press, 2003, p. 15. Nous soulignons.

²⁹ *Ibid.*, p. 60. Nous soulignons.

fait que leurs chapitres concernant « le néo-polar » soient presque entièrement centrés sur JPM et les événements de mai 1968. Ils mentionnent la présence d'Amila, Ryck et Siniac, mais évitent une véritable discussion sur ces autres « accomplished writers of the 1970s » ou sur le fait qu'ils écrivaient beaucoup de polars dès les années 1960. On lit un chapitre entier sur *120, rue de la Gare* de Malet, peu avant celui qui porte sur Manchette, où selon Gorrara « [i]n this first French *roman noir*, the detective solves the crime through a combination of logical deduction, brute force, and more intuitive methods³⁰ ». Elle ne mentionne pas qu'il y a des romans de Malet sans enquêteur (les trois romans de *La trilogie noire*), ce qui laisse croire aux lecteurs qu'il y a quelque chose de nouveau dans « le néo-polar », dans lequel les personnages « had little affinity with the iconic figure of the private eye and his moral crusade³¹ ». Les éléments qui nous intéressent dans les citations ci-dessus tiennent aux affirmations selon lesquelles les « romans noirs » (français, anglais et américains car elle parle de la Série Noire, dont les auteurs étaient majoritairement américains avant 1971, comme nous le verrons sous peu) avant Manchette étaient pleins de « hackneyed stereotypes and plot structures, » dont les créateurs n'ont jamais « play[ed] knowingly with reader expectations. » Gorrara affirme que JPM était un « leading exponent » du néo-polar, et que ce sont ses « intellectual affinities with left-wing activism and popular protest » qui lui ont permis d'assumer ledit rôle. Gorrara oscille entre des termes génériques, assimilant « detective fiction », « polar » et « roman noir ». Gorrara implique également que « the classic American roman noir » manquait de « radical political awareness. »

Tous les critiques mentionnés jusqu'à présent soulignent l'idée que l'œuvre de Jean-Patrick Manchette est indissociable des événements de Mai 1968 et des discours qui les accompagnent et que ce fait est plus ou moins responsable de la qualité de son œuvre, ce qui élève ses romans par rapport à ceux qui les précèdent. De plus, ils admettent tous que, comme le dit Gorrara, « Manchette's vision of the roman noir owed much to a situationist analysis of cultural production³² », et qu'il fait en quelque sorte une « Marxist analysis of capitalism in the pages

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 59.

³² *Ibid.*, p. 61.

of a polar³³ ». Écrivant un chapitre dans *French Crime Fiction*, Susanna Lee offre une représentation de JPM très proche de celle de Gorrara en 2003 : « [i]n the era of May 1968, the roman noir [...] made way for a more aggressive and politically motivated sub-genre: the néo-polar³⁴ ». « May 68, Politics and the Néo-Polar » reprend essentiellement les mêmes informations que Gorrara. Lee conclut avec une déclaration qui intéresse notre analyse :

These authors took that era's disaffection and resistance to authority and rendered them in narrative form. For some *néo-polar* authors, the unrest of 1968 became part of their novels' thematic content. For many others, it manifested itself in an atmosphere of anger and boredom, in a rapid narration, in an absence of closure and solutions and, most notably, in explosions of violence. These are the characteristic features of the néo-polar – the features that mark its departure from the less bleak and visceral crime fiction of earlier decades. Despite – or more likely because of – its representation of a 'decomposing society', the *néo-polar* has begun to receive considerable critical attention and to be read in the academy³⁵.

Cette affirmation contient beaucoup d'éléments d'analyse intéressants. Lee fait référence aux « auteurs », mais le corps de son essai ne parle que de Manchette, « the best known of the néo-polar authors³⁶ ». Ainsi, Lee, comme Gorrara, annonce une nouveauté qui est censée représenter un groupe d'écrivains, et pourtant les néglige tous sauf un, ce qui contribue ainsi à n'élever que JPM. Ce qui est étrange dans ce livre, édité par Gorrara, c'est qu'il semble que cette dernière, après son premier essai en 2003, a développé ses connaissances du genre en France avant Manchette, écrivant un chapitre sur quatre romanciers français des années 1940 et 1950 : Jean Amila, Terry Stewart, André Hélène et Léo Malet, qu'elle appelle « the 'missing link' in a genealogy of French crime fiction that stretches [...] forward to the highly politicized crime fiction of writers such as Jean-Patrick Manchette [...]»³⁷ ». Malheureusement, elle ne mentionne pas que trois des quatre dont elle parle écrivaient toujours dans les années 1960, que deux des quatre (Amila et Malet) écrivaient toujours dans les années 1970, et qu'Amila écrivait toujours dans les années 1980. Pire encore, Gorrara a permis à Lee de répéter les mêmes

³³ *Ibid.*, p. 69.

³⁴ Susanna Lee, « May 68, Radical Politics and the *Néo-Polar* », *French Crime Fiction* (dir. Claire Gorrara), Cardiff, University of Wales Press, 2009, p. 71.

³⁵ *Ibid.*, p. 81.

³⁶ *Ibid.*, p. 71.

³⁷ Claire Gorrara, « The Advent of the Roman Noir », *French Crime Fiction*, *loc. cit.*, p. 67.

déclarations trompeuses à propos de JPM, d'une manière plus hyperbolique que Gorrara a produit elle-même quelques années auparavant. Gorrara répète elle-même dans l'introduction du livre que Manchette et ses héritiers « transformed the form, politics and content of French crime fiction to reflect their sense of its possibilities as a form able to engage in a radical social critique of contemporary reality³⁸ ». Lee mentionne Siniac et Ryck, deux auteurs qui publiaient des polars avant mai 1968, mais elle ne nomme que quelques-uns de leurs romans qui sont apparus *après* 1968 (et elle ne mentionne jamais Amila ou Malet), ce qui renforce trompeusement son argument stipulant que les événements de ce mois ont eu un effet indéniable sur la forme et le contenu des romans noirs en général et en France en particulier. Lee postule qu'une rupture générique s'est produite, et prend bon nombre des mêmes poses que les cinq critiques précédents. Elle estime que le polar pré-JPM était nettement moins violent, plus lent, moins sombre, évitait les représentations de la décomposition sociétale et recherchait avant tout une conclusion claire et nette. La partie la plus intéressante de cette citation pour nos besoins est à la fin, alors que Lee remarque le fondement de l'intérêt académique pour le néo-polar, mais n'explore pas les raisons du désintérêt des commentateurs de JPM pour l'étude du polar plus largement.

Comme nous verrons, de nombreuses recherches savantes ont été menées sur le roman noir dont les conclusions, appuyées par beaucoup de citations provenant des romans eux-mêmes, mettent en évidence la nature hautement politique et contestataire du genre. Or, si l'on en croit les témoignages recensés jusqu'à présent, le polar avant Manchette était stéréotypé, rigidement structuré et dépourvu de perspective politique radicale. Jean-Patrick Manchette, grâce à sa prétendue proximité intellectuelle avec l'Internationale situationniste et mai 1968, aurait libéré la forme crispée du roman noir et l'aurait transformé pour mener une guerre symbolique contre la domination culturelle du capitalisme. Claire Gorrara écrit :

[D]espite the much-contested use of the term néo-polar, critics and writers agree that a wave of new authors in the 1970s revolutionized the form and content of the roman noir in France. As the writer most associated with this trend, Jean-Patrick Manchette stands

³⁸ Claire Gorrara, « Introduction », *French Crime Fiction, loc. cit.*, p. 8.

out as a figure who united a radical social critique of contemporary France with a formidable reworking of noir style and form³⁹.

Les commentateurs que nous avons cités reprennent cette affirmation. Nous explorerons leurs arguments, les nuances apportées et les preuves qu'ils présentent dans le deuxième et le troisième chapitre. Nous avons fourni des efforts considérables pour découvrir des textes critiques qui présentent des points de vue opposés ou à tout le moins différents à propos de l'œuvre de Manchette et sa relation au genre, en vain. Si, en fait, de tels arguments existent dans le monde académique, ils ont été tellement écartés qu'ils n'apparaissent dans aucune revue littéraire ni dans aucun texte critique d'importance. Ainsi, la « nouveauté » de Manchette irait de soi. C'est à cette supposée évidence que notre recherche va maintenant s'arrêter en s'intéressant à la littérature criminelle qui a précédé Manchette.

1.2 Une petite histoire de la littérature criminelle, entre « la tête et les couilles »

En 1971, la Série Noire française s'endormait et Manchette l'a réveillée⁴⁰.

[W]hile historical knowledge must always fall short of positive proof (of the kinds appropriate to experimental science), false historical knowledge is generally subject to *disproof*⁴¹.

JPM est nouveau, clament ces commentateurs. Cela oblige à se demander dans quel contexte il est apparu comme une telle nouveauté. L'affirmation nécessite donc que nous examinions les déclarations à propos de JPM par rapport à ce qui a précédé son œuvre afin de vérifier si tel est bien le cas ou non. Pour affirmer sa nouveauté, quelle est l'étendue des preuves à considérer ? Nous pourrions *peut-être* nous limiter au polar français s'il s'agissait de souligner que JPM n'est nouveau que dans le roman noir produit en France par des Français (nous y reviendrons), mais cela nécessite l'examen d'un corpus beaucoup plus large dans la mesure où la critique le situe dans le genre dans son ensemble. Nous présenterons donc ici une petite

³⁹ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁰ Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 7.

⁴¹ E.P. Thompson, « The Poverty of Theory: or An Orrery of Errors », dans *The Poverty of Theory and Other Essays*, London, Monthly Review Press, 1978, p. 40.

histoire de la littérature criminelle à laquelle seront confrontées les déclarations des promoteurs de la « rupture manchettienne » dans le chapitre suivant, afin de localiser les points problématiques dans leur logique et les preuves rassemblées à l'appui de leurs arguments.

Tous ne seront pas d'accord avec notre récit de l'histoire de la littérature criminelle. C'est normal. C'est la nature de l'argument historique. Le mieux que nous pouvons faire est de produire une interprétation narrative à partir des sources que nous jugeons pertinentes et de justifier nos choix. Outre les fictions criminelles (romans policiers et noirs), les sources que nous privilégierons proviennent d'historiens de la littérature criminelle et particulièrement du roman noir, ainsi que des chercheurs en *fan studies* et des théoriciens de la réception. À la suite des universitaires de langue anglaise, nous désignerons cet ensemble de textes (romans, films, bandes dessinées, chansons, etc.) par « littérature criminelle » plutôt que par « roman policier » ou « littérature policière », les deux termes de prédilection des universitaires de langue française et des anglophones des études françaises. La justification de cette nomenclature est que la littérature traitant du crime et de ses conséquences (ce qu'on appelle en anglais « crime fiction ») précède la littérature concernant le policier (ou le détective) et ses pratiques d'enquête d'au moins 100 ans, n'a jamais disparu à l'apogée de la fiction policière (le *whodunnit*), puis a survécu aux récits centrés sur les policiers comme des représentants de la raison, de moralité et de bon ordre ; elle les a même surpassés. En bref, comme elle concerne toujours des délits, la « littérature policière » peut être rangée confortablement dans la « littérature criminelle », mais la « littérature criminelle » ne peut être subsumée sous la rubrique de la « littérature policière ». Nous en discuterons plus en profondeur au fur et à mesure que nous avancerons, mais nous considérons comme fondamentale l'affirmation selon laquelle « early crime narratives [...] featured neither police nor official detectives, as neither existed until the nineteenth century⁴² ».

Par souci de concision, et parce que nous nous concentrons principalement sur les mutations du roman noir du XX^e siècle, nous devons malheureusement être très concis sur ses ancêtres

⁴² Heather Worthington, « From *The Newgate Calendar* to Sherlock Holmes », dans Lee Horsley et Charles J. Rzepka (dir.), *A Companion to Crime Fiction*, London, Blackwell Publishing, 2010, p. 17.

des XVIII^e et XIX^e siècles où nous trouvons *The Newgate Calendars* et *broadsheets* produits en Angleterre à la fin des années 1700 ; les romans gothiques du début des années 1800 dans lesquels « the trappings of the supernatural and the usual Gothic tropes of secrets, hidden passages and decaying castles turn out to be the cover for a gang of smugglers⁴³ » ; les *Mémoires* « largely ghost-written » de Vidocq, dans lesquelles les ex-criminels utilisent « their knowledge of the criminal underworld and quite often its methods to track down or trap their quarry », qui étaient les premiers contes à utiliser la détection médico-légale et auraient inspiré directement Edgar Allan Poe et Arthur Conan Doyle⁴⁴ ; les *penny dreadfuls* « in which the criminal was glorified » et qui attiraient « a specifically juvenile audience⁴⁵ » ; et les romans *Newgate* à prix modérés du milieu du XIX^e siècle, basés sur un contenu similaire au *Newgate Calendar*, qui a contribué à diffuser les « criminal fictions to a cross-class audience » et a ouvert la voie aux romans à sensation des années 1850⁴⁶. Par le biais du roman à sensation qui était « more respectably middle class », ⁴⁷ « the detective is established in both the public world of the police and the private world of the domestic sphere and the emphasis is firmly on detection rather than the pursuit of the criminal seen in earlier criminography⁴⁸ ». Tels sont les modèles par rapport auxquels Arthur Conan Doyle et *Strand Magazine* devaient se définir⁴⁹. Nous omettrons l'œuvre de Poe pour aller droit au cœur des premiers succès de la fiction policière, au phénomène littéraire qu'est Sherlock Holmes.

1.2.1 – Fictions policières, « how a well-bred débutante gnaws a chicken wing »

Il existe deux périodes remarquables de la fiction policière : la première est centrée sur l'œuvre de Conan Doyle. Commençant en 1891 et se développant « for two series of twelve stories each

⁴³ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵ Christopher Pittard, « From Sensation to *Strand* », dans Lee Horsley et Charles J. Rzepka (dir.), *A Companion to Crime Fiction*, London, Blackwell Publishing, 2010, p. 105-106.

⁴⁶ Heather Worthington, « From *The Newgate Calendar* to Sherlock Holmes », *loc. cit.*, p. 19.

⁴⁷ Christopher Pittard, « From Sensation to *Strand* », *loc. cit.*, pp. 107.

⁴⁸ Heather Worthington, « From *The Newgate Calendar* to Sherlock Holmes », *loc. cit.*, p. 24.

⁴⁹ Christopher Pittard : « What these models had in common was the construction by middle-class critics of the figure of a passive reader, who would read without distinction and succumb to the thrills of the narrative. », « From Sensation to *Strand* », *loc. cit.*, p. 109.

before Holmes's ostensible death in 'The Final Problem'⁵⁰ », les contes de Sherlock Holmes et de son assistant le Dr Watson adhèrent à une formule établie dans les contes de Dupin de Poe, dans laquelle c'est l'assistant plutôt que le détective qui raconte l'histoire. Cette formule se poursuivra dans le deuxième « âge » de la fiction policière dans les histoires de Poirot d'Agatha Christie, racontées par son acolyte Hastings (à l'exception de *The Murder of Roger Ackroyd*, connu de manière notoire pour avoir renversé les attentes des lecteurs en introduisant un narrateur différent et moins fiable qui est également le coupable). Les contes de Holmes se concentrent sur la détection rationnelle du crime et, dès leur première apparition dans les pages de *Strand Magazine*, ils ont récolté un énorme succès commercial⁵¹. *Strand* « soon reached a circulation of 50,000 copies which was maintained for many years⁵² ». Ce succès indéniable a poussé les éditeurs à trouver ou produire des contenus similaires, « and it was quickly provided⁵³ ». Holmes est devenu si populaire que lorsque Conan Doyle a été excédé d'écrire ces histoires de détection et a tué Sherlock, une campagne furieuse menée par des lecteurs occasionnels aussi bien que par des *super-fans* de Holmes (qui avait formé des « detection clubs », des *fan clubs* de Conan Doyle dans toute l'Angleterre et aux États-Unis, comprenant même un club « keep Holmes alive ») a obligé l'auteur à ressusciter sa célèbre création⁵⁴. L'immense succès de Sherlock Holmes a ouvert une nouvelle voie aux aspirants écrivains de fiction. Dans le sillage de Doyle figurent G. K. Chesterton et son détective catholique Father Brown qui pratique une forme de détection divine, ainsi que les contes de Raffles d'E. W. Hornung (que George Orwell oppose favorablement au « pure fascism » de James Hadley Chase et le roman noir américain dans son essai « Raffles and Ms. Blandish⁵⁵ ») et les contes

⁵⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁵¹ Christopher Pittard: « It is often argued that Doyle's success lay in an apparent Victorian fetish for rationality and order, which exalted Holmes as a superhero of both intellectual prowess and careful investigation. Taken together, the most famous Holmesian aphorisms offer a rationalist manifesto, from *The Sign of Four's* 'When you have excluded the impossible, whatever remains, however improbable, must be the truth,' onwards. » *Ibid.*, p. 110 ; cela dit, les capacités de raisonnement de Holmes sont souvent surestimées par les critiques. Comme le note Pierre Bayard, il existe de nombreux exemples d'histoires dans lesquelles Holmes commet des erreurs et n'est pas en mesure de résoudre le mystère central. *L'affaire du chien des Baskerville*, p. 56-64.

⁵² Julian Symons. *Bloody Murder, From the Detective Story to the Crime Novel, A History*, London, Penguin Books, 1974, p. 66.

⁵³ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁵ George Orwell, « Raffles and Ms. Blandish », dans *Decline of the English Murder and Other Essays*, London, Penguin Books, 1965, p. 78.

d'Arsène Lupin de Maurice Leblanc, pour n'en citer que trois qui se sont épanouis grâce à une « form, which still in its infancy, offered infinite opportunities for variation⁵⁶ ». Ce premier « âge » de la fiction policière « began with Holmes » et « ended with the First World War⁵⁷ ».

La deuxième grande période de la fiction policière peut être comprise comme l'ère du puzzle, qui débute avec la publication du premier roman d'Agatha Christie, *The Mysterious Affair at Styles* (1920). Cette première fiction mettant en scène Hercule Poirot est remarquable dans sa volonté de construire un texte dont l'attrait principal est la présentation d'un puzzle complexe que le lecteur doit tâcher de résoudre avec le détective. C'est « the beginning of what came to be known as the Golden Age⁵⁸ ». Christie a été rejointe dans les années 1920 par Dorothy Sayers et Anthony Berkley en Angleterre, puis aux États-Unis, par S.S. Van Dine, avec le personnage de Philo Vance, et par Earl Bigger avec son détective chinois Charlie Chan, puis dans les années 1930 enfin par Ellery Queen et John Dickson Carr. C'est au cours de ces décennies du *whodunnit* que les auteurs ont commencé à produire des listes de règles pour la bonne exécution d'un roman de détection. Selon l'une d'elle « [a]ny conclusions reached purely by instinct, through accident or through coincidence, showed a failure on the part of the author and were unfair to the reader⁵⁹ » et « the motives for all crimes should be personal, and within that context rational. They should not be committed for reasons of state or on behalf of theoretical principles or by somebody merely insane⁶⁰ ».

Les caractéristiques généralement attribuées au roman de détection (et attribuées au roman noir par plusieurs des commentateurs de JPM) sont très souvent tirées de ces listes de règles. Ces caractéristiques comprennent une intrigue centrée sur un crime qui a été dissimulé par un type de tromperie, un détective (amateur ou professionnel) dont la tâche est de découvrir celle-ci, qui possèdent des capacités cognitives sans égales et remarquent des éléments que les autres négligent. Le détective et son assistant sont généralement les seuls personnages bien développés ; les personnages secondaires sont typiquement assez unidimensionnels. À cela

⁵⁶ Julian Symons. *Bloody Murder*, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 107.

s'ajoute la présence d'indices pour démêler la supercherie (ces indices sont essentiels aux romans de détection, bien que le détective puisse ou non partager leur signification avec le lecteur), un cadre principalement confiné à ce qui s'est produit avant le crime, une perspective sociale conservatrice et une analogie avec le puzzle en ce sens que la tromperie peut être découverte par le lecteur⁶¹. Les auteurs de romans de détection, soucieux du « fair play », adhèrent à certaines règles de conduite dans la construction de leurs énigmes. Certains critiques plus intransigeants ont interprété ce comportement comme contraignant les écrivains et les lecteurs de romans de détection à répéter des formules, ce qui réduit l'écrivain à une écriture mécanique et le texte à une « machine à lire⁶² ». Des critiques plus incisifs et mieux informés sur ce corpus de textes remettent fortement en question ces hypothèses, affirmant que la publication de telles règles d'écriture n'était pas destinée à être prise au sérieux. Il s'agirait plutôt d'un mode de « tongue-in-cheek » adressé à leurs pairs trop dogmatiques⁶³. « The first and most significant characteristic of golden age fiction is its self-referential or metafictional quality », écrit Susan Rowland. « The golden age novel [...] is one that refers to itself as a detective fiction⁶⁴ ». Lee Horsley note à juste titre que la longévité de la fiction policière (le roman de détection et le *whodunnit*) vient précisément de « a constant tension between formal innovation and readers' expectations about the form as they know it⁶⁵ ». De telles listes de règles peuvent en fait être lues comme un manuel pour jouer avec un *fanbase* engagé, « indicative of a heightened awareness of writers' interactions with their audience and of the need to involve the reader as a participant. [...] the inherent playfulness of the game was also a constant inducement to bend the rules without breaking them⁶⁶ ». Dans *The Hound of the Baskervilles* et *The Murder of Roger Ackroyd*, on peut observer « one of the most obvious ways in which writers could vary the formula, » qui est en perturbant « such apparently predictable elements as the reliable narrator and the reliably 'fixed' triangle of characters – detective, victim, criminal⁶⁷ ». Comme Horsley le postule, le succès d'un texte ou d'un genre dépend

⁶¹ *Ibid.*, p. 182-184.

⁶² Thomas Narcejac, *Une machine à lire : Le roman policier*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1975, p. 21-22.

⁶³ Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁴ Susan Rowland, « The 'Classical' Model of the Golden Age », dans Lee Horsley et Charles J. Rzepka (dir.), *A Companion to Crime Fiction*, London, Blackwell Publishing, 2010, p.118.

⁶⁵ Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁷ *Idem.*

moins de la manière dont les règles semblent être fixées — comme le suggère Todorov — que du jeu possible entre le texte et le lecteur au sein de telles prétendues contraintes, et le caractère toujours illusoire de celles-ci.

1.2.2 – Le roman noir, « Philo Vance needs a kick in the pants »

La fiction policière a été remplacée au cours des années 1920 et 1930 par le travail d'un groupe d'écrivains apparentés, mais très différents dans le style de leur écriture, appelé *hard-boiled* (ce que les critiques appelleront plus tard « [l]e polar ou roman noir⁶⁸ »). La fiction *hard-boiled* est née des échecs de la Prohibition et de ce que Benoît Tadié appelle « la rupture hammettienne », en référence à Dashiell Hammett, la première vraie vedette à avoir débuté dans les pages de *Black Mask*⁶⁹. Dans un court texte esquissant les caractéristiques du « polar », Manchette dresse lui-même un contraste saisissant entre les deux approches :

Ceux qui attendent le jour où nous causerons d'Agatha Christie peuvent se brosser. Je décrète que polar ne signifie aucunement « roman policier ». Polar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigme de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine mauvaise, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Le polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé donc à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise. Pas étonnant qu'il reprenne vie ces temps derniers. Mais quant à [James M.] Cain, c'est surtout celle de 1929, la crise dont il parlait⁷⁰.

Il n'est pas nécessaire de commenter en détail la signification de ces déclarations pour le moment. Il est à noter ici que JPM définit ses termes, qu'il considère « roman policier » comme signifiant « le roman policier à énigme de l'école anglaise », auquel il oppose « le polar », signifiant « roman noir violent ». Puisque Manchette cite James M. Cain comme un représentant du mouvement, nous pouvons donc conclure qu'à son avis « roman noir violent » est synonyme de *hard-boiled*, et que, selon lui, il y a peu de chevauchement entre le roman policier à énigme et le roman noir. Il les voit comme deux catégories distinctes. De plus, il voit

⁶⁸ Benoît Tadié. *Front criminel, une histoire du polar américain de 1919 à nos jours*, Paris, PUF, 2018, p. 12.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁰ Jean-Patrick Manchette. *Chroniques*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1996, p. 53.

le polar des Français comme une continuation du « roman noir violent » américain, affirmant : « [p]as étonnant qu'il reprenne vie ces temps derniers. » Polar français et polar américain participent bel et bien l'un et l'autre du même genre.

Toutefois, nous n'avons pas besoin de (et ne devrions probablement pas) croire les paroles de Manchette à propos de ces différences. Les critiques de la littérature criminelle citent la Première Guerre mondiale comme point de rupture générique. Après celle-ci, les magazines *pulp* commencent à se développer rapidement, trouvant un large public américain et européen. Dans son « Raffles and Miss Blandish », même George Orwell constate, avec sa mauvaise humeur typique, le succès que connaissent les magazines *pulp* au Royaume-Uni :

There exists in America an enormous literature of more or less the same stamp as *No Orchids* [*for Ms. Blandish de James Hadley Chase*]. Quite apart from books, there is the huge array of 'pulp magazines', graded so as to cater for different kinds of fantasy, but nearly all having much the same mental atmosphere. A few of them go in for straight pornography, but the great majority are quite plainly aimed at sadists and masochists. Sold at threepence [sic] a copy under the title of Yank Mags* (*they are said to have been imported into this country as ballast which accounted for their low price and crumpled appearance. Since the war the ships have been ballasted with something more useful, probably gravel)⁷¹.

Les histoires contenues dans ces *Yank Mags* « reflected the increasing violence of American society, and the misery of the depression years. » Les auteurs de telles histoires « wrote in a way that implied a wholly different ethos from that of the Golden Age detective story writer. The hardboiled dick did not inhabit the same world as the Great Detective⁷² ». Le plus réussi de ces magazines est *Black Mask*, qui paraît pour la première fois en 1920. C'est dans ses pages que Dashiell Hammett publiera la grande majorité de ses nouvelles. En collaboration avec « Captain » Joseph T. Shaw, Hammett a développé un style unique d'écriture qui, en peu de

⁷¹ George Orwell, « Raffles and Miss Blandish, » *loc. cit.*, p. 72 ; JPM considère le commentaire négatif d'Orwell au sujet du roman noir sans fondement : « La rareté de ces remarques indique plutôt qu'Orwell n'a presque jamais prêté l'attention au polar. En revanche, cet écrivain a sans cesse été ce "témoin de son temps" que le polar veut être. Comme le polar, Orwell a été un témoin désillusionné. Sa pensée et ses expériences [...] l'ont mené à la plus grande vigilance touchant la violence sociale, les mécanismes du pouvoir politique, et la fausse conscience des intellectuels. Orwell n'a pas aimé le polar. C'est parce qu'il ne l'a pas fréquenté. » Jean-Patrick Manchette, *Chroniques, op. cit.*, p. 284-285.

⁷² Julian Symons. *Bloody Murder, op.cit.*, p. 140.

temps, sous le contrôle éditorial minutieux du *Captain Shaw*, est devenu le style du magazine. Selon Tadié, le style de *Black Mask* est né de la synergie unique de ces deux hommes, de « la rencontre d'une idée [de Shaw] et d'un style (celui de Hammett)⁷³ ». Shaw imaginait une révolution mondiale de la littérature policière et possédait les moyens de la soutenir, tandis que Hammett avait la capacité technique d'inspirer une telle révolution. « C'est grâce à Shaw que *Black Mask*, assez éclectique à ses débuts, acquit une cohérence éditoriale et stylistique qui faisait défaut à ses principaux concurrents », écrit Tadié. « [M]ais c'est aussi grâce à son auteur vedette, Dashiell Hammett, qui trouva en Shaw un soutien à même de le conforter dans ses ambitions littéraires et un promoteur qui l'imposa comme modèle aux autres auteurs du magazine⁷⁴ ». Tadié décrit le style et le contenu des textes d'Hammett comme imposés à partir du moment où *Poisonville (Red Harvest)* a été publié sous forme de feuilleton dans *Black Mask* : « la lutte du détective contre la ville pourrie ; le tempo et l'explosivité du récit ; le point de vue rigoureusement focalisé sur les actions et les paroles du héros ; la langue sèche, souple, monosyllabique de sa narration⁷⁵ ». Citant la description qu'a produite Shaw des caractéristiques de ce nouveau style, Tadié énumère également :

[La] priorité accordée au « conflit des personnages » par rapport au crime lui-même, qui est secondaire ; le style « dur, cassant » [*hard, brittle*] ; l'utilisation maximale des possibilités du dialogue ; « l'authenticité des personnages et de l'action » ; le « tempo très rapide » obtenu grâce à l'« économie caractéristique de l'expression » – qui aura, souligne-t-il, « une influence très nette sur l'écriture dans d'autres domaines »⁷⁶.

Après *Poisonville*, Shaw a poussé toute son écurie d'écrivains dans cette direction. « Avec *Poisonville/Red Harvest* », Tadié écrit que « Hammett met le polar en résonance avec les traumatismes et la crise morale et politique provoqués par la Première Guerre mondiale, dans un récit violent, explosif, témoignant d'une extraordinaire énergie verbale⁷⁷ ».

Le polar, tel que l'imaginaient Shaw et Hammett, est affaire de style, de rythme. Contrairement au roman à énigme, qui se signale plus souvent par l'ingéniosité de son

⁷³ Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal*, Paris, PUF, 2006, p. 6.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁵ Benoît Tadié, *Front criminel*, *op. cit.*, p. 40-41.

⁷⁶ Benoît Tadié, *Le polar américain*, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁷ Benoît Tadié, *Front criminel*, *op. cit.*, p. 39.

intrigue que par la qualité de son expression, son intérêt premier réside dans le travail de la langue, l'invention argotique, l'énoncé paradoxal, l'image inattendue qui secoue le lecteur dès la première phrase du récit⁷⁸.

Tadié soutient que Hammett a inventé ce style, « le récit de violence aveugle », en réponse aux horreurs de la Première Guerre mondiale⁷⁹. « L'équation hammettienne renverse l'économie du roman policier traditionnel, où les meurtres sont au contraire peu physiques et hypermotivés », écrit-il⁸⁰. « C'est lorsqu'on touche à la mort violente que la visée du langage hammettien — matérialiste, directe, qui montre au lieu d'esquiver — est le plus clairement perceptible⁸¹ ». « Il fallait à la fois la contrainte *pulp* (le concret, l'immédiat) et l'expérience, même indirecte, de la première grande boucherie des temps modernes pour arriver à une telle force d'expression⁸² ». Tadié estime que les choix linguistiques de Hammett et Shaw sont particulièrement révélateurs d'un rejet de la tradition littéraire et politique. Il compare le langage de Hammett à celui de Woodrow Wilson, le président américain qui a conduit les États-Unis dans la Première Guerre mondiale, ayant conclu à juste titre qu'Elihu Willsson, le maire de « Poisonville », était un double littéraire du président.

Le style de Hammett est à l'opposé de celui de Wilson : l'un abuse de la phrase complexe, de l'adjectif qualificatif, de l'emphase et du symbole, l'autre ramène tout à l'énoncé minimaliste, au verbe d'action et à la brutalité du monde réel. Le langage concret de Hammett n'apparaît pas seulement comme l'expression d'un nouveau type de *detective story* rejetant celui du passé, empreint de la *gentility* (respectabilité) britannique, mais aussi comme un contre-langage en rupture avec les discours qui avaient monopolisé l'espace public et couvert l'hécatombe de la guerre. Il s'apparente en cela à celui de Hemingway qui, comme l'écrit Lionel Trilling, incarne lui aussi un rejet des mots de Wilson et des sentiments qu'ils expriment⁸³.

Dans son premier livre sur le polar américain, Tadié examine le « langage concret de Hammett » en considérant son style comme relevant d'une langue américaine, marquée à l'écrit pour se démarquer de l'utilisation britannique dominante de la langue écrite et parlée. « Le

⁷⁸ Benoît Tadié, *Le polar américain*, op. cit., p. 25.

⁷⁹ Benoît Tadié, *Front criminel*, op. cit., p. 51.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Ibid.*, p. 52-53.

⁸³ *Ibid.*, p. 56.

polar de Hammett ou Cain semble ainsi réaliser, au niveau de la fiction populaire, la promesse de Webster, Twain ou Whitman : celle d'une littérature américaine puisant naturellement dans l'oralité indigène, » écrit-il. « Mais, en réalité, il a fallu un profond remaniement de la langue du récit criminel américain pour parvenir à cette apparence de naturel : le genre policier aux États-Unis, avant la Première Guerre mondiale, ne s'était pas encore affranchi de la tutelle anglaise⁸⁴ ». Raymond Chandler a théorisé lui aussi le gouffre qui sépare les deux types d'écriture, les deux approches de la langue que représentent les écoles britanniques et américaines. Dans son essai « The Simple Art of Murder », il écrit :

[Hammett] wrote at first (and almost to the end) for people with a sharp, aggressive attitude to life. They were not afraid of the seamy side of things; they lived there. Violence did not dismay them; it was right down their street. Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not with hand-wrought duelling pistols, curare, and tropical fish. He put these people down on paper as they are, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes. He had style, but his audience didn't know it, because it was in a language not supposed to be capable of such refinements⁸⁵.

Parmi les autres écrivains qui, sous la direction de Shaw, ont suivi le chemin tracé par lui et Hammett, citons Paul Cain (*Fast One*), Raoul Whitfield (*Green Ice*), Horace McCoy (*They Shoot Horses, Don't They?* ; *No Pockets in a Shroud* ; *I Should Have Stayed Home Today* ; *Kiss Tomorrow Goodbye*), Jonathan Latimer (*Headed for a Hearse* ; *The Dead Don't Care* ; *The Lady in the Morgue* ; *Solomon's Vineyard* ; etc.), et le susmentionné Raymond Chandler (*The Big Sleep* ; *Farewell, My Lovely* ; *The Lady in the Lake* ; *The Little Sister* ; *The Long Good-bye* ; etc.). La rencontre de l'écriture dure moderniste — comme celle pratiquée par Hemingway — et de la littérature criminelle attire également des écrivains comme Kenneth Fearing (*The Big Clock* ; *Dagger of the Mind*) et James M. Cain (*The Postman Always Rings Twice* ; *Double Indemnity* ; *Serenade* ; *Mildred Pierce*, etc.) qui, bien que publiant dans « the slicks », avaient plus en commun avec l'enclave *Black Mask* qu'avec des écrivains modernistes américains comme Hemingway ou John Dos Passos⁸⁶. On voit même des auteurs purement

⁸⁴ Benoît Tadié, *Le polar américain, op. cit.*, p. 34.

⁸⁵ Raymond Chandler, « The Simple Art of Murder », *loc. cit.*, p. 15-16.

⁸⁶ Il n'y avait pas exactement une coexistence pacifique entre ces deux groupes d'auteurs. Même s'il a co-écrit l'adaptation à l'écran de *Double Indemnity*, Raymond Chandler a fameusement écrit sur James M. Cain, « James Cain – faugh! Everything he touches smells like a billygoat [sic]. He is every kind of

modernistes marqués par l'écriture *hard-boiled*, comme c'est le cas de « The Killers » de Hemingway (adapté au cinéma 1946, puis en 1964) et de *Sanctuary* — souvent considéré comme l'inspiration de *No Orchids for Ms. Blandish* de James Hadley Chase⁸⁷ — de William Faulkner qui a même travaillé sur l'adaptation à l'écran de *The Big Sleep* de Chandler.

Mouvement littéraire convergent, la littérature de gangsters est née la même année (1929) que la publication sous forme de livre de *Red Harvest. Little Caesar* de W.R. Burnett — « deuxième grand inventeur du polar après Hammett⁸⁸ » — a été le premier récit centré sur les gangsters produit aux États-Unis. Cette critique de la société américaine moderne, qui commence par une citation de Stendhal, vise à montrer que « si vous avez ce type de société, elle produira ce type d'hommes⁸⁹ ». Dans ce roman, « Burnett y réussit ce qu'aucun des auteurs de *Black Mask* n'avait tenté et ce que Joseph T. Shaw n'aurait pas accepté : un récit dont le personnage principal est un criminel, où les forces de l'ordre ne jouent qu'un rôle secondaire⁹⁰ ».

Avec ce renversement, *Little Caesar* ouvrait la voie à une vision démocratique du criminel. De plus, il éliminait l'énigme — il n'y en a jamais chez Burnett — et désamorçait la tension morale née du combat entre bons et méchants, remplacée par une concurrence où le gangster est opposé à ses semblables, dans un monde où il n'y a plus que des nuances de gris⁹¹.

Ce fut un succès instantané qui a engendré un mouvement littéraire et cinématographique à part entière. *Little Caesar* est sorti en tant que film hollywoodien en 1930, soit la même année que *Public Enemy*, suivi de *Scarface* en 1931. Ces trois films, en plus du roman qui a lancé le bal, ont fermement établi le gangster comme une icône de la culture américaine, ce qui s'est

writer I detest, a faux naif, a Proust in greasy overalls, a dirty little boy with a piece of chalk and a board fence and nobody looking. Such people are the offal of literature, not because they write about dirty things, but because they do it in a dirty way. » Geoffrey O'Brien, *Hardboiled America: Lurid Paperbacks and the Masters of Noir*, 2nd Edition. New York, De Capo Press, 1997, p. 73 ; Chandler a également dénigré *Dagger of the Mind* de Kenneth Fearing, le qualifiant de « savage piece of intellectual double-talk. » *Ibid.*, p. 85.

⁸⁷ George Orwell : « In borrowing from Faulkner's *Sanctuary*, Chase only took the plot. The mental atmosphere of the two books is not similar. », « Raffles and Ms. Blandish », *loc. cit.*, p. 75.

⁸⁸ Benoît Tadié, *Front criminel*, *op. cit.*, p.62.

⁸⁹ W. R. Burnett, cité dans Benoît Tadié, *Front criminel*, *op. cit.*, p.77.

⁹⁰ *Ibid.*, p.62.

⁹¹ *Ibid.*, p.64.

poursuivie, sans interruption, jusqu'à nos jours. Le gangstérisme est rapidement devenu un thème central et le gangster, un personnage central pour cette nouvelle génération d'écrivains américains, y compris dans les pages de *Black Mask*. Après le succès énorme de *Little Caesar* et la naissance des « magazines uniquement consacrés à la fiction des gangsters »,

Joseph T. Shaw, enfreignant son propre mot d'ordre, laissera publier dans *Black Mask* des histoires dont le protagoniste est un criminel et dont l'auteur, à la carrière aussi fulgurante que ses récits, restera le plus extraordinaire styliste que le polar hard-boiled ait connu (Paul Cain, *Fast One*, 1932)⁹².

Au milieu des années 1930, on assiste à une autre transformation du genre, la naissance d'un autre courant de la littérature *hard-boiled* que les critiques ont rétroactivement appelé « noir » :

[H]istoires narrées du point de vue d'un personnage piégé, traqué, coupable de meurtre ou accusé de l'être, victime de la fatalité. Abandonnant le point de vue du détective, ces récits laissent remonter à la surface du genre criminel ses tendances mélancoliques plus ou moins refoulées. [...] autant d'histoires vécues et racontées par des personnages précaires, hobos, chômeurs, amnésiques, drogués et autres victimes d'une société qui leur ôte toute protection, pour mieux les livrer à un engrenage qui les écrase. Contrairement aux protagonistes de Hammett ou Burnett, ces personnages sont des êtres à la dérive, non des détectives ou des criminels professionnels : le peuple, ou ce qu'il en reste quand le tissu social est déchiré et que l'individu se retrouve seul ; le peuple désemparé, affirmant son existence jusque dans le meurtre ou la mort. C'est surtout (mais non exclusivement) dans le milieu californien que ces histoires voient le jour. Elles expriment la condition de l'émigré pris dans une double impasse, découvrant que la route vers l'Ouest ne l'a conduit nulle part et que la voie du retour est bloquée. Elles manifestent aussi le dissensus des auteurs vis-à-vis du « grand centre anti-culturel de production du divertissement » : c'est contre l'arrière-plan du cinéma qu'il faut saisir la parole intérieure de la créature marginale. Il n'est donc pas étonnant qu'une des scènes privilégiées du noir soit Hollywood ni, surtout, que le noir se développe après que Hollywood a capitalisé et centralisé l'*entertainment* de masse aux États-Unis. Le noir est encore plus noir quand il intercepte l'éclat des projecteurs ; le discours intérieur encore plus isolé et dissonant dans un paysage sonore monopolisé par les voix des stars, au service de puissants intérêts économiques⁹³.

« Deux auteurs [...] incarnent cette tendance noire à ses débuts » selon Tadié : « James M. Cain sur la côte Ouest et Cornell Woolrich sur la côte Est⁹⁴ ». Le premier roman de Cain (*The*

⁹² Benoît Tadié, *Front criminel, op. cit.*, p.67.

⁹³ *Ibid.*, p. 115-117.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 117.

Postman Always Rings Twice), suivi de près par celui de Horace McCoy (*They Shoot Horses, Don't They?*), inaugure le noir « post-hollywoodien », critiquant la « nouvelle culture dominante américaine [qui] attire puis rejette une fille fauchée de l'Iowa, trompée par le rêve de succès, déracinée et désorientée, pour qui tout retour en arrière est impossible⁹⁵ ». Cette même thématique se retrouve dans *I Should Have Stayed Home Today* de McCoy et, plus développée, dans *Serenade* de Cain. « En phase avec les anxiétés nées de la crise, » tels récits « profite[nt] de l'usure du *private eye* pour s'affirmer, sinon contre celui-ci, du moins à la place qu'il commence à libérer⁹⁶ ». Ce courant est joint par un autre, plus « noir » encore. Développés dans *Black Mask* par Cornell Woolrich et Fanny Ellsworth — le rédacteur en chef après le départ de Shaw qui « l'ouvre à des auteurs de style différent » — qui sont pour cette deuxième vague d'histoires de *Black Mask* ce que Hammett et Shaw sont pour la première vague, les historiens de la littérature criminelle appellent cette période « qui ébranle le monopole des auteurs ultra-virils sur les récits de *Black Mask*, “le tournant Ellsworth”⁹⁷ ». Commençant en 1937, Woolrich « donne le ton à la deuxième génération de *Black Mask*. Il focalise le récit pulp sur la passivité, l'angoisse, le déclassement, l'amnésie, la persécution, ou d'autres formes de faiblesse ou d'aliénation⁹⁸ ».

Tadié caractérise le style de Woolrich comme étant « anti-hammettien⁹⁹ », il « renverse la logique narrative des nouvelles pulp des années 1920. [...] Woolrich met en valeur une expérience de désorientation radicale qui prend souvent naissance, années 1930 obligent, dans une précarité sociale aiguë¹⁰⁰ ». Contrastant les styles de Hammett et de Woolrich, Tadié écrit :

De l'action rapide on passe à un ralenti extrême ; de la maîtrise de soi à la peur panique ; de l'engagement violent à la souffrance impuissante ; d'un monde extérieur défini de manière réaliste — parfois avec une précision visuelle hyperréaliste — à un espace flou et indistinct ; d'une langue énergique et staccato à une sorte de litanie engluée dans ses répétitions, impuissante à nommer le réel, comme au bout du rouleau. Ce mélange de

⁹⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 129.

lassitude et d'angoisse marquera l'univers du roman et du film noirs de l'après-guerre ; on le retrouvera en particulier chez David Goodis, autre poète des chutes dans les ténèbres¹⁰¹.

C'est à cette époque qu'Hollywood a commencé à s'intéresser à l'approche *hard-boiled* de la fiction criminelle et des produits connexes centrés sur les victimes comme les récits du style dur de Cain, McCoy et Woolrich. Le marché culturel a commencé à voir l'intérêt de ce type de production et a voulu attirer ses instigateurs dans des domaines qui dépassaient le livre. De nombreux auteurs qui ont fait leurs débuts dans *Black Mask* vont travailler à Hollywood et à peu près au même moment, Hollywood commence à transformer les textes d'écrivains *hard-boiled* en films majeurs, donnant naissance à ce qui deviendra plus tard le « film noir ». « Noir » est un terme qui a été proposé par les critiques français pour décrire cette souche du cinéma américain¹⁰². Emprunté au nom de la collection Série Noire de Marcel Duhamel¹⁰³ de romans *hard-boiled* à prédominance américaine et britannique (nommé « [e]n souvenir du roman "noir" romantique dont ces auteurs retrouvent l'inspiration à la fois naïve et cruelle¹⁰⁴ »), le terme couvre rétroactivement les sources littéraires du film noir ainsi que le produit cinématographique qui a connu son apogée dans les années 1940 et 1950 – mais qui continue dans les années 1960 et 1970, même jusqu'à nos jours, sous l'appellation « néo-noir. » Ce mouvement a eu un impact si profond qu'on ne peut pas certifier qu'il a vraiment pris fin, les différences entre film noir et néo-noir n'étant qu'une question d'âge, de technologie et de sémantique. Afin d'établir que « the primary literary influence on the film noir movement was the hard-boiled detective movement » et ceux « who extended the hard-boiled style into areas beyond the detective genre¹⁰⁵ », il suffit de considérer que les films noirs les plus célèbres sont adaptés de romans et de nouvelles *hard-boiled* et de romans modernistes durs connexes, puis

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² James Naremore, *More than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 13-15.

¹⁰³ Martin Rubin, *Thrillers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 90.

¹⁰⁴ Franck Lhomeau et Alban Cerisier (dir.) *C'est l'histoire de la Série Noire*, p. 31 ; « Pourquoi Série Noire ? – C'est Jacques Prévert qui m'a suggéré l'appellation. Peut-être parce que les choses sinistres se passent la nuit quand rôdent les puissances de l'ombre. Trait de génie, puisque devenu maintenant locution courante pour désigner tout ce qui ressort de la manière dure, dynamique – sexe et sadisme, action rapide, choc [...]. » Marcel Duhamel, cité dans *C'est l'histoire de la Série Noire*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰⁵ Martin Rubin, *Thrillers*, *op. cit.*, p. 93.

souvent avec l'aide des auteurs eux-mêmes¹⁰⁶. Ceux-ci incluent *The Maltese Falcon*, *The Glass Key*, *The Thin Man* (Hammett), *Double Indemnity*, *The Postman Always Rings Twice*, *Mildred Pierce*, *Slightly Scarlet* (James M. Cain), *The Big Sleep*, *Farewell My Lovely*, *Lady in the Lake* (Chandler), *Asphalt Jungle*, *High Sierra* (Burnett), *Black Angel*, *Deadline at Dawn*, *Night Has a Thousand Eyes*, *Rear Window*, etc. (Woolrich), et ainsi de suite. Ces films n'ont pas seulement représenté d'énormes succès commerciaux, ils ont également été salués pour leur cinématographie novatrice — fortement influencée par l'expressionnisme allemand et le modernisme américain (« At its most intense, film noir's renowned visual style is characterized by hyperatmospheric chiaroscuro lighting, ominously elongated shadows, nightmarishly extreme angles, and precipitously unbalanced compositions¹⁰⁷ ») — et leur expansion de l'univers hostile de la fiction *hard-boiled* américaine à un public beaucoup plus large que celui qui avait accès aux *Yank Mags*. Comme le note Martin Rubin, « [f]ilm noir was the most pessimistic general movement in Hollywood history, portraying a dark world riddled with corruption, deceit, neurosis, and victimization¹⁰⁸ ».

Le marché élargi de ce « powerful undercurrent of letdown and confusion beneath the bright surface of war's-end optimism¹⁰⁹ » comprenait de nombreux Français qui, après avoir passé la Seconde Guerre mondiale sous la botte des occupants nazis et de leurs laquais français qui ont interdit tous les médias américains du territoire¹¹⁰, étaient avides des produits culturels de leurs libérateurs¹¹¹. En 1945, surfant sur cet engouement pour les produits culturels américains, Marcel Duhamel fonde donc la Série Noire qui devient la collection de traduction du roman *hard-boiled* américain (et anglais) de Gallimard. Cette collection « profite du succès de ce nouveau genre cinématographique, le “noir américain”, qui s'inspire directement de la nouvelle

¹⁰⁶ Helen Faradji, « Maniérisme et distanciation ludique dans le film noir contemporain : Autour du cinéma de Joel et Ethan Coen et de Quentin Tarantino », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2008, p. 57.

¹⁰⁷ Martin Rubin, *Thrillers*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 90-91.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁰ Claire Gorrara, *Roman Noir in Post-War French Culture*, *op. cit.*, p. 34.

¹¹¹ « [...] ce qui a compté par-dessus tout pour un vaste lectorat : la fascination des Français pour l'Amérique, dans ce qu'elle offre de rêve, mais aussi de réalisme brut, entre la sauvagerie, la violence et l'érotisme, formes symboliques extrêmes d'une effective “libération”. La France vit alors à l'heure américaine. » Franck Lhomeau et Alban Cerisier (dir.) *C'est l'histoire de la Série Noire*, *op. cit.*, p. 33.

littérature américaine ; car tous ces scénarios sont des adaptations de nouvelles ou de romans dont les auteurs sont ou seront publiés dans la Série Noire¹¹² ». Pendant les vingt-cinq premières années de son existence, la Série Noire n'a publié qu'un très petit nombre d'auteurs français, se concentrant plutôt sur la recherche de *classics* produits avant 1945, puis de romans *hard-boiled* nouveaux et passionnants des États-Unis, et parfois d'Angleterre¹¹³. Pour ceux qui doutent du fait que la Série Noire était avant tout une collection d'auteurs américains et anglais, il faut savoir que le premier roman de JPM, publié en 1971, était le numéro 1394 de la SN. À cette époque, sur les 1393 romans qui ont précédé *Laissez bronzer les cadavres !*, seuls 207, soit 15 %, ont été écrits par des auteurs français, contre 276 par les Britanniques (20 %) — dont 54 par James Hadley Chase — et 909 par les Américains (65 %). Donc ceux qui mentionnent la collection « avant Manchette » — ou ceux, comme Gérauld, qui essaient de se limiter à « la Série Noire française » avant 1971, une expression assez trompeuse (si nous souhaitons réellement parler de l'état du roman noir strictement français avant 1971, il faut examiner toutes les collections en France) — doivent toujours tenir compte de la prépondérance du roman noir américain dans la collection et leur disponibilité constante sur le marché français. Au départ, Duhamel concentre sa collection exclusivement sur ce qu'il appelle le roman noir américain et les pastiches britanniques, des romans centrés sur les transgresseurs dans lesquels des détectives privés, des gangsters, des journalistes et divers marginaux emploient des moyens criminels ou semi-criminels pour ne pas être écrasés par la société corrompue des États-Unis. Les premiers romans publiés dans la collection ont été rédigés par deux auteurs britanniques, Peter Cheyney et James Hadley Chase, qui ont écrit des romans américanisés avec des décors américains, singeant consciemment Hammett, McCoy, les deux Cain et Whitfield. Ce qui a suivi était une liste croissante d'auteurs américains comprenant notamment Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Charles Williams, James M. Cain, Raoul Whitfield, Paul Cain, W.R. Burnett, Don Tracy, Jonathan Latimer, P.J. Wolfson, John D. MacDonald, Ross MacDonald (alias Kenneth Millar), Clifton Adams, Jim Thompson, David Goodis, Chester Himes, Donald

¹¹² *Idem*.

¹¹³ « La Série Noire ne fait paraître aucun ouvrage d'auteur français durant l'année 1952. Pour Duhamel, la raison essentielle tient à leur mauvaise qualité. La Série Noire ne publie que «très rarement des ouvrages français, car ceux qu'on nous soumet sont, dans 75% des cas, des œuvres purement érotiques ou sadiques, ou encore totalement dénuées de valeur,» confie-t-il à Claude Gallimard. » *Ibid.*, p. 54.

Westlake (alias Richard Stark, Tucker Coe, entre autres), Horace McCoy, Ed McBain (alias Evan Hunter), Lawrence Sanders, Gil Brewer, Joe Gores, Cornell Woolrich (alias William Irish), James Gunn, Stephen Geller, et Stanley G. Crawford. Bien que la collection entière de la SN ne puisse pas être considérée comme entièrement composée des meilleurs romans du genre¹¹⁴, elle « reste, pour l'admirateur, la meilleure entrée possible dans le genre¹¹⁵ ». Lire la liste des titres publiés par la collection depuis sa fondation jusqu'à la fin de 1970, c'est retrouver les grands noms de la littérature criminelle américaine moderne — et quelques mutants merveilleux du Royaume-Uni tels que Derek Raymond (alias Robin Cook) et Peter Loughran — enfin présentés comme une sorte de groupe cohérent, permettant aux auteurs et critiques américains de « reconnaître, dans le miroir sombre de la collection, l'aura d'un genre qui exprime un point de vue sur le monde, la violence, la négativité et l'absurde qui le travaillent, l'aliénation de l'individu que l'habite¹¹⁶ ». Leurs romans ont été publiés par un vaste éventail d'éditeurs aux États-Unis, ce qui tend à masquer les nombreux points communs qu'ils partageaient. Duhamel a été le premier à reconnaître les traits communs de ces textes disparates, un mouvement plus large et plus cohérent que ce qu'on avait remarqué dans leur pays d'origine¹¹⁷. De la même manière, les Français ont été les premiers à constater la cohérence stylistique et thématique du corpus cinématographique qui correspondait au *hard-boiled*, bien avant la critique anglo-saxonne¹¹⁸. La déclaration d'intention de Duhamel pour la Série Noire prend la forme d'un manifeste « qui figure sur les rabats des jaquettes de couverture

¹¹⁴ Lee Horsley : « [...] to arrive at a coherent definition of literary noir, it would have to be said that a full list of the novels Duhamel chose for his *Série Noire* would not be the best basis. Among the huge number of *Série Noire* offerings [...] many would be unlikely to be included in any late twentieth-century reprinting of classic *romans noirs*. » *The Thriller Noir*, London, Palgrave Macmillan, 2009, p. 93.

¹¹⁵ Benoît Tadié, « La Série Noire et le roman noir américain », dans Franck Lhomeau et Alban Cerisier (dir.) *C'est l'histoire de la Série Noire, op. cit.*, p. 115.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 116.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ James Naremore : « In one sense the French invented the American film noir, and they did so because local conditions predisposed them to view Hollywood in certain ways. As R. Barton Palmer observes post-war France possessed a sophisticated film culture [...] where movies were treated as art rather than as commercial entertainment. Equally important, the decade after the liberation was characterised by a strong resurgence of Americanism among French directors and critics, many of whom sought to refashion their art cinema along the more 'authentic' lines of Hollywood genre movies. A *nouvelle vague* would eventually grow out of this dialectic between America and Europe. » *More than Nights, op. cit.*, p.13-15.

de presque tous les volumes de la collection parus de juillet 1948 à avril 1949¹¹⁹ ». Soulignant le caractère unique de cette forme d'écriture par rapport aux récits policiers, il écrit :

L'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte. L'optimiste systématique non plus. L'immoralité admise en général dans ce genre d'ouvrages uniquement pour servir de repoussoir à la moralité conventionnelle, y est chez elle tout autant que les beaux sentiments, voire de l'amoralité tout court. L'esprit en est rarement conformiste. On y voit des policiers plus corrompus que les malfaiteurs qu'ils poursuivent. Le détective sympathique ne résout pas toujours le mystère. Parfois il n'y a pas de mystère. Et quelquefois même, pas de détective du tout. Mais alors ? [...] Comme dans les bons films, les états d'âme se traduisent par des gestes, et les lecteurs friands de littérature introspective devront se livrer à la gymnastique inverse. Il y a aussi de l'amour — préférablement bestial — de la passion désordonnée, de la haine sans merci, tous les sentiments qui, dans une société policée, ne sont censés avoir cours que tout à fait exceptionnellement, mais qui sont parfois exprimés dans une langue fort peu académique, mais où domine toujours, rose ou noir, l'humour¹²⁰.

Le succès de la Série Noire a été soutenu par l'arrivée d'un produit qui a chassé les magazines *pulp* du monde anglophone : les livres de poche bon marché. En même temps viennent les « paperback originals » [originaux de poche], publiés par des éditeurs comme Gold Medal Books, Lion Books, Graphic Mysteries, Ace Books, Popular Library ou « Uni-Books or Handi-Books or Carnival Books (if you were really desperate)¹²¹ ». Comme Tadié l'écrit, « [c]ette nouvelle forme de publication permettra l'affirmation de la deuxième grande génération d'auteurs américains de roman noir [...]¹²² ». Ces livres publiés directement en poche étaient plus rapides et moins chers à produire, et comportaient deux intérêts supplémentaires majeurs en ce qu'ils ouvraient la porte aux maisons d'édition qui prenaient des risques en publiant des auteurs inconnus ou moins connus et que ce nouveau terrain était souvent négligé par les censeurs de l'ère McCarthy¹²³. Souvent, mais pas toujours, comme souligne Woody Haut :

According to one US senator, "alien-minded radicals and moral perverts" had infiltrated the pocket-book market, while, in 1952, the House Select Committee on Current Pornographic Materials concluded: "Some of the most offensive infractions of the moral code were found to be contained in low-cost, paper-bound publications known as 'pocket-

¹¹⁹ Franck Lhomeau et Alban Cerisier (dir.) *C'est l'histoire de la Série Noire*, *op. cit.*, p. 40.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ Geoffrey O'Brien, *Hardboiled America*, *op. cit.*, p. 139.

¹²² Benoît Tadié, « La Série Noire et le roman noir américain », *loc. cit.*, p. 109.

¹²³ Lee Horsley, *The Thriller Noir*, *op. cit.*, p. 98.

sized books'...which...[sic] have degenerated into media for the dissemination of artful appeals to sensuality, immorality, filth, perversion, and degeneracy"¹²⁴.

Aux États-Unis, les années 1950 et 1960 sont considérées comme la période la plus fructueuse pour la fiction noire¹²⁵ et « [c]'est dans cette deuxième génération que l'amateur reconnaîtra la véritable colonne vertébrale de la Série Noire¹²⁶ ». Cet « avatar de la vague émancipatrice qui porte le polar » a fourni une plate-forme aux écrivains marginalisés pour exprimer « des revendications minoritaires » et « une désaffiliation du *mainstream* social et une impatience vis-à-vis de la nouvelle donne issue de la guerre froide¹²⁷ ». Au début des années 1950, à la recherche de nouveaux talents à inclure dans sa collection, Duhamel se rend aux États-Unis où il conclut un accord avec l'éditeur de livres de poche Gold Medal Books, éditeur de Charles Williams, David Goodis, Day Keene et John D. MacDonald, entre autres. Gold Medal a été informé des types de livres que Duhamel convoitait pour la collection et s'est assuré qu'il avait le premier choix des livres qu'ils publiaient, neutralisant ainsi la menace d'être dépassé par les Presses de la Cité, son principal concurrent dans la poursuite de la littérature *hard-boiled* américaine¹²⁸. Son accord avec Fawcett, la maison d'édition propriétaire de Gold Medal, a profité aux deux parties. Après avoir traduit *If He Hollers Let Him Go* pour Albin Michel, Duhamel a convaincu Chester Himes, alors vivant à Paris, d'écrire quelque chose pour la Série Noire¹²⁹ – *A Rage in Harlem* (aka *For the Love of Imabelle*, aka *The Five Cornered Square*), le premier roman du cycle de Harlem en neuf volumes avec les personnages de Grave Digger Jones et Coffin Ed Johnson, dont six ont finalement été publiés par la Série Noire – et c'est Fawcett qui a acquis le droit de publier la version en anglais aux États-Unis, cimentant ainsi la

¹²⁴ Woody Haut, *Pulp Culture: Hardboiled Fiction and the Cold War*, New York, Serpent's Tail, 1996, p. 5 ; voir aussi Geoffrey O'Brien, *Hardboiled America*, *op. cit.*, p. 27-33.

¹²⁵ Lee Horsley, *The Thriller Noir*, *op. cit.*, p. 96, 100.

¹²⁶ Benoît Tadié, « La Série Noire et le roman noir américain », *loc. cit.*, p. 110.

¹²⁷ Benoît Tadié, *Front criminel*, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁸ « Il veut s'attaquer au pouvoir de Sven Nielsen qui, depuis le lancement de la collection "Un Mystère", est devenu son cauchemar. » Franck Lhomeau et Alban Cerisier (dir.) *C'est l'histoire de la Série Noire*, *op. cit.*, p. 61.

¹²⁹ Sean McCann, *Gumshoe America: Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*, New York, Duke University Press, 2000, p. 251.

renommée internationale de Himes et de la Série Noire et ajoutant une nouvelle *star* de l'écriture criminelle à la collection des « originaux de poche » de Gold Medal¹³⁰.

Les auteurs de cette « mature adult reading » ont créé des textes qui, par leur forme et leur contenu, les distinguaient des textes d'avant la Seconde Guerre mondiale, attribuant plus de place pour « as much sex as could be legally squeezed in¹³¹ ». De plus, ce groupe d'auteurs a mis :

[A] new emphasis on 'difference' as a key determinant in the lives of the characters. The sense of disillusionment and the theme of economic deprivation remain, but in contrast to the archetypal noir protagonist of the interwar years, the alienated figures of the post-World War Two period are less likely to be victims of economic failure and deprivation than of exclusion and displacement. The social background against which they are defined is more often characterised as one of material prosperity and cultural conformity; characters' anxieties more commonly spring from pressures towards loyalty and uniformity. This is not just a matter of the McCarthyite themes that run through many novels. It can also be seen, for example, in relation to the more insistent use of a small town [sic] environment, which acts as a locus for exploring hostility to deviance, stereotyping, moral platitudes, social and racial prejudice¹³².

Outre le fait que plusieurs commentateurs de JPM déclarent que le genre est mort ou a commencé à mourir avant 1930 (affirmant des propos comme, « Hammett achève le genre, qui bascule à sa suite dans le stéréotype¹³³ » et « Manchette procure, cinquante ans après son apogée américain, au genre du roman noir – une mutation générique à laquelle un nom a été attaché : le néo-polar¹³⁴ »), d'autres critiques, parmi ceux qui reconnaissent qu'il existait de très bonnes fictions criminelles dans les années 1950, comme Gérald et Atack, affirment que cette deuxième génération du roman noir s'est brusquement terminée, comme le répète souvent

¹³⁰ Lee Horsley, *The Thriller Noir*, *op. cit.*, p. 175 ; « *La Reine des pommes [A Rage in Harlem]* reçoit le soutien de Jean Cocteau, Jean Giono et Claude Roy, obtient le Grand Prix de Littérature policière et connaît un beau succès avec plus de 80 000 exemplaires vendus. » Franck Lhomeau et Alban Cerisier (dir.) *C'est l'histoire de la Série Noire*, *op. cit.*, p. 62.

¹³¹ Geoffrey O'Brien, *Hardboiled America*, *op. cit.*, p. 139.

¹³² Lee Horsley, *The Thriller Noir*, *op. cit.*, p. 96.

¹³³ Xavier Boissel, « Derrière les lignes ennemies », dans Nicolas Le Flahec, et Gilles Magniont (dir.), *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Toulouse, Éditions Anacharsis, 2017, p. 66.

¹³⁴ Jean Kaempfer, « Du roman noir au néo-polar. Histoire d'une délocalisation générique », dans *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, *loc. cit.*, p. 86.

JPM lui-même, avant la fin de cette décennie¹³⁵. Cependant, des chercheurs mieux informés déclarent qu'entre les années 1950, 1960 et 1970, « there is as much continuity as discontinuity¹³⁶ » :

There were bound to be some changes in literary noir as the 'lurid era' of the 25-cent paperback originals drew to a close in the sixties. There was, however, no real watershed, and one's sense of continuity is strengthened by the fact that some of the most notable noir crime novelists of the fifties and sixties were still publishing in the seventies¹³⁷.

Tadié affirme que s'il y a une rupture entre deux décennies, cela se situe après le « dernier Himes », c'est-à-dire après la publication de *Blind Man with a Pistol* en 1969, à peu près au moment où JPM commence à écrire ses premiers polars. Après 1969, selon Tadié : « Le polar n'est alors plus tant poussé par une force émancipatrice que tiré par la demande du marché. Il se "professionnalise"¹³⁸ ». Il se professionnalise, mais il ne s'arrête pas. Tadié attribue cette rupture à différentes conditions sociales et technologiques, comme « la levée de la censure [qui fait qu'] une partie du marché glisse vers le *sex book* (paperbacks érotiques), entraînant avec elle les auteurs de roman noir¹³⁹ » et les difficultés financières de « l'édition populaire » (qui ont également frappé la Série Noire). Il confirme cependant que cela « n'exclut pas l'apparition d'auteurs aussi engagés que leurs prédécesseurs, mais ils doivent composer avec une nouvelle économie culturelle et politique¹⁴⁰ ». Tadié ajoute que « [l]es meilleurs ont su, dans ces nouvelles conditions, transformer la crise des fondements du genre en principe d'un renouveau narratif. Les plus fidèles représentants de la tradition hammettienne sont ceux qui mettent en scène la fin de cette tradition¹⁴¹ ». Cette description ressemble à ce qui a été dit à propos de JPM, mais Tadié se réfère aux auteurs américains des années 1970, c'est-à-dire à la même période que celle au cours de laquelle Manchette écrivait ses polars.

¹³⁵ Margaret Atack : « The roman noir and the roman policier were in the doldrums in the early 1960s », *May 68 in French Film and Fiction*, op. cit., p. 140.

¹³⁶ Lee Horsley, *The Thriller Noir*, op. cit., p. 96.

¹³⁷ Lee Horsley, *The Thriller Noir*, op. cit., p. 185.

¹³⁸ Benoît Tadié, *Front criminel*, op. cit., p. 308.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 311.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 308.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 308-309.

Cette deuxième génération d'écrivains *hard-boiled* nous conduit jusqu'au-delà de 1971, l'année où la Série Noire publie les premiers romans de JPM¹⁴². Il faut retenir que nous tentons ici d'établir la richesse et la diversité de la littérature criminelle, produite bien avant, juste avant, et pendant la carrière de JPM, présenté comme le *golden boy* de la Série Noire. Cette dernière — qui a publié tous les romans de Manchette sauf *Fatale* (publié hors-série par Gallimard) — est une entreprise interculturelle qui, de 1945 jusqu'à l'apparition de Manchette en 1971, a continué de publier un ensemble de textes majoritairement américains, les faisant passer à travers l'objectif de collectionneur de Marcel Duhamel pour former un genre, puis vendant la collection à un public français avide de produits américains. Preuve de l'énorme succès de la Série Noire, Duhamel a réussi à retransférer la notion de cohérence générique de ces textes « noirs » dans le monde anglophone. Par ailleurs, à partir de 1967, la Série Noire commence à rééditer pour la première fois les livres à succès de sa collection sous de nouveaux noms de séries, d'abord Poche Noire, puis Carré Noir, qui non seulement stimulent un regain d'intérêt pour les romans noirs, mais permettent également aux romans de Manchette d'être réimprimés par Carré Noir quelques années après avoir été publiés pour la première fois. Il s'agit d'un fait (jamais mentionné par ses partisans) qui ne doit pas être négligé lorsque l'on considère les causes de la notoriété relativement importante que JPM a acquise de son vivant.

Il s'agit peut-être d'une opinion controversée mais, de manière générale, nous estimons qu'analyser les produits de la culture populaire du XX^e siècle en fonction de la nationalité de l'auteur, en isolant cette œuvre du reste des productions mondiales pour les besoins de l'analyse, constitue un exercice inutile. Nous estimons que c'est particulièrement le cas pour le roman noir. Les critiques ont tendance à tracer des lignes assez arbitraires. Par exemple, de nombreux critiques souhaitent écarter certains des premiers auteurs français de romans noirs, tels que Boris Vian et Terry Stewart (alias de Serge Arcouët), car leurs histoires se déroulent dans des États-Unis imaginaires. De même, Chester Himes, un Américain, a écrit la majorité ses romans noirs en France — où il s'était réfugié parce qu'il était dégoûté par la politique raciale de son pays d'origine — à l'instigation de Marcel Duhamel. De plus, le phénomène du roman noir n'aurait peut-être pas survécu sans l'intervention et la conservation de Marcel

¹⁴² Pour une liste qui montre la continuité entre les années 1950 et les années 1970, voir l'annexe — Ch 1 — article 1.

Duhamel. Tout cela est assez embrouillé, et il faut se méfier des propos qui cherchent à isoler tel ou tel auteur, texte ou élément comme étant véritablement « français » tout en en écartant d'autres ou en essayant d'isoler les productions françaises de la culture populaire des mouvements culturels populaires internationaux de la même période, sans examiner leur interaction au cours de celle-ci. C'est comme si un dendrologue analysait l'extrémité d'une branche, mais ne prêtait pas attention aux racines, au tronc ou aux autres branches et affirmait que cette branche est un arbre à part entière. Comme ce chapitre a tenté de l'illustrer, les États-Unis et la France sont profondément liés en ce qui concerne l'histoire du roman noir, les Américains étant à l'origine de la plus grande partie de la production du genre et les Français, de la plus grande partie de la théorisation et promotion du genre. Comme écrit Manchette, « [l]e premier problème qui se pose au polar français est qu'il n'est pas américain. [...] ce qui se crée de nouveau se définit nécessairement par son rapport aux formes américaines. [...] Le polar français est de même déterminé par le polar américain qui lui est extérieur¹⁴³ » ; une affirmation qui fait écho à la déclaration de Tadié : « Écrire un polar, encore aujourd'hui, c'est écrire sous l'influence, avec le langage et dans la tradition de tous ces auteurs [américains]. [...] [qui ont] soum[is] la société du XX^e siècle à un examen critique radical dont la portée dépasse, souvent, celle de la littérature dite sérieuse¹⁴⁴ ». Cela dit, en ce qui concerne les apports spécifiquement français au genre, il faut savoir que Léo Malet (ancien trotskiste et poète surréaliste¹⁴⁵) est largement considéré comme le premier auteur français de romans noirs. Ses deux premiers romans (*Johnny Métal*, 1941, publié sous le nom de Frank Harding et *La mort de Jim Licking*, 1942, sous le nom de Léo Latimer), comme ceux de Vian et de Stewart, se déroulent « dans une Amérique de fantaisie¹⁴⁶ », tandis que ses œuvres suivantes (à commencer par *120, rue de la Gare*, 1943, qui introduit son détective récurrent Nestor Burma, « l'homme qui met le mystère K.O.¹⁴⁷ ») se déroulent en France après la Seconde Guerre mondiale, « dans la France disloquée par la défaite [...] que la présence non évoquée de l'occupant rend étouffante¹⁴⁸ ». De 1941 au début des années 1970, Malet publie plus de cinquante polars. « La véritable

¹⁴³ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 77-78.

¹⁴⁴ Benoît Tadié, *Le polar américain*, op. cit., p. 24-26.

¹⁴⁵ Francis Lacassin, « Préface », dans Léo Malet, *120, rue de la Gare*, Paris, 10/18, coll. « Grands détectives », 1983, p. x.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. vi.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. x.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. ix.

entreprise de Malet », selon JPM, « consistait à transporter en France la froide fureur critique du genre *hard-boiled*. Cargaison noire et *strange cargo*, l'écrivain, proche du surréalisme et de l'extrême gauche libertaire, véhicule la haine de ce qui existe et qui mérite de périr¹⁴⁹ ». Cependant, Manchette se laisse emporter par son appréciation du travail de Malet et de sa propre œuvre, et oublie son ami Siniac (entre autres), en affirmant faussement à son public qu'« [à] travers les années quarante, les années cinquante, les années soixante, Léo Malet demeure le seul et unique auteur français de romans noirs. [...] Tout change dans les années soixante-dix¹⁵⁰ ». Si Manchette était la seule source pour parler du roman noir, on peut comprendre qu'un chercheur finisse par accorder trop d'importance à l'œuvre de JPM et ceux qui l'ont suivi dans les années 1970.

Ensuite, il y a Boris Vian, qui a dupé le monde culturel français avec le premier roman de sa série de quatre livres attribués à un GI noir américain nommé Vernon Sullivan, *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), qui avait été « le best-seller de l'année 1947¹⁵¹ » avant d'être interdit par le gouvernement français « pour sa violence et son érotisme trop poussés » en 1949¹⁵², puis de donner lieu à un procès et une condamnation pour « outrage aux mœurs » en 1950¹⁵³. Au cours de celui-ci, Vian continuait à prétendre que Sullivan était le véritable auteur, allant jusqu'à écrire la version anglaise « originale » du roman pour la montrer à la cour¹⁵⁴. De nombreux critiques rejettent la contribution de Vian au roman noir en déclarant qu'il ne s'agissait que d'une blague, d'un pastiche, et qu'il avait été rédigé dans le cadre d'un pari. Telles affirmations ne tiennent pas compte des « positive aspects of pseudonymy, or at least the potential for the pseudonymous text to be read in all its ambiguity¹⁵⁵ ». Il faut ici reconnaître à Gorrara le mérite d'avoir évité ce piège. Bien qu'elle souligne la naissance peu sérieuse du

¹⁴⁹ Jean Patrick Manchette, « Sur Léo Malet », dans François Guérif (dir.), *POLAR, spécial Manchette*, *op. cit.*, p. 170-171.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 171-172.

¹⁵¹ Vian/Sullivan, « Repères bio-bibliographiques », *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris, Hachette, coll. « Livre de Poche », 1997, p. 218.

¹⁵² Jean-Paul Schweighaeuser, *Le roman noir français*, PUF, 1984, p. 24.

¹⁵³ Vian/Sullivan, « Repères bio-bibliographiques », *Elles se rendent pas compte*, Paris, Hachette, coll. « Livre de Poche », 1997, p. 126.

¹⁵⁴ Pierre Bayard, *Ei si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 66.

¹⁵⁵ Alistair Rolls, Marie-Laure Vuaille-Barcan et Clara Sitbon, « *J'irai cracher sur vos tombes* and the Série Noire: Pseudonymy, pseudo-translation, pseudo-parody », *Francosphères*, vol. 5, n° 1, Liverpool, Liverpool University Press, 2016, p. 83.

livre, « dashed out in a fortnight in a bet with a friend ¹⁵⁶», et qu'elle oublie de mentionner que de nombreux grands romans noirs ont été produits dans un délai tout aussi court, par exemple 11 jours pour *Les morfalous* de Siniac, trois semaines pour *Sanctuary* de Faulkner¹⁵⁷, deux mois pour *A Rage in Harlem* de Himes¹⁵⁸, Gorrara observe à juste titre que :

Although such writers focused on controversial and disturbing images of America, they adapted the hard-boiled genre for a transposed critique of their own culture. [...] In the work of 'pseudo-Americans' [...] the *roman noir* resonates with French domestic concerns over changing working conditions and the influence of global capital¹⁵⁹.

Il est toutefois regrettable que cette information n'entre pas en ligne de compte dans l'éloge qu'elle produit par la suite des romans noirs de JPM. Certes, le premier « Sullivan » est un pastiche résultant d'un pari, mais c'est également, sans aucun doute, un incroyable roman noir, magistralement exécuté. « [T]here is nothing pseudo-literary or pseudo-noir [...] about *J'irai cracher sur vos tombes*¹⁶⁰ » qui critique l'atroce politique raciale des États-Unis à une époque où ces derniers tentent de représenter la boussole morale du monde occidental. En réponse au procès pour obscénité, tous les exemplaires de « leur » premier roman ont été saisis et détruits par le gouvernement français¹⁶¹. Ce roman a été suivi de trois autres aux Éditions du Scorpion, tous attribués à Sullivan. Comme l'écrit Pierre Bayard, « le succès n'est pas seulement de scandale et persiste pour les livres suivants [...]. Il tient sans doute au ton nouveau que ces livres introduisent en littérature, un ton qui correspond aux attentes des lecteurs de l'après-guerre¹⁶² ». À propos du style, du contenu et de l'attrait de ces romans, Bayard écrit :

[L]a lecture de Sullivan ouvre à un monde d'érotisme et de violence inhabituel et encore plus cru que celui des autres auteurs de roman noir de l'époque. Un monde d'autant plus sombre que sa description sordide est portée par la voix de narrateurs d'un cynisme intégral. L'intérêt du livre, en effet, tient aussi à ce que cette transgression des normes n'est pas gratuite. La violence haineuse des narrateurs des romans de Sullivan n'est que

¹⁵⁶ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁷ William Faulkner, *Sanctuary (The Corrected Text)*, New York, Vintage, 1993, p. 323.

¹⁵⁸ Sean McCann, *Gumshoe America*, *op. cit.*, p. 251.

¹⁵⁹ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁰ Alistair Rolls, Marie-Laure Vuaille-Barcan et Clara Sitbon, « *J'irai cracher sur vos tombes* and the Série Noire: Pseudonymy, pseudo-translation, pseudo-parody », *loc. cit.*, p. 83.

¹⁶¹ Pierre Bayard, *Ei si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶² *Ibid.*, p. 65.

l'envers caricatural de la violence — réelle, celle-là — dont est victime la communauté noire aux États-Unis, une violence que ces romans mettent en scène sans transiger. Les livres de Sullivan, en effet, ne se contentent pas de bafouer allègrement les codes de la morale littéraire, [les deux premiers] sont aussi les vecteurs d'une dénonciation implacable de la ségrégation et du racisme. Et seul un Noir ou un métis pouvait leur donner cette force d'interpellation qu'a immédiatement ressentie le public français, lequel ne s'est pas trompé à leur accent de vérité¹⁶³.

Le deuxième (*Les morts ont tous la même peau*, 1947) s'apparente au premier par sa qualité, son ton et son usage d'un protagoniste noir, mais son contenu est légèrement moins brutal (moins de violence sexuelle et de pédophilie). Le troisième (*Et on tuera tous les affreux*, 1948) prend une tournure de science-fiction et est nettement plus léger, avec beaucoup de sexe et d'humour. Le quatrième (*Elles se rendent pas compte*, 1950), souvent oublié, est grotesque et très drôle – en particulier pour le *gender-bending* du protagoniste blanc et son frère dans leur combat contre la pègre lesbienne qui castrent (littéralement) les mâles qui les gênent dans leurs affaires (« – Il est mort ? dit-elle. C'est marrant, les hommes, ils peuvent pas vivre sans ça¹⁶⁴ [sic] ») – et mérite d'être lu. Les romans de Vian/Sullivan sont excellents et les événements qui les entourent ne font qu'accroître leur mystique (nous connaissons tous l'histoire de la mort de Vian), et ils ne devraient pas être négligés par tout critique souhaitant établir une généalogie cohérente des romans noirs produits en France.

À la même époque, la Série noire publie son premier roman d'un auteur français, *La mort et l'ange* (1948) de Terry Stewart (Serge Arcouët). Écrivant de faux textes américains sous un nom d'emprunt, de nombreux critiques ont affirmé que Stewart se faisait passer pour un Américain afin d'être publié et lu, même si Schweighaeuser, dans la meilleure analyse à ce jour du roman noir français, ait écrit qu'Arcouët a été « sollicité pour “faire de l'américain” » par Duhamel qui savait forcément qu'il faisait affaire avec un Français¹⁶⁵. Par ailleurs, ses textes (contrairement à ceux de Vian) ne mentionnent pas le nom d'un traducteur, contrairement aux autres romans traduits ou prétendument traduits de la Série Noire. Comme la SN a commencé à publier les romans de Stewart si peu de temps après la ruse Vian/Sullivan, nous croyons que

¹⁶³ *Ibid.*, p. 65-66.

¹⁶⁴ Vian/Sullivan, *Elles se rendent pas compte*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁶⁵ Jean-Paul Schweighaeuser, *Le roman noir français*, *op. cit.*, p. 21.

les amateurs du roman noir seraient beaucoup plus attentifs à ce genre de détails et sauraient probablement que l’auteur est français. Comme dans le cas de Vian/Sullivan, Stewart est fréquemment considéré comme frivole par certains critiques parce que ses histoires sont des pastiches du roman noir américain. Là encore, nous considérons cela comme injuste. Ses romans sont souvent très critiqués à l’égard des États-Unis, mais les intrigues peuvent également être facilement associés aux événements qui se déroulent en France à la même époque. D’ailleurs, nous estimons qu’à cause de la *La belle vie* (1950) — qui anticipe avec vingt ans d’avance l’idée politique centrale de *Nada*, selon laquelle le terrorisme gauchiste sert toujours l’état répressif, un livre à propos duquel d’ailleurs JPM a dit qu’il « donne l’impression d’avoir été rédigé à la fin de 1968 et non au début des années 1950¹⁶⁶ » —, Stewart doit être considéré comme l’un des auteurs les plus incisifs de romans noirs de la France d’après-guerre. Sous différents noms, Stewart a publié plus de 50 romans entre 1947 et 1969. Après Stewart, Jean Meckert rejoint la SN et publie *Y’a pas de Bon Dieu !* (1950) sous le nom de John Amila. Le nom de Meckert — déjà écrivain reconnu — étant indiqué pour affirmer qu’il l’a « [a]dapté de l’américain¹⁶⁷ ». Après ce premier roman, Meckert a publié 20 autres romans noirs (sous le nom de « John », puis « Jean » Amila¹⁶⁸) entre 1950 et 1985 dans la Série noire, tous situés en France (mais comme son premier roman prétendait avoir été traduit, des critiques comme Gorrara continuent de qualifier Amila de « pseudo-American¹⁶⁹ »). Tout cela en plus d’une cinquantaine d’autres romans publiés sous son nom et sous divers autres pseudonymes. L’œuvre d’Amila, comme tous les romans noirs, comporte des aspects hautement politiques ; à titre d’illustration *Pitié pour les rats* (1964), qui raconte l’histoire d’un cambrioleur qui se retrouve mêlé aux activités criminelles de l’OAS. Peu après la parution des premiers romans d’Amila, Albert Simonin publie *Touchez pas au grisbi !* (1953) dans la Série noire, lançant une vague massive de romans noirs français centrés sur « la pègre française », à laquelle Simonin lui-même contribuera pour une dizaine de romans entre 1953 et 1969. C’est par rapport à ce groupe d’écrivains centrés sur le gangster que les commentateurs de JPM situent généralement son œuvre, affirmant que le roman noir français (et la Série noire entière)

¹⁶⁶ Jean-Patrick Manchette, *Derrière les lignes ennemies, entretiens 1973-1993*, Paris, La Table Ronde, 2023, p. 22.

¹⁶⁷ Jean-Paul Schweighaeuser, *Le roman noir français, op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture, op. cit.*, p. 36.

avant Manchette était principalement de ce type, et que les romans de Manchette devraient donc être considérés comme une réinvention dramatique. Par exemple, dans son texte Gérard écrit : « [d']emblée, Manchette tranche totalement avec la thématique habituelle de la Série Noire : finies les descriptions du Milieu parisien ou marseillais, les combines de truands chères à Simonin et Le Breton¹⁷⁰ ». Comme nous venons de l'indiquer, il est faux de prétendre que la plupart des romans noirs français antérieurs à JPM étaient de cette nature.

Nous n'abordons ici que les auteurs français les plus connus. Certains d'entre eux sont écartés simplement parce que nous ne les avons pas lus personnellement, comme André Hélène. Pour ne citer que deux autres auteurs incontournables, pensons à Francis Ryck qui a publié une quarantaine de romans sous divers pseudonymes entre 1963 et 2007, dont 16 dans la Série noire. Il faut aussi mentionner l'incroyable Pierre Siniac, dont on dit parfois, comme c'est le cas avec Amila et Ryck, qu'il faisait du « néo-polar » bien avant l'apparition de JPM, A.D.G. et Vautrin. Siniac a publié trois romans à la fin des années 1950, puis cinq autres à la fin des années 1960 et au début des années 1970, tous avant la parution des premiers romans de Manchette. Ce dernier reconnaît rarement qu'Amila et Ryck ont produit quelque chose de considérable avant qu'il ne commence à publier, orientant plutôt les lecteurs vers les romans qu'ils ont publiés dans les années 1970, mais il fait régulièrement l'éloge de Siniac comme le véritable père du néo-polar, si tant est qu'un tel mouvement existe réellement et puisse avoir un fondateur individuel (deux idées que JPM défend à certaines occasions et met en doute à d'autres). À propos du statut de Siniac en tant qu'un des « patriarches du nouveau-polar-français¹⁷¹ », il écrit :

Le succès a tardé pour cet auteur ; c'est une honte. [...] [C]'est bien de la réalité noire, de la réalité dans ses déterminations les plus sordides, qu'il est question chez Siniac, à travers des déformations grotesques et forcenées. S'il existe un « esprit polar », l'auteur le possède donc assurément. À cause de l'indépendance excentrique de sa vision et de son style, faudrait-il alors faire de lui le père du néopolar, sa première (et grandiose) manifestation ? C'est faisable. Mais Siniac fut si en avance sur le mouvement néopolar, si en dehors de la mode qui le rattrape à présent, que la casquette de chef d'école ne lui convient pas, ni même le bonnet de précurseur. [...] il est plutôt un bel accident, un écrivain obsessionnel sans ascendance précise, sans héritiers notables. Parce qu'il est un en-dehors, il ne

¹⁷⁰ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette*, op. cit., p. 33.

¹⁷¹ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 212.

connaîtra sans doute jamais le succès commercial important [...]. Bref il est une aberration. Et il est très remarquable¹⁷².

Sur le plan politique, bien que plusieurs commentateurs de JPM affirment que « [d]ans la France de l'après-guerre, le roman noir est bien souvent le genre privilégié des “anars de droite”¹⁷³ » ou majoritairement « conservateur¹⁷⁴ », selon Jean-Paul Schweighaeuser, le roman noir français de cette période, « à quelques exceptions près [...], semble être plus à gauche¹⁷⁵ ». Les écrits de tous les auteurs mentionnés dans cette section présentent le type de forme et de contenu que le groupe de critiques de Manchette que nous examinons dit avoir été introduit par JPM dans le genre, et aucun ne reçoit plus qu'une mention passagère dans les textes critiques en question (à l'exception des textes de Gorrara, où il y a une dissonance entre les chapitres d'ouverture et les chapitres sur Manchette, résultat de la nécessité de traiter son œuvre en vase clos afin de soutenir un récit satisfaisant sur les effets de mai 1968 et de la Théorie critique sur le roman noir). Ils sont nommés, mais jamais analysés d'une manière qui permettrait d'établir leur place dans l'histoire du roman noir et ce qui les différencie de Manchette.

Nous en sommes à la fin de ce chapitre. Avant de procéder à une analyse plus approfondie des déclarations produites à propos de JPM et de sa relation avec la fiction criminelle qui l'a précédé, il ne reste plus qu'à synthétiser une liste des traits que les critiques de l'écriture *hard-boiled* ont attribués au genre, afin que nous puissions vérifier toutes les affirmations relatives aux « innovations » décelées dans les romans noirs de Manchette. Repérer les spécificités du roman noir depuis la disparition du détective de l'âge d'or jusqu'à l'aube de l'ère Manchette peut sembler une tâche ardue, étant donné — comme nous avons pris soin de le souligner — le nombre considérable et la grande diversité des textes qui ont été discutés jusqu'ici. Heureusement, plusieurs universitaires et aficionados très compétents ont déjà réalisé l'essentiel du travail. Le principal point soulevé par tous (y compris JPM) est que la fiction

¹⁷² *Ibid.*, p. 141-142.

¹⁷³ Xavier Boissel, « Derrière les lignes ennemies », *loc. cit.*, p. 66.

¹⁷⁴ Benoît Mouchart, *Jean Patrick Manchette, op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁵ Jean-Paul Schweighaeuser, *Le roman noir français, op. cit.*, p. 33.

hard-boiled n'est pas du tout la fiction policière, cette dernière étant très spécifique et nécessitant un protagoniste policier ou détective, puis une approche narrative axée sur la méthodologie techno-scientifique policière. Cet élément, déjà exprimé par Duhamel, est développé par Julian Symons en 1972. Sa liste de traits communs à la littérature criminelle fait écho à ce que prétendait Marcel Duhamel dans son manifeste précité. La fiction *hard-boiled* (le roman noir, le polar) explore la psychologie des personnages, exclut les énigmes complexes et les tromperies mécaniques, emploie des détectives beaucoup moins qu'auparavant ou pas du tout (et si elle utilise des détectives, ils ne sont pas de « brilliant reasoning machines » et leurs méthodes de déduction sont rarement importantes), elle offre au lecteur peu, voire aucun indice, pour élucider les mystères, elle fait souvent de l'environnement « an integral part of the crime itself » et dépeint des attitudes sociales variables, mais elle est « often radical in the sense of questioning some aspect of law, justice, or the way society is run¹⁷⁶ ». Comme le note Benoît Tadié, « L'empirisme triomphant du roman à énigme cède la place au brouillage physique et au pessimisme métaphysique du polar. Il en résulte un état de méfiance universelle à l'égard des hommes et des apparences, qui peuvent se révéler aussi mensongers les uns que les autres¹⁷⁷ ». Tadié développe cette notion de l'opposition philosophique du roman *hard-boiled* (le roman noir, le polar) au roman policier, arguant que :

[C]ontrairement au roman policier classique, qui retrouve – ou fait semblant de retrouver – les « vrais événements » cachés derrière les catastrophes, elle suggère que cette recherche est illusoire, qu'il n'y a pas d'« inside story » ou plutôt que, une fois enlevé le « couvercle » de la vie, ce qui se découvre aux regards, c'est un moteur qui tourne sans autre impulsion que celle donnée par le « hasard aveugle »¹⁷⁸.

Lee Horsley soutient, comme nous l'avons mentionné ci-dessus, que « detective fiction is itself a kind of aberration in a longer tradition of crime fiction », mais le roman policier classique a longtemps été considéré par les critiques comme représentatif de la plupart des romans dits « policiers » ultérieurs¹⁷⁹. Nous pouvons voir comment cela pourrait être un problème particulier pour la critique française et francophile parce que « roman policier » est utilisé pour

¹⁷⁶ Julian Symons. *Bloody Murder*, op. cit., p. 82-84.

¹⁷⁷ Benoît Tadié, *Le polar américain*, op. cit., p. 112.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 88-89.

¹⁷⁹ Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, op. cit., p. 112.

décrire à la fois *A Study in Scarlet* et *The Crust on its Uppers*, et le terme « polar » est dérivé directement de « roman policier », suggérant une forte continuité entre les deux genres. Comme nous le verrons au chapitre suivant, de nombreux commentateurs français, et certains anglophones qui citent aveuglément leurs conclusions semblent, soit par excès de confiance, soit par confusion, avoir décidé que la majorité des « polars » présentent les traits stéréotypés des romans policiers (à énigme) ; il s'agit d'une notion qui, selon Horsley, O'Brien, Rubin, Tadié et Manchette lui-même, est fautive. Horsley rappelle que, même si l'on considère que l'écriture *hard-boiled* tourne parfois autour d'un détective résolvant un mystère, « much of the most powerful crime-writing of the period was non-investigative » et que cette tendance s'est accélérée à l'ère des *paperback originals*, qui ont « explored the psychopathology of killer protagonists, revenge-seekers and those murderously determined on achieving upward mobility¹⁸⁰ ». Les auteurs *hard-boiled* et les auteurs des originaux de poche soulignent « fear and anxiety, ambivalence and vulnerability » et mettent l'accent sur « subjective point[s] of view, by the shifting of roles of the protagonist, by the ill-fated relationship between the protagonist and society, generating the themes of alienation and entrapment¹⁸¹ ». Les protagonistes de ce type de littérature « can be victims, transgressors, or investigators, » écrit Horsley. La seule chose qu'ils ne peuvent pas être est « the confident, all-solving investigators we have encountered in classic detective fiction¹⁸² ». En matière de narration, ce type de littérature est souvent (mais pas toujours) raconté « through the mind of a single character who is bemused or disingenuous; it ironizes his evasions and disguises; it calls into question his judgements [and] foregrounds the difficulties in interpreting a mendacious society¹⁸³ ».

Bien que nos commentateurs cavaliers de JPM, comme les *anti-fans* du genre avant eux, racontent que le genre avant Manchette était conservateur – « a straightforward reflection of dominant ideology » ou « aligned with conservative ideology while serious literature is relatively autonomous in relation to ideology¹⁸⁴ » – voire fasciste, cette affirmation est fautive,

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁸² *Ibid.*, p. 116.

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ Heta Pyrhönen, « Criticism and Theory », dans Lee Horsley et Charles J. Rzepka (dir.), *A Companion to Crime Fiction*, London, Blackwell Publishing, 2010, p. 48.

aux États-Unis comme en France. En évoquant la nature politique du roman noir et l'usage de celui-ci comme vecteur de critique sociale, Lee Horsley écrit : « There are always elements of 'subversion' involved in using crime fiction to put forward an oppositional socio-political agenda. » Les auteurs ont souvent affirmé qu'ils avaient adapté « the genre in subversive ways, defining the tradition that preceded them as antithetical to their own ideological position – as conservative, say, or patriarchal or racist, or as fundamentally unconcerned with the state of contemporary society¹⁸⁵ ». Cependant, « [t]he genre itself is neither inherently conservative nor radical: rather, it is a form that can be co-opted for a variety of purposes. There has always been within it a capacity for socio-political comment, and using it in this way is facilitated by the very nature of crime fiction, » selon Horsley¹⁸⁶. Cette perspective est reprise par Heta Pyrhönen, qui remarque que « in all forms of fiction ideology is an arena of negotiation between discourses, where ideological elements are mixed in different permutations. Thus, [crime] fiction, too, puts forth views that are dominant and oppositional, regressive and progressive¹⁸⁷ ». « [C]rime and detective fiction can readily be combined with the transformative mode of satire. For a start, both obviously deal with crimes, with the 'evils' of contemporary society », Horsley continue, « the transgressions of the 'other' who threatens established values, perhaps, but also the corruption and misconduct of establishment figures themselves and the injustices of the system they serve¹⁸⁸ ». « Class prejudice and exploitation, commercial greed and the plundering of the environment, consumerism and the politics of economic self-interest » sont des thèmes communs du genre à partir de la fin des années 1920, mais la nature des crimes, les forces coercitives qui pèsent sur les personnages principaux, les injustices et les préjugés qui sous-tendent le récit changent sensiblement d'une décennie à l'autre¹⁸⁹. Après la Seconde Guerre mondiale, on trouve au sein du genre une préoccupation croissante par rapport à l'incapacité ou le refus de se conformer aux normes sociales et une prolifération des intrigues centrées sur la suppression des différences. Souvent liées au maccarthysme, ces intrigues abordaient également différents préjugés sociaux et raciaux, des

¹⁸⁵ Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 158-159.

¹⁸⁷ Heta Pyrhönen, « Criticism and Theory », *loc. cit.*, p. 48.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 159.

¹⁸⁹ *Idem.*

stéréotypes et des platitudes morales¹⁹⁰. Dans le roman noir des années 1960 jusqu'à aujourd'hui, l'exclusion sociale et la victimisation ainsi que l'injustice économique y dominent toujours, mais les dangers sociaux perçus de la commercialisation et du consumérisme occupent plus d'espace¹⁹¹. Les protagonistes du roman noir de cette période :

find themselves endangered by a seductive commodity culture and a society of spectacle, in which complicity and assimilation are major sources of anxiety. These shifts are particularly evident in literary noir, which is one of the most inherently critical forms of crime writing [...]. Whatever the shifts in the nature of the critique, one can see writers adapting the basic elements of detective and crime fiction in ways that invest them with wider meaning¹⁹².

Les spécificités de la fiction *hard-boiled* (et des fictions apparentées) seront examinées plus largement dans le chapitre suivant lorsque nous confronterons les traits de l'écriture de JPM, mis en lumière par ses partisans et plusieurs textes exemplaires qui ont ouvert la voie à son apparition dans la Série noire. Pour le moment, tout ce qui importe, c'est que nous commençons à nous poser la question suivante : si les fictions *hard-boiled* et les originaux de poche constituent une rupture radicale avec la fiction policière et semblent avoir plus en commun avec l'écriture moderniste américaine qu'avec Dupin, Holmes et Poirot, qu'a fait exactement Jean-Patrick Manchette dans ses romans pour que ses *fans* déclarent que ses polars rompent avec ce qui a précédé ? À présent, il devrait être évident que la conception présentée de la littérature criminelle du XX^e siècle par ces commentateurs de JPM semble être en contradiction avec les caractéristiques présentées par ceux qui étudient le mouvement. Là où ces partisans de JPM trouvent rigidité et rupture, ceux faisant preuve d'une expertise dans le genre trouvent souplesse et continuité. Étant donné le fossé entre les déclarations de chaque camp, la question devient désormais : selon ces critiques, quelles sont précisément les innovations de Manchette ? Comment sont-ils parvenus à leurs conclusions ? Quelles sources ont-ils employées ? Quelle méthodologie a été utilisée pour arriver à ces conclusions et leurs affirmations sur JPM

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 160.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 161.

¹⁹² *Idem.*

tiennent-elles la route lorsqu'elles sont comparées aux romans noirs qui ont précédé son œuvre ? Nous mettrons leurs positions à l'épreuve dans les chapitres suivants.

CHAPITRE 2

VIEUX CHAPEAU

Tous les romans policiers de la « série noire » [sic] se ressemblent intensément, et le seul effort de renouvellement portant sur le titre suffit à leur conserver un public considérable¹⁹³.

[*L'Homme au boulet rouge*] est juste un petit western qui n'a rien de remarquable et il s'est mal vendu — fait que, bizarrement là encore, je trouve encourageant, car il prouve que le public, du moins une partie, n'achète pas n'importe quelle Série Noire sans réfléchir, sous prétexte que c'est une Série Noire. Il y a encore des gens qui veulent choisir ce qu'ils lisent. Très bien¹⁹⁴.

Dans le premier chapitre, nous avons effectué un tour d'horizon des affirmations portées sur le rapport entre l'œuvre de Jean-Patrick Manchette et l'ensemble des textes publiés au sein du genre de la littérature criminelle, qui comprend et n'est pas réductible à la sous-catégorie de roman policier (à énigme), avant l'arrivée de JPM en 1971. Nous avons également fait un bref rappel de l'histoire de la littérature criminelle et du roman noir en insistant sur la qualité, la variété et la quantité des textes. Nous avons souligné le grand écart entre la description du genre par les commentateurs de Manchette et ceux du roman noir avec sa pléthore d'auteurs extrêmement talentueux. Sur la base des histoires de fiction noire fournies par des experts comme Benoît Tadié, Lee Horsley, Sean McCann, Geoffrey O'Brien et Jean-Paul Schweighaeuser, il semble hautement improbable que JPM ait produit une œuvre différant radicalement du genre dans son ensemble ou même des polars exclusivement produits par des Français d'une manière qui justifierait les affirmations de ces critiques selon lesquels il aurait

¹⁹³ Guy Debord et Gil Wolman, « Mode d'emploi du détournement », (paru initialement dans *Les Lèvres Nues* n° 8, mai 1956), réimprimé dans *Inter, art actuel*, n° 117, Québec, Les éditions Intervention 2014, p. 24.

¹⁹⁴ Jean-Patrick Manchette, « À Paco Ignacio Tabio II, le 17 septembre 1987 », *Lettres du mauvais temps : Correspondance 1977-1995*, p. 234.

« réinventé le polar » (le roman noir) dans les années 1970. Compte tenu de la dissonance entre les histoires des deux groupes quant aux caractéristiques et à l'évolution de la fiction noire au cours du XX^e siècle, nous aborderons dans ce chapitre les affirmations spécifiques des partisans de JPM en comparant leurs affirmations aux fictions noires publiées avant les premiers textes de celui-ci. C'est là une approche manifestement absente de toutes les études citées véhiculant la thèse de la « rupture manchettienne ».

D'emblée, notons que le plus gros problème avec les déclarations de ses partisans réside dans l'absence totale de comparaison avec d'autres auteurs de romans noirs. Comme ils décrivent quelque chose qui n'a selon eux jamais existé, ils ne semblent même pas prendre la peine d'examiner les publications en amont¹⁹⁵. Mais démontrer correctement cette rupture générique exigerait de comparer les romans de JPM avec ceux de ses prédécesseurs et de lire des spécialistes du roman noir. Sans une telle comparaison, ces chercheurs ne font pas ce qu'ils prétendent faire. Notre tâche est donc de tester les conclusions unilatérales avancées par ces commentateurs.

2.1 Nouveauté formelle dans les romans de Jean-Patrick Manchette ?

Selon ses partisans, en ce qui concerne ses innovations formelles, Manchette « est l'Auteur [sic] du polar français moderne, celui qui en a révolutionné les thèmes aussi bien que l'écriture », « son œuvre fait date dans l'histoire du roman policier, elle a produit un nouveau type d'écriture et abordé des thèmes jusque-là sous-représentés dans le polar français¹⁹⁶ » et « a fondé une esthétique entièrement nouvelle que vont s'empresser d'imiter maints continuateurs¹⁹⁷ ». On affirme aussi que Manchette a écrit avec « le même type de violence déconstructive et formelle que les différents “critiques du roman” de l'après-guerre (Nouveau roman, *Tel Quel*, Oulipo, etc.)¹⁹⁸ », qu'il « se posait pourtant plus de questions esthétiques que

¹⁹⁵ Comme mentionné dans notre premier chapitre, il existe une exception relative concernant le texte de Claire Gorrara, *The Roman noir in Post-War French Culture*, qui cite Horsley et fournit des éléments contextuels avant son chapitre sur JPM, puis traite son œuvre en vase clos.

¹⁹⁶ Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette : Parcours d'une œuvre*, p. 7.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁹⁸ Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette: Le récit d'un engagement manqué*, p. 12-13.

certain romanciers dits “littéraires” » et que « chacun de ses romans témoigne d’une réflexion aboutie sur les questions formelles, qu’il s’agisse de la narration, du point de vue ou, tout simplement, du style¹⁹⁹ ». Parmi les critiques anglophones de Manchette, on trouve des déclarations telles que : « Jean-Patrick Manchette stands out as a figure who united a radical social critique of contemporary France with a formidable reworking of *noir* style and form²⁰⁰ ». Ces commentateurs croient qu’il a transformé le genre et veulent que le lectorat le croie aussi. Évidemment, nous avons des doutes. Examinons plus particulièrement leurs déclarations.

Gérault, Frommer, Mouchart et Gorrara citent l’utilisation occasionnelle par JPM de multiples perspectives dans ses romans. Cela prouverait son extrême concentration sur la réinvention formelle de la fiction noire. Ainsi, « Manchette, dans *Laissez bronzer les cadavres !* joue sur les focalisations, faisant à plusieurs reprises percevoir la même scène par trois personnages différents²⁰¹ », écrit Gérault. Son constat est juste, mais implique qu’il s’agit de quelque chose de formellement neuf. Il fournit très peu de détails sur la façon dont JPM utilise ces multiples perspectives, se contentent d’expliquer que

ce procédé consiste à décrire deux actions en même temps, deux personnages œuvrant dans deux lieux distincts en passant à chaque scène sans aucune transition de l’un à l’autre ; la but du narrateur est d’augmenter le rythme romanesque et [...] d’accroître le suspense par un effet d’attente²⁰².

Gérault semble convaincu que la transition abrupte entre de multiples points de vue suffit à convaincre ses lecteurs que JPM n’est pas un romancier noir ordinaire. Frommer voudrait faire croire à ses lecteurs que l’utilisation occasionnelle de perspectives multiples rompt avec les « codes très rigides du polar » au service d’un but précis et original. Il écrit : « Voici donc des ouvertures qui se présentent comme autant de points de vue extérieurs et qui forcent le trait de l’ironie voire de la parodie. De plus, ces expositions “proleptiques” ont pu laisser perplexes bon nombre de lecteurs habitués aux codes très rigides du polar²⁰³ ». Ainsi, selon Frommer,

¹⁹⁹ Benoît Mouchart, *Jean-Patrick Manchette : Le nouveau roman noir*, p. 51-52.

²⁰⁰ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, *op. cit.*, p. 60.

²⁰¹ Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 10-11.

²⁰² *Ibid.*, p. 64.

²⁰³ Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 39.

l'utilisation de perspectives multiples diffère de celle des romanciers modernistes qui souhaitaient « simplement faire du neuf²⁰⁴ ». À son avis, cette approche fonctionne pour saper la relation du lecteur au texte, pour défier le lecteur, et remettre en question le statut du texte. Malheureusement pour Frommer, c'est exactement ainsi que cette technique fonctionne dans les romans modernistes, et dire que de tels romanciers écrivaient de cette manière « pour simplement faire du neuf » sans réfléchir aux effets de leurs structures formelles sur le lectorat est une analyse pour le moins douteuse. Quant à la référence de Frommer aux « codes très rigides » qui seraient propres aux polars, comme nous l'avons évoqué au premier chapitre, elle est mise à mal par la grande variété d'écritures composant le genre et réfutée par ceux qui l'étudient dans son ensemble. En décrivant « le nouveau roman noir » créé par JPM, Mouchart déclare que « la polyphonie mise en œuvre dans *L'Affaire N'Gustro* invite le lecteur à prendre ses distances avec le "héros"²⁰⁵ ». Il ne va pas plus loin dans son analyse, mais, dans le cadre de son étude, cette affirmation vise à signifier que cette distance formellement induite entre le récit et le lecteur est un trait remarquable, car elle fait partie du « renouvellement du genre » chez JPM²⁰⁶. Selon nous, prétendre qu'il s'agit d'une innovation formelle en 1971 est insensé, puisqu'elle est présente dans les fictions canoniques comme populaires depuis des décennies et fait partie du roman noir au moins depuis les années 1930.

À notre connaissance, le plus ancien emploi des perspectives multiples dans le roman noir se trouve dans *How Sleeps the Beast* (Don Tracy, 1937), dans lequel il y a plusieurs perspectives à la troisième personne. Le livre fut traduit par Duhamel et Jacques-Laurent Bost en 1951 (SN n° 80) sous le titre *La Bête qui sommeille*. Cette technique est régulièrement employée par Chester Himes dans *The Harlem Cycle*. En effet, de nombreux romans noirs racontent toute l'histoire sous plusieurs angles en changeant de personnages d'un chapitre à l'autre. Parmi les livres utilisant cette technique narrative, on compte *The Big Clock* et *Dagger of the Mind* de Kenneth Fearing, *The Kill-Off* de Jim Thompson, *How Sleeps the Beast* de Don Tracy, *The Lenient Beast* de Frederic Brown et *The End of the Night* de John D. Macdonald. Cela semble suffisant pour montrer que cette « innovation » de Manchette n'est rien d'autre que la

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ Benoît Mouchart, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 61.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 50.

continuation de techniques préexistantes. D'ailleurs, les exemples d'utilisation de plusieurs voix dans un seul roman par Manchette sont fort limités. Comme indiqué par Mouchart, l'usage le plus développé se retrouve dans *L'Affaire N'Gustro* (1971) où l'on trouve un « je » (Henri Butron) et plusieurs autres personnages n'étant décrits qu'à la troisième personne et sont tous encadrées par un narrateur²⁰⁷. C'est un *stretch* de parler de la polyphonie chez lui, un terme technique signifiant plus que la présence de multiples voix dans un seul texte. C'est d'autant plus vrai que JPM dit souvent aux gens comment interpréter ses polars (voir le troisième chapitre) et tente de geler leur signification lors de plusieurs entrevues, restreignant les interprétations multiples de ses romans que l'aspect polyphonique pourrait générer. En fait, si les affirmations des commentateurs, et certaines véhiculées par l'auteur lui-même, sur l'utilisation politique du genre et le message qu'il véhiculerait (aider les mouvements révolutionnaires, saper le système capitaliste, etc.) étaient justes, Manchette serait plus justement décrit comme un auteur monologique. Néanmoins, si parle de « polyphonie » dans son cas, beaucoup d'autres polars français pourraient être appelés « polyphoniques ». Par ailleurs, la structure narrative de *L'Affaire N'Gustro* semble être une version moins développée de la structure narrative de *The End of the Night* de John D. MacDonald (un auteur que JPM apprécie²⁰⁸), publié par la SN en 1962 sous le titre *Les énergumènes* (SN n° 698) et réédité par Carré Noir en 1969. Ce roman commence par une lettre détaillant les exécutions des quatre tueurs du roman, utilise plusieurs perspectives à la première et à la troisième personne, et une narration non linéaire tout au long de l'histoire.

Gérault, Frommer, Mouchart et Gorrara affirment que l'utilisation d'une technique narrative « behavioriste » par JPM le distingue de ses prédécesseurs, y compris ceux qui ont écrit dans le même style. Ce terme décrit une approche narrative toujours extérieure aux sujets qui commente les événements et les comportements manifestes et où le lecteur n'est conscient des états psychologiques des personnages, y compris ceux du protagoniste, que lorsqu'ils sont verbalisés par ces personnages. Le terme fut d'abord utilisé à propos de certains romans de Hammett et sert également à décrire le type d'écriture minimaliste « tough guy » qui est marqué

²⁰⁷ Les autres polars de Manchette utilisent soit la troisième personne, soit la première personne.

²⁰⁸ Voir « Mr John D., artisan », dans Jean-Patrick Manchette, *Chroniques, op. cit.*, p. 217-219.

par des phrases laconiques comme celles d'Hemingway, McCoy et James M. Cain²⁰⁹. Dans la fiction noire, ce style spécifique est plus souvent associé à Dashiell Hammett et Joseph T. Shaw, rédacteur en chef de Hammett chez *Black Mask*. Ce dernier exerce une énorme influence sur la fiction noire et il n'est donc pas surprenant que le style des romans de Hammett, celui que Shaw a recherché chez les écrivains ultérieurs et développé pour *Black Mask*, soit courant dans le roman noir des années 1940, 1950 et 1960. Comme les histoires elles-mêmes, le style de Shaw et Hammett fait partie de l'ADN de la plupart des romans noirs ultérieurs, et donc de la Série Noire. Or, pour certains des critiques, même si le style de Manchette est assez proche de celui d'Hammett, qui est le plus reproduit dans le roman noir, son utilisation par JPM doit être considérée comme distinctive. Pour Gérard, « le narrateur n'est plus du tout omniscient comme dans les romans du dix-neuvième siècle. [...] Son narrateur est complètement nul ! ²¹⁰ » Qui plus est, « il ne connaît pas certains détails de l'histoire qu'il raconte ou alors il les donne de façon imprécise ; il fait des interventions maladroites (voulues bien sûr) dans cette mécanique bien huilée qu'est normalement un roman²¹¹ ». Dépeignant JPM comme un « inconditionnel du style "objectif" au sens technique²¹² », Frommer affirme à ses lecteurs :

Ce souci de demeurer dans l'imprécision, dans le flou n'a, bien entendu, pas pour seule volonté de maintenir cette position de narrateur décentré inspirant à la fois la méfiance du scripteur quant à la « réalité » de ce qu'il produit et le sourire du lecteur complice. [...] Tout l'univers des personnages de Manchette est ainsi caractérisé par cette dimension d'indistinction, de confusion, d'incertitude, d'imprécision. [...] le narrateur dénonce à la fois sa posture d'omniscient et se déclare inapte à vouloir contrôler un monde qu'il a produit, et ce monde lui-même devient ainsi un lieu d'indétermination où le flou descriptif a des conséquences sur la hiérarchie des valeurs mises au premier plan²¹³.

En ignorant l'affirmation douteuse selon laquelle le narrateur « produit » le monde et les personnages qu'il décrit, la description ci-dessus pourrait définir n'importe quels textes modernistes, canoniques ou populaires du XX^e siècle. La façon dont JPM utilise cette technique différemment de ses prédécesseurs n'est pas abordée. Il n'y a aucune contextualisation ni de

²⁰⁹ David Madden, *Tough Guy Writers of the Thirties*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1968, p. xvi-xx.

²¹⁰ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 61.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 34.

²¹³ *Ibid.*, p. 41-42.

contre-exemples. On dit simplement au lecteur, et à plusieurs reprises que « Manchette a réinventé le roman noir » et que « voici à quoi ressemble son écriture ». Mouchart, même s'il fait des déclarations plus nuancées que les autres partisans de JPM, écrit qu'« à l'instar de ses modèles américains Hammet [sic] et Chandler, Manchette refuse toute analyse psychologique et préfère styliser le réel. Dans ses romans, objets et êtres humains sont décrits sur le même plan, avec égale distance²¹⁴ ». Si c'est le style utilisé par Hammett et Chandler, les deux auteurs les plus lus et les plus vénérés de la fiction noire du XX^e siècle, de telles techniques ne peuvent donc pas être qualifiées de nouvelles et il devrait être évident que Manchette n'est pas le premier écrivain à adopter le style d'écriture des deux maîtres du genre. Si, comme le dit Atack, « the French [were] offering weak imitations » du roman noir américain avant Manchette, le style qu'ils imitaient était précisément celui-là²¹⁵. Néanmoins, Mouchart essaie de faire passer l'utilisation de la technique par Manchette comme nouvelle parce qu'elle est utilisée pour illustrer la vision du monde tirée de la sociologie « critique », bien-aimée de l'auteur. « On sait que le béhaviorisme favorise une approche sociologique des individus, qui ne sont pas décrits selon leur singularité psychologique, mais plutôt en fonction des signes extérieurs qui les rattachent à un groupe ou à toute autre contingence supérieure à leur volonté propre », écrit-il. « Parce qu'elles réifient l'humain, ces descriptions s'inscrivent dans une optique béhavioriste²¹⁶ ». L'idée que le style béhavioriste de JPM fonctionne comme une critique sociale est reprise par Gorrara qui croit que « Manchette recognized that the behaviourist style [...] was a key weapon in the war on bourgeois culture and its literary counterpart, realism ». L'auteure affirme que la technique de JPM « incited the reader to question the myths and conventions of character and psychology and to explode the "lie" of social order²¹⁷ ». Ce que décrivent ces critiques, la perspective « behavioriste » et son extension au narrateur, est très répandu dans l'écriture américaine *hard-boiled*. Le narrateur typique du roman noir « is bemused or disingenuous; [...] ironizes his evasions and disguises; [which] calls into question his judgments [and] foregrounds the difficulties in interpreting a mendacious society²¹⁸ ». Nous retrouvons ce type de processus chez Vian/Sullivan dans « leurs » quatre romans où le narrateur

²¹⁴ Benoît Mouchart, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 52-53.

²¹⁵ Margaret Atack, *May 68 in French Film and Fiction*, p. 128.

²¹⁶ Benoît Mouchart, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 73-74.

²¹⁷ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, *op. cit.*, p. 63.

²¹⁸ Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, p. 116.

est le plus souvent un personnage. De plus, la technique du narrateur peu fiable qui observe les personnages de l'extérieur et n'est pas lui aussi un personnage est commune dans les polars de Pierre Siniac publiés avant 1971. Dans *L'incroyable*, par exemple, le narrateur note que « le visage de Claire demeura impassible » puis se demande « [à] quoi pensait-elle²¹⁹ ? ». Ou considérons cette scène de *Le Casse-route*,

Bobin ne se doutait pas que le barrage était, d'une part en chair humaine, d'autre part en blocs d'acier. D'un côté : le Titan et, derrière lui, la file de voitures ; de l'autre : les enfants. [...] Bobin choisirait-il de jeter son cher camion sur le Titan plutôt que le groupe de collégiens ? Avec un individu aussi bizarre, on ne pouvait guère émettre de pronostic²²⁰.

L'utilisation de ce style par ces auteurs antérieurs n'est peut-être pas aussi prononcée que chez JPM, mais il s'agit d'une différence de degré plutôt que de type et, par conséquent, elle n'est pas nouvelle. Si la croyance que JPM a créé un type d'écriture inédite repose sur l'hypothèse que les écrivains ou leurs lecteurs de 1930 à 1970 n'étaient pas suffisamment sophistiqués pour reconnaître les implications sociales consistant à décrire quelqu'un par ses vêtements plutôt que par son apparence corporelle ou ses traits de personnalité, ni pour comprendre les implications d'un narrateur peu fiable qui ignorent ce que pensent les personnages du roman, nous ne pouvons que formuler notre désaccord.

Gérault et Lee suggèrent que les « néo-polars » de Manchette comportent un rythme narratif plus rapide que les romans noirs précédents et qu'une narration rapide est l'une des caractéristiques de sa réinvention du genre. Décrivant « [l]a fascination que suscitent les livres de Manchette », Gérault écrit : « Dès *Laissez bronzer les cadavres !*, l'auteur innove d'une façon audacieuse [...]. L'histoire se passe en un seul lieu et en une seule journée²²¹ ». Il suffit d'avoir lu *The Train Ride* de Peter Loughran, publié en anglais en 1966 puis traduit en français par Duhamel en 1967 sous le titre *Londres-Express* (SN n° 1136) — auquel JPM fait d'ailleurs référence plusieurs fois dans ses *Chroniques*²²² — pour constater qu'il n'était ni le premier écrivain du genre ni même le premier écrivain de la Série Noire à produire un roman où tout

²¹⁹ Pierre Siniac, *L'incroyable*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1970, p. 100.

²²⁰ Pierre Siniac, *Le Casse-route*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1969, p. 156-157.

²²¹ Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 81.

²²² Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, p. 43, p. 134 et p. 149-150.

se passe « en un seul lieu et en une seule journée ». Qui plus est, même s'il avait été le premier, *Laissez bronzer les cadavres !* a été coécrit avec Jean-Pierre Bastid, et les chercheurs n'ont pas accès aux brouillons du roman. Il est donc actuellement impossible de déterminer qui a décidé de ce format pour le roman. À l'évidence, Gérard estime que cette structure doit être attribuée à Manchette et qu'elle marque « l'originalité qui présid[e] toujours à la composition de l'intrigue [chez JPM]²²³ ». On pourrait étayer cette affirmation en soulignant l'utilisation, par Bastid-Manchette dans *Laissez bronzer les cadavres !*, de notes indiquant que de petites quantités de temps apparemment insignifiantes se sont écoulées. Mais cette technique se trouve aussi dans *Le Casse-route* de Pierre Siniac, publié deux ans avant le texte coécrit par Bastid et Manchette, et où des détails comme « 8 heures 52 » puis une page d'action suivie de « 8 heures 57 » apparaissent²²⁴. Lee raconte à ses lecteurs que les « principal stylistic features » de Manchette et ses imitateurs « are a graphic vernacular and a rapid narrative pace²²⁵ ». « In the era of May 1968 », selon Lee, « the *roman noir* [...] made way for a more aggressive and politically motivated sub-genre, the *néo-polar*²²⁶ ». Cette agressivité narrative sert un but : le style de JPM « is as aggressive and relentless as the murders it describes, and his reader can *live* [sic] the exhausting movement of the characters through their wasteland. In both style and content, the *néo-polar* [sic] enacts a precipitous hurtling into the future—not for the destination, but for the pleasure or energy of the hurtling²²⁷ ». En soutenant que « the *roman noir* [...] made way », Lee déclare explicitement que ce genre présentait jusque-là un rythme plus lent et des niveaux d'« agression » narratifs inférieurs à ceux des textes de JPM et que ce trait doit donc être considéré comme une innovation du « père du néo-polar », trait que d'autres écrivains du « néo-polar » ont intégré par la suite. Il est difficile de réfuter absolument l'idée selon laquelle JPM a transformé le rythme narratif du roman noir ; pour ce faire, il faudrait développer et utiliser une sorte d'outil qui pourrait identifier et mesurer de manière fiable ces phénomènes textuels et leurs effets sur le lecteur, ou alors s'appuyer sur des théories du rythme déjà existantes. Lee ne présente aucune méthodologie ni donnée pour étayer cette affirmation.

²²³ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette*, op. cit., p. 81.

²²⁴ Pierre Siniac, *Le Casse-route*, op. cit., p. 101-103.

²²⁵ Susanna Lee, *Hard-Boiled Crime Fiction and the Decline of Moral Authority*, p. 131.

²²⁶ Susanna Lee, « May 68, Radical Politics and the *Néo-Polar* », *French Crime Fiction* (dir. Claire Gorrara), p. 71.

²²⁷ *Ibid.*, p. 77.

Cependant, il n'est pas difficile de démontrer que le rythme rapide et le ton agressif employés par JPM existaient bien avant lui. Notre premier chapitre montre qu'ils sont considérés comme des composantes importantes du style du genre dont on peut trouver des exemples dans la plupart des romans noirs du XX^e siècle, notamment *Fast One* de Paul Cain, *Green Ice* de Raoul Whitfield, *Kiss Tomorrow Goodbye* de Horace McCoy, *The Getaway* de Jim Thompson, *The Hunter* et *361* de Donald Westlake, *La vie est dégueulasse* de Léo Malet, *J'irai cracher sur vos tombes* de Vian/Sullivan, *Gascoyne* de Crawford, *Les morfalous*, *Le Casse-route*, *La nuit des Auverpins* et *Les monte-en-l'air sont là !* de Siniac, etc. Un bon exemple est le premier roman du *Harlem Cycle*, *A Rage in Harlem* de Chester Himes, qui fut écrit en France, pour la Série Noire, à la demande de Duhamel. Dans une scène représentative, Jackson, le personnage principal, fuit la police et sème le chaos en traversant Manhattan dans un corbillard Cadillac volé avec un cadavre à l'arrière²²⁸. Chez Himes, la rapidité du rythme et l'agressivité de la narration n'ont rien à envier aux textes de Manchette. Comme le décrit Sean McCann, « one after another, on nearly every page of the [nine] Harlem [Cycle] novels, the images pile up » :

A man in a knife fight has his arm chopped off by an ax and continues furiously waving his stump, shouting at his opponent to wait until he can find his missing arm; a motorcyclist, chased by the police, is decapitated when he runs into a truck carrying sheet metal, and the headless body continues to drive the motorcycle down the street; a man stabbed in the head wanders deaf and blind through the city, where pedestrians take him for a practical joker and pass by. If the imaginary Harlem of these novels is a ravenous world of blind mouths, what makes it seem especially so is the “runaway blood” that “surging through” the city’s inhabitants, leaves it constantly on the verge of breaking into riot²²⁹.

À défaut d'être en mesure de comparer l'œuvre de JPM avec ce qui existait auparavant, cette affirmation des laudateurs de Manchette est pure spéculation.

Seul Frommer affirme que la non-linéarité est une caractéristique notoire de la fiction de Manchette. Il va même plus loin en déclarant que le roman noir qui l'a précédé, qu'il appelle

²²⁸ Pour alléger le texte tout en fournissant à notre lecteur les citations nécessaires, nous avons placé cette partie du roman en annexe (voir l'annexe – Ch. 2 – article 1).

²²⁹ Sean McCann, *Gumshoe America: Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*, New York, Duke University Press, 2000, p. 288-289.

« polar classique », utilise toujours la narration linéaire : « le polar classique, même engagé, respecte scrupuleusement les canons étroits et institutionnels de l'écriture réaliste (personnage, psychologie, récit linéaire, profondeur et imitation...), et maintient donc l'imposture aliénante²³⁰ ». À notre avis, cette affirmation est difficilement défendable. Comme indiqué ci-dessus, de nombreux auteurs de romans noirs utilisent plusieurs points de vue dans leurs textes, ce qui amène le lecteur à faire des sauts temporels et à revoir certaines scènes plusieurs fois sous plusieurs angles différents. La croyance que ce procédé soit inédit chez Manchette n'est pas fondée. On pourrait peut-être tenter d'expliquer en quoi son utilisation de la non-linéarité diffère des auteurs qui l'ont précédé, ce que Frommer ne fait pas. Il y a des exemples très célèbres de romans noirs ou de « polars classiques » non linéaires, et ce, dès 1930, notamment *They Shoot Horses, Don't They ?* de Horace McCoy. Dans *They Shoot Horses, Don't They ?* (1935) toute l'intrigue est divisée entre les déclarations du juge lors du procès du protagoniste-narrateur pour le meurtre d'un autre personnage et l'histoire de leur participation à un marathon de danse qui conduit finalement à une condamnation pour meurtre prononcée par le juge²³¹. En français, dans *La mort et l'ange* (1948) de Terry Stewart, la narration est divisée entre un entretien avec un tueur dans le couloir de la mort et l'histoire de ce même tueur racontée entièrement dans les analepses ou *flashbacks*. *Monsieur Cauchemar* de Siniac (1960) a trois fins alternatives, ce qui implique des sauts temporels à la lecture. Évidemment, toute affirmation selon laquelle la non-linéarité dans la fiction noire devrait être attribuée à Manchette est illusoire.

Gérault, Gorrara et Lee affirment qu'avant Manchette, le roman noir propose une clôture narrative claire, c'est-à-dire que les problèmes qui animent l'intrigue sont résolus à la fin de l'histoire et le plus souvent de manière positive. Ce sont des « fins heureuses » où les protagonistes sont récompensés, les antagonistes sont punis, et l'ordre est rétabli. Gérault écrit que JPM « bouscule les schémas narratifs habituels souvent conclus par des happy end [sic] en nous réservant soit des fins affreuses, soit des fins incohérentes, soit de fausses fins²³² ». De

²³⁰ Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 12-13.

²³¹ Voir l'annexe – Ch. 2 – article 2 pour lire comment commence ce roman dont la pagination et les entêtes de chapitre sont inclus pour démontrer la particularité de la forme narrative choisie par McCoy.

²³² Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 60.

même, Gorrara soutient que Manchette « exploded the hackneyed stereotypes and plot structures of the *roman noir*. [...] Manchette deliberately short-circuited the narrative closure and resolution of the *roman noir* and defy the pace of suspense and anticipation by playing knowingly with reader expectations²³³ ». Lee informe ses lecteurs que, contrairement aux précédents, les romans de Manchette se caractérisent par une « absence of narrative closure (at times, Manchette's books seem to end simply because there is almost no one left standing)²³⁴ » et que

The postmodern condition, channelled in and through 1960s social consciousness, gets felt in the *néo-polar* as a furious but bored existentialism, and narrated as a crime spree that resolutely refuses the comfort and closure of a final righting of things. In keeping with this refusal, the atmosphere of the genre is one less of revolutionary fervour than of nihilism. The dismantling of narratives means that the very idea of teleology—a narrative's orientation toward an end or closure—is denied. In this way the postmodern condition translates into narrative form.

In this context, salient elements of the *néo-polar* are precisely its directionlessness [sic], its anti-teleology and the hyperactive destructiveness of characters hurtling into a blank future. The directionlessness [sic], shot through with near-nihilistic distrust of structures, permeates the content and the style of the *néo-polar*²³⁵.

Ces déclarations sont trompeuses et fausses sur le plan factuel. Pour l'illustrer, nous nous appuyerons sur l'analyse que fait Gérard de la nouveauté qu'il décèle dans la fin de *Morgue pleine* et la confronterons à d'autres fins trouvées dans des romans célèbres du même genre. « [L]e lecteur habitué aux stéréotypes narratifs s'attend à la fin de *Morgue pleine* à une belle histoire d'amour entre Charlotte et Tarpon », déclare-t-il, avant de citer la fin du roman pour montrer que le lecteur ne la reçoit pas : « elle m'avait laissé un mois sans nouvelles à cause d'une affaire de cœur, à ce que j'ai compris. Et elle m'a annoncé qu'elle se mariait avec un ingénieur du son. Je ne l'ai jamais revue. Voilà c'est à peu près tout²³⁶ ». Plutôt mince, comme preuve. Passons outre les fins démentes des autres romans de Jim Thompson, comme celle de *The Killer Inside Me*, pour examiner plutôt celle de *The Getaway* (1958). Les deux protagonistes, un couple, ont échappé à une arrestation aux États-Unis en fuyant vers le

²³³ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, op. cit., p. 60.

²³⁴ Susanna Lee, « May 68, Radical Politics and the *Néo-Polar* », loc. cit., p. 75.

²³⁵ *Ibid.*, p. 76.

²³⁶ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette*, op. cit., p. 60.

Mexique. Hélas, le refuge pour criminels où le couple espérait passer le reste de ses jours a deux problèmes : premièrement, il est trop cher pour y passer le reste de sa vie, même pour les criminels les plus nantis, et, deuxièmement, les résidents qui manquent d'argent sont cuisinés et mangés par les autres. *The Getaway* se termine lorsque Doc et sa femme Carol commencent à manquer d'argent et complotent l'un contre l'autre pour vivre un peu plus longtemps. Bien que les dernières lignes semblent conciliantes, ces deux-là, lorsque leur argent sera très prochainement épuisé, seront dévorés par le reste de la communauté et, peut-être pour l'un ou l'autre, par leur propre conjoint(e). C'est pourquoi la voix de Carol est « suddenly angry, frightened, tortured ». Pour eux qui sont piégés dans leur sanctuaire criminel, nous savons que « another such victory » ne fera que davantage révéler leur propre monstruosité et retarder l'inévitable²³⁷. Un autre bel exemple de l'absence d'« happy ending » dans le roman noir, absence qui, il faut bien le dire, est très fréquente dans le genre, est le dernier chapitre de *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) de Vian/Sullivan, publié en France alors que Jean-Patrick Manchette avait trois ans. La citation suivante constitue l'intégralité du dernier chapitre du roman, après que le protagoniste-transgresseur noir ait été abattu par la police locale : « Ceux du village le pendirent tout de même parce que c'était un nègre. Sous son pantalon, son bas-ventre faisait encore une bosse dérisoire²³⁸ ». Cela ressemble-t-il à une fin heureuse ? Pas vraiment. Passons au chapitre final de *Les morts ont tous la même peau* (1947), le deuxième roman de Vian/Sullivan :

Dan [le protagoniste] parut sortir d'un rêve. D'un geste lent, inexorable, il enjamba le rebord de la fenêtre et se courba pour passer sous le châssis. Il aperçut, en bas, loin sur la chaussée, un groupe compact et, instinctivement, se contracta pour les éviter. Son corps tourna en l'air comme une grenouille maladroite et s'écrasa sur le dur revêtement de la rue.

L'assistant photographe Max Klein eut le temps de prendre la photo de sa carrière avant que la police n'emmène le cadavre. Elle parut dans *Life* quelques jours plus tard. C'était une excellente photo²³⁹.

²³⁷ Jim Thompson, *The Getaway*, dans *The Jim Thompson Omnibus vol. I*, p. 133 (voir l'annexe — Ch. 2 — article 3).

²³⁸ Boris Vian (Vernon Sullivan), *J'irai cracher sur vos tombes*, p. 213.

²³⁹ Boris Vian (Vernon Sullivan), *Les morts ont tous la même peau*, Paris, Éditions de club France Loisirs, 1973, p. 97.

Les fins des romans de Stewart et de Siniac réfutent également cette notion. *La belle vie* de Stewart se termine par les lignes suivantes :

L'avion roula et puis, il ne roula plus. Nous filions vers le Sud et, derrière nous, la ville se perdait avec ses trafics, son argent et ses misères.
 Noa Judd n'avait pas connu ce que nous venions de vivre. Cela valait mieux. Il ne nous aurait pas approuvés, mais, avec lui, nous ne serions pas devenus des brutes, ni des tueurs.
 Et pendant que nous volions dans la nuit, je ne savais pas si Vana [l'amante du protagoniste] allait vivre ou non.
 Maintenant, je le sais²⁴⁰.

Ce ne sont là que quatre exemples de l'absence d'*happy ending* dans les romans noirs du XX^e siècle. Nous pourrions facilement en trouver des dizaines, voire des centaines, dans les textes du genre. Les fins des trois romans de *La trilogie noire* de Malet sont absolument brutales, mais *we don't have all day*. Une fois de plus, nous avons montré que la supposée innovation de JPM était chose commune dans le genre, et ce, bien avant lui.

Gérault, Mouchart, Attack et Gorrara parlent tous de l'utilisation novatrice de la « textual subversion²⁴¹ » par JPM. Il s'agit de techniques de métaécriture comme l'adresse directe, l'autoréférence, ainsi que des procédés complexes d'allusions, de citations et de clins d'œil parodiques de l'ordre de l'intertextualité. Les quatre sont d'accord : son utilisation de telles techniques le rend unique dans la fiction noire, à l'époque où il écrivait. Des techniques semblables à celles dont ont usé les cinéastes de « la Nouvelle Vague » pour transformer le cinéma français sont utilisées par JPM, selon ces critiques, pour effectuer des effets similaires sur le roman noir. Le fait que la Nouvelle Vague française ait eu lieu dix ans avant la publication du premier roman de JPM, soit inspirée par plusieurs réalisateurs américains, traite souvent de thèmes associés au roman noir et, dans certains cas, s'appuie sur des romans noirs américains des années 1940 et 1950, n'est pas mentionné dans les arguments avancés par les quatre critiques témoignant de l'exceptionnalité de Manchette à cet égard. Ils ne mentionnent pas non plus la présence de ces traits dans plusieurs romans noirs qui précèdent Manchette. L'adresse directe et l'autoréférence, par exemple, sont employées à répétition dans *Elles se rendent pas*

²⁴⁰ Terry Stewart, *La belle vie*, p. 248.

²⁴¹ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, op. cit., p. 63.

compte (1950) de Vian/Sullivan, où le protagoniste-narrateur dit au lecteur des choses comme : « Peut-être que j'ai déjà attiré votre attention là-dessus, mais je suis patient. Si j'ai dit à ce flic je vous emmerde, c'est que je le pensais, et où est le mal ? Moi je trouve que rien ne vaut la franchise²⁴² ». Les quatre polars de Vian/Sullivan, tout comme ceux de Stewart et les deux premiers polars de Malet, pastichent le roman noir américain. La présence des clins d'œil parodiques intertextuels ne devrait donc surprendre personne. Qui plus est, les trois ont également utilisé des pseudonymes, « [ce qui] permet [...] d'accroître la polysémie du texte non pas en le transformant — il reste identique à lui-même — mais en multipliant les significations virtuelles dont il est porteur²⁴³ ». Parlant de *J'irai cracher sur vos tombes*, Pierre Bayard écrit :

Enfin, le livre a toute une dimension parodique qui n'a de sens que si son auteur est américain. Tous les effets, à commencer par la violence et la sexualité, y sont poussés à l'extrême, comme si l'auteur se moquait lui-même de sa propre culture et pouvait d'autant mieux se le permettre qu'il en est partie prenante et ne peut être accusé de xénophobie. [...] En se transformant en auteur américain, Boris Vian [...] met son œuvre en perspective et la donne à lire autrement qu'elle risquerait de l'être si elle était communiquée telle quelle au public, sans le bénéfice de cette correction volontaire de focale, chargée, là encore, de placer les lecteurs dans les meilleures dispositions possibles pour apprécier l'œuvre²⁴⁴.

On note une « subversion textuelle » ludique un peu partout dans l'œuvre de Vian/Sullivan, comme cette phrase et note de bas de page dans *Et on tuera tous les affreux* : « Nous le suivons comme deux fidèles chiens de chasse à l'escargot* [*Jeu de mots qui n'existe pas en américain et qui n'est pas drôle en français (Note de traducteur)]²⁴⁵ ». Dans *Elles se rendent pas compte*, après plusieurs scènes très violentes, nous sommes dans une chambre d'hôtel où certains détails sont omis et remplacés par une ligne horizontale de points se terminant par le numéro 1 et dirigeant le lecteur vers la note en bas de page suivante : « 1. Les points représentent des actions particulièrement agréables, mais pour lesquelles il est interdit de faire de la propagande, parce qu'on a le droit d'inciter les gens à se tuer, en Indochine et ailleurs, mais pas de les encourager

²⁴² Boris Vian (Vernon Sullivan), *Elles se rendent pas compte*, p. 48.

²⁴³ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, p. 70.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 68-69.

²⁴⁵ Boris Vian (Vernon Sullivan), *Et on tuera tous les affreux*, p. 248.

à faire l'amour²⁴⁶ ». Mais nos commentateurs insistent : « [en] même temps que [Manchette] respecte les règles du polar et du roman en général, il les subvertit par toutes sortes de procédés », écrit Gérard, « que ce soit l'outrance, l'exagération, la répétition, l'énumération, enfin la mise en évidence de la banalité générale de la plupart des thématiques romanesques (Amour, mythe du héros, personnages valorisés) et du caractère entièrement stéréotypé des structures narratives classiques²⁴⁷ ». Il offre à son lecteur quelques citations de Manchette qui témoignent selon lui de cette nouvelle forme de métaécriture du roman noir. De *Morgue pleine*, il cite : « [a]i-je demandé en songeant que c'était une bonne question, ils la posent souvent dans les films américains, quoiqu'ils la formulent mieux » et « [e]lle m'a demandé si je me prenais pour un certain Sam Spade et il a encore fallu qu'elle m'explique que c'était un personnage de roman²⁴⁸ ». Après avoir décrit Manchette comme le père du néo-polar, Atack décrit ce qu'elle considère comme quelques-uns de ses principaux traits, soit « [the] cultivation of slang and the jargons of criminality, together with a gleeful exploitation of the intertextualities of pun, quotation, reference, and register, across linguistic and literary fields, are part of the stock-in-trade of the genre regularly referred to as 'intello-populo'²⁴⁹ ». Elle poursuit cette réflexion quelques pages plus loin :

Intertextuality is at the heart of [néo-polar], as is the interplay of truth and fiction, of real and invented discourse [...] The exuberance of Manchette's writing is another terrain bringing together the self-referential tradition of the *polar* [sic] and the political awareness of spectacle and meaning associated with the situationist *détournement* [sic]²⁵⁰.

« Manchette's textual subversion and experimentation is an integral part of his social critique », écrit, dans le même ordre d'idées, Gorrara. « [His] *gauchiste* [sic] themes and polemics are accompanied by a desire to elevate his novels to the level of 'méta-polar', a reflection on the form and possibilities of the *roman noir* as *littérature contestataire*²⁵¹ ».

²⁴⁶ Boris Vian (Vernon Sullivan), *Elles se rendent pas compte*, p. 59.

²⁴⁷ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette*, op. cit., p. 47.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁴⁹ Margaret Atack, *May 68 in French Film and Fiction*, op. cit., p. 123-124.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 128-129.

²⁵¹ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, op. cit., p. 63-64.

À notre avis, la « subversion textuelle » dans la littérature populaire est antérieure à Manchette, et même à l'Internationale situationniste. Comme nous n'étudions pas l'I.S., nous nous en tiendrons à la « subversion » antérieure aux romans de Manchette. L'étonnant Donald Westlake, l'un des auteurs préférés de JPM, a publié sous différents pseudonymes plus d'une centaine de romans entre 1959 et 2008. Il exemplifie parfaitement la façon dont les auteurs de romans noirs peuvent être ludiques et iconoclastes. Westlake raconte les histoires *hard-boiled* de Parker, le protagoniste criminel de ses romans publiés sous le nom de Richard Stark ; de romans à son propre nom, y compris les parodies de ses propres romans *hard-boiled* attribuées à Stark, la série « John Dortmunder » ; et les récits noirs concernant Mitch Tobin, attribués à Tucker Coe. Les autres pseudonymes de Westlake incluent Alan Marsh/Alan Marshall, James Blue, Ben Christopher, John Dexter et Edwin West. Un excellent exemple de « subversion textuelle » dans un roman noir se trouve dans *Adios Scheherazade* (1970) de Westlake. L'histoire met en scène un écrivain fantôme de « sex books » qui tente d'écrire son prochain roman, roman qui sera publié sous le nom de plume de Rod, un ami proche. *Adios Scheherazade* fait la satire des processus d'écriture des romans de genre : le narrateur-protagoniste y raconte les « quatre types » d'intrigues parmi lesquelles choisir²⁵², la manière de donner l'impression que le roman est plus long grâce au dialogue, qui prend plus de place sur la page, ou encore en rajoutant des mots aux phrases pour qu'elles débordent sur la ligne suivante et occupent plus d'espace. « These are all trade secrets so pay attention²⁵³ », écrit Westlake au lecteur. L'« auteur » Ed Topliss recommence le premier chapitre de son roman porno six fois dans la première moitié du texte, s'arrêtant à la page 15 à chaque chapitre, ceux des romans de genre ne devant jamais dépasser la page 15 selon la méthode de Topliss. « I'm on page 14. [...] I've been sitting here all afternoon typing and I don't have a goddam [sic] thing done. This isn't a sex novel, this isn't anything. This is a piece of shit²⁵⁴ ». À mi-chemin, le livre offre finalement un deuxième, troisième et quatrième chapitre, chacun d'exactly 15 pages. Le roman répertorie la page du chapitre du livre écrit par Topliss dans le coin supérieur, tandis que le folio du roman de Westlake figure dans le coin inférieur. Les chapitres du *sex book* intègrent graduellement des éléments de l'expérience vécue et l'effondrement mental de Topliss alors que le roman passe

²⁵² Donald Westlake, *Adios Scheherazade*, Simon and Schuster, New York, 1970, p. 14-15.

²⁵³ *Ibid.*, p. 101-102.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

de la métafiction à un roman (por)noir extrêmement vulgaire et amusant, faisant la satire des expériences de Westlake comme écrivain de porno et de polar. On fait ainsi référence à Mark Twain (« Injun Joe »), Anthony Boucher, aux « paperback originals », à *Ellery Queen's Magazine* et à *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*, ainsi qu'à la Série Noire, tout cela en une seule page de cet extraordinaire polar :

Some of the other guys, they can look ahead and see daylight, they can see a way out of this cave, but honey I'm Injun Joe with nowhere to go. Like Rod. He started doing these sex books while we were still in college, but all the time he was doing other stuff, too, short stories, articles and finally other books, and now he's got this spy series going with Silver Stripe, it's a paperback house but he's doing the books under his own name. Anthony Boucher in the *Sunday Times* reviewed one of them, the third one I think, and said it was pretty good, it showed the kind of vitality the paperback originals can come up with these days. And he gets translated into French and published by an outfit over there called Gallimard, all the books have black covers. [...] What a trap it is. I tried it myself, tried to be a writer. You make your living writing novels, it doesn't matter what kind of novels they are, you begin to think maybe you are a writer after all. So I tried some mystery stories. I read *Ellery Queen's Magazine* and *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine* and I tried some short stories. One sold, for a penny a word, to a magazine that isn't around anymore, called *Shock Action Detective Tales*. The other three nobody wanted²⁵⁵.

Comme on le voit à la lecture de cette citation et du résumé qui la précède, le genre n'a pas attendu Manchette pour découvrir l'intertextualité et les méthodes métadiscursives.

Enfin, Gérard, Frommer et Mouchart s'entendent pour dire que l'un des traits singuliers de son écriture est le mélange de différents registres de langage dans un même roman. Gérard exprime sa surprise devant ce mélange de registres, qui « se caractérise à la fois par sa créativité ironique et toujours provocatrice et par un mélange surprenant des registres de langue ». Il ajoute que « le roman policier devient à la fois jeu littéraire et exercice de style perpétuel. [...] L'auteur peut passer du langage le plus littéraire, le plus sublime, à l'argot le plus ordurier dans le même chapitre, parfois dans la même phrase²⁵⁶ ». Petit détour : selon nous, les genres doivent toujours être considérés à la fois comme un « jeu littéraire et [un] exercice de style perpétuel ». Il faut du savoir et du talent pour écrire quelque chose d'intéressant et de surprenant dans un registre bien connu et pour être loué par les amateurs du genre. Comme le dit JPM à propos des lecteurs

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 29-30.

²⁵⁶ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 79-80.

de la Série Noire, « il y a encore des gens qui veulent choisir ce qu'ils lisent. Très bien²⁵⁷ ». La nouveauté dans la fiction de genre est nécessaire à sa survie sur le marché de la culture. « La contradiction invention-standardisation est la contradiction dynamique de la culture de masse », écrit Edgar Morin. « C'est son mécanisme d'adaptation aux publics et d'adaptation des publics à elle. C'est sa vitalité²⁵⁸ ». Au fur et à mesure que de nouveaux auteurs entrent en scène, ils doivent se confronter à qui les a précédés et en connaître le travail afin de créer de nouvelles variations sur des sujets propres au genre en jouant avec les limites de ce qui est communément admis, nécessaire pour bien être accueilli par les amateurs et les éditeurs. Rappelons qu'en 1977, *Fatale* a été rejeté par la Série Noire parce qu'il manquait, comme le note Mouchart, d'action dramatique et les amateurs risquaient de trouver le roman ennuyeux²⁵⁹. Mais revenons à nos moutons : Frommer défend l'idée que cette forme d'écriture dans la fiction noire devrait être attribuée à JPM qui décrit cette technique comme un « autre jeu stylistique qui vient accroître le malaise ou l'ambiguïté du récit qui s'amorce : l'alternance discrète de style "bas" ("merdeuse") et de style technico-précieux²⁶⁰ ». Mouchart décrit l'écriture de Manchette comme une « curieuse fusion d'un parler populaire, voire argotique, et d'une langue soutenue où l'emploi du passé simple et le recours au lexique le plus désuet sont fréquents²⁶¹ », arguant que le « subtil mélange d'argot et de préciosité » de JPM représente « la marque d'un authentique écrivain²⁶² ». Malheureusement pour nos commentateurs, Vian/Sullivan et Siniac emploient le passé simple²⁶³ et l'argot. Léo Malet, Terry Stewart ainsi que Jean Amila, dès son premier roman *Y'a pas de bon dieu !* (1950), font tous de même : ils jouent avec la langue. À presque chaque page de leurs romans, on retrouve une « alternance discrète de style "bas" ("merdeuse") » et de style soutenu ou technique. N'oublions pas que, selon Tadié, « [l']intérêt premier » du genre « réside dans le travail de la langue, l'invention argotique [et] l'énoncé

²⁵⁷ Jean-Patrick Manchette, *Lettres du mauvais temps*, op. cit., p. 234.

²⁵⁸ Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Éditions Grasset, Paris, 1962 (3^e édition, 1975), p. 30.

²⁵⁹ « [...] la parution du livre, malgré un relatif succès de librairie, est mal accueillie par les lecteurs de polars. Il est vrai que l'action s'y révèle beaucoup moins dense que dans les précédents romans de Manchette : aucun coup de feu ne retentit, aucune goutte de sang n'est versée de la page 15 à la page 104... », Benoît Mouchart, *Jean-Patrick Manchette*, op. cit., p. 42.

²⁶⁰ Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette*, op. cit., p. 41-42.

²⁶¹ Benoît Mouchart, *Jean-Patrick Manchette*, op. cit., p. 56.

²⁶² *Ibid.*, p. 14.

²⁶³ Voir l'extrait de *Les morts ont tous la même peau* [Vian] et de *La belle vie* [Stewart] déjà cités.

paradoxal²⁶⁴ ». On trouve des exemples issus des romans noirs français un peu partout dans le présent chapitre, et ceux provenant des romans noirs américains et britanniques sont innombrables. Comme nous l'avons déjà mentionné, dans le premier roman de Hammett, *Red Harvest*, le niveau de langue du maire corrompu s'oppose à celui, vulgaire, du Continental Op. Il s'agit d'une manière de critiquer les discours qu'on dit « éduqués » et dont la finesse apparaît souvent comme une ruse utilisée par ceux qui ont du capital culturel et de l'argent pour manipuler ceux qui leur sont économiquement inférieurs. Cette critique d'Hammett déborde du cadre romanesque et atteint l'actualité politique : c'était une manière pour lui de critiquer le langage baroque qu'utilisait Woodrow Wilson pour masquer son impitoyable indifférence envers le sort des citoyens ordinaires²⁶⁵.

À en croire ceux qui étudient ce genre, l'opposition des registres de langage dans les textes noirs est au moins aussi ancienne que les romans de Hammett. Puisque lui et Chandler en sont les têtes d'affiche, le fait que cette approche du langage se soit retrouvée dans de nombreux romans produits dans son sillage ne devrait pas surprendre. *The Killer Inside Me* de Jim Thompson est un autre exemple de ces fréquents niveaux de langue alternés. Lou Ford, le shérif psychotique et narrateur de l'histoire, cache ses capacités mentales puissantes aux habitants de la ville en ne s'exprimant qu'à l'aide d'axiomes fatigués. La narration de Ford exprime régulièrement, de manière éloquente, le plaisir qu'il éprouve à duper et à ennuyer la population de cette manière²⁶⁶. Même avant Thompson et Hammett, une alternance de niveaux de langue était courante dans les romans policiers à énigme : les histoires incluaient généralement à la fois des personnages aristocratiques et leurs serviteurs. Le maître de maison et ses serviteurs changent leur discours selon la personne à laquelle ils s'adressent et s'ils croient ou non qu'une tierce partie les écoute. Il convient également de mentionner ici que les règles d'un anglais bien écrit sont plus souples que celles du français. Les anglophones n'ont pas d'Académie anglaise pour surveiller le bon usage de la langue et, de ce point de vue, le bon usage répond à des règles beaucoup plus flexibles. C'est une digression du propos, mais il reste que l'idée de comparer des registres de langage dans des textes en français et en anglais s'apparente à comparer des

²⁶⁴ Benoît Tadié, *Le polar américain, op. cit.*, p. 25.

²⁶⁵ À ce sujet, les propos de Tadié sont intéressants. Voir l'annexe — Ch. 2 — article 4.

²⁶⁶ Voir l'annexe — Ch. 2 — article 5.

éléphants avec des poignées de portes. Par exemple, le passé composé est l'équivalent du *perfect tense*, qui est peu utilisé dans la langue anglaise. Même si nous n'examinons que les auteurs français, ce type d'approche est très commun dans le roman noir d'avant 1971.

Manchette est un excellent auteur de romans noirs, mais son originalité est toutefois relative et ne justifie pas que ses admirateurs le considèrent comme un grand innovateur sans accorder le même honneur à une cinquantaine d'autres auteurs de romans noirs des années 1950, 1960 et 1970, ce que les nombreux exemples des pages précédentes démontrent. L'absence de contextualisation et de cadre comparatif pour appuyer les affirmations des critiques leur enlèvent toute crédibilité. Connaître un genre avant de le critiquer ou d'écrire dans son sillon importe, comme le rappelle Ed Topliss dans *Adios Scheherazade* :

I tried articles too. That was even worse, I never got anything into shape to be submitted. I discovered Reinhard Heydrich, the beast of Belsen, and Samuel said, "He's been done too much, Ed." I didn't know he'd been done at all. [...] That's the trouble, you can't try to sell to magazines you don't read, because you don't know what's old hat to them. But the magazines I felt I could take a stab at were all too crappy for me to read²⁶⁷.

Vu la nature de leur tâche, les auteurs et critiques d'un genre littéraire se *doivent* d'être d'abord des lecteurs de celui-ci et non pas seulement de leur auteur préféré, sans quoi ils ignorent « what's old hat ».

2.2 Un contenu novateur dans les romans noirs de Jean-Patrick Manchette ?

Passons des affirmations sur les formes et structures à celles concernant le contenu novateur des romans de Jean-Patrick Manchette. La plupart de ses partisans avancent l'idée selon laquelle son œuvre serait plus novatrice que la fiction noire précédente en se basant sur le fait qu'il fait référence à de nombreux autres produits culturels au cours de ses récits. Gérault, Frommer, Mouchart, Atask et Gorrara tentent tous de soutenir la thèse de la « rupture manchettienne » de cette façon en laissant entendre ou, dans certains cas, pointant

²⁶⁷ Donald Westlake, *Adios Scheherazade*, *op. cit.*, p. 30.

explicitement l'absence de tel contenu dans le roman noir antérieur. Ainsi, Gérard explique que les romans de JPM renferment « des allusions à Baudelaire, Leiris, Reich ou Trotsky [sic] [...] ». Les allusions littéraires pullulent, Sartre étant mis en scène de façon explicite et parodique²⁶⁸ ». Il ajoute que ses « références littéraires constantes²⁶⁹ », prises ensemble, aboutissent aux « roman[s] coup de poing qui surpren[ent], dérout[ent] et détonne[nt] totalement avec ce qui a pu être fait jusque-là dans le genre policier²⁷⁰ », et ce, « qu'elles soient littéraires (Baudelaire, Leiris), artistiques (Chirico), philosophiques (Reich) ou politiques (Trotski) ». Ces « références culturelles sont innombrables, ce qui n'était pas courant à l'époque dans ce type d'ouvrages » et, selon Gérard, « elles sont délibérément placées, selon la technique du collage, dans un contexte ridicule²⁷¹ ». Il considère les références au roman noir comme un développement notable, statuant que les « allusions au roman “hard-boiled” sont constantes²⁷² » : « dans à peu près tous les polars de Manchette, un des héros est plongé dans la lecture d'un roman policier alors que l'on se trouve en plein cœur de l'action²⁷³ ». Par exemple, dans *Nada* (1972), Meyer lit « *Les morts s'en foutent* de Jonathan Latimer²⁷⁴ » ou, dans *La position du tireur couché* (1981), un personnage demande à un autre ce qu'il « pens[e] du nouveau polar français²⁷⁵ ». Selon Frommer, ce contenu culturel varié est complètement étranger à la fiction de la Série Noire et doit être considéré comme une création de JPM :

Patronyme, langage, détachement, jusqu'à un « Faites pas chier » final, indiquent clairement que nous ne pénétrons pas véritablement dans *la traditionnelle histoire de truands qui, rappelons-le, en ce début des années soixante-dix, représente la majorité de la production des polars*. [...] La référence à Max Stirner, philosophe allemand contemporain de Hegel et apôtre d'un anarchisme individualiste — attirant pour les adolescents de cette époque, mais vite démystifié comme idéaliste « droitier » par la vulgate marxiste — *a de quoi détonner dès cette première page d'un roman de la Série noire*²⁷⁶.

²⁶⁸ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 10-11.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 21.

²⁷² *Ibid.*, p. 65.

²⁷³ *Ibid.*, p. 77.

²⁷⁴ Jean-Patrick Manchette, *Romans noirs*, Paris, Gallimard, coll. « Quatro », 2005, p. 373.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 912.

²⁷⁶ Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 77. Nous soulignons.

Les références à d'autres romans noirs et à la fiction policière sont, comme on peut le voir ci-dessous, communes à la littérature criminelle avant même l'époque de *Black Mask*. Cela ne doit en aucun cas être considéré comme une création de JPM. À ce sujet, Horsley est très instructive :

Doyle, in *Study in Scarlet* [...], gestures toward 19th-century parent texts, in Holmes' mock-denigration of his predecessors:
 "Sherlock Holmes rose and lit his pipe. 'No doubt you think you are complimenting me in comparing me to Dupin,' he observed. 'Now, in my opinion, Dupin was a very inferior fellow... He had some analytical genius, no doubt; but he was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine.'
 'Have you read Gaboriau's works?' I asked. Does Lecoq come up to your idea of a detective?'
 Sherlock Holmes sniffed sardonically. 'Lecoq was a miserable bungler.'
 Doyle's successors, from turn-of-the-century story writers to golden age novelists like Christie and Sayers, teasingly refer back to the image of the great Holmesian detective²⁷⁷.

Dans *Green Ice* de Raoul Whitfield, le protagoniste est comparé à Sherlock Holmes à plusieurs reprises, si bien qu'il s'en voit ridiculisé :

"You're a detective," she announced.
 I nodded. "But not a copper," I told her. "Got an agency of my own—work alone, see?"
 She had a hoarse laugh. "Just like Sherlock Holmes," she stated.
 She had me guessing. I couldn't figure her—a wise lady—or dumb? So I gave her the benefit of the doubt, rated her dumb²⁷⁸.
 I passed the bottle back to him.
 "Anyone can ask questions. You can ask me fifty of them and if I can answer two I'll be lucky. But I'm still alive. This is 1930, and mobs work differently from what they did [sic] in Sherlock Holmes's time. I may stumble on something."
 "On a slab in the morgue," he suggested²⁷⁹.

Il est aussi fréquent que des personnages, en particulier les protagonistes, lisent des romans noirs ou abordent la façon dont les événements se dérouleraient « si c'était dans un polar ». À partir d'une citation tirée d'*Adios Scheherazade*, nous avons vu comment un auteur peut s'amuser avec le lecteur qui connaît bien le roman noir et son histoire. Le personnage principal

²⁷⁷ Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, op. cit., p. 7.

²⁷⁸ Raoul Whitfield, *Green Ice*, Harpenden, No Exit Press, 1988, p. 63.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 142.

de *Soloman's Vineyard* de Jonathan Latimer fait l'expérience suivante lors d'un échange avec le portier de l'hôtel où il arrive :

He came to the door and I told him to get me a quart of bourbon and some magazines. *Film Fun* and some of those others with photographs of half-naked babes, and *Black Mask*. I gave him a fin. [...] I drank and smoked and looked at the dolls in the movie magazines. Then I looked at the brassière ads [sic]. Then I tried to read a story in *Black Mask*. It was about a G-man I'd read about before. He was different from the G-men I'd known. Those had always reminded me of Boy Scouts. This G-man was wonderful. He had a girl that was always being abducted by the smugglers, spies, kidnappers or racketeers he was after. Then she'd send him a note and he'd come and shoot it out with them. Sometimes he'd have to kill the whole gang just to get her loose. It was a fine system. It's a wonder J. Edgar Hoover hadn't picked it up²⁸⁰.

Comme nous pouvons le voir, les références satiriques au genre dans la fiction noire et les références culturelles (*Film Time*, G-Men, Boy Scouts et J. Edgar Hoover) tombent du côté du « old hat » pour les connaisseurs. Dans *Elles se rendent pas compte* (1950) de Vian/Sullivan, le protagoniste, Francis, est un amateur de romans noirs et constate le fossé entre ce qui lui arrive et ce qui lui arriverait si sa vie était un polar ou un « fil[m] de gangster²⁸¹ ». Vian se moque même du manque de violence de son propre roman quand Francis dit : « Je suis en train de relire un roman policier doux comme tout, vu qu'en onze pages, on arrive à peine au cinquième meurtre²⁸² ». Cette blague survient à la page 31 alors que personne n'a encore été tué. Le fait que Francis dise « relire » au lieu de « lire » est bien drôle parce que, selon certains critiques comme Ernest Mandel dans *Delightful Murder*, une prétendue « social history » du genre, personne ne lit un polar deux fois²⁸³. *La nuit des Auverpins* (1969) de Siniac fait explicitement référence à la nouvelle collection Poche Noire (« Dans l'appartement de l'avenue Ernest Renan, le téléphone sonna. Laurette posa la *Poche Noire* qu'elle était en train de lire et décrocha. Elle pâlit²⁸⁴ ») et à la Série Noire, dont fait partie *La nuit des Auverpins* :

²⁸⁰ Jonathan Latimer, *Soloman's Vineyard*, New York, International Polygonics, 1988, p. 15-17.

²⁸¹ Boris Vian (Vernon Sullivan), *Elles se rendent pas compte*, op. cit., p. 97 ; « – Assez de conneries, elle me dit. On n'est pas en train de jouer un film. – Sûrement pas, je lui réponds. Dans un film, on se serait déjà embrassés au moins trois fois », p. 40.

²⁸² *Ibid.*, p. 31.

²⁸³ « [W]hen you finish one, you don't think about it again. [...] once you finish any particular crime novel, you stop being fascinated by it [...] », Ernest Mandel, *Delightful Murder, A Social History of the Crime Story*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, p. vi.

²⁸⁴ Pierre Siniac, *La nuit des Auverpins*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1969, p. 164.

Le Cantalou, qui n'avait pas fermé l'œil de la nuit, était dans tous ses états. Il tournait en rond dans la chambre, débraillé, le menton noir de barbe. Sur le divan, il y avait *France-soir*, *Paris Match* et un livre de la Série Noire ouvert et retourné ; le Sauer & Sohn se trouvait sur la table et, sur une commode, des morceaux de pain et des restes de charcuterie étaient posés dans un papier gras²⁸⁵.

Il en va de même pour les références culturelles et historiques. Le roman de Siniac parle de Yéyé et Johnny Halliday²⁸⁶, de « Monsieur Bill » alias Georges Rapin²⁸⁷, de l'histoire du fascisme en Croatie²⁸⁸, de l'Oustachis et du dictateur communiste Josip « Tito » Broz²⁸⁹. Il regorge de références à des marques de voitures, d'alcool, d'armes et de produits hygiéniques. Dans *L'incroyable* du même auteur, on trouve des références complexes à la musique classique, la course automobile professionnelle et la géopolitique sud-américaine, notamment des références peu anodines à United Fruit. On fait aussi des allusions plus littéraires à Stephen Zweig²⁹⁰ et Goya, employant *Saturne dévorant l'un de ses fils* comme miroir du récit de Siniac²⁹¹, tout ça à l'intérieur d'un polar de 1970 qui ne passe pas à côté du métacommentaire lorsque des personnages disent des choses comme « Ma parole, vous vous croyez dans un film d'aventures²⁹² ! ». *Le Casse-route* (1969) parle du mouvement « Black Power », « des groupes de Stokely Carmichael, de Rap Brown, du R.A.M. (Mouvement d'action révolutionnaire) organisme pour la libération des Noirs par la violence dont le siège se trouve à Harlem, des successeurs de Malcolm X, des Musulmans noirs²⁹³ ». On mentionne aussi le KKK, qui a engagé les personnages principaux à voler un « trésor de guerre du *Black Power* ».

Il y a des curieux, des envieux, des pas contents ; je parle des mirontons du Ku-Klux-Klan, des hommes de main du grand sorcier impérial, des ségrégationnistes, des pistoléros de Memphis ou de Dallas, des énervés de l'Alabama. Et je tiens tout de suite à vous préciser que ces piafs-là ne tiennent pas du tout à ce que les Négrites s'enrichissent pour s'offrir un arsenal. Ils veillent au grain. Ils sont prêts à tout pour saboter l'entreprise de leurs

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 129.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 61-63.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 111.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 137-141.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 161.

²⁹⁰ Pierre Siniac, *L'incroyable*, *op. cit.*, p. 81.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 244-249.

²⁹² *Ibid.*, p. 47.

²⁹³ Pierre Siniac, *Le Casse-route*, *op. cit.*, p. 38.

ennemis. Ils ont chaud aux miches, les gars de Memphis. Une pétoche du diable. Et pour pouvoir respirer, être soulagés, ils sont prêts à payer gros²⁹⁴.

Dans ce roman, on retrouve également des commentaires sur l'influence des fictions criminelles sur la vie réelle et des personnages tenant des propos comme : « ils ressemblaient à ces gangsters qu'il avait vus à la télé, dernièrement, dans un film américain²⁹⁵ ». *Les monte-en-l'air sont là !* (1970) commence par mille et une références au film noir, surtout à travers *Asphalt Jungle* que John Huston a adapté du roman de W. R. Burnett (« ce soir, [Maty et Gusti] venaient de se délecter les yeux et les oreilles de *Topkapi* de Dassin et se préparaient à voir — à revoir, plutôt — le film tiré du roman de Burnett²⁹⁶ ») ainsi qu'aux étoiles hollywoodiennes. En effet, les deux protagonistes cambriolent une célèbre chambre forte, inspirés par leur amour des films noirs. Ils se disent « très documenté[s] à force de voir des films de hold-up²⁹⁷ ». Gusti voudrait être Sam Jaffe ou le « Doc » d'*Asphalt Jungle* (« Je lui ressemble un peu, se dit-il²⁹⁸ »), mais le narrateur l'apparente plutôt à Lon Chaney²⁹⁹ ou Dracula³⁰⁰. On trouve tout cela dans l'œuvre de Siniac avant même que ne commence *Luj Inferman' et la Cloduque*, son polar le plus célèbre, bizarre et truffé d'allusions littéraires, un roman si dingue qu'il fait paraître JPM aussi doux qu'Agatha Christie. De même, les deux détectives de Himes du *Harlem Cycle* trahissent régulièrement le fait qu'ils connaissent et se soucient de la grande culture, même s'ils ne révèlent cette facette d'eux-mêmes que lorsqu'ils sont entre eux. Dans *All Shot Up*, quand Grave Digger remarque « [r]eminds me of Gorki », Coffin Ed lui demande « [t]he writer or the pawnbroker? », ce à quoi Grave Digger répond : « [t]he writer, Maxim. In this book called *The Bystander*. A boy breaks through the ice and disappears. Folks rush to save him but can't find him—can't find any trace of him. He's disappeared beneath the ice. So some joker asks, 'Was there really a boy?'³⁰¹ ».

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 39.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 170.

²⁹⁶ Pierre Siniac, *Les monte-en-l'air sont là !*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Policier », 2000, p. 16.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 266.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 16.

³⁰¹ Chester Himes, *All Shot Up*, dans *The Harlem Cycle*, vol. II, Edinburgh, Payback Press, 1996, p. 260.

Nous pourrions passer des heures à énumérer les nombreux exemples qui contredisent l'argument avancé par ces commentateurs de JPM. Mouchart, Atack et Gorrara font tous la même erreur lorsqu'ils discutent de cet aspect de ses romans. Mouchart, pour expliquer comment Manchette a créé le « nouveau roman noir », décrit le contenu culturel varié ainsi :

Le monde de Manchette semble bien souvent plus en prise avec l'univers de certains romans, de certains films, voire de certaines bandes dessinées qu'avec la réalité proprement dite. [...] Pour imaginer la physionomie ou la mentalité d'un personnage, [...] le lecteur doit souvent se contenter du nom d'un acteur ou d'une actrice [sic]³⁰²,

ce qui arrive tout le temps dans les romans noirs, comme nous l'avons noté à propos de Gusti/Sam Jaffe/Lon Cheney/Dracula dans *Les monte-en-l'air sont là !* Considérons la scène suivante de *One Monday We Killed Them All* de John D. Macdonald (1961) :

The voice had ended. I heard music. It had stopped in the middle of a bar. Morgan Miller came out onto the stoop. I suddenly realised why he seemed so familiar to me. He was being Humphry Bogart every moment, with every move. Nature imitating art. In that moment of empathy I knew what that man thought of himself. It made him no less dangerous, but it made him seem smaller, more manageable, slightly pathetic. His breed was obsolete. He had been gunned down a generation ago, way back when federal agents were called G-men. The world had left him no runningboard [sic] to ride on. Television had parodied him so many times, he had become a comedy figure. But a clown who doesn't know he's a clown can kill you without a smile³⁰³.

Comme nous l'avons déjà montré, Manchette n'a rien inventé. Cela devient un vrai mantra, qu'il faut tout de même répéter : une œuvre peut nous sembler très neuve si on ne connaît pas ce qui lui précède.

Gérault, Mouchart et Lee affirment que la violence dans les romans de Manchette est sans équivalent. Même s'il s'agit manifestement d'une différence de degré et non de nature, ils soutiennent que cette différence de degré est si importante qu'elle doit être considérée comme une vraie nouveauté. « Ce que Manchette introduit de nouveau dans la thématique du roman

³⁰² Benoît Mouchart, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 75.

³⁰³ John D. MacDonald, *One Monday We Killed Them All*, New York, Fawcett, coll. « Gold Medal », 1961, p. 172.

policier, c'est la notion de violence primitive, à la limite du sadisme », écrit Gérard, « provoquant une véritable jouissance chez ceux qui la commettent et réveillant les pulsions les plus bestiales chez les différents protagonistes. Qui plus est, elle peut concerner tout le monde, pas seulement tueurs, truands ou policiers³⁰⁴ ». De même, selon Mouchart, « à travers ces descriptions violentes, il instille le malaise, contraignant le lecteur à s'identifier à de simples quidams qui n'ont d'autre alternative pour rester en vie que de recourir à la force brutale³⁰⁵. » Lee explique que « most notably [...] explosions of violence [...] are [...] characteristic features of the néo-polar—the features that mark its departure from the less bleak and visceral crime fiction of earlier decades³⁰⁶ ». L'argument ne tient pas, car Mouchart comme Gérard n'explicitent pas en quoi cette violence diffère de celle des romans noirs précurseurs ni en quoi elle serait la spécificité de Manchette, en citant ses textes par exemple. « La violence décrite par Manchette n'est par ailleurs pas toujours le fait de ceux qui transgressent la loi. Représentant des forces de l'ordre chargées de contenir la violence », écrit Mouchart, « le commissaire Goémond incarne l'abus du pouvoir, en affirmant par ses actes que le fondement du droit repose sur la violence. Sadique et sans scrupules, ce fonctionnaire bafoue les valeurs qu'il est censé servir³⁰⁷ ». Il suffit de lire quelques pages du *Harlem Cycle* de Chester Himes, de *La trilogie noire* de Malet (« Quand j'ai compris que je charcutais de la viande morte, je me suis arrêté. [...] J'avais encore à la main le rasoir tout poisseux du sang de l'Arabe. Il a filé vers la gorge de Frédo comme attiré par elle. Frédo s'est écroulé, vomissant le sang par la bouche et une profonde plaie³⁰⁸. »), de *La mort et l'ange* ou *La belle vie* de Stewart, n'importe quel roman de Jim Thompson, *How Sleeps the Beast* de Don Tracy, l'un ou l'autre des quatre romans de Vian/Sullivan, *The Train Ride* de Peter Loughran ou encore *Kiss Tomorrow Goodbye* de McCoy, et cette liste pourrait s'allonger encore et encore, pour voir clairement que toute affirmation qui donnerait à Manchette le monopole de la brutalité omniprésente ou des figures d'autorité violentes et sadiques est fautive. Un simple exemple tiré de *J'irai cracher sur vos tombes* suffira à le démontrer :

³⁰⁴ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 56-57.

³⁰⁵ Benoît Mouchart, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 103.

³⁰⁶ Susanna Lee, « May 68, Radical Politics and the Néo-Polar », *loc. cit.*, p. 81.

³⁰⁷ Benoît Mouchart, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 107.

³⁰⁸ Léo Malet, *Le soleil n'est pas pour nous*, p. 315-316.

Alors, je lui ai répondu que les Blancs avaient descendu mon frère, et que je serais plus dur à avoir, mais qu'elle, en tout cas, allait y passer, et j'ai refermé ma main sur un des seins jusqu'à ce qu'elle manque de s'évanouir, mais elle ne disait rien. Je l'ai giflée à mort. Elle a ouvert les yeux de nouveau. Le jour venait, et je les voyais briller de larmes et de rage ; je me suis penché sur elle ; je crois que je reniflais comme une espèce de bête et elle s'est mise à gueuler. Je l'ai mordue en plein entre les cuisses. J'avais la bouche remplie de ses poils noirs et durs ; j'ai lâché un peu et puis j'ai repris plus bas où c'était plus tendre. Je nageais dans son parfum, elle en avait jusque-là, et j'ai serré les dents. Je tâchais de lui mettre une main sur la bouche, mais elle gueulait comme un porc, des cris à vous donner la chair de poule. Alors, j'ai serré les dents de toutes mes forces, et je suis rentré dedans. J'ai senti le sang me pisser dans la bouche, et ses reins s'agitaient malgré les cordes. J'avais la figure pleine de sang et j'ai reculé un peu sur les genoux. Jamais je n'ai entendu une femme crier comme ça ; tout d'un coup, je me suis rendu compte que tout partait dans mon slip ; ça m'a secoué comme jamais, mais j'ai eu peur que quelqu'un ne vienne. J'ai craqué une allumette, j'ai vu qu'elle saignait fort. À la fin, je me suis mis à lui taper dessus, juste avec mon poing droit d'abord, sur la mâchoire, j'ai senti ses dents se casser et j'ai continué, je voulais qu'elle s'arrête de crier. J'ai tapé plus fort, et puis j'ai ramassé sa jupe, je la lui ai collée sur la bouche et je me suis assis sur sa tête. Elle remuait comme un ver. Je n'aurais pas pensé qu'elle ait la vie aussi dure ; elle a fait un mouvement si violent que j'ai cru que mon avant-bras gauche allait se détacher ; je me suis rendu compte que j'étais maintenant dans une telle colère que je l'aurais écorchée ; alors, je me suis levé pour la terminer à coups de pied, et j'ai pesé de tout mon poids en mettant un soulier en travers de sa gorge³⁰⁹.

Ce passage apparaît bien plus violent que tout ce que l'on peut trouver dans les romans de Manchette. Ainsi, les manifestations de la violence dans les romans de JPM ne sont qu'une continuation du contenu violent du roman noir, qui existe depuis toujours. C'est d'ailleurs l'une des marques de commerce du roman noir, et ce, depuis *Red Harvest*, qui a marqué la naissance du « récit de violence aveugle³¹⁰ ».

Gérault, Frommer, Atask et Gorrara déclarent que les romans de Manchette mettent en scène des personnages uniques aux motivations qui diffèrent de ceux des romans noirs qui lui précèdent. À la suite des événements de mai 1968 en France, « [l]es romans policiers noirs ne reflètent plus du tout l'état de cette société et les sentiments de la nouvelle génération », écrit Gérault. « [L]es histoires de truands et de combines louches du milieu parisien mille fois ressassées saturent le marché du polar et chloroformement le lecteur³¹¹ ». Gérault considère que

³⁰⁹ Boris Vian (Vernon Sullivan), *J'irai cracher sur vos tombes*, op. cit. p. 186-187.

³¹⁰ Benoît Tadié, *Front criminel*, op. cit., p. 51.

³¹¹ Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette*, op. cit., p. 10.

les textes de Manchette corrigent cet état de choses et mettent à jour les personnages de romans noirs qui représentent le mieux la vision du monde et la désillusion de ceux qui ont vécu les événements en France ce mois-là. À partir de JPM, « [les] héros ne sont plus seulement des gangsters, mais aussi des citoyens ordinaires, paumés dans cet univers absurde : artistes déçus, jeunes sans repères, bourgeois sans moralité, paysans criminels et calculateurs, tous minable, tous au bout du rouleau³¹² ». Selon Gérard, cette transformation s'observe dès le début de la carrière de Manchette. Dans *Laissez bronzer les cadavres !*, « [t]oute la thématique, tout le style de Manchette y sont déjà présents : magouilles de la société capitaliste, police corrompue, journalistes et intellectuels de gauche nullissimes³¹³ ». Pour Gérard : « D'emblée, Manchette trancherait totalement avec la thématique habituelle de la Série Noire : finies les descriptions du Milieu [sic] parisien ou marseillais, les combines de truands chères à Simonin et Le Breton³¹⁴ ». « L'auteur plonge le lecteur dans son propre monde pour dénoncer toutes les tares d'une bourgeoisie et de son élite pensante qui acceptent piteusement le système avec un ennui qui débouché soit sur la violence, soit sur le désespoir et le nihilisme³¹⁵ ». Comme Gérard parle de « la thématique habituelle de la Série Noire » avant JPM, on ne peut pas dire qu'il s'en tient aux auteurs français. Et même s'il le faisait, tout cela se trouverait aussi dans les polars français d'avant 1971. Cette déclaration semble malhonnête puisque, comme on l'a montré dans le premier chapitre, la grande majorité des livres publiés dans la Série Noire avant les années 1970 provenaient des États-Unis. Avant Manchette, la collection n'était que 15 % française (contre 20 % anglaise et 65 % américain) et comprenait entre autres tous les romans de Hammett et Chandler, la plupart des romans de Westlake/Stark, la majorité du Harlem Cycle, *Gascoyne* de Crawford, *She Let Him Continue* et *Pit Bull* de Geller, plusieurs romans de David Goodis, de John D. Macdonald et d'Horace McCoy. Gérard semble même un peu surnois lorsqu'il écrit que de tels personnages « tranche[nt] totalement avec la thématique habituelle de la Série Noire » pour ensuite limiter la Série Noire à deux auteurs français bien connus des histoires de gangsters. Pourquoi ne mentionne-t-il pas Siniac, Amila, Ryck, Stewart ? Ou, certes hors Série Noire, mais tout de même de très importants auteurs de polar français, Vian/Sullivan et Malet ? De manière encore plus contestable, il affirme que les personnages qui peuplent les romans de

³¹² *Ibid.*, p. 11-12.

³¹³ *Ibid.*, p. 19-20.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

³¹⁵ *Idem.*

JPM sont inédits parce qu'ils « n'aiment pas la police pas seulement parce qu'elle est bête et inefficace, mais surtout parce qu'elle est corrompue. C'est là un thème nouveau (ou peu traité jusque-là) dans le roman noir français³¹⁶ ». De plus, les personnages seraient neufs parce que « Manchette veut tout détruire, en finir avec les mythes littéraires et faire en sorte que le lecteur ne puisse s'identifier avec ses héros : ces baroudeurs, ces tueurs, ces privés qui ont captivé des millions de lecteurs et de spectateurs sont nuls sexuellement³¹⁷ ». Dire qu'un lecteur ne peut s'identifier à un héros parce qu'il est « [nul] sexuellement », et ce, spécifiquement dans l'œuvre de Manchette, est hautement naïf. Pour ne citer que trois exemples, pensons d'abord à Gusti-Dracula, *loser* parfait dont le narrateur et les autres personnages se moquent vu sa laideur. Ensuite, toute la motivation du protagoniste-meurtrier de *The Nothing Man* de Jim Thompson découle du fait que son pénis fut littéralement pulvérisé lors d'une explosion pendant la Seconde Guerre mondiale. La honte et les désirs insatisfaits qui en résultent sont à l'origine de la grande violence observée dans ce roman chez le protagoniste³¹⁸. Le même procédé est à l'œuvre dans *La mort et l'ange* de Stewart, où le tueur-protagoniste indique qu'il a découvert sa soif de tuer à la suite d'un accident d'enfance qui a détruit ses organes génitaux³¹⁹.

Pour appuyer ses propos qui voudraient que les personnages n'aimant pas la police soient spécifiques aux romans de Manchette à l'époque, Gérard ne cite que deux passages de *Laissez bronzer les cadavres !* : « J'adore emmerder les flics, indiqua-t-elle » et « Je n'aime pas les flics, dit Luce. Je n'aime pas la société. Je ne m'aime pas. [...] Je ne pense pas que vous soyez intelligent puisque vous êtes flic. Je pense que vous devriez crever³²⁰ ». Malheureusement pour Gérard et ses camarades, l'aversion et la méfiance à l'égard de la police sont au cœur de tous les romans noirs, où les flics sont d'ailleurs souvent présentés sous leur plus mauvais jour.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ « [T]here is something hideously funny about a thing of that kind. People laugh about it, privately perhaps, but they laugh. They give you sympathetic smiles and glances, their faces tight with laughter restrained. And even when they do not laugh you can hear them...[sic] *Poor guy! What a hell of a – ha, ha, ha – I wonder what he does when he has to...?* [sic] You can't work. You can't live. You can't die. You are afraid to die, afraid of the complete defenselessness to laughter that death will bring. » Jim Thompson, *The Nothing Man*, dans *Hardcore: Three Novels by Jim Thompson*, New York, Donald I. Fine Inc., 1986, p. 145.

³¹⁹ Terry Stewart, *La mort et l'ange*, *op. cit.*, p. 21-22.

³²⁰ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 38.

Rappelons que le manifeste de Duhamel affirme que le genre dépeint régulièrement « des policiers plus corrompus que les malfaiteurs qu'ils poursuivent ». Dans les livres de Hammett et Chandler, c'est précisément cette aversion et cette méfiance qui poussent à embaucher des détectives privés. La majorité des romans noirs brossent systématiquement un portrait très négatif de la police, ce dont le passage suivant de *The Brick Foxhole* témoigne. Un ancien shérif devenu sergent de l'armée américaine durant la Seconde Guerre mondiale est décrit de la manière suivante :

Before the war he had been a policeman in Chicago. His career was being nice to people. His conception of being nice was doing small favors whether you wanted them or not. This made him feel important. It also placed you in the position of being nice to him. His greatest claim to fame, a claim he would make without the slightest provocation, was that he had been held three times for manslaughter while serving on the Chicago police force. His peccadilloes had been the shooting of two Negro suspects and one Jewish petty thief, all three of them services which, Crawford would tell you, were thoroughly appreciated by the people of Chicago. If you listened with any degree of interest to his tale of heroism, he would embellish the story and explain that he "always shot niggers in the belly because then they didn't die right away and they squirmed like hell." The Jew he also had shot in the belly, but merely as an experiment. He had been intensely disappointed when the Jew had expired before he had had a chance to squirm. On each occasion Crawford had been released and exonerated as having killed the culprits in the line of duty.

Monty, now a top sergeant with a fierce desire to become an officer, was more than six feet tall, big-boned and heavy. He had a pair of small, bright eyes which seemed to say upon seeing you for the first time, "I'm your friend and if you ever need a favor..." He shook hands with too firm a grip and he would openly cry when the post band played "God Bless America." [...]

"Have you seen the Frenchman?" Keeley asked.

"Who?" Monty asked. "The Frog?" Monty was strongly American. Frenchmen were Frogs, Negroes, niggers; Poles, Polacks; Italians, wops; Chinese, Chinks; Jews, Christ-killers"³²¹.

Ce n'est certes pas là une description particulièrement positive d'un flic. Son « experiment », son racisme et son antisémitisme, ainsi que son homophobie (il tue un civil parce qu'il est homosexuel plus tard dans le roman) le rapprochent plutôt des dirigeants et soldats du Troisième Reich, qui touchent d'ailleurs au thème majeur du roman. Même en se limitant aux romans noirs des auteurs français, *La vie est dégueulasse* de Malet (1948) met en scène un protagoniste qui tue des flics et des cadres pour s'amuser. Quand il est finalement supprimé par ceux-ci, l'un d'eux crie : « Tirez au sexe ! ». Le lecteur apprend ensuite, à travers une citation

³²¹ Richard Brooks, *The Brick Foxhole*, New York, Harper & Brothers, 1945, p. 29-30.

de journal, que l'« examen du cadavre nous permet de préciser que certains policiers déférèrent à cette curieuse invitation³²² ». Dans la prison pour garçons du *Soleil n'est pas pour nous*, les enfants hurlent chaque soir « mort-aux-vach-et-viv-la-fuit [sic]³²³ ». Le groupe d'ouvriers tabassé par « la flicaille armée de casse-tête » dans *Sueur aux tripes* dit au personnage principal : « si jamais t'aime les flics, t'as dû voir comment ils sont, certains jours³²⁴ ». Ou considérons la manière dont les flics sont présentés dans le premier chapitre de *Pitié pour les rats* de Jean Amila (SN n° 832), la scène dans laquelle un inconnu, sans rien dire, ouvre le feu sur Julien après l'avoir vu cambrioler un immeuble voisin,

Là, face à lui, un être humain, champion de la Vertu, féroce, sournois, l'avait patiemment observé du fond de son trou, avait combiné silencieusement son coup pour l'abattre froidement d'une balle dans les reins à dix mètres du sol !
Et il aurait voulu crier : « Je ne suis pas armé, je ne suis jamais armé !... » À quoi bon ?...
Le pistolet aboya encore ; pas un joujou de salon, un vrai calibre de professionnel. Et [Julien] Lenfant songea : un flic ! Il n'y avait qu'un flic, ou un gardien de prison, pour tuer de cette façon-là, ignoble, avec la bénédiction de la société.³²⁵

Malgré tous ces éléments de preuve, Gérard voudrait quand même faire croire que « rien ne se passe comme dans une œuvre [polar] classique³²⁶ » dans les romans de Manchette. Ce n'est tout simplement pas vrai. Atack, qui a lu Gérard, le croit. Elle fait écho à ses affirmations sur les types de personnages que Manchette aurait supposément introduits dans le roman noir après mai 1968. « May 68 forged a collective “nous” [sic] uniting all those excluded and marginalized by bourgeois society and the capitalist state, students, criminals, the young, the Third World, all actual or potential victims », écrit-elle. « This is also the favourite terrain of *le néo-polar* [sic], a fusion of various kinds of exclusion, as well as a revalorization of the deviant and criminal, promoted to icons of suffering³²⁷ ». Ce passage sur un « nous collectif » et les nouveaux types de personnages qui en résulteraient est repris par Gorrara et Lee. « Alongside this vision of state crime and extortion, the *néo-polar* [sic] also investigates how such a model

³²² Léo Malet, *La vie est dégueulasse*, Paris, Éditions Fleuve Noir, 1997, p. 187.

³²³ Léo Malet, *Le soleil n'est pas pour nous*, Paris, Éditions Fleuve Noir, 1997, p. 194.

³²⁴ Léo Malet, *Sueur aux tripes*, Paris, Éditions Fleuve Noir, 1997, p. 479-480.

³²⁵ Jean Amila, *Pitié pour les rats*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1964, p. 12.

³²⁶ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 65.

³²⁷ Margaret Atack, *May 68 in French Film and Fiction*, *op. cit.*, p. 135.

filtered down into bourgeois life. [...] The notion of France as a social organism riven with conflict was largely responsible for the dark and nihilistic tone of the *néo-polar* », écrit Gorrara en s'appuyant sur les commentaires d'Atack³²⁸. « [U]nderneath the veneer of convention, the *néo-polar* presents a social order ever ready to erupt into spectacular outbursts of violence³²⁹ ». « [T]he *néo-polar* introduced a new set of characters into the *noir* genre who had little affinity with the iconic figure of the private eye and his moral crusade », elle continue :

Here, characters are far more implicated in the social and political reality of their times: terrorists, left-wing militants, the unemployed, disaffected youth, and, at the extreme end of social alienation, the mentally disturbed. These characters are presented as both victims and perpetrators, often living in the suburbs or on large council estates and holding down dead-end jobs with little hope of change³³⁰.

« [T]he private eye and his moral crusade »? Comme nous l'avons établi dans le premier chapitre, quiconque prétend que les romans noirs d'avant Manchette, même si on s'en tient aux français, sont axés sur des détectives privés suivant des repères moraux révèle en réalité qu'il a peu ou pas de compréhension du genre qu'il prétend analyser ou qu'il construit un *straw man* pour soutenir son argument. On rencontre des « terrorists » et autres « left-wing militants » dans *La vie est dégueulasse* de Malet et *La belle vie* de Stewart ; une « disaffected youth » dans *Le soleil n'est pas pour nous* de Malet, *Le Casse-route* de Siniac, *Pit Bull* et *She Let Him Continue* de Stephen Geller, *They Shoot Horses Don'y They?* et *I Should Have Stayed Home Today* de McCoy ; « the unemployed » et « the mentally disturbed » un peu partout, entre autres dans *Sueur aux tripes* de Malet où le protagoniste est hanté par « le binoclard » inconnu dont il rêve chaque soir et dont il se libère brièvement en supprimant un homme lui ressemblant, dans *La mort et l'ange* de Stewart, dans tout Vernon Sullivan, dans *Le Casse-route*, *L'incroyable*, *Les monte-en-l'air sont là !* et *Luj Inferman' et la Cloduque* de Siniac, dans *Train Ride* Loughran, dans n'importe quel Thompson, Himes, James M. Cain ou Goodis, et ainsi de suite. Gorrara décrit essentiellement le roman noir en énumérant les traits du néo-polar, puis essaie de distinguer ce dernier en affirmant que toutes les fictions noires précédentes peuvent être réduites aux aventures de Philip Marlowe. Dans les romans de Manchette, « individual

³²⁸ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, op. cit., p. 59.

³²⁹ *Idem.*

³³⁰ *Idem.*

rebellion can never overturn the social order, Georges [Gerfaut] can never occupy the place of the *roman noir* hero, able to retain some integrity in the face of social and political breakdown. », écrit-elle³³¹. « Even in extreme circumstances, he cannot perceive the social 'lie' on which his life is based. Only the revolution to come can demolish the economic and political order on which his subjugation relies. The 'société de spectacle' reigns until collective actions can force change³³² ». En affirmant que les protagonistes de la fiction noire précédant Manchette sont des « hero[es] » en « morale crusade », Gorrara dépouille le genre de toutes ses nuances et caractéristiques réelles. De plus, ce paragraphe jargonne beaucoup : « the collective "lie" » ? Une « individual rebellion » par opposition à un « social order » ? « [T]he revolution to come » ? Qu'est-ce que tous ces fantasmes ont à voir avec le genre ? À notre avis, presque rien, sauf révéler les obsessions politiques de la chercheuse. Par exemple, « the "société de spectacle" reigns until collective actions can force change » est une phrase dénuée de sens, surtout si la problématique qui la sous-tend cherche à répondre à la question : « En quoi les romans noirs de JPM diffèrent-ils des romans noirs publiés avant lui ? ».

Gérault, Mouchart et Gorrara avancent tous l'idée que Manchette représente le point de départ, en France, des romans noirs critiquant et condamnant une société corrompue, corrosive et hostile. « Les thèmes aussi sont tout autre : en même temps que cette recherche sur le langage et ce goût du référentiel et de la parodie, il y a chez [JPM et ses imitateurs] un désir violent de dénoncer une société qui est pour eux radicalement mauvaise », selon Gérault, « et qui fait l'objet d'un consensus mou à la fois dans la littérature dite classique et dans le roman policier. [...] L'individu devient un pion manipulé dans un monde dont il a perdu les clés, un monde violent et sans pitié³³³ ». « Partout, le Mal [sic] domine. L'individu, forcément aliéné, échoue toujours lorsqu'il tente de se soustraire aux forces du destin. Au mieux, il conserve la situation qui était la sienne, sans espoir de l'améliorer. Au pire, il devient fou ou meurt », dit Mouchart, reprenant l'argument à sa manière³³⁴. Il ajoute que

³³¹ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, *op. cit.*, p. 69-70.

³³² *Ibid.* p. 70.

³³³ Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 11-12.

³³⁴ Benoît Mouchart, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 95.

[t]oute tentative de rébellion est condamnée d'avance : entravé par le système social, perdu dans un monde sans Dieu ni idéologie, le héros ou plutôt, l'anti-héros de Manchette ne se trouve jamais d'issue heureuse pour se sortir de la nasse dans laquelle il s'est enfermé malgré lui. [...] Les personnages de Manchette sont souvent confrontés à une nature hostile à laquelle ils sont complètement étrangers. La description de décors naturels permet de replacer les personnages dans un ensemble qui les écrase³³⁵.

Mouchart appuie ainsi la thèse de la « rupture manchettienne » qui se trouve au cœur de son livre et qui justifie sa description des éléments retrouvés dans les polars de JPM. « Les héros de Manchette évoluent tous au sein de ce monde absurde, qui les réduit au statut de maillons négligeables d'une chaîne tournant à vide autour d'un seul et même but : la productivité sans cesse réactivée par la consommation, à n'importe quel prix³³⁶ ». Gorrara adhère pour sa part pleinement à cette conception et veut convaincre ses lecteurs que cet aspect rend les textes de JPM qualitativement différents des romans noirs qui lui précèdent et constitue le point de départ d'une nouvelle utilisation exclusivement française du genre.

Gorrara argue même que « [o]ne of the major innovations of the *néo-polar* was to move away from the representation of crime as individual deviancy towards a sustained analysis of the State [sic] as a criminal institution³³⁷ ». Selon les chercheurs du genre et JPM lui-même, le mérite du roman noir, par rapport au roman policier à énigme est précisément ce « move away from the representation of crime as individual deviancy towards a sustained analysis of the State as a criminal institution », comme dit le texte de Manchette que nous avons déjà cité au premier chapitre et où on peut lire que « [t]andis que le roman policier à énigme de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine mauvaise, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire³³⁸ ». D'après JPM, le « polar est histoire de la criminalité et du gangstérisme, c'est-à-dire histoire de la violence obligée des pauvres après la victoire du capital³³⁹ ». Pour de bons exemples de corruption ambiante dans les romans noirs, voir *Red Harvest* de Dashiell Hammett ou, encore mieux, *Gascoyne* de Stanley Crawford, dont une citation figure aux pages 94 et 95 du présent chapitre. Pour une représentation claire des conditions de vie hostiles et

³³⁵ *Ibid.*, p. 95-97.

³³⁶ *Ibid.*, p. 102.

³³⁷ *Ibid.*, p. 58.

³³⁸ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, p. 53.

³³⁹ *Idem.*

brutales sous le capitalisme, on peut lire *They Shoot Horses, Don't They ?* (1935) d'Horace McCoy, où les pauvres protagonistes doivent participer à un concours de danse infernal pour remporter un prix consistant à devenir une star mineure de cinéma. Les membres de classes inférieures dansent littéralement à mort dans le but d'amuser les classes riches. Ainsi, « these are people caught up in the capitalist dream endlessly, desperately going through the motions of trying to attain an end that always proves illusory », écrit Horsley à propos la critique sociale que fait ce roman³⁴⁰. En France, les livres de Vian, Malet, Stewart et Siniac foisonnent de descriptions semblables. Les enfants pauvres de Paris dans *Le soleil n'est pas pour nous*, par exemple, sont les laissés-pour-compte de la société française et doivent se prostituer avec des adultes prédateurs pour survivre.

Sur le thème de la sexualité dans les romans noirs, Gérard affirmer qu'on peut repérer une nouveauté du traitement de la sexualité que fait Manchette. Déclarant explicitement qu'il faut comprendre cet aspect de ses livres comme un autre point de rupture avec le roman noir antérieur, Gérard explique que

[J]amais sans doute auparavant un auteur de romans policiers n'avait autant abordé le thème de la sexualité, mais chez Manchette ce n'est que pour la dévaloriser et ridiculiser ses personnages. L'Amour [sic] est totalement absent de ses livres, il n'y a plus qu'une pulsion brutale et instinctive, en général destructrice pour les êtres humains. Ce parti pris thématique a deux fonctions connexes : coller à la réalité qui n'est pas celle décrite dans la littérature classique et faire réfléchir le lecteur au contenu même de ce qu'on désire lui faire croire. Trop souvent le roman classique n'est qu'une évasion hors de notre monde, un « opium du peuple » où tout est prétexte à clichés : héros séduisant, relations amoureuses toujours harmonieuses, fins heureuses (ils s'aiment et se marient). Même dans le polar réaliste façon Hammett ou Chandler, le privé est valorisé et a un grand pouvoir de séduction. Manchette ne veut pas de ces stéréotypes et se régale à les détruire³⁴¹.

Pour quiconque connaît le genre que JPM aurait supposément réinventé, cette affirmation est infondée et frise le ridicule. Nous savons que Marlowe est presque aussi chaste que son créateur, que Sam Spade est un sale type lubrique, que le Continental Op est un gros homme

³⁴⁰ Lee Horsley, *Twentieth-Century Crime Fiction*, op. cit., p. 164-165.

³⁴¹ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette*, op. cit., p. 47-48.

en sueur totalement dépourvu de *sex appeal*, et que la plupart de leurs relations charnelles dépeignent ces trois privés manipulés par des femmes fatales. Cependant, Gérard insiste :

On peut avoir l'impression en analysant l'œuvre de Manchette qu'il s'est plu, en une sorte de jeu, à recenser toutes les formes de déviance sexuelle qui peuvent exister par rapport à la forme de sexualité dite normale par la bourgeoisie : les rapports dans le cadre d'un couple hétérosexuel et marié. Dans la littérature dite classique ou, plus encore, dans le roman de divertissement classique, ces problèmes sont en général évités, masquant par une sorte de consensus toute une partie de la réalité qui devient tabou, d'abord parce qu'elle est considérée comme immorale, ensuite sans doute par peur de donner de mauvaises pensées au lecteur³⁴².

Gérard cite plusieurs passages des romans de JPM pour démontrer ces « nouvelles » représentations de la sexualité. Ceux-ci incluent une citation de *Le petit bleu de la côte ouest* qui représente selon lui de manière novatrice le « thème de l'homosexualité masculine ³⁴³» et une seconde tirée de *Quel d'os* pour montrer que Tarpon n'est pas un détective qui possède « un grand pouvoir de séduction » :

Il plaisait aux femmes. Au bout d'un moment, elles découvraient que la seule chose qui l'intéressait chez les femmes, c'était qu'elles le battent. Lui, il ne les battait pas, et il ne voulait absolument pas les pénétrer non plus. Alors les femmes rompaient avec lui, sauf les perverses sadiques. Mais, les perverses sadiques, il les chassait dès qu'il sentait qu'elles prenaient plaisir à le battre. Il disait qu'elles le dégoutaient³⁴⁴.

Vous avez l'air bizarre.

Je voulais vous sauter.

Hein ? [...]

C'était plutôt inconscient, ai-je dit. C'est parce que j'ai vu deux morts violent en quelques heures, et c'est parce qu'on a essayé deux fois de me tuer.

C'est gentil d'avoir pensé à moi, a dit Charlotte.

Ce n'était pas vraiment de l'ordre de la pensée³⁴⁵.

Rien de choquant dans ces citations, surtout si on les compare à l'abondance de sexualité brutale et à la quasi-pornographie récurrente dans le genre. Qui plus est, il est plutôt étrange que Gérard décrive le désir, par un homme, d'être battu par des femmes sans les pénétrer

³⁴² *Ibid.*, p. 51.

³⁴³ *Ibid.*, p. 52.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 53.

comme un comportement homosexuel. Ces deux citations s'inscrivent parfaitement dans la tradition de l'écriture provocante et hypersexuelle traversant la fiction noire du XX^e siècle avant Manchette³⁴⁶. En fait, les références aux formes de la sexualité spécifiquement « déviantes » sont plutôt rares dans les romans de JPM, en comparaison à bien d'autres romans noirs, où l'on trouve régulièrement « la passion désordonnée » et des manifestations « bestiales » de la sexualité, comme dans *The Harlem Cycle* de Chester Himes, dans *She Let Him Continue* de Stephen Geller et dans *Et on tuera tous les affreux* de Vian/Sullivan ; de l'homosexualité débridée de *The Train Ride* de Loughran et d'*Elles se rendent pas compte* de Vian/Sullivan ; de la sexualité brutale et suffocante dans *If He Hollers, Let Him Go* de Himes et les romans de Jim Thompson ; de la sexualité délibérément puérile de *The Diamond Bikini* de Charles Williams (« REWARD!! NUDE GIRL LOST IN SWAMP!! [...] She is known to have escaped into the timber at that time, but will shortly be suffering from exposure due to having no clothes on. Description: Bust 36; Waist 24; Hips 36³⁴⁷ ») ; de celle, tendre, violente et enivrante de *Cassidy's Girl* et *Shoot the Piano Player* de David Goodis ; de l'érotisme sadomasochiste d'*End of the Night* de John D. Macdonald, *No Orchids for Miss Blandish* de James Hadley Chase, *Sanctuary* de William Faulkner et *Elles se rendent pas compte* de Vian/Sullivan (« Mon tueur chéri... fais-moi mal... mords-moi [sic]³⁴⁸ ».) ; de la prédation sexuelle ou la pédophilie de *The Train Ride* (Loughran), *Le soleil n'est pas pour nous* (Malet)³⁴⁹ et *J'irai cracher sur vos tombes* (Vian/Sullivan), particulièrement le dixième chapitre, épouvantable, où le protagoniste et Dexter paient une mère pauvre pour violer ses deux fillettes (« Il lui fourra la main entre les jambes et elle se mit à pleurer. — Tais-toi ! dit-il. Ou je te fais battre par Anna³⁵⁰ ») ou encore de la pure pornographie d'*Adios Scheherazade* de Donald Westlake (« I slipped my right hand from the small of her back down past the borderline of the waist and over the strange alien contours of her behind [...] headed down and around,

³⁴⁶ Ajoutons qu'à l'époque où JPM commence à écrire, les couvertures des romans de Carré Noir arboraient des photos de porno *softcore*, « [d]es hideuses femmes demi-nues », dans les mots de Manchette (*Chroniques, op. cit.*, p. 60). Pour des images de ces couvertures de romans, voir l'annexe — Ch. 2 — article 6.

³⁴⁷ Charles Williams, *The Diamond Bikini*, London, Simon & Schuster, coll. « Blue Murder », 1988, p. 108.

³⁴⁸ Boris Vian (Vernon Sullivan), *Elles se rendent pas compte, op. cit.*, p. 94.

³⁴⁹ Léo Malet, *Le soleil n'est pas pour nous, op. cit.*, p. 199, 290 et 339.

³⁵⁰ Boris Vian (Vernon Sullivan), *J'irai cracher sur vos tombes, op. cit.*, p. 103.

intending to slip down between her legs and come upon her cunt from behind³⁵¹ »). Il y a aussi beaucoup de ce qu'on pourrait appeler perversion sexuelle dans les polars de Siniac, comme l'« orgie romaine » que pratiquent les nantis dans *Les monte-en-l'air sont là !* par exemple³⁵², ou le club BDSM du même roman, entièrement composé de cadres importants qui demandent à être battus presque à mort si seulement le club le permettait : « Ce n'est pas un abattoir, ici, c'est une taule sérieuse ! Si on les laisse faire, ils demanderont l'écartèlement ! [...] Ah ! quelle boîte ! Ils demandent des trucs insensés ! Heureusement qu'ils paient bien !³⁵³ ».

Jerzy Jeskiewicz avait mis sur pied trois ou quatre affaires d'un genre spécial et, d'après certains, très à la mode : le clandé pour masochistes. Les clients venaient se faire frapper et humilier à des tarifs exorbitants par de superbes nanas un peu jules. Les masos — triés sur le volet — étaient recrutés par d'habiles et discrets rabatteurs à la solde du Polak qui fréquentaient certains salons mondains et les endroits chics des Champs-Élysées ou des V^e et VI^e arrondissements de Paris. Quelques habitués venaient de la province et n'hésitaient pas à parcourir six ou sept cents kilomètres au volant de leur voiture pour se faire tabasser chez le père Jerzy. Quant à l'ouvrier qui voulait souffrir en sortant de l'usine, il n'en avait guère les moyens ; les tarifs appliqués par le Polonais étaient beaucoup trop lourds pour les masochistes de condition moyenne qui devaient se contenter du rouleau à pâtisserie familial ou des sordides bagarres de bal³⁵⁴.

Le protagoniste de Malet dans *Sueur aux tripes* tue même sa petite amie lorsque son pénis « rest[e] en elle [...] et, de sa gorge meurtrie, a fusé un râle, comme si elle jouissait encore³⁵⁵ ». Le noir est un genre déviant où l'érotisme et, très souvent, la violence sexuelle ont vite occupé une place importante. Rappelons que les originaux de poche étaient connus pour avoir « as much sex as could be legally squeezed in³⁵⁶ » et que Duhamel a décrit l'activité sexuelle comme une composante principale des types de romans qu'il cherche pour la Série Noire : « [i]l y a aussi de l'amour — préférablement bestial — de la passion désordonnée, de la haine sans merci, tous les sentiments qui, dans une société policée, ne sont censés avoir cours que tout à

³⁵¹ Donald Westlake, *Adios Scheherazade*, *op. cit.*, p. 74.

³⁵² Pierre Siniac, *Les monte-en-l'air sont là !*, *op. cit.*, p. 39.

³⁵³ *Ibid.*, pp. 48-49.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 44.

³⁵⁵ Léo Malet, *Sueur aux tripes*, *op. cit.*, pp. 531-532.

³⁵⁶ Geoffrey O'Brian, *Hardboiled America*, p. 139.

fait exceptionnellement³⁵⁷ ». Cette abondance de manifestations de déviance sexuelle dans les pages des romans noirs ne devrait donc pas surprendre.

Gérault, Frommer, Atack et Gorrara soutiennent que l'humour et l'ironie dont Manchette use dans ses romans devraient être considérés comme une réinvention de la fiction noire. Il s'agit là d'une affirmation particulièrement vide, puisque Marcel Duhamel note dans son « Manifeste de la Série Noire » que l'humour représente un élément fondamental du roman *hard-boiled* américain et, par conséquent, de la Série Noire « où domine toujours, rose ou noir, l'humour³⁵⁸ ». Et, nous l'avons déjà relevé, il a publié tous les romans de Manchette à l'exception de *Fatale*. C'est donc dire que soit ces commentateurs de JPM n'ont pas lu le texte pourtant crucial de Duhamel, soit ils le passent sous silence pour des raisons qu'ils taisent à leurs lecteurs. Dans les deux cas, cela ressemble à une abdication de leurs devoirs les plus élémentaires en tant que chercheurs. Et que disent-elles précisément, ces critiques ? « Manchette emploie donc une arme universelle, ce qui n'a pas toujours été assez souligné, l'humour ! Pour cela, il s'attaque d'abord à des valeurs fortes, l'Art, les sphères du pouvoir, la police, pour montrer le ridicule de leur idéologie ou leur univers pitoyable », écrit pour sa part Gérault. « Il pratique un humour froid et décalé par rapport à sa propre narration et aux codes du roman policier [...] [ce qui] crée entre l'auteur et celui-ci un esprit de connivence, une complicité, sorte de jeu intellectuel qui fait partie du plaisir de la lecture dans l'œuvre de Manchette³⁵⁹ ». « Car Manchette ne se contente pas d'appliquer quelques recettes éprouvées par les grands anciens. Il y ajoute un élément qui fera sans aucun doute l'un des éléments décisifs de son succès : l'ironie », ajoute Frommer de son côté³⁶⁰. Atack martèle l'importance de l'ironie contre les « codes du polar » et la prétendue subversion desdits codes chez JPM : « irony, pastiche, quotation, proliferate [sic] as Manchette plays with the codes of the genre³⁶¹ ». Dans le but, à présent, de réfuter toutes ces affirmations, examinons un passage de *Gascoyne* de Stanley Crawford (1966), roman noir burlesque qui, tout en étant extrêmement

³⁵⁷ Franck Lhomeau et Alban Cerisier (dir.), *C'est l'histoire de la Série Noire*, p. 40.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 73.

³⁶⁰ Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 29.

³⁶¹ Margaret Atack, *May 68 in French Film and Fiction, op. cit.*, p. 139.

humoristique, est représentatif du haut degré de satire, parodie et *slapstick* faisant l'attrait des romans noirs. Le protagoniste Gascoyne est un magnat d'affaires corrompu qui possède tellement d'entreprises dans la ville américaine où se déroule l'histoire qu'il oublie souvent ce qu'il détient, ce qui entraîne des situations amusantes où il essaie de saper ou détruire une entreprise qui, il le découvre plus tard, lui appartient. Le long passage suivant est un excellent exemple du type d'humour de ce roman qui fut traduit par Duhamel en 1969 sous le titre *Le grossium* (SN n°1275) :

I climb out of the Kaiser and walk across the parking lot and in the side door of the EMPEROR'S FEAST and am surprised to see Tsvkzov's not there yet. The place's pretty deserted as it usually is at this hour but of all things seat thirty-eight on the seventy-two-stool EMPEROR'S FEAST HAMBURGER BAR is occupied by one of these teen-age girls that looks like an unfinished construction project.

"Okay sweetie," I say, "move it off the stool, it's my seat."

She turns around and looks at me with a pair of sunglasses so dark it's a wonder she knows which way to look and takes a piece of unchewed hamburger out of her mouth with her fingers and drops it right on my left shoe, the juvenile delinquent

"Huh?" she says.

"I say you're on my stool."

"Look grampa nobody's sitting in the other fifty stools that I can see," she says so I guess she can see.

"That may be sweetie but I own this place and I always sit on stool thirty-eight."

"You own this place?" she says sort of wiggling her wrist.

"That's what I said."

"Oh. Well maybe you can do something about these hamburgers. They taste like dead cat."

As a matter of fact we don't use cats in our hamburger most of the time but I can't give her the news because she stomps off and out the door which I don't give a damn about because here you've got to pay before you eat. I hoist myself up on the stool and run through the menu which is printed in the formica counter in front of each stool. As far as I can tell from the remains, the little snot was eating a PLEASANTBURGER which is the cheapest and weighs a tenth of a pound raw. After that comes the BOURGEOISBURGER at an eighth of a pound and then the DUKEBURGER at a fourth-pound and next the KINGBURGER at a half-pound and the CZARBURGER at a full pound and then the EMPERORBURGER running at two full pounds. Lastly we have at four full pounds the GODBURGER which of course we don't put on the menu. All of these burgers have different size buns and different size onions and tomatoes and lettuce pieces, though the PEASANTBURGER consists of only a half-bun and a meat patty and a tenth of an ounce of mustard in a little plastic cup, and it doesn't come with utensils so the PEASANTBURGER eater always has to ask for utensils and water and most often he asks for a knife to get the mustard out of the little plastic cup as it cannot be otherwise got out without making a big mess. And if he doesn't use the mustard, it just adds to our profit.

After a minute one of the guys behind the counter dressed up as a court dandy comes up and takes my order which is a BOURGEOISBURGER with lots of onions, and he runs off and gets one and brings it right back. I get a glass of water with that and now all I'm missing is Tsvkzov and wonder why he's late. Three teen-age couples come in the door

and wobble over to one of the tables and it's pretty clear what they're here for, we've got that too.

I run through my BOURGEOISBURGER pretty damn fast because though it looks big it's the geometric pattern on the plate that does that and it's really pretty damn small, and not too many people order this one because they can't pronounce it which shoves them up to the DUKEBURGER and KINGBURGER class which is where we really begin to make money. So anyway I'm still a bit hungry and whistle for the boy and order a dish of EMPEROR'S ICE CREAM, KINGSIZE, and he brings that³⁶².

L'abandon pas si subtil du « L » dans « PLEASANTBURGER », l'idée que le resto ne fait pas leurs hamburgers avec de la viande de chat « most of the time », le moutard « in a little plastic cup », le motif géométrique de l'assiette et l'utilisation stratégique d'un nom de produit que les clients ne peuvent pas prononcer, ce regard d'un homme d'affaires sur son propre travail est caustique, plein d'ironie, un peu fou et ouvertement anticapitaliste. Ce passage donne bien à voir et sentir l'ironie très présente depuis la naissance du roman noir. Pour des exemples dans des romans noirs français, nous pouvons examiner Vian/Sullivan ou Siniac, tout spécialement si on recherche de l'ironie et de l'humour. Il y a la scène du club BDSM réservé aux crépus français (voir page 92) ou, encore mieux, la scène de *La nuit des Auverpins* où « le Croate », un ex-fasciste tueur à gages, est coincé pour la nuit dans un immeuble de bureaux de luxe, puis poursuivi par une horde de « dactylos » et d'employés de bureau lorsqu'il tente de s'enfuir le lendemain matin :

Il le laissa passer et fonça sur la porte entr'ouverte. Là, il s'arrêta pile. Immobile sur le seuil de la grande salle. Une soixantaine de dactylos levèrent la tête de leur machine et le fixèrent. Il allait être obligé de traverser la salle et il ne faisait aucun doute que les filles se demandaient ce qu'il fabriquait dans les archives. [...] Des dactylos se mirent à crier. En courant dans un couloir qui n'en finissait pas, le Croate vit des tas de portes avec des inscriptions : Service des achats. Vérification. Statistiques. Etc. Les lourdes s'ouvraient. Des dactylos poursuivaient le tueur en gueulant. Des meutes d'employés modèles, encadrés par leur chef de service, se lançaient à la poursuite du vieux Yougoslave. Bientôt, le père Milos eut une bonne centaine de boulots au cul. [...] Il fonçait dans l'escalier, poursuivi par les boulots vengeurs qui levaient le poing. [...] Dans l'immeuble commercial, c'était presque la révolution. Finalement, Stankovic put semer la meute des honnêtes gens. Arrivé dehors, il s'arrêta, reprit son souffle, se retourna. Les boulots s'étaient immobilisés dans le hall du building, là où se trouvaient les pendules-pointeuses et les gardiens en uniforme ; ils n'avaient pas osé franchir la porte de leur prison, étant donné que, pour sortir (avant l'heure c'est pas [sic] l'heure, après l'heure c'est plus [sic]

³⁶² Stanley Crawford, *Gascoyne*, New York, The Overlook Press, 2005, p. 176-180.

l'heure), il fallait obligatoirement pointer. C'était le règlement. Sauvé par la pendule-pointeuse³⁶³.

Seul Lee plaide explicitement en faveur de la « nouveauté » de Manchette en affirmant que son inclusion de contenu spécifiquement français doit être interprétée comme une innovation et que l'ampleur de celle-ci est telle qu'elle a transformé le roman noir en France : « with these historical references, the *néo-polar* stands as a uniquely French form of political writing³⁶⁴. [...] For once, there were French *noir* novels that were not copies at large [sic] of the Anglo-Saxon, American models, but in which there was a true French voice³⁶⁵ ». Comme les passages de romans noirs français que nous avons sélectionnés le prouvent, il n'est pas le premier. Ainsi, nous sommes enclins à demander à Lee ce qui est si remarquable dans le fait que Manchette utilise sa propre expérience et son environnement dans ses romans, chose que des centaines d'auteurs ont faite avant lui, y compris en France. Tel que discuté au premier chapitre, Léo Malet a publié presque trente romans de Nestor Burma et les trois romans de *La trilogie noire* avant 1971. Pierre Siniac a publié huit romans avant 1971, puis encore trois en 1971. Jean Amila a pour sa part publié treize romans dans la Série Noire avant 1971, Francis Ryck neuf et Albert Simonin six. Il y a aussi les « pastiches » de romans noirs américains (nous rejetons l'idée selon laquelle les auteurs français dont les histoires se déroulent dans des États-Unis fictifs, n'ont aucun « contenu français » et ne contiennent pas de « true French voice[s] ») : quatre romans de Vian/Sullivan, plusieurs de Stewart (cinq dans la Série Noire) et les deux premiers polars de Malet, *Johnny Métal* et *La mort de Jim Licking*. Ce n'est pas négligeable.

Ainsi, les laudateurs de Manchette défendent la nouveauté de ses romans sur des bases des plus friables et grâce à des arguments bien peu convaincants. Mais pourquoi ? En considérant leurs déclarations comme des manifestations du concept de la communauté interprétative et de la notion du *Theory Fandom*, leur conception douteuse des romans de Manchette pourrait s'expliquer par un désir de faire des rapprochements, peut-être satisfaisants sur le plan émotionnel, mais imprécis ou incorrects sur le plan factuel, entre les poses extralittéraires de

³⁶³ Pierre Siniac, *La nuit des Auverpins*, *op. cit.*, p. 228-230.

³⁶⁴ Susanna Lee, « May 68, Radical Politics and the *Néo-Polar* », *loc. cit.*, p. 75.

³⁶⁵ *Idem*.

Manchette, les théories de l'I.S. et les événements de mai 1968 en France ; de faire de ces rapprochements la marque d'un véritable auteur intellectuel et critique ; de faire de l'absence de ce même trait la preuve anachronique que le genre, avant JPM, ne vaut pas la peine d'être examiné pour confirmer ou infirmer leurs idées. C'est à cette dimension extratextuelle que le troisième chapitre s'intéressera à présent.

CHAPITRE 3

MANCHETTE AU PLURIEL

Manchette, refusant de devenir la « starlette du néo-polar » que les moyens de communication de masse tentent à toute force de faire de lui, se retrouve pourtant affublé du titre de « père du néo-polar » (quand ce n'est pas « pape »...)[sic], et ce avec une constance accablante. Plus le temps passe, plus il se voit momifié vivant sous ses bandelettes de grand ancien, ou de chef de file d'un mouvement qui ne lui ressemble guère³⁶⁶.

Figé dans la position névrotique de l'ex-Mao debout ou décrivant en solitaire sur son canapé cuir, le père du néo-polar a soigneusement construit sa légende.

Mythifié par ses propres soins grâce à une rhétorique élitiste et une attitude Saint-Just de critique souvent terroriste, il a aspiré dans son sillage la troupe de mérinos de ses admirateurs satellites, hypnotisés vif par l'univers lyophilisé de leur maître samouraï.

Reste le talent qui est immense³⁶⁷.

[J]e me suis beaucoup amusé à brouiller les pistes [...]³⁶⁸.

3.1 Always Elsewhere

Dans ce chapitre, nous examinerons cette réception critique des romans noirs de Jean-Patrick Manchette sous l'angle de *fan studies* et des théories de la réception, suggérant qu'il a réussi à capter l'attention d'une communauté interprétative très influente, soit celle des *fans*³⁶⁹ de la

³⁶⁶ Doug Headline (pseudonyme de Tristan Manchette, enfant unique de JPM), « Les gens du mauvais temps », dans Jean-Patrick Manchette, *La princesse du sang*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages/Noir », 1999, p. 9.

³⁶⁷ Jean Vautrin, *Crime-club*, Lyon, La Manufacture, 1985, p. 44.

³⁶⁸ Jean-Patrick Manchette, *Derrière les lignes ennemies, entretiens 1973-1993*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2023, p. 210.

³⁶⁹ Fan : « Somebody who is obsessed with a particular star, celebrity, film TV program, band; somebody who can produce reams of information on their object of fandom, can quote their favorite line or lyrics, chapter and verse. Fans are often highly articulate. Fans interpret media texts in a variety of interesting

Théorie critique et de l'Internationale situationniste (marxiens/marxistes, pro-/post-situs, l'intelligentsia « radicale » en position d'autorité culturelle). Ainsi, son œuvre a été perçue qualitativement différente des romans noirs antérieurs et contemporains grâce à la lecture faite par les *fans* de ces théoriciens de la culture de masse. Dans ses discours publics, Manchette utilise souvent le langage d'un adepte de Théorie critique et de marxisme occidental. Il a étudié en philosophie, se réfère régulièrement à Hegel, Marx, Lukács, Adorno, Reich et Debord, et se présente comme un membre de leur communauté interprétative, un membre de la bande, un *fan* de la Théorie. Nous soutenons que c'est ce sens des priorités extralittéraires partagées, propagé par son personnage public plutôt que par une différence significative située dans sa fiction (ce qui, nous l'avons vu au chapitre 2, n'a pas été démontrée de manière convaincante par nos commentateurs de JPM), qui a permis à son œuvre d'être perçue comme profondément originale. Comme JPM l'exprime lui-même, les membres de cette communauté interprétative occupaient des postes influents non seulement dans le monde universitaire, mais aussi dans celui des médias et de l'édition, ce qui rendait judicieuse et lucrative la décision d'être le premier auteur *pulp* à s'aligner ouvertement sur le « lobby » de 1968. Décrivant le paysage culturel et médiatique en France au cours de la décennie où il publiait, Manchette déclare :

Si l'on recherche la particularité française, peut-être la trouvera-t-on dans le fait que la pointe de l'intelligentsia de ces dernières années, qui donne le ton dans les médias et dans l'édition, est issue du militantisme gauchiste de 1968 et des quelques années suivantes. Dans un journal comme *Libération*, mais presque partout aussi, ce lobby a manifesté un enthousiasme chaotique pour le *néo-polar* [...].
Ce lobby coïncidait réellement avec une génération soixante-huitarde de consommateurs³⁷⁰.

Ce lobby post-soixante-huitarde recoupe en grande partie un groupe d'intérêt que les chercheurs en *fans studies* ont identifié comme un sous-genre du « Theory Fandom ». Les soixante-

and perhaps unexpected ways. And fans participate in communal activities [...]. » Matt Hills, *Fan Cultures*, London, Routledge, 2002, p. ix ; « [T]he practices and affective motivations associated with being a fan [...] shape much of our reception of, and engagement with, mediated content. [...] being a fan is more than just participation, because it carries an affective and identificatory dimension, because it shapes and is shaped by the personal and interpersonal [...]. » Sandvoss, Gray et Harrington, *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, 2^e éd., New York, NYU Press, 2017, p. 22.

³⁷⁰ Jean-Patrick Manchette, *Derrière les lignes ennemies*, *op. cit.*, p. 156-157.

huitards s’alignaient avec enthousiasme sur les figures cultes de l’intelligentsia révolutionnaire, célébraient « Marx, Mao et Marcuse », se délectaient de la pensée de Lefebvre, Adorno, Benjamin, Lukács, Marcuse (*The One-Dimensional Man* était un best-seller en France en 1968³⁷¹), Gramsci et, bien sûr, Debord et ses acolytes, pour ne citer que quelques figures centrales de la Théorie critique et de la critique culturelle « neo-Marxist³⁷² ». Les communautés d’admirateurs qui se sont constituées autour de l’exaltation des « théoriciens de la culture de masse³⁷³ » depuis les années 1960 ont transformé les textes de leurs théoriciens préférés en objets de collection, y compris les écrits de l’Internationale situationniste³⁷⁴. Leur capital culturel a été légitimé par un grand nombre d’universités dans le monde occidental, et leurs membres continuent de produire et de consommer des écrits socialement critiques inspirés par leurs théoriciens préférés (que les spécialistes en *fan studies* ont baptisé « fan theory », les *fan-fictions* du *Theory Fandom*³⁷⁵ qui sont publiées dans la version universitaire des *fanzines*, le journal académique³⁷⁶) pour discuter des événements de 1968, des dangers de la consommation sur le mode capitaliste et des possibilités d’une future révolution. Les différentes versions de cette « fan theory » produites par l’intelligentsia continuent de susciter un intérêt considérable pour le *Theory Fandom* international et de lui apporter des capitaux. Chaque année, des dizaines de nouveaux livres et articles sur mai 1968 sont publiés. Chaque année, des centaines de livres et d’articles réévaluant les théoriciens critiques sont publiés. Il existe des maisons d’édition comme Verso dont l’ensemble de la collection s’adresse au *Theory Fandom*. Après que Grail Marcus a publié *Lipstick Traces* (1989), on assiste à une explosion d’écrits de la part

³⁷¹ Margaret Attack, *May 1968 in French Fiction and Film*, London, Oxford University Press, 1999, p. 6 ; Selon Attack, plus d’un millier d’exemplaires du livre ont été vendus par jour.

³⁷² Matt Hills, « Media Academics as Media Audience », *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, *loc. cit.*, p. 69 ; « Neo-Marxism : A term loosely applied to any social theory or sociological analysis that draws on the ideas of Karl Marx and Friedrich Engels, but amends or extends these, usually by incorporating elements from other intellectual traditions – such as, for example, psychoanalysis (as in the case of critical theory) [...] ». John Scott, « Neo-Marxism », dans *A Dictionary of Sociology*, 4^e édition, Oxford University Press, 2014, en ligne, <<https://www.oxfordreference-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/display/10.1093/acref/9780199683581.001.0001/acref-9780199683581-e-1539?rskey=e88A8b&result=1347>>, consulté le 10 février 2024.

³⁷³ John Fiske, *Understanding Popular Culture*, London, Routledge, 1991, p. 23.

³⁷⁴ Anna Trespeuch-Berthelot, *L’Internationale situationniste, de l’histoire au mythe (1948-2013)*, Paris, PUF, 2015, pp. 406-409.

³⁷⁵ Alan McKee, « The Fans of Cultural Theory », dans Sandvoss, Gray et Harrington, *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, 1^{ère} éd., New York, NYU Press, 2007, p. 91.

³⁷⁶ Joli Jensen, « Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization », dans Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience*, London, Routledge, 1992, p. 22.

d'admirateurs de la Théorie qui tentent à tort de relier les mouvements contre-culturels des années 1970 et 1980³⁷⁷, en particulier le Punk rock, aux marques « néomarxistes » de l'anti-consumérisme de l'Internationale situationniste (l'IS) et de l'École de Francfort³⁷⁸, un projet qui se poursuit encore à ce jour (pour un exemple récent de « l'effet Marcus », voir « L'épingle à nourrice ou le punk, enfant schizophrénique de Mai 68 », Dominique Kalifa, dans *68, une histoire collective [1962-1981]*, 2018, pp. 685-689)³⁷⁹. Historiquement, les chercheurs universitaires de la « culture de masse » n'ont pas été réceptifs à l'idée d'être décrits comme *fans* (le *fandom* est depuis longtemps considéré comme un comportement pathologique³⁸⁰). Néanmoins, tous les chercheurs universitaires, quel que soit leur discipline, sont des *fans*³⁸¹, impliqués dans de multiples formes de *fandom*. De plus, beaucoup d'entre eux, dans les humanités et les sciences sociales, sont membres de *Theory Fandom*, qui, étant un type de communauté interprétative, guide leurs intérêts et a une influence déterminante sur leur conception du monde et leur interprétation de la culture et des médias ; tout comme diverses communautés interprétatives influencent l'engagement de chaque personne (nous y compris, évidemment) avec le monde et les produits culturels. Les critiques académiques des médias, avec leur « historical propensity to treat media audiences as passive and controlled, [... their] reluctance to support consumerism [and] belief in media industry manipulation³⁸² », et la vision

³⁷⁷ Anna Trespeuch-Berthelot, *L'Internationale situationniste, de l'histoire au mythe*, op. cit., p. 16-17.

³⁷⁸ « The situationists were one of many groups associated with May 1968. They developed from surrealist and other art groups in the 1950s. [...] Guy Debord, one of the leading lights of the movement defines contemporary society as saturated with images and representations [...]. Such representations are propagated mainly through mass media and a consumerist culture and are designed to reinforce the power of the dominate élite and to enslave the people », Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, London, Oxford University Press, 2003, p. 62 ; « [...] the Frankfort School, a group of research intellectuals [...] who developed a series of interdisciplinary, neo-Marxists ideas suggesting that mass culture was a means for controlling the public. » Mark Duffett, *Understanding Fandom: An Introduction to the Study of Media Fan Culture*, London, Bloomsbury, 2013, p. 55.

³⁷⁹ Des analyses plus récentes contredisent les affirmations de Marcus, et les punks britanniques interviewés à propos de l'IS nient résolument que ce mouvement d'avant-garde français ait eu une quelconque influence sur leur vie ou leurs créations (Pour en savoir plus, voir l'annexe – Ch3 – article 1).

³⁸⁰ Voir Mark Duffett, « Ch.4: The Pathological Tradition », dans *Understanding Fandom*, op. cit., p. 85-121.

³⁸¹ « Anyone in academia, especially those who have written theses or dissertations, can attest to the emotional components of supposedly rational activity. A figure or topic can become the focal point of one's life; anything even remotely connected to one's research interests can have tremendous impact and obsessive appeal. » Joli Jensen, « Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization », loc. cit., p. 21.

³⁸² Lisa A. Lewis, « Introduction », *The Adoring Audience*, loc. cit., p. 1.

historique du *fandom* « as excessive, bordering on deranged, behavior³⁸³ », n'aiment pas considérer que leurs préférences théoriques politico-sociologiques constituent une simple question de goût et d'attrance pour des communautés partageant les mêmes idées. Cela dit, le *fandom* s'impose comme la manière la plus précise de décrire le lien émotionnel que les universitaires (pas seulement ces derniers, mais généralement ceux qui ont suivi une forme d'enseignement universitaire, l'intelligentsia) établissent avec *Theory* en général et avec leurs théoriciens préférés³⁸⁴, dans ce cas avec les variantes du XX^e siècle du néomarxisme français, allemand et italien (Petit détour : ni Manchette ni les commentateurs dont nous parlons dans cette enquête ne mentionnent Stuart Hall et ses collègues du CCCS, ou des théoriciens culturels britanniques ultérieurs tels que Terry Eagleton. Par conséquent, lorsque nous faisons référence aux « néomarxistes » et à la « théorie néomarxiste » dans notre texte, nous parlons spécifiquement du néomarxisme *continental* plutôt que de l'ensemble de la théorie néomarxiste). À propos de *Theory Fandom*, Alan McKee écrit :

Many academics in the humanities—as well as other intellectuals and artists—use Theory in their work. Some go further, and enjoy reading Theory for the pleasure it gives them. And others go further still—not only using Theory and reading it for pleasure, but even integrating it into their everyday lives and identities (calling themselves by titles such as “Foucauldians” or “Marxists”), spending large amounts of time and money on collecting the books and publications of Theorists, and traveling around the world to attend meetings with other people who feel the same way. [...]

Just because Theory fans are active in the sense of choosing their favored texts, building intense relationships with them, putting effort into constructing interpretations, building communities, and even producing their own texts about their favorite Theorists, this does not mean that they are genuinely resisting capitalist ideologies in doing so. [...]

One could argue that academic writing, like “serious art” (Horkheimer & Adorno 1972 [1944]: 135), can escape the conditions of its production and express “a negative truth” (130), whereas popular culture can never do this because its apparent transgressions are in fact “calculated mutations which serve all the more strongly to confirm the validity of the system” (129). Whether or not one believes this to be the case is a matter of faith, turning on one’s perception of what counts as genuine critique. One cannot make rational arguments for or against believing critique to be “genuine”; it is not a matter of empirical or historical testing (let us see what effects these critiques have) but of moral judgment (this critique is necessarily flawed because it is produced within the system capitalism) [...]. My own personal faith is not to believe that there is such a difference in essence between art and mass culture. [...] Academics are fans, by any workable definition. We

³⁸³ Joli Jensen, « Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization », *loc. cit.*, p. 9.

³⁸⁴ « [T]hese respectable social types could also be defined as ‘fans,’ in that they display interest, affection and attachment, especially for figures in, or aspects of, their chosen field. ». » Joli Jensen, « Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization », *loc. cit.*, p. 9.

know very well that a passion for Theory is just as much a form of fandom as is loving *Star Trek*. We know very well, but all the same... [sic] in a classic instance of disavowal we sometimes choose to forget this, and proceed as though it weren't the case—as though, despite all the evidence to the contrary, *our* cultural pleasures are rational and our ideas are genuinely challenging to capitalism, while the cultural pleasures of *others* are emotional and their ideas don't genuinely challenge the system³⁸⁵.

La raison pour laquelle les universitaires et les *Theory Fandoms* qui leur sont liés ont historiquement éprouvé un certain mépris à l'idée d'être désignés comme appartenant à une communauté précise qui guide leur perception du monde semble évidente. La notion d'admirateurs des médias de masse en tant qu'Autre pathologique, the « 'mass man' [who] could all too easily become a victim of 'mass persuasion'³⁸⁶ », est nécessaire afin de séparer nettement leurs types de consommation médiatique de celle prétendument rationnelle et réflexive de « "people like us" (students, professors and social critics)³⁸⁷ ». « Fandom », selon ce raisonnement, « is what 'they' do; 'we,' on the other hand, [... rationally] select worthy people, beliefs and activities for our admiration and esteem. [...] if it is popular with the wealthy and well educated, expensive and rare, it is [...] interest or expertise³⁸⁸ ». Si le statut de fan est réservé aux autres, c'est parce que, s'il est appliqué aux académiciens, il affaiblit la notion du chercheur comme étant de l'ordre du « libre arbitre³⁸⁹ », une clé de voûte de la « cultural hierarchy³⁹⁰ » dont dépendent le prestige des humanités (peut-être même leur viabilité économique) et l'utilité de la *Theory*. « The reason–emotion dichotomy has many aspects », selon Joli Jensen. « It describes a presumed difference between the educated and uneducated, as well as between the upper and lower classes. It is a deeply rooted opposition, one that the ascription of intrinsic differences between high and low culture automatically obscures³⁹¹ ».

³⁸⁵ Alan McKee, « The Fans of Cultural Theory », *loc. cit.*, p. 88-96.

³⁸⁶ Joli Jensen, « Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization », *loc. cit.*, p. 15.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 9.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 19.

³⁸⁹ « [L]es philosophes, loin d'être, comme ils le voudraient, les maîtres d'une pensée consciente qui chercherait à s'approcher de la vérité par le biais de raisonnements logiques avec lesquels leur subjectivité n'interférerait pas, sont en réalité, pour qui les observe avec attention, déterminés avant tout par leurs instincts [...] le libre arbitre est une illusion [...] », Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 81-82.

³⁹⁰ Joli Jensen, « Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization », *loc. cit.*, p. 20.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

Jusqu'à tout récemment – bien que le phénomène soit encore observable aujourd'hui – le monde universitaire et le *Theory Fandom* (qui se situe principalement dans les populations universitaires) avaient tendance à considérer qu'ils occupaient un rôle de « tertium » (conformément à la description du Neutre par Barthes), échappant aux théories qu'ils employaient, analysant des idéologies comme si leur lecture était purement objective, capables d'« outplay the paradigm, » « [n]either imposing ideological strictures not being subjected to them³⁹² ». Comme l'écrit Matt Hills, ces universitaires adoptent la notion d'« imagined subjectivity, ».

By this, I do not mean that academics imagine themselves as 'subjective' rather than as 'objective'. The subjectivity that is imagined is, rather, a certain type of subjectivity. And the imagined academic subject is imagined precisely because it does not relate to the actual subjectivities of embodied academics. [...] Imagined subjectivity, we might say, attributes valued traits of the subject 'duly trained and informed' only to those within the given community, while denigrating or devaluing the 'improper' subjectivity of those who are outside the community [...] The 'good subject' of the 'duly trained and informed' academic is a resolutely rational subject, devoted to argumentation and persuasion. The possibility that this intense valuing of rationality is imagined is evident from the fact that different theoretical approaches within the academy cannot be brought together via rational activity, nor can the truth-claims of any one theory be rationally adjudicated on the grounds of pure 'evidence', whatever such a thing would look like. In short, academics have no choice, when all is said and done, other than to believe in their favoured theories. But, at the same time, the possibility that faith is the ultimate glue within academic argument is typically disavowed and ignored in favour of the imagined subjectivity of the rational academic³⁹³.

L'analyse théorique de la culture populaire correspond généralement à ce que Hills appelle un « moral dualism », dans lequel l'universitaire présente une analyse « rationnelle », s'opposant ainsi à un consommateur, surinvesti et mystifié, qui n'est pas universitaire. De ce fait, il produit des « decisionist narratives », que Hills décrit comme suit :

A 'decisionist' theoretical narrative seeks to attack or defend sections of fandom, or fandom taken in the abstract. 'Decisionist' narratives hinge on making political decisions as to the 'goodness' or 'badness' of fan cultures; should these fan attachments and interpretations be devalued as industrial complicity or valued as creative expressions of

³⁹² Matt Hills, « Media Academics as Media Audience », *loc. cit.*, p. 63.

³⁹³ Matt Hills, *Fan Cultures*, *op. cit.*, p. 3-4.

audience agency? Such approaches ultimately carve culture into good and bad objects, objects to be ‘rationally’ denigrated, ignored and despised, or objects to be ‘rationally’ applauded, celebrated and valued³⁹⁴.

Par conséquent, les chercheurs universitaires peuvent s’imaginer au-dessus de la mêlée, interprétant leurs propres goûts esthétiques et politiques comme rationnels, alors qu’en fait, il s’agit de goûts personnels, de politique culturelle et de rencontres fortuites qui sont principalement à l’œuvre. Ce savoir critique « remains permeated by forms of ‘common sense’, despite tacit ‘subcultural’ assumptions that academics somehow escape the ideological mechanisms that they otherwise unveil in popular culture. » Hills se demande : « Where are the analyses of hegemony as it is reproduced through academic thought? Why has popular culture provided a space for the reiteration of this ‘hegemonic’ thesis, while academia has, by and large, been spared the same attentions?³⁹⁵ » Le fait de négliger le potentiel de l’« emotivism³⁹⁶ » dans la recherche universitaire sur la culture de masse a pour conséquence que « academics’ aesthetic judgements are replayed not only through scholar-fan celebrations of favored texts but also through neo-Marxist, anti-fan, or non-fan critiques of disfavored texts³⁹⁷ ». Ces théoriciens ont une longue histoire d’anti-*fandom*³⁹⁸ basée sur une « distant-reading » des produits culturels de la société de consommation. Ils insistent sur le fait que, par sa nature même, ce type de média « could not raise troubling questions about the nature of existing political, economic, social, or cultural institutions³⁹⁹ ». Ils fondent leurs attaques sur l’idée selon laquelle cette culture de masse renforce le statu quo en distrayant le public de « the tedium of their everyday lives⁴⁰⁰ » ou en créant de « new opportunities for the growth of new totalitarian movements. Thus, especially among left intellectuals, an all-out war was declared [...] against the incursions of mass culture⁴⁰¹ ». Afin de soutenir une telle « vast

³⁹⁴ *Ibid.*, p. xii.

³⁹⁵ *Idem.*

³⁹⁶ Matt Hills, « Media Academics as Media Audience », *loc. cit.*, p. 70.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 68-69.

³⁹⁸ *Anti-Fan* : « [Those] who actively and vocally hat[e] or dislik[e] a given text, personality or genre. [...] the comments of anti-fans often contain [...] a ‘rhetoric of superiority’, a phrase implying the display of ‘elite’ status. Anti-fans often take a moral or ideological stance too. » Mark Duffett, *Understanding Fandom*, *op. cit.*, p. 48-49.

³⁹⁹ David Cochran, *America Noir: Underground Writers and Filmmakers of the Postwar Era*, Washington, Smithsonian Institute Press, 2000, p. xiii.

⁴⁰⁰ *Idem.*

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. xii.

oversimplification of the nature and content of popular culture in the Cold War period⁴⁰² », ces *anti-fans* néomarxistes,

enact their distaste for certain forms of popular culture by dismissing, ignoring, or stereotyping them. As Jonathan Gray has said of anti-fans: “[they] construct an image of the text [...] sufficiently enough that they can react [...] against it [...]. They routinely] engage in distant reading, responding to texts that have not been viewed” (2003: 71). [...] These] academics write in a cursory, nondetailed, and dismissive manner about highly commercial or middle-brow TV shows (and other media) they feel an aesthetic distaste for⁴⁰³.

Ces critiques appliquent la « distant-reading » pour donner corps à l’affirmation de Leo Lowenthal, associée à l’École de Francfort, selon laquelle la culture populaire représente une menace pour les mouvements sociaux progressistes puisque :

all media are estranged from values and offer nothing but entertainment and distraction – that, ultimately, they expedite flight from an unbearable reality. Wherever revolutionary tendencies show a timid head, they are mitigated and cut short by a false fulfilment of wish-dreams, like wealth, adventure, passionate love, power, and sensationalism in general⁴⁰⁴.

Le recours à la « distant-reading », parfaitement illustré par l’approche des partisans de JPM à l’égard du genre qui l’a précédé n’est pas, en soi, problématique. Cela le devient dès lors que « the academics in question begin to speak as experts about all [crime fiction]⁴⁰⁵ », ce que ces critiques effectuent en affirmant que JPM a réinventé un genre supposément conservateur, voire fasciste, abrutissant alors l’esprit de ses lecteurs. On ne peut pas, en toute bonne foi, utiliser une « distant-reading » du genre associée à une lecture attentive de Manchette (aussi intéressante ou précise que soit cette lecture attentive) pour établir sa nouveauté par rapport au roman noir parce que, de toute évidence, on ne travaille qu’avec une conception extrêmement déformée du genre, une « vast oversimplification of [the genre’s] nature and content », qui n’est en aucun cas représentative des textes qui le constituent.

⁴⁰² *Ibid.*, p. xiii.

⁴⁰³ Matt Hills, « Media Academics as Media Audience », *loc. cit.*, p. 68.

⁴⁰⁴ Leo Lowenthal, « Historical Perspectives of Popular Culture », *American Journal of Sociology*, Vol. 55, Chicago, University of Chicago Press, 1950, p. 331.

⁴⁰⁵ Alan McKee, cité par Matt Hills, « Media Academics as Media Audience », *loc. cit.*, p. 68.

En lisant les affirmations de ces partisans de Manchette, nous avons affaire à des « moral dualisms », des « decisionist narratives », de l’anti-*fandom* et « distant reading » du genre avant lui (« disfavored texts »), utilisés pour garantir son statut d’innovateur. Tout d’abord, il y a de bons romans noirs et de mauvais romans noirs. Les mauvais romans noirs « chloroforment le lecteur⁴⁰⁶ », nuisent à la société en propageant « une forme de pornographie flattant les pires pulsions du lecteur : machisme, sadisme, volonté de puissance, instincts fascisants⁴⁰⁷ », fonctionnent en instillant des impulsions contre-révolutionnaires, « pre-fascist or semi-fascist ideolog[ies]⁴⁰⁸ », n’ont généralement aucune valeur littéraire, ont été rédigés pour récolter rapidement de l’argent et, comme leurs auteurs, ne présentent aucun intérêt pour le critique progressiste⁴⁰⁹. La fonction d’un bon roman noir est d’« éveiller son lecteur, de le rendre plus lucide⁴¹⁰ », d’« opérer derrière les lignes ennemies » pour diffuser des messages révolutionnaires auprès des lecteurs (« ni plus ni moins une tentative d’infiltration⁴¹¹ »). Il est soigneusement construit par un écrivain qui a étudié les méthodes de l’art avant-gardiste et de la critique culturelle, et il a été écrit dans le cadre d’un projet social (qui correspond à l’identité politique déclarée de l’auteur), et pas simplement pour rapporter de l’argent. Dans ce récit « decisionnist » qui a jusqu’à présent encadré l’ensemble de la discussion critique sur l’œuvre de Manchette tout en négligeant les précurseurs importants, les textes sont jugés « for their reactionary/progressive representations and meaning », et ne se voient accorder rétroactivement une valeur esthétique – et même un contenu politique – que s’ils sont jugés suffisamment progressistes par rapport aux standards contemporains de cette communauté

⁴⁰⁶ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette : Parcours d’une œuvre*, 2^e édition, Encrage, 2008, p. 10-11.

⁴⁰⁷ Benoît Tadié, *Le Polar American : La modernité et le mal*, Paris, PUF, 2006, p. 16.

⁴⁰⁸ Ernest Mandel, *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 95.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. viii : « To a large extent, the genre belongs to that portion of literary output that the Germans call *Trivialliteratur*, which involves no small amount of ‘mechanical writing’, when authors compose, decompose, and recompose story lines and characters as if on a conveyor belt. The personality of the authors in such cases is relevant only in that it makes them able and willing to write in such a way. »

⁴¹⁰ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 57.

⁴¹¹ Arnaud Viviant, « Portrait Manchette, morgue pleine. Ce pur styliste a renouvelé le polar en l’ancrant dans le réel. Il est mort à 53 ans. » *La Libération*, publié le 6 juin 1995, en ligne, <https://www.liberation.fr/culture/1995/06/06/manchette-morgue-pleine-ce-pur-styliste-a-renouvele-le-polar-en-l-ancrant-dans-le-reel-il-est-mort-a_135397/#mailmunch-pop-1146266%3E>, consulté le 10 janvier 2024.

interprétative universitaire⁴¹². Déterminer ce qui est réactionnaire par rapport à ce qui est progressiste – selon les chercheurs en *fandom* (Hills, Duffett, Jensen, McKee, Jenkins, Fiske) et en réception (Bayard, Fish et Iser) qui façonnent ma conception de la lecture – semble bien subjectif, ce qui n’arrête pas ces partisans de Manchette qui offrent une vision manichéenne des œuvres (progressiste ou réactionnaire). Nous assistons ici à un second dualisme moral qui évoque l’« imagined subjectivity » : les opinions des chercheurs de JPM, dérivées de théoriciens qui ont le poids de l’approbation institutionnelle (les « cult figures of intellectual life⁴¹³ »), sont censés être objectives, ou alors beaucoup plus perspicaces et logiques que celles des non-théoriciens. En indiquant qu’il est membre de leur *Theory Fandom*, en s’exprimant publiquement au moyen de leur discours, et en produisant des « fan theories » de type IS dans ses chroniques sur le cinéma et le roman noir, Manchette se présente comme un membre de cette communauté et devient lui-même, en vertu de cette performance, une « cult figure » de l’intelligentsia, contribuant ainsi à établir le dualisme moral qui veille à ce que les universitaires et les intellectuels interprètent son œuvre comme étant catégoriquement différente de celle de ses prédécesseurs et de ses contemporains qui ne se présentent pas comme intellectuel ou théoricien. Dans leurs textes respectifs, ces critiques de Manchette ne semblent pas réfléchir au cadre qu’ils utilisent pour analyser ses romans. Ils partent du principe selon lequel la façon dont Manchette décrit le monde, parce qu’elle correspond à la façon dont ils le voient, constitue une description exacte, et ils mènent ensuite leur argumentation à partir de ce cadre implicite. Ils confèrent à JPM la « subjectivité imaginée » dont ils se croient dotés, en vertu de leur culture (éducation et communauté interprétative). En présentant Manchette comme un cas à part, en exprimant que ses romans représentent de la « littérature » digne d’une analyse attentive alors que ce ne serait pas le cas pour ceux qui l’ont précédé, on voit bien qu’on a affaire à une « interpretive community » fondée sur des intérêts culturels et politiques partagés. Comme l’écrit Stanley Fish, « it is the reader who ‘makes’ literature » :

This sounds like the rankest of subjectivism, but it is qualified almost immediately when the reader is identified not as a free agent [...] but as a member of a community whose assumptions about literature determine the kind of attention he pays and thus the kind of literature “he” “makes”. [...] Thus, the act of recognizing literature is not constrained by something in the text, nor does it issue from an independent and arbitrary will; rather, it

⁴¹² Matt Hills, « Media Academics as Media Audience », *loc. cit.*, p 66.

⁴¹³ Randall Collins cité par Matt Hills, *Fan Cultures*, *op. cit.*, p. 4.

proceeds from a collective decision as to what will count as literature, a decision that will be in force only so long as a community of readers or believers continues to abide by it⁴¹⁴.

Indeed, the text as an entity independent of interpretation and (ideally) responsible for its career drops out and is replaced by the texts that emerge as the consequence of our interpretive activities. There are still formal patterns, but they do not lie innocently in the world: rather, they are themselves constituted by the interpretive act⁴¹⁵.

[...] the strategies in question are not his in the sense that would make him an independent agent. Rather, they proceed not from him but from the interpretive community of which he is a member; they are in effect, community property, and insofar as they at once enable and limit the operations of his consciousness, he is too. [...] Indeed, it is interpretive communities, rather than either the text or the reader, that produce meanings that are responsible for the emergence of formal features. Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading but for writing texts, for constituting their properties. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around⁴¹⁶.

Une autre manière d'expliquer le même phénomène est proposée par Pierre Bayard : « Lire, c'est toujours lire à travers une théorie, surtout, mais pas seulement, dans le domaine de la critique littéraire⁴¹⁷ ». Bayard décrit des perceptions concurrentes d'un même texte par deux groupes de lecteurs comme étant des « hallucinations intellectuelles⁴¹⁸ ». Dans notre cas, il s'agit du *Theory Fandom* néomarxiste contre le *fandom* du roman noir, ou pour mieux situer notre propre position, contre de multiples *fandoms* (et communautés interprétatives) qui se chevauchent, notamment ceux de Punk rock et ceux de culture populaire, plus généralement, pour la télévision : *Buffy The Vampire Slayer*, *Steven Universe*, *Twin Peaks*, *Arrested Development*, *The Prisoner* (UK), *Lodge 49*, *Our Flag Means Death*, *Série Noire* (QC), etc. ; les bandes dessinées : *zines* ; les films : Noirs et néo-noirs, science-fiction et horreur des années 1960, 1970 et 1980, westerns spaghetti, *Giallo*, etc. Tous ces groupes de consommateurs auxquels nous sommes attachés ont tendance à mettre l'accent (parfois excessivement) sur le potentiel libérateur des produits culturels qu'ils consomment, ce qui va de pair avec notre enthousiasme d'admirateur pour des théories de la réception et les *fan*

⁴¹⁴ Stanley Fish, *Is There a Text in This Class: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 11.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

⁴¹⁷ Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet, le dialogue des sourdes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2014, p.72.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 122.

studies, où l'on perçoit souvent la contestation de la valeur du travail des « théoriciens de la culture de masse⁴¹⁹ » qui réduit rituellement les consommateurs de cette culture à l'état d'automates afin de diaboliser plus facilement un système politique qu'ils détestent. De telles exagérations ne sont pas nécessaires pour montrer que le capitalisme est souvent détestable. S'appuyant sur les travaux de Thomas Kuhn, Bayard conclut qu'il s'agit des paradigmes que le lecteur habite qui entraîne « l'immobilisation du sens » d'un texte, de manière à ce qu'il s'accorde avec le(s) paradigme(s) du lecteur, c'est-à-dire sa ou ses communauté(s) interprétative(s). Cependant, Bayard ajoute que « cette immobilisation [du sens] est rendue impossible par le changement de paradigme, puisque ceux qui se trouvent séparés par lui ne donnent plus le même sens aux mêmes mots⁴²⁰ ». Ces paradigmes impliquent que, comme l'a affirmé Fish, toute recherche, depuis le choix des sources, les types de questions que l'on choisit de poser au texte et à l'auteur, l'interprétation de l'acte de lecture jusqu'à celle du sens des mots individuels trouvés dans le texte ou prononcés par l'auteur, sont décidés avant même la lecture. Entre deux groupes de lecteurs, « l'ensemble de la "réalité" dont ils parlent, autrement structurée par les interrogations lancées au monde, s'est mise à différer d'elle-même en profondeur⁴²¹ ». Cela signifie que, lorsque nous parlons d'un texte, nous ne parlons jamais de celui-ci tel qu'il est, d'un hypothétique « texte général⁴²² », puisque nous ne pouvons pas le percevoir. Notre position historique et sociale a pour résultat que nous n'avons affaire qu'à des

⁴¹⁹ Nous sommes d'accord avec Henry Jenkins (qui présente un point de vue largement accepté par les chercheurs universitaires en *fan studies*, même si certains de nos lecteurs trouvent qu'une telle déclaration frise le blasphème) lorsqu'il écrit, « Much of what passes for critical theory lacks even the most rudimentary grounding in empirical reality, drawing its assumptions about spectatorship through a combination of personal introspection and borrowed authority. The result is a curious theory that cannot be tested and must be taken on blind faith. I question what forms of popular power can be founded on theories that require our unquestioning acceptance of hierarchical knowledge and which become accessible only to an educated elite. » Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, London, Routledge, 1992, p. 285.

⁴²⁰ Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet*, *op. cit.*, p. 120.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 132.

⁴²² *Ibid.*, p. 40-43 : « La sélection est l'opération majeure par laquelle s'effectue la séparation entre le texte général et le texte singulier. Derrière une apparence de neutralité objective – d'autant moins contestable qu'il lui arrive de s'appuyer sur des citations qui sont, pour ainsi dire, leur propre preuve –, elle donne comme objet à chaque approche critique l'un des innombrables *sous-textes* virtuels que toute œuvre recèle et dont la réunion hypothétique pourrait constituer le texte général, dans un monde réconcilié où dominerait le point de vue de Dieu. [...] C'est bien dès lors à un sous-texte que chacune a affaire, plutôt qu'au texte général de l'œuvre, lequel existe, certes, comme objet matériel ou comme notion abstraite, mais sans qu'il soit aisé de préciser comment, dans une intégralité même relative, il pourrait être abordé directement », *idem*.

versions concurrentes du « texte singulier », celui que Bayard, dans un ouvrage ultérieur, nomme « livre-écran ». « [C]e n'est pas des livres que nous parlons », écrit Bayard, « mais d'objets de substitution fabriqués pour la circonstance⁴²³ ». « Lire », nous dit-il, « ne consiste pas seulement dans le privilège accordé à certaines unités textuelles ».

[M]ais, dans le même temps, en une activité personnelle de pensée par laquelle le lecteur se représente [...] l'ensemble du monde virtuel auquel le texte le convie. Un texte ne se réduit pas au texte seul. Il est aussi composé des produits de ce travail psychique que la lecture suscite et sans lequel il ne serait même pas lisible. Travail d'images, de mots, d'affects qui ne sont pas secondaires à la lecture, mais en forment l'essence même⁴²⁴.

Avec cette perspective, sous l'angle de *fan studies* et des théories de la réception, il est beaucoup plus aisé de comprendre l'uniformité du commentaire critique sur Manchette. Cela explique aussi la raison pour laquelle ses prétendues innovations sont, comme nous l'avons vu au chapitre 2, présentées comme des évidences, ne nécessitant pas d'analyse comparative. Ces tentatives d'établir une innovation substantielle de la part de JPM représentent le travail à l'intérieur du paradigme du chercheur, offrant un passage sûr vers une conclusion préétablie. Nous soutenons que le véritable objectif de ces commentaires sur Manchette, qui le réduit avec ses romans à « one particular meaning [...] determined by [...] facts that exist independently of the text » est de disposer d'un point d'accès facile pour discuter du « zeitgeist » de mai 1968, de figer le texte et l'auteur comme « reflection[s] of social conditions⁴²⁵ » dont ils souhaitent discuter, puis d'y superposer les idées de leurs théoriciens préférés. On le voit nettement dans les écrits des commentateurs de JPM, comme lorsqu'Anissa Belhadjin écrit que le style narratif de Manchette :

reflète le sens de cette société nouvelle d'après soixante-huit, société de consommation, société du spectacle (rappelons les liens de Manchette avec les situationnistes), dans laquelle l'homme, comme dans les romans de Manchette, est finalement réifié tant ses intentions importent peu⁴²⁶.

⁴²³ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2007, p. 52.

⁴²⁴ Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet*, op. cit., p. 52.

⁴²⁵ Wolfgang Iser, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 5.

⁴²⁶ Anissa Belhadjin, « Les romans de Manchette : du travail sur la narration au jeu avec le lecteur », dans *Temps Noir : La Revue des Littératures Policières*, n°11, Éditions Joseph K., 2008, p. 173.

Cette affirmation n'est peut-être pas fausse, mais elle sert à établir ce que l'on appelle une distinction sans différence. Que les sympathies politiques d'un romancier aillent aux communistes, comme chez Hammett et Thompson, par exemple, aux trotskistes, comme chez Malet, ou aux situationnistes, comme ces commentateurs prétendent que c'est le cas pour JPM, semble une différence triviale si l'on ne peut pas démontrer une différence significative entre les fictions de JPM et celles de ses prédécesseurs et contemporains. L'objectif de ces chercheurs semble être de se situer dans un paradigme social qui renforce une vision du monde centrée sur mai 1968 et l'intelligentsia « radicale » (qui place une avant-garde de théoriciens et leurs acolytes, comme l'a fait Greil Marcus, au centre de la contre-culture qui a suivi) ; un fantasme de culture capitaliste toxique, « le spectacle », qui étouffe l'expression authentique, et les gens courageux (comme Manchette, ces critiques et leurs théoriciens préférés, leurs « cult heroes of the past⁴²⁷ ») qui sont les seuls à pouvoir y résister. Ce *Theory Fandom* néomarxiste, la communauté interprétative « decisionist » à laquelle appartiennent les critiques de Manchette, et à laquelle le personnage de Manchette semble appartenir, constitue une extension des « Adornian and Frankfurt School approaches to aesthetics, which [...] construe the aesthetic primarily as a category of the political [...]. [This is] problematic, » comme l'explique Matt Hills, parce qu'ils « assume that aesthetics can be reduced to stable, fixed, and functional political codifications or judgements⁴²⁸ ». « The aesthetic and the political », selon Hills,

are never as cleanly separable, nor as clearly interrelated, as decisionist strategies prefer to assert. Aesthetic judgements therefore remain surreptitiously and excessively in place, being masked behind or carried within supposedly purely political evaluations⁴²⁹.

Afin de mieux établir le fait que nous avons affaire à une communauté interprétative politique précise qui a dominé l'ensemble du discours concernant Manchette, il suffit d'observer le nombre de fois où ses commentateurs ont tenté d'associer ses romans à la Théorie critique, aux « théoriciens de la culture de masse » du XX^e siècle et à l'Internationale situationniste. Et, bien sûr, il faut garder en tête la différence entre ces descriptions extensives et enthousiastes des

⁴²⁷ Randall Collins cité par Matt Hills, *Fan Cultures*, *op. cit.*, p. 4.

⁴²⁸ Matt Hills, « Media Academics as Media Audience », *loc. cit.*, p. 66-67.

⁴²⁹ *Ibid.*, p 67.

prétendues inspirations théoriques de Manchette et la manière extrêmement superficielle dont ces mêmes chercheurs caricaturent la fiction noire qui l'a précédé. Ces partisans vont même jusqu'à décrire l'attitude de Manchette à l'égard des interviews comme ressemblant à celle de Guy Debord⁴³⁰. De plus, dans chacun des textes concernant la rupture de JPM avec le genre, ces critiques sautent très rapidement de la description de la façon dont sa fiction dépeint une vision du monde qu'il a acquise de Guy Debord à l'utilisation implicite de cette même vision du monde pour encadrer et soutenir leurs propres arguments. Ces propos sont implicitement basés sur une réalité de niche plus adaptée à un journal d'extrême gauche dans lequel les conceptions néomarxistes et leurs théories de la culture de masse sont acceptées comme point de départ par défaut pour les analyses des produits culturels, mais cela sans jamais l'admettre. À ce propos, examinons quelques déclarations produites par ces critiques au cours d'analyses dans lesquels ils affirment que Manchette et ses disciples réinventent le roman noir. Susanna Lee, dans son essai, écrit que « the *néo-polar* » de JPM ne présente pas seulement « the postmodern condition translate[d] into narrative form⁴³¹ », mais fait de même pour :

the salient philosophical influences on Manchette and [subsequent] crime authors: the situationists of the 1960s, or members of the Situationist International. A mix of existentialism, Marxism, anarchy and avant-garde art, this movement found its principal theorist in Guy Debord whose 1968 [sic] book, *La Société du spectacle*, articulated the alienating quality, the inauthentic nature, of contemporary life. [...] Essential to the situationist *propos* is the notion of resistance to an agenda, resistance to description or encapsulation from without. The situationist manifesto, however does not just restate postmodern distrust of metanarratives, but also addresses a more concrete and present disingenuousness: the force of consumerist culture⁴³².

⁴³⁰ Par exemple, la « Note de l'éditeur » de Le Flahec indique au lecteur, « Manchette, comme Guy Debord, n'a jamais caché combien il se méfiait de la presse. » *Manchette : Derrière les lignes ennemies*, *op. cit.*, p. 7. La même affirmation est répétée sur le 4^e de la couverture. C'est douteux et assez ironique, puisque le livre est une collection de 300 pages d'interviews de Manchette, menées par et publiées dans « la presse ». De telles affirmations vides ne servent à rien d'autre qu'à tenter de relier conceptuellement JPM à Debord et à l'IS par tous les moyens possibles, en empruntant l'autorité de l'IS pour propager la mythologie d'un auteur de polar anticonsumériste afin de vendre des livres à une clientèle influente, le *Theory Fandom* néomarxiste.

⁴³¹ Susanna Lee, « May 1968, Radical Politics, and the *Néo-Polar* », *French Crime Fiction* (Ed. Claire Gorrara), University of Wales Press, 2009, p. 76.

⁴³² *Ibid.*, p. 77-78.

Lee cite ensuite Debord, s'arrêtant brièvement pour remarquer que l'un des commentaires de ce dernier est « reminiscent of Manchette's narrative anti-teleologies⁴³³ ». « The *néo-polar* »

plugs into this longing [to overthrow capitalist/consumerist society], and much of the alienation embodied in the genre has to do with what Debord calls a *spectacle* society: a distancing from what is authentic. The *néo-polar*, like the situationists, is engaged in a vigorous critique of consumerist culture. [...] While a *spectacle* society participates in consumerist falsification, the *néo-polar* aims to combat it. A *spectacle* society is anti-art, a deadening force; the *néo-polar* shocks it back to life⁴³⁴.

Il n'y a ni nuance ni réflexivité dans ces déclarations. En moins d'une page, cette critique passe de la description de la conception du monde de Manchette à sa propre description de l'ensemble social dans les mêmes termes. Le commentaire de Lee traduit lui-même les ingrédients philosophiques qu'elle cite en forme narrative, rendant inattaquable son argumentation sur JPM et son œuvre, résultat incontestable de forces historiques, culturelles, sociales et économiques convergentes. Tout le poids de son argumentation concernant l'exceptionnalité de Manchette repose sur sa compréhension des déclarations de Debord comme étant une représentation exacte de la réalité. Lee crée avec l'œuvre de Manchette une exception simpliste et apparemment arbitraire pour son propre objet d'étude, la petite partie de la « culture de masse » qu'elle affectionne. La chercheuse définit la célébrité de JPM et ses romans noirs produits et distribués en masse comme « somehow anti-consumerist⁴³⁵ ». Selon Lee, non seulement il a été capable de « outplay the paradigm » là où ses prédécesseurs n'ont pas pu le faire, mais sa fiction permet aussi au lecteur de lui-même « outplay the paradigm », d'échapper à « l'idéologie dominante », de percevoir le monde avec plus de clarté, tout en refusant catégoriquement cette possibilité aux romans noirs antérieurs, considérés comme « l'opium du peuple ». Comme l'écrit John Fiske, « that the system provides only commodities, whether cultural or material, does not mean that the process of consuming those commodities can be adequately described as one that commodifies the people into a homogenized mass at the mercy of the barons of industry⁴³⁶ ». Ces présupposés anti-culture de masse ne sont jamais appuyés

⁴³³ *Ibid.*, p. 78.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 78-79.

⁴³⁵ Matt Hills, *Fan Cultures*, *op. cit.*, p. 28.

⁴³⁶ John Fiske, *Understanding Popular Culture*, *op. cit.*, p. 25-26 ; « The fears of mass culture theorists have not been borne out in practice because mass culture is such a contradiction in terms that it cannot

par la moindre preuve dans le texte de Lee. Ils sont plutôt étayés par l'importance accordée à Guy Debord et à ses adeptes – ce que Henry Jenkins appelle « borrowed authority⁴³⁷ » – du style : « Ces gens que je trouve intelligents y ont cru, et cela me semble juste, donc c'est ainsi que le monde est réellement. » En bref, Lee décrit ses convictions, mais ne les remet jamais en question suffisamment pour croire que de telles convictions pourraient nécessiter leurs propres preuves, ou devraient être argumentées plutôt qu'affirmées. Il semble clair que nous sommes en rapport avec quelqu'un qui fait preuve de déférence envers la Théorie néomarxiste au détriment de l'analyse. Lee, comme les autres critiques de Manchette dont nous parlons, est un membre dévoué du *Theory Fandom*, puis un *fan* du néo-polar par extension. Affirmer que Manchette a réinventé le roman noir parce qu'il a lu des textes marxistes ou situationnistes et qu'il a possiblement repris certaines de leurs idées dans ses romans n'est qu'un autre exemple confirmant que les auteurs de romans noirs ont toujours été en adéquation avec le discours social de leur époque, « témoin[s] de [leur] temps », comme disait Manchette⁴³⁸. Comme l'écrit John Fiske, « Popular culture has to be, above all else, *relevant* to the immediate social situation of the people⁴³⁹ ». Il ne s'agit que d'un exemple du constat que Manchette fait partie des « plus récents » praticiens du roman noir ; il inclut les intérêts de sa communauté interprétative de son époque, ce qui ne peut être considéré comme une innovation puisqu'il s'agit précisément de ce que ses prédécesseurs ont également fait. Gorrara nous offre une version différente de la même affirmation, en exprimant à ses lecteurs que :

Jean-Patrick Manchette's vision of the *roman noir* owed much to a situationist analysis of cultural production. The situationists were one of many groups associated with May 1968. [...] Guy Debord, one of the leading lights of the movement, defines contemporary society as saturated in images and representations – 'la société du spectacle' – that mediate the individual's lived existence. Such representations are propagated mainly through the mass media and a consumerist culture and are designed to reinforce the power of the dominant elite and to enslave the people. In thrall to illusory needs and desires, individuals live an alienated existence. They are passive consumers, incapable of critical dialogue or effective social action. The totalitarian control of such an order is such that when new ideas or forces emerge, they are recuperated for its purposes. [...] For situationists such as Debord,

exist. A homogenous, externally produced culture cannot be sold ready-made to the masses: culture simply does not work like that. Nor do people behave or live like the masses, an aggregation of alienated, one-dimensional persons whose only consciousness is false, whose only relationship to the system that enslaves them is one of unwitting (if not willing) dupes », *ibid.*, p. 23-24.

⁴³⁷ Henry Jenkins, *Textual Poachers*, *op. cit.*, p. 285.

⁴³⁸ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, *op. cit.*, p. 329.

⁴³⁹ John Fiske, *Understanding Popular Culture*, *op. cit.*, p. 25.

literature and art are subsumed into this ‘société du spectacle’ as ‘culture-marchandise’ (culture-goods), a homogenized mass purged of any revolutionary potential for the reader or artist. [...] With cultural production now at the service of the dominant social economic order, all that remains is to resist from within, to use the cultural tools of the dominant order against itself. [...] Such theories on the history and aesthetic dilemma for contemporary art were to have a profound influence on Manchette’s attitude towards the *roman noir*. Like the situationists, Manchette believed that modern art could no longer have a radical mission and that all art was in fact a production of and for the market. His choice of the *roman noir* was a deliberate one for he chose what he considered to be the most commercial literary genre for an attack on market forces [...]. In interview, Manchette repeatedly spoke of the *roman noir* as having an ‘offensive’ purpose, using military vocabulary to encapsulate his literary project as ‘opérer derrière les lignes ennemies avec des romans noirs.’ His was a carefully planned guerrilla war against capitalism and the ‘société du spectacle’, conducted through one of its most valuable propagandist mediums, popular culture⁴⁴⁰.

Comment peut-on « use the cultural tools of the dominant order against [that order] » lorsque « [t]he totalitarian control of such an order is such that when new ideas or forces emerge, they are recuperated for its purposes » ? La chercheuse ne nous explique pas cette contradiction et ne semble même pas la remarquer. Un peu plus loin dans le même texte, Gorrara ajoute :

Manchette’s novels and critical writing represent a sophisticated critique of the capitalist culture of his day. If Baudrillard, Perec, and others were prepared to analyse the social, psychological, and economic effects of consumerism, Manchette went one step further in couching his attack on such values in a radical political vision. The violence of contemporary society and its materialist dreams is set forth in an insurrectionary prose that aims to overthrow the capitalist order itself⁴⁴¹.

Les preuves à l’appui de l’idée selon laquelle JPM avait l’intention d’utiliser ses romans noirs pour « overthrow the capitalist order itself » consistent principalement à faire correspondre les informations biographiques remarquablement limitées sur l’auteur avec des éléments de ses romans. Les mêmes détails biographiques sont utilisés par les éditeurs sous la forme d’informations paratextuelles pour renforcer l’idée que JPM est l’héritier intellectuel de Debord et que ses polars représentent un outil politique radical. Cela augmentait ainsi le capital culturel de l’auteur en le séparant de ses prédécesseurs et contemporains qui, au mieux, écrivaient simplement pour gagner de l’argent, et au pire, étaient les pions d’un système

⁴⁴⁰ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, op. cit., p. 62-63.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 71.

oppressif. À en croire ces partisans, JPM était véritablement un « romancier situationniste⁴⁴² ». Il s'agit du concept central autour duquel cette communauté interprétative de *Theory fans* a construit leurs analyses de l'œuvre de JPM. À propos des influences théoriques et du projet politique de Manchette, Gérard écrit :

[Dans *La société du spectacle*, Guy Debord] développe des thèses que Manchette reprendra par la suite (et qui influenceront aussi de façon considérable le mouvement de mai 68). Il met en évidence que dans la société capitaliste [...] les marchandises ont un véritable pouvoir totalitaire sur l'individu. [...] Tout ce qui était autrefois directement vécu devient spectacle et médiatisation. Le vivant devient chose, se trouve réifié. La force de la société du spectacle est aussi d'exceller à détourner et à récupérer ceux-là mêmes qui combattent contre elle. L'échec de la lutte des classes jusqu'ici vient de fausses représentations idéologiques. [...] Manchette reprendra tous ces éléments dans ses livres et [...] rejettera lui aussi toutes les idéologies⁴⁴³.

[Manchette voulait] tordre le cou à la littérature classique, car elle fait elle-même partie de cette société et elle est là pour la protéger. Marx l'avait déjà expliqué bien avant : l'infrastructure économique représentée par les grands groupes capitalistes et les hommes au pouvoir maîtrise les superstructures que sont la religion, la philosophie et la littérature. Elles sont toutes un opium du peuple. Guy Debord avait précisé cette notion en 1967 dans *La Société du spectacle* : nous sommes annihilés par des médias lénifiants qui nous rendent spectatrice de notre vie. La littérature et le roman policier font partie de ces médias. Il faut donc changer leur style, métamorphoser leur forme pour que le contenu en soit plus explosif⁴⁴⁴.

Dans *Temps Noir* n° 11, Mattieu Remy écrit :

Manchette introduit dans le roman – et presque simultanément avec des auteurs tels que George Perec, dont il partage la volonté de faire surgir un « réalisme critique » inspiré de Lukács – une réflexion proche de celle d'Henri Lefebvre, penseur marxiste et auteur d'une *Critique de la vie quotidienne* qui influença, comme s'il s'agissait de boucler la boucle, les situationnistes. [...] [Ce réalisme critique] aura donc pour effet de mettre à jour non seulement les manipulations étatiques, policières s'alliant objectivement avec le crime organisé, mais aussi les manipulations économiques dont, à travers la société de consommation, le capitalisme use pour contrôler la vie humaine jusque dans ses loisirs, dans ses goûts et plus généralement à travers la manipulation de ses désirs⁴⁴⁵.

⁴⁴² Jean-François Gérard, « Jean-Patrick Manchette, Romancier situationniste », *Quinzaine Littéraire*, n° 859, Paris, 2003, p. 24.

⁴⁴³ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 20.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 88-89.

⁴⁴⁵ Matthieu Remy, « Jean-Patrick Manchette et le polar de la société consumériste » dans *Temps Noir : La Revue des Littératures Policières*, n°11, Nantes, Éditions Joseph K., 2008, p. 184.

Frommer voit la même mission dans Manchette et la même fonction pour ses romans :

Au sens marxiste, l'aliénation correspond à l'état du travailleur qui se trouvant privé dans le processus de production capitaliste, de la marchandise qu'il a produite, va se trouver [...] dépossédé, dépouillé – « séparé » préféra Debord – de sa conscience même [...]. L'individu se déshumanise jusqu'à devenir une *chose* au royaume des choses [...] ce que Lukács définira quant à lui par le terme réification⁴⁴⁶.

[...] toute cette production critique devient ainsi une sorte de machine de guerre contre les processus de réification de l'individu au sein d'un monde technico-médiatique où tout apparaît sous forme de représentations altérées. [...] il est incontestable que Manchette a forcément, sinon adhéré, du moins a eu à connaître ces courants de pensée et qu'il va reprendre à son compte, et dans son domaine, un bon nombre de ces analyses, avec un net penchant pour les thèses plus radicales des situationnistes⁴⁴⁷.

Manchette combinera donc ces différents ingrédients pour produire une œuvre singulière, unique, dans l'univers romanesque de la fin du XX^e siècle voisinant, avec une allégresse toute ravageuse, avec ce courant socioanthropologique des années soixante-soixante-dix dont le projet de décryptage et de critique violente de la culture de masse et de son corollaire l'aliénation déshumanisante semble malheureusement toujours autant d'actualité⁴⁴⁸.

Manchette, selon Frommer, « a sans doute été le premier écrivain à s'engager aussi radicalement dans un genre où le politique n'était bien souvent qu'une question d'ambiance [...] »⁴⁴⁹. Encore une fois, tout repose sur le fait que Manchette se présente comme un adepte de la Théorie néomarxiste :

Ne se réclame-t-il pas d'une autre figure tutélaire tout aussi obscure et vaticinante : le situationniste Guy Debord ? N'affecte-t-il pas, comme ce dernier, d'être un grand consommateur du jeune Marx, un habile dialecticien maniant la négation de la négation et surfant sur la « critique de la séparation » ? Ne cesse-t-il pas de menacer ses confrères de la pire des maladies, la récupération, cet art si subtil par lequel le capitalisme parvient toujours à récupérer pour son propre compte tout ce qui le critique ? N'affirme-t-il pas enfin, à l'instar des dadaïstes, la mort de l'Art ? ⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 30.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 32-33.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 72-73.

⁴⁵⁰ Franck Frommer, « Jean-Patrick Manchette : le facteur fatal », *Mouvements*, n° 15-16, Paris, Éditions La Découverte, 2001, p. 89.

Manchette est considéré comme l'un des *nôtres*, un « Marxiste-révolutionnaire et pro-situationniste au sens politique⁴⁵¹ ». Donc, lorsqu'il évoque la politique contemporaine, c'est d'une manière délibérée et efficace. Quand les écrivains antérieurs utilisaient un contenu politique ou socialement critique, affirme Frommer, sans autre justification que le fait que ces écrivains n'étaient pas reconnus comme des lecteurs de Marx, Lukács, Adorno, Debord, etc., c'était seulement pour « [l']ambiance ». Il est étrange de constater que la reconnaissance du contenu politique dans un roman d'un genre que les critiques néomarxistes considéraient comme apolitique au mieux, fasciste au pire, n'a pas donné lieu à une réévaluation des œuvres antérieures, à une véritable recherche de politiques radicales. Au contraire, leur appréciation des romans noirs de Manchette semble avoir donné lieu à une tentative de cloisonner le genre, d'éloigner leur auteur de prédilection de celui-ci. Comme nous l'avons vu au chapitre 2, un tel contenu politique radical chez les auteurs du genre existait aux États-Unis, au Royaume-Uni et en France, bien avant Manchette. Pourquoi n'en parle-t-on pas ? Pourquoi y a-t-il tant de livres et d'articles sur JPM et presque aucun sur Siniac, A.D.G. ou Vautrin ? La réponse, dans le contexte des analyses respectives de Fish, Bayard, Hills et Duffett sur les communautés d'adeptes et les communautés interprétatives, peut être expliquée comme une simple question de préférence prérationnelle, d'identité et de goût ; ils sont attachés à leur anti-*fandom* et à leurs « distant-readings » du roman noir. En raison de la performance du *Theory Fandom* néomarxiste que Manchette présente dans ses déclarations publiques (ses entretiens et chroniques), le contenu politique de ses romans est repris par cette communauté interprétative. C'est ainsi que ses polars sont élevés au rang d'un produit culturel que cette communauté influente apprécie, tout en laissant ses prédécesseurs et ses contemporains, de simples romanciers de fiction de grande diffusion, dépérir sur l'étagère honteuse de « la culture de masse ». L'incapacité de ces chercheurs à remettre en question leurs propres perspectives, a pour résultat que, dans leurs analyses idéologiques des produits culturels de la société de consommation, « ideology will always be elsewhere » et les résultats seront toujours les mêmes⁴⁵².

⁴⁵¹ Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 34.

⁴⁵² Matt Hills, « Media Academics as Media Audience », *loc. cit.*, p. 74.

3.2 Deux, trois, plusieurs Manchettes

Nous croyons que le canard-lapin que nous avons rencontré en comparant notre compréhension du rapport de Manchette au genre avec celle de ces commentateurs, s'il est fonction de l'appartenance à des communautés interprétatives différentes, est aussi le résultat du fait qu'il n'y a pas un seul Manchette, mais plusieurs, ce qui nous intéressera maintenant. On ne peut pas affirmer avec certitude si l'auteur a délibérément cherché à rendre son œuvre attrayante pour une communauté interprétative au capital culturel très élevé afin de faire avancer sa carrière ou, ce qui est plus probable, s'il était, comme le lobby de 1968, simplement de son temps et de son lieu, les années 1970 en France étant une terre sainte du *Theory Fandom*⁴⁵³. Nous pouvons cependant être certains que de nombreuses déclarations publiques de Manchette renforcent l'idée qu'il est vraiment un théoricien culturel marxiste travaillant à renverser le capitalisme et la société de consommation de l'intérieur de la culture de masse. Le premier Manchette que nous rencontrons est en effet un membre du *Theory Fandom* et semble croire sincèrement à sa mission et à la fonction de ses romans telles qu'elles sont décrites par ses partisans. Il suffit de considérer l'influence de la Théorie critique dans les déclarations suivantes, qui oscillent de manière instable entre une sorte de sociologie sans réflexivité (la fameuse « imagined subjectivity »), une polémique propagandiste (tous les deux empruntées à la rhétorique des théoriciens de la culture de masse) et une autopromotion, un modèle qu'il adopte dès ce premier article publié sur le genre et auquel il reviendra sans arrêt jusqu'à sa mort. C'est ce Manchette qui communique avec ses lecteurs :

Le marché de la culture (et de la sous-culture) a massivement offert au public [...] la représentation de tout ce dont les gens étaient privés pratiquement (l'aventure, l'amour, la liberté, etc.). Justement parce qu'elle était victorieuse partout, la contre-révolution pouvait offrir *impunément* sur le marché cet ensemble de représentations. À présent que les gens ont recommencé de vouloir posséder réellement ce dont ils ne possédaient que le rêve, le Capital, pour se défendre, ne diffuse plus ces représentations plaisantes, mais principalement des lamentations réformistes [...] ⁴⁵⁴.

À la fin des années 1960, une nouvelle période révolutionnaire s'est ouverte visiblement, dont on n'a pas cessé de voir les développements à travers le monde. [...] On a aussi vu

⁴⁵³ Jean Kaempfer, « Du roman noir au néo-polar : Histoire d'une délocalisation générique », *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Toulouse, Éditions Anacharsis, 2017, p. 76.

⁴⁵⁴ Jean-Patrick Manchette, *Derrière les lignes ennemies*, *op. cit.*, p. 64.

se développer, notamment en France après la secousse de 1968, un roman noir moderniste, qui veut accompagner le mouvement, tantôt en radicalisant ses contenus politiques et sociaux, tantôt en recommençant dans son écriture tous les bouleversements formels qui ont marqué la fin de la littérature artistique. [...] Pour ma part, je dois évidemment me situer dans le roman noir moderniste. [...] Quoique je sois notoirement (avec d'autres auteurs) à l'origine du « jeune roman noir français » des années 1970, on ignore donc généralement à quel point j'ai contenu ce petit sous-genre, et combien consciemment je l'ai fondé quand j'ai vu qu'il était inévitable⁴⁵⁵.

On peut appeler ce que j'écris du néo-polar. Je tends à distinguer très nettement les différents *moments* (au sens dialectique) du roman policier, et à les opposer d'un point de vue historique, parce que j'essaie d'avoir un point de vue matérialiste sur mon propre travail et je suis nourri de Marx et d'autres radicaux⁴⁵⁶.

La fin de la contre-révolution et la reprise de l'offensive prolétarienne sont à terme, pour les professions intellectuelles, *la fin de tout*. [...] bientôt, le mouvement vers le communisme va dissoudre tous les retards et satisfaire toutes les impatiences⁴⁵⁷.

« Sa critique trouve son originalité et son inspiration dans une de ses passions », selon Gérard : « la pensée situationniste. Il annonce la couleur dès l'un de ses premiers articles, *Cinq remarques sur mon gagne-pain*, paru dans *Les Nouvelles littératures* de décembre 1976⁴⁵⁸ ». Compte tenu du style et du contenu des déclarations citées ci-dessus, on pourrait naturellement conclure que Manchette est véritablement un membre de l'intelligentsia marxiste révolutionnaire et qu'il a pour objectif de détourner le roman noir afin de hâter la révolution communiste.

Il nous semble raisonnable de suggérer que ce Manchette n'a pu atteindre une telle notoriété qu'en s'adressant aux membres culturellement influents du lobby de 1968, en leur énonçant ce qu'ils voulaient entendre, et en attirant ainsi l'attention de ceux qui reconnaissaient qu'il existait un énorme potentiel pour exploiter le marché des jeunes d'après-1968, en leur vendant

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 153-154 ; JPM dit là qu'il n'était pas le seul à faire cela : « je sois notoirement (avec d'autres auteurs) à l'origine du "jeune roman noir français" », mais il se contredit à la fin de la même phrase, « on ignore donc généralement à quel point j'ai contenu ce petit sous-genre, et combien consciemment je l'ai fondé quand j'ai vu qu'il était inévitable. » Ainsi, JPM dit à la fois qu'il a été et qu'il n'a pas été le seul à inventer le « jeune roman noir français ».

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁵⁷ Jean-Patrick Manchette, « Cinq remarques sur mon gagne-pain », *Les Nouvelles littéraires* n° 2565, 30 décembre 1976, réimprimé dans *Chroniques*, Paris, Éditions Rivages, 1996, p. 22.

⁴⁵⁸ Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 84.

des produits qui entraînent en résonance avec leurs prédilections politiques. Il est important de noter que Manchette a été le seul auteur français de romans noirs des années 1970 et 1980 à bénéficier d'une chronique régulière relative à ce genre, ce qui lui a permis d'orienter l'opinion publique à ce propos, puis sur ses prédécesseurs et ses contemporains, et donc d'avoir un effet sur propre réception. Dans ses chroniques, il « se pose comme un critique capable d'avoir un regard surplombant sur la production du polar [...], n'hésite pas à se faire le prophète du genre⁴⁵⁹ », en y établissant sa propre conception ; bien qu'elle soit beaucoup plus représentative que les analyses françaises antérieures (« On avait jusqu'à là principalement tiré sur ce genre à boulets rouge, d'une façon totalement injuste d'ailleurs, comme Thomas Narcejac dans *La Fin d'un Bluff*⁴⁶⁰ »), elle était néanmoins trompeuse et intéressée. En effet, il insistait à son propre avantage sur des périodes historiques distinctes avec des points finaux précis pour les différentes phases du genre, mettant fin à l'ère du roman noir américain à un certain moment dans les années 1950 ou au début des années 1960 (son récit varie). En excluant ainsi une partie de la période cruciale des « paperback originals » de son récit, il est en mesure de dissimuler une période du roman noir américain où le contenu était le plus radical et le plus critique sur le plan social, et d'affirmer que le genre était mort pendant une longue période avant qu'il ne le fasse revivre. Ces deux démarches servent à soutenir l'illusion de la rupture générique et du « détournement situationniste » sur lesquels le mythe de Manchette est construit. On pourrait donc raisonnablement supposer qu'il a atteint un tel statut (« le prophète du genre ») parce que son personnage public a été jugé bien rentable par certains leaders culturels en France. Ces publications (dans *Les Nouvelles littéraires*, *Charlie hebdo*, *L'Hebdo Hara-Kiri*, *Charlie mensuel*, *Le Matin* et *La Libération*, entre autres) touchent un groupe démographique important qui était enclin à payer pour un tel contenu. L'absence d'autres auteurs bénéficiant d'opportunités similaires nous amène à croire que l'intérêt tient moins à ses polars, mais plutôt

⁴⁵⁹ Natacha Levet, « Jean-Patrick Manchette entre paralittérature et littérature, les paradoxes d'un auteur », dans *Temps Noir : La Revue des Littératures Policières*, n°11, Nantes, Éditions Joseph K., 2008, p. 164 ; « Par ailleurs, les *Chroniques* introduisent une dimension critique et polémique qui n'est pas pour rien dans l'attribution du statut de chef de file à Manchette. [...] En effet, ses *Chroniques* ne se bornent pas à un examen de l'actualité du roman noir, mais embrassent la totalité de son histoire, ou analysant l'ensemble de la production contemporaine, par un discours généralisant et totalisant. » *Ibid.*, p. 162-163.

⁴⁶⁰ Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 84.

à sa personnalité politique publique, son affectation subversive, qui en a fait une vedette de la gauche intellectuelle. Comme le remarque à juste titre un intervieweur :

[C]e n'est pas le nom de Siniac, par exemple, sur l'affiche des *Morfalous*, qui mobilise les foules. Alors que le tien semble être devenu un argument publicitaire. Est-ce que « Manchette », presque aussi visible que « Delon » sur les affiches, ne serait pas devenu (à ton corps défendant ?) un concept culturel, donc un facteur de ventes ?⁴⁶¹

Dans un certain sens, Manchette présentait un produit de consommation conçu pour séduire les anticonsuméristes, et pour attirer l'attention du marché naissant anti-culture de masse. Sinon, pourquoi y aurait-il un marché pour ses chroniques de films, dans lesquelles il critique des films qu'il n'a pas visionnés en se basant sur les synopsis fournis par son fils adulte ? L'argument de vente de ces articles réside dans le dédain performatif de la « culture de masse » que l'on est assuré de trouver là-dedans ; c'est l'idée qu'il n'avait pas besoin de les regarder pour savoir qu'ils étaient mauvais que son public achetait. « Bref, le sel de la chose réside uniquement dans le fait que j'ai fait 100 comptes rendus sans voir un film⁴⁶² ». D'ailleurs, sa grande renommée lui a permis de contrôler ses interviews d'une manière qui n'aurait certainement pas été accordée à un autre auteur de romans noirs, de les réécrire ou de les supprimer si elles ne correspondent pas à l'image de soi qu'il essayait de projeter. Sa correspondance montre bien que les journalistes lui ont permis de le faire et qu'il en a profité. Considérons, par exemple, la lettre 115 « À Georges Tyras » où il corrige et approuve la transcription d'une interview⁴⁶³. De la même manière, plusieurs lettres de sa correspondance montrent de toute évidence qu'il était impitoyable envers les intervieweurs qui ne le présentaient pas comme il le souhaitait. On peut le remarquer en lisant les lettres 105, 106 et 116 « À Claude Franqueville » où il s'oppose à la publication d'une interview que ce dernier a enregistrée, refusant même d'expliquer au journaliste pourquoi il croit qu'elle n'est pas valable :

⁴⁶¹ Jean-Patrick Manchette, *Derrière les lignes ennemies*, *op. cit.*, p. 201-202.

⁴⁶² Jean-Patrick Manchette, « À Charles Tatum Jr, [?] janvier 1989 » [sic], *Lettres du mauvais temps : Correspondance 1977-1995*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2020, p. 331.

⁴⁶³ Jean-Patrick Manchette, « À Georges Tyras, le 23 septembre 1988 », *Lettres du mauvais temps*, *op. cit.*, p. 312.

[8 août 1988] La chose va te paraître bizarre et fâcheuse, mais il est finalement impossible que je laisse publier, même sous une forme modifiée, la transcription que tu as établie de notre entretien à Gijón. [...] Dans ma lettre précédente [...] je crois avoir dit, en substance, à propos des défauts que je me proposais de corriger dans cette transcription, qu'ils étaient notamment causés par l'absence d'une certaine communauté d'idées [...]. [...] je suis certain que la transcription d'interview est construite sur une représentation personnelle que tu t'es faite de mes idées⁴⁶⁴.

[26 août 1988] Un tel malentendu entre deux interlocuteurs, sauf à supposer que l'un des deux au moins est idiot, ne peut s'éclaircir que par un examen commenté de l'enregistrement initial et aussi par la discussion de beaucoup d'autres points. Je regrette de n'en avoir littéralement pas le temps dans les semaines qui viennent⁴⁶⁵.

[4 octobre 1988] Le malentendu va décidément croissant. Peut-être aurai-je un jour le loisir de faire une transcription intégrale de l'entretien enregistré, et même d'y mettre des notes explicatives. Mais à considérer comment tu comprends ce que tu enregistres au magnétophone, on ne peut pas former de grands espoirs quant à ta compréhension de ce que tu lis. Quant à ne plus m'informer de « la diffusion de la vente » de ce que tu nommes à présent un « article », tu fais comme tu veux, à tes risques et périls⁴⁶⁶.

En l'espace de deux mois seulement, nous passons de demandes de réécriture de l'interview à des insultes, puis à une demande de non-publication, jusqu'à des menaces assez directes, quoique vagues, afin d'étouffer une interview qui, selon lui, ne présentait pas son personnage public de la manière précise dont il le souhaitait. Il nous semble que le personnage public de Manchette a tellement gonflé son capital culturel et sa valeur économique en tant que marchandise que les rédacteurs, les éditeurs et les journalistes se sont donné beaucoup de mal pour le satisfaire, ce qui lui a permis de contrôler son image publique et de garantir une réception rigide de son œuvre.

Le principal problème qui découle de ses déclarations publiques est que si l'intention de Manchette était bien de détourner le roman noir afin de précipiter la chute de la société capitaliste (passons outre l'erreur consistant à confondre intention et réalisation), à de nombreuses reprises, il contredit implicitement et parfois explicitement de telles intentions. Plus gênant encore, renforçant l'idée qu'il s'agit d'une communauté interprétative qui voudrait surtout propager sa vision du monde, les déclarations de Manchette qui soutiennent l'idée qu'il

⁴⁶⁴ *Ibid.*, « À Claude Franqueville, le 8 août 1988 », p. 292-294.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, « À Claude Franqueville, le 26 août 1988 », p. 296.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, « À Claude Franqueville, le 4 octobre 1988 », p. 313-314.

effectue une sorte de sabotage marxiste au cœur de la culture de masse sont régulièrement citées dans les textes de ces critiques, alors que ses déclarations contradictoires sont soigneusement passées sous silence. D'autres déclarations de l'auteur sont effectivement détournées, c'est-à-dire qu'on leur fait dire autre chose que ce qu'elles signifient dans leur contexte initial (voir pages 135 à 137 du présent chapitre). On ne peut pas confirmer que ces cas d'omission et de décontextualisation sont délibérément trompeurs. Néanmoins, cela indique que ces textes critiques fonctionnent selon les normes de leur communauté interprétative, et qu'ils cherchent avant tout à les renforcer, à produire des textes qu'eux-mêmes et leur communauté jugent convaincants et satisfaisants, en évitant toute possibilité de remettre en question leurs présupposés et d'établir une évaluation nuancée de tout le matériel disponible.

Lorsque JPM répète certaines affirmations des théoriciens de la culture de masse – par exemple celles concernant la « mort de l'art » – ces critiques s'emparent de ces affirmations pour en faire le cadre par défaut de la discussion de son œuvre. Comme l'écrit Natacha Levet :

Manchette n'entend pas faire œuvre postmoderne, il se livre à un travail de sape influencé par le situationnisme [sic]. Comme Guy Debord, il affirme et illustre par son travail la mort de l'art, qui en tant qu'« objet mort », se maintient, écrit Debord, « dans la contemplation spectaculaire ». C'est bien ce que fait Manchette avec le roman noir : un travail de sape sur un objet mort, une mise à distance et une contemplation ironique d'un genre devenu autoréférentiel, incapable de se renouveler à l'ère de la mort de l'art. [...] Une telle entreprise a conduit à penser que l'œuvre de Manchette (et la réception critique de ses romans en témoigne très rapidement) est beaucoup plus que du polar⁴⁶⁷.

Si, comme le spécifie JPM, le roman noir est une forme morte, alors ces critiques peuvent affirmer que son « choix » du genre, associé à son *fandom* de l'IS, signifie que l'écriture de polars constitue ce que les situationnistes appellent un « détournement », c'est-à-dire qu'il implique « [l']intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. [...] une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte

⁴⁶⁷ Natacha Levet, « Jean-Patrick Manchette entre paralittérature et littérature, les paradoxes d'un auteur », dans *Temps Noir*, loc. cit., p. 161 ; « Il n'y a pas de situationnisme [...] », *Internationale situationniste*, n° 1, « Définitions », Paris, Les sections de l'Internationale situationniste, 1958, p. 13.

d'importance de ces sphères⁴⁶⁸ ». Notons que, par définition, un détournement situationniste est une « construction supérieure du milieu », ce qui en fait une stratégie potentiellement très lucrative lorsqu'il insiste sur le fait que son œuvre représente le détournement d'une forme morte plutôt que la continuation d'une forme vivante. Selon cette version de l'auteur, Manchette « exploite les thèmes classiques du policier noir (de Hammett, Chandler et Westlake) pour les détourner⁴⁶⁹ ». Le résultat du commentaire public de JPM, inspiré de l'IS et de la Théorie critique, conduit à une énorme quantité de textes comme « Derrière les lignes ennemies » de Xavier Boissel, également inspiré de la Théorie critique, où l'auteur reprend et développe le commentaire de Manchette sans se soucier de l'exactitude de ses déclarations concernant le roman noir ou de la représentativité du commentaire qu'il choisit pour définir le projet de l'écrivain. Citant de telles affirmations publiques de JPM, Boissel propose que :

[C]e modèle romanesque – celui du « roman d'intervention sociale très violent, » initié par les « pères fondateurs » (Hammett, Chandler) – est épuisé. C'est un genre codifié, figé, un genre « mort », écrit-il. [...] « Le roman noir était le roman du monde gelé. Il a donc fini, » en conclut Manchette, en hégélien conséquent, dans ses *Notes noires*. Il aurait sans doute fait sien cette réflexion d'Adorno, dans sa *Théorie esthétique*, publiée en 1970 : « La perspective hégélienne d'une mort possible de l'art est conforme à son être-devenu ». En apparence, Manchette aura été condamné à errer dans le cimetière des formes. Comment dépasser ce qui ressemble *a priori* à une impasse ? C'est à cette tâche qu'il se sera attelé. Voilà aussi pourquoi chez lui l'écriture fut un combat⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ *Situationniste internationale*, n°1, « Définitions », *loc. cit.*, p. 13 ; cette même définition, si l'on supprime les hypothèses concernant la perte d'importance du matériau d'origine et la supériorité du résultat, dans le contexte de la fiction de genre, est simplement une description de la manière dont elle a toujours fonctionné – l'appropriation et la transformation d'une forme et d'un contenu existants pour créer un élément qui reflète ce dont il s'est inspiré, mais qui représente lui-même quelque chose de nouveau. Il s'agit de prendre quelque chose de préexistant et de le filtrer à travers une nouvelle perspective.

⁴⁶⁹ Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette, op. cit.*, p. 21. Il s'agit en effet d'une affirmation bien étrange, car elle ne fournit aucune fenêtre temporelle pour laquelle le genre serait mort avant que Manchette ne reprenne le flambeau. Les romans de Hammett ont été publiés jusqu'en 1934 (puis quelques recueils de nouvelles [déjà publiés dans *Black Mask*, etc.] réimprimés dans les années 1940). Le dernier roman de Chandler (*Playback*) a été publié en 1958. Le premier roman de Westlake a été publié en 1959 et il continue de publier sans interruption, souvent plusieurs romans par an, pendant les années 1960, 1970, 1980, 1990 et même les années 2000. C'est ce même Donald Westlake que Manchette a cité comme sa principale influence stylistique (« Peut-être cela vous amusera-t-il de savoir que j'ai véritablement appris à écrire en lisant vos livres, surtout les romans de la série des Stark, car on y trouve un tel savoir-faire, une telle maîtrise, que l'on peut finir par oublier que c'est écrit, et de quelle manière ! J'ai pu ainsi devenir (modérément) riche et célèbre. Merci pour cela ! », Lettre de JPM à Donald Westlake, le 26 avril 1983, *Lettres du mauvais temps, op. cit.*, p. 141).

⁴⁷⁰ Xavier Boissel, « Derrière les lignes ennemies », *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire, op. cit.* p. 64-65.

[...] Hammett achève le genre, qui bascule à sa suite dans le stéréotype. Pire même : rapidement, il se dépolitise pour n'être plus que le réceptacle d'une acclimatation de l'individu au cynisme et à la violence [...]. Dans la France d'après-guerre, le roman noir est bien souvent le genre privilégié des « anars de droite. » [...]. [C'est] grâce à la théorie du détournement situationniste que Manchette aura forgé son art poétique. L'aporie entre conscience théorique d'une fin de l'art et pratique romanesque sera résorbée par les romans eux-mêmes. La pratique du roman noir se reconnaîtra elle-même par la théorie. C'est ainsi que l'on politise l'esthétique⁴⁷¹.

Boissel reprend les propos de Gérauld, Frommer, Gorrara et plusieurs autres, selon la même thèse : JPM émet une sorte de Théorie critique dans ses romans noirs parce que c'est ce qu'impliquent certains de ses commentaires extralittéraires et, étant assez intelligent pour être un aficionado de la Théorie critique, ses romans n'ont jamais pu relever du simple divertissement. L'intention déclarée de JPM, inspirée par la Théorie néomarxiste, était d'attaquer le capitalisme de consommation de l'intérieur. Cette intentionnalité du projet de Manchette ne peut toutefois pas être conciliée avec d'autres de ses déclarations, émises par celui qu'on pourrait appeler le « second Manchette », qui tente d'exposer sa propre œuvre et sa célébrité au type d'analyse culturelle acerbe que le « premier Manchette » semble appliquer à tous les produits culturels de son époque *sauf les siens*. Selon ce Manchette, « [o]n'a pas bien perçu non plus comme j'ai dû faire la critique de mes propres intentions bonnes⁴⁷² ». Ces commentaires sont largement disponibles, mais remarquablement absents des récits créés par ses partisans. Par exemple, en réponse au refus de la Série noire de publier *Fatale* dans sa collection, Manchette écrit :

Momento sur mes intentions et ma fonction en tant qu'écrivain

L'un dans l'autre, j'aimerais plutôt contribuer à la révolution communiste. Pour l'instant, je n'ai pas réussi à développer une activité qui y contribue.

Mon intention est seulement de distraire.

Ma fonction est de donner en spectacle aux cadres diverses choses, notamment l'insatisfaction et les réactions violentes à l'insatisfaction, telle que ces réactions s'expriment chez les impatientes et les arriérés (jeune braqueur, le fou, le terroriste, etc.). Il faudrait être une tête de linotte pour conclure, du fait que des catégories marxistes, situationnistes et autres me servent dans mon interprétation du monde et apparaissent dans mes livres, que ceux-ci ont une fonction révolutionnaire. [...] Les ribambelles de catégories plus ou moins dépareillées qui apparaissent dans mes livres ne constituent pas

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 66-67.

⁴⁷² Jean-Patrick Manchette, *Derrière les lignes ennemies*, *op. cit.*, p. 155.

une pensée révolutionnaire, pas plus là que lorsqu'elles apparaissent dans *France-Soir*, *Le Monde*, ou un livre d'Attali. L'extrémisme de mes opinions ne change rien à l'affaire⁴⁷³.

Lorsqu'elles sont considérées à la lumière du déni sans ambiguïté des intentions révolutionnaires comme on peut le lire ci-dessus, les déclarations concernant la nature révolutionnaire du projet de Manchette faites par ces partisans s'effondrent. Il en va de même pour les affirmations selon lesquelles il est lié d'une manière ou d'une autre à l'IS lorsqu'on lit des déclarations comme celle-ci : « À part de rares échanges de lettres insignifiantes, je n'ai pas eu de rapports personnels avec l'IS ni aucun groupe post-situ⁴⁷⁴ ». De plus, il mentionne n'avoir jamais pleinement compris les idées de l'IS :

J'ai découvert ce courant radical en découvrant la revue *Internationale situationniste* vers 1965. Je n'ai pas tout compris tout de suite là-dedans ; je suis encore loin d'en avoir tout compris aujourd'hui, près de vingt ans après l'auto-dissolution de l'IS, mais je me sens d'accord avec le peu que j'ai compris [...] ⁴⁷⁵.

D'ailleurs, les commentateurs estiment qu'il existe un lien fort entre Manchette et les événements de mai 1968, auxquels l'auteur réfère souvent (« J'avais été nourri par ce qui s'était passé en France en 1968 [...] ⁴⁷⁶ »), mais JPM écrit aussi « [j]e n'ai pas fait 1968⁴⁷⁷ » et « [c]ela me tentait, mais je n'avais vraiment pas le temps. [...] je travaillais jour et nuit, en pleine grève générale sur le scénario du feuilleton *Les Globe-Trotters*. [...] Et puis, je me suis embourgeoisé [...]. Je suis très heureux d'être embourgeoisé⁴⁷⁸ ». JPM admet même que le contenu politique de ses romans n'est qu'une récupération des thèmes de l'Internationale situationniste et des penseurs radicaux adjacents, le terme « récupérateur » étant « [la] pire insulte dans la bouche d'un situationniste !⁴⁷⁹ » Il déclare à son interlocuteur :

⁴⁷³ Jean-Patrick Manchette, « Extraits de Journal : Samedi 30 avril 1977 », *Romans Noirs*, Paris, Gallimard, coll. « Quatro », 2005, p. 797.

⁴⁷⁴ Jean-Patrick Manchette, *Derrière les lignes ennemies*, *op. cit.*, p. 265.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 256.

⁴⁷⁶ *Ibid.* p. 250.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 291.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 20. « [J]e n'avais vraiment pas le temps », comme si ces événements étaient du même ordre d'importance que la correction de la transcription de son entretien avec Claude Franqueville.

⁴⁷⁹ Jean-François Gérault, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 25.

[J]e suis, pour le bien ou pour le mal le meilleur récupérateur dans le domaine du roman policier, le meilleur récupérateur des opinions radicales ! Donc, je jouis de la sympathie de toute la génération gauchiste que j'ai côtoyée, celle qui était militante au début des années 1960, et qui s'est retrouvée aux postes de commande à la culture et dans la politique d'extrême-gauche après 1968 [...] ; je fais partie de cette génération-là et je suis, qui, sur le terrain du roman noir, le meilleur récupérateur⁴⁸⁰.

JPM peut, bien sûr, à la fois croire et ne pas croire que son travail a les pouvoirs que ses commentateurs lui attribuent sans équivoque, et peut à la fois être influencé par l'Internationale situationniste et ne comprendre qu'un peu ses doctrines, puis il peut être à la fois un authentique gauchiste radical et le meilleur récupérateur des idées de la gauche radicale. La vérité sur ses intentions se situe probablement quelque part entre les deux, les « deux Manchette » étant, bien entendu, la même personne. Cependant, l'un contredit souvent et de manière radicale les affirmations de l'autre et vice-versa, de sorte qu'il est difficile de ne pas penser à une certaine duplicité quand on lit l'ensemble de ses déclarations. Par exemple, il qualifie volontiers (comme plusieurs de ses critiques) son travail de « méta-polar », en écrivant :

Les commentateurs ont généralement remarqué que certains de mes sujets avaient quelque chose de politique et peut-être de gauchiste. Ils ont moins souvent aperçu que tout mon travail d'écriture est référentiel [...]. Ils n'ont pas souvent jugé que l'essentiel de mon travail, simultanément et identiquement sur le contenu de la forme et la forme du contenu [...] vise à produire un « meta-polar » (au sens où tel idéologue a pu parler de « metalangage »), mais voudrait rester discret [...]⁴⁸¹.

En ce qui concerne le « méta-polar », il écrit par contre ceci :

Il reste à ne pas nous laisser bouffer par le « référentiel » : à ne pas écrire, pour ainsi parler, du « méta-roman-noir ». Quand mon honorable collègue Demouzon écrit que « nous jouons avec des souvenirs, des conventions, des stéréotypes » (*Polar* n° 10), je pense que oui, sans doute, mais pas seulement. Heureusement le roman noir se défend : les adeptes du méta-roman-noir s'en trouvent généralement expulsés. Certains en profitent pour voguer vers la gloire littéraire. Tant mieux pour eux, peut-être ; mais sûrement tant mieux pour nous qui en sommes débarrassés⁴⁸².

⁴⁸⁰ Jean-Patrick Manchette, *Derrière les lignes ennemies*, op. cit., p. 201-202.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 154 ; quelque temps plus tard, Manchette laisse même entendre qu'il imagine un projet dans lequel, « Je pourrais [...] reprendre Tarpon et ça serait signé Eugène Tarpon. Il pourrait écrire un livre qui s'intitulerait *Manchette fatale*, c'est intéressant comme effet de miroir. », p. 296.

⁴⁸² Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 339.

Concernant la « subversion du texte, » si chère à ses commentateurs, il écrit :

Je parle désormais beaucoup moins de politiques dans mes bouquins, et les contenus politiques sont loin derrière les préoccupations que je peux avoir sur la subversion de texte lui-même. [...] Après *Nada*, j'ai balancé de moins en moins de « contenu » et je me suis occupé de plus en plus d'écrire des polars qui, dirons-nous, s'autodétruisent, qui sont excessifs, qui essaient d'être au polar classique, au polar américain, ce que (toute révérence gardée) *Don Quichotte* était au roman de chevalerie⁴⁸³.

Pourtant il écrit ailleurs :

[J]e vous confirme que je ne suis pas à proprement parler un « universitaire » [...] et quoique mon approche du roman noir puisse être qualifiée d'assez intellectuelle (je ne fais certes pas d'anti-intellectualisme a priori, mais c'est un fait que tous les universitaires actuels, stricto sensu, sont des crétins). [...] Au reste, comme je vous ai dit, je considère toute la citation [de *Ice Crim's* (juillet 1984), que nous venons de citer, parlant de *Don Quichotte*] comme une manifestation de la profonde sottise où m'avait jeté une panne intellectuelle et, comme on dit, créative. La prétendue « subversion du texte » est au mieux une expression pédantesque pour désigner la simple qualité *littéraire* de n'importe quel texte ; dans les deux dernières décennies, cette pédantesque expression a été mise en avant par le racket structuraliste afin de faire croire qu'il pouvait y avoir quelque chose de subversif dans des textes qui ne le sont pas, de Barthes à Sollers et autres putes⁴⁸⁴.

Dans ses « Notes noires », il se remet encore en question en écrivant :

Publiés dans *Ice Crim's* en juillet 84, certains propos que j'ai tenus me paraîtront bientôt aussi sots que le pare-balles Vuitton [...]. [...] Si cette pédantesque « subversion du texte » ne désigne ni la simple qualité littéraire ni la période précise et close où la littérature s'est formellement autodétruite, alors il s'agit seulement de ce cliché moderniste qui voudrait nous faire croire que l'art littéraire poursuit aujourd'hui son fier bonhomme de chemin. C'est évidemment faux⁴⁸⁵.

Parlant de la faisabilité de sa tentative d'« opérer derrière les lignes ennemies avec des romans noirs », il écrit :

⁴⁸³ Jean-Patrick Manchette, *Derrière les lignes ennemies*, *op. cit.*, « *Ice Crim's* n° 5-6, juillet-août 1984 », p. 203.

⁴⁸⁴ Jean-Patrick Manchette, *Lettres du mauvais temps*, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁸⁵ Jean-Patrick Manchette, *Derrière les lignes ennemies*, *op. cit.*, note en bas de page n° 76, p. 203.

[P]arlant d'art industriel, je souhaitais manœuvrer comme un Hammett. Mais j'étais un cavalier plus maladroit, et la situation était plus propice à la récupération. Les ouvertures de « néo-polar » ont été *progressivement conquises* par des littératures (d'Art) ou bien des racketteurs [sic] stalino-trotskistes gorbatchévophiles. *À mesure qu'ils développaient, je ralentissais. Depuis 1980 ils sont florissants. Depuis 1980 j'ai cessé de publier.* [...] Quant au « refuge » offert par l'industrie du divertissement, *il ne m'intéressait donc que comme base d'infiltration*, non comme refuge. Quand j'ai vu *que je n'étais plus capable d'opérer derrière les lignes ennemies avec des romans noirs*, j'ai laissé tomber⁴⁸⁶.

Il énonce la même affirmation dans une lettre à Robin Cook (Derek Raymond), publiée dans la correspondance de JPM :

Peut-être y a-t-il aussi à cela une raison historique. Je continue à croire qu'à l'époque de Dashiell Hammett (pour ne citer que lui), il était judicieux, sur un plan stratégique, de publier les romans « noirs » dans le cadre de l'industrie du divertissement de masse ; et cela était encore vrai, en tout cas je l'espère, dans les années 70 (en France du moins), même si les conditions étaient déjà très différentes. Aujourd'hui [1989] c'est la culture tout entière qui a disparu dans le cloaque du divertissement et de la stimulation de masse⁴⁸⁷.

Ce récit (un peu trop) facile de l'abandon pour éviter la récupération est souvent répété par les commentateurs de Manchette pour expliquer pourquoi il a cessé d'écrire. Selon leur logique, Manchette n'a pas été récupéré, pas plus que ses polars (même en étant un auteur célèbre de collection roman noir de Gallimard, l'une des plus grandes maisons d'édition en France, une entreprise capitaliste par excellence), et il a arrêté d'écrire lorsqu'il a constaté que le mouvement commençait à être neutralisé par « l'industrie culturelle ». En même temps, il semble croire qu'il n'a jamais été possible de réaliser son espoir d'« opérer derrière les lignes ennemies avec des romans noirs », qu'il n'y a pas eu de possibilité, compte tenu de sa conception de la « récupération culturelle ». Ainsi, il avoue :

[J']ai échoué en bloc, sur le terrain du roman, par rapport à l'espérance que j'avais d'effectuer, avec des collègues, un mouvement tactique qui aurait fait surgir des romans subversifs en plein milieu du dispositif ennemi, c'est-à-dire de l'industrie du divertissement, pour y appuyer le mouvement révolutionnaire qui s'est déployé dans la

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 258. Nous soulignons.

⁴⁸⁷ Jean-Patrick Manchette, « À Robin Cook, le 14 septembre 1989 », *Lettres du mauvais temps*, op. cit., p. 375.

société en 1968 et dans les années suivantes. C'était, dans son principe, une imitation de ce que les grands Américains (Hammett et autres) avaient fait en leur temps sur un autre théâtre. Mais l'intelligentsia française, dans les années 1970, n'a pas résisté bien longtemps avant de proclamer que le roman noir national était une bonne marchandise. [...] Il n'y a plus rien de subversif chez ces gens. Toute l'opération a fini en récupération culturelle. Pour la part que j'y ai prise, ce genre de réussite est pour moi un ratage, même s'il en reste certains romans agréables à lire dans le train⁴⁸⁸.

Ce commentaire est intéressant : il démontre qu'il estime, malgré les contradictions qu'il exprime, que les écrivains antérieurs étaient en mesure de réaliser cette prétendue manœuvre stratégique. Par conséquent, même sur le terrain tenu de l'affirmation selon laquelle JPM a réinventé le roman noir en choisissant une forme extrêmement populaire de média de masse à utiliser comme cheval de Troie, attaquant le capitalisme de consommation de l'intérieur, selon l'auteur lui-même, il ne s'agissait pas d'une idée originale. Qui plus est, pour sa part, il estime avoir « échou[er] en bloc ». Ainsi, nous nous retrouvons simplement avec l'idée que Manchette est nouveau simplement parce qu'il est un adepte des écrits philosophiques néomarxistes, qui encore une fois, n'ont pas selon lui d'influence révolutionnaire ou politique notable dans ses romans (« Il faudrait être une tête de linotte pour conclure [...] »).

En lisant quelques-unes des nombreuses déclarations dans lesquelles Manchette se contredit, nous en avons une image plus complète. Une image nuancée d'une personne complexe, contenant des éléments multiples et contradictoires vient remplacer l'idéologue du roman noir français tel que ses commentateurs de *Theory Fandom* aiment à le dépeindre. Tout texte critique qui privilégie une version de Manchette par rapport à une autre est probablement davantage intéressé par la promotion d'une vision du monde solipsiste, construite autour d'un récit tronqué sur l'auteur et son œuvre, que par une analyse judicieuse des textes. Les critiques de Manchette présentent à leurs lecteurs un auteur unidimensionnel qui répond à leur désir de discuter de l'esprit de 1968 et de leurs théoriciens préférés. Lorsque les chercheurs mentionnent les déclarations contradictoires de Manchette, ils évitent soigneusement toute citation qui affaiblit leurs arguments. De notre point de vue, si l'on croit à la conception marxiste de la récupération, on est récupéré dès que l'on devient auteur d'une fiction de grande diffusion. Surtout si l'on tient compte du fait que les livres de la Série Noire et le Carré Noir, dans les

⁴⁸⁸ Jean-Patrick Manchette, *Derrière les lignes ennemies*, op. cit., p. 288.

années 1960, 1970 et 1980, comportaient en quatrième de couverture de pleines pages de publicité pour les cigarettes Gitane ou Bastos ou encore pour Balafre, une marque d'eau de toilette et de savon exclusivement destinée aux hommes (« Aimer Balafre, c'est aimer être un homme⁴⁸⁹ », « Quand elles le croisent, les femmes devinent tout de suite... il a choisi la virilité sans concession. Ni archange, ni démon, il porte Balafre tout simplement⁴⁹⁰ »). Comme l'a souligné Manchette dans un entretien : « j'ai fait tout ce qu'il fallait pour ["être une référence à trente-neuf ans"] et j'ai été immédiatement récupéré par le marché⁴⁹¹ ». Alors qu'il affirme par ailleurs avoir « récupéré » la politique radicale et que c'est ce qui a permis à son œuvre d'être remarquée par une génération de consommateurs post-1968, et donc d'être « immédiatement » à la fois récupérateur et récupéré, les commentateurs présentent son œuvre comme si elle n'avait été « récupérée » qu'à un moment donné dans les années 1980, quand le néo-polar est devenu une tendance bien établie. Puis, ils attribuent l'absence d'un roman publié dans les 14 dernières années de la vie de Manchette à son aversion pour la validation du néo-polar par un courant dominant de la culture française, ainsi qu'à son refus d'être « récupéré » par la société de la consommation. « C'est sans doute une des raisons pour laquelle Manchette s'arrête d'écrire » pour Gérard : « il s'est rendu compte qu'il était devenu une sorte de star, qu'il a été récupéré, *ce qui risquait de faire perdre tout pouvoir subversif* à son œuvre⁴⁹² ». « Après [son dernier] roman, [...] comment peut-il encore innover, créer, déconstruire dans cette littérature de genre sans franchir le pas de l'institutionnalisation [...] ? » C'est ainsi que Frommer décrit les prétendus dangers de récupération auxquels il était confronté après la publication de son dernier roman non posthume⁴⁹³. Un exemple très amusant est présent dans un texte de Gorrara :

After having spoken eloquently of his aim to subvert the dominant capitalist order from within, [JPM] saw that his work had been recouped by the mass media. In a twist of fate, the writer who had so railed against the establishment was assimilated into the *roman noir* world and gave intellectual kudos to its production.

The recuperation of Manchette's work by conservative forces is best demonstrated by a number of film adaptations. [...] It was, therefore, little surprise that the film adaptations of his later books were a travesty of his political and social critique, *Le Petit Bleu* perhaps

⁴⁸⁹ Du 4^e de la couverture, Pierre Siniac, *Le Casse-route*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1969.

⁴⁹⁰ Du 4^e de la couverture, A.D.G., *Je suis un roman noir*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1974.

⁴⁹¹ Jean-Patrick Manchette, *Derrière les lignes ennemies*, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁹² Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette*, *op. cit.*, p. 31. Nous soulignons.

⁴⁹³ Franck Frommer, « Jean-Patrick Manchette : Le facteur fatal », *loc. cit.*, p. 94.

more than any other. Produced, adapted, and starring Alain Delon (a long time Gaullist) [...]. The prospect of further recuperation by the critical establishment may explain why Manchette published no further *romans noirs* in the last fifteen years of his life⁴⁹⁴.

Qualifier les films d'Alain Delon basés sur les romans de Manchette de « récupération [...] par les forces conservatrices » est absurde. Si on lit les déclarations de JPM, il est évident que, même si cela est en contradiction totale avec son personnage public, Manchette était très heureux de l'accord mutuellement bénéfique conclu entre son agent littéraire et les représentants de Delon. Dans une lettre à Henri Droguet, qui lui écrit pour dénoncer le fait qu'Alain Delon a acheté les droits de plusieurs de ses romans, Manchette répond :

Que je vende des trucs à Alain Delon, cela fait sourciller un certain nombre de lecteurs. [...] je n'ai aucune hostilité de principe à une vente de droits cinéma [sic] à Alain Delon, pour deux raisons. D'abord je pense qu'un livre et un film sont deux trucs complètement hétérogènes, je ne me sens donc pas « impliqué » dans un film, même tiré d'un de mes bouquins (et si ton souci de l'impact « idéologique » veut dire que je rabats des clients sur Delon, c'est un raisonnement qui s'autodétruit : un Série noire touche peut-être 50 000 lecteurs, peut-être 100 000 dans mon cas parce que j'ai un peu de notoriété, en tout cas un film de Delon, pendant ce temps-là, touche 1 million et demi de spectateurs et donc, si l'on croit à l'« impact idéologique », c'est plutôt le film qui va rabattre d'innocents citoyens vers les pernicious écrits de Manchette, sournoisement réimprimés avec la fiole de la star en couverture. Au reste, je ne crois pas du tout à l'impact idéologique et autre conscientisation). Deuxièmement si on commence à boycotter, on ne s'arrête plus. C'est ce que les situs avaient bien compris et qu'ils ont pratiqué brillamment. Je ne suis pas un mec de leur calibre, je ne passe pas ma vie à cohabiter avec le négatif, je suis romancier, mettons que je suis un romancier sympa, c'est le maximum qu'on peut m'accorder. Si je commence à boycotter, il faudrait boycotter non seulement Delon, mais aussi bien Chabrol parce qu'il est démo-stalinien (et il a effectivement fait du film *Nada* un ouvrage démo-stalinien, condamnant dos à dos l'État salaud et les anars idiots, ce qui était, *en creux*, une façon de prôner le fameux Programme Commun et l'alliance électorale qui allait avec). Il faudrait boycotter *Charlie*, politiquement éclectique et infiltré par à peu près toutes les sortes de réformisme. Etc. Et, au bout du compte, il faudrait cesser d'écrire des romans, récupération feuilletonesque du mouvement social. Je ne plaisante pas, ce sont des questions qui me soucient réellement, et quand je parle d'écrire de manière récréative, c'est justement contre la mode qui voudrait me faire passer pour un écrivain de combat. Je n'ai pas changé mes humeurs ni mes opinions, et je ne compte pas les changer, je suis simplement engagé dans un boulot de critique de ma propre activité [...] parce que je croyais écrire utile quand j'écrivais *Nada*, en particulier, mais j'ai abouti à devenir une jolie marchandise rouge, comme la cocotte SEB, ça m'est peu supportable mais d'autre part je répugne à disparaître et à retourner gagner difficilement mon pain comme obscur traducteur⁴⁹⁵.

⁴⁹⁴ Claire Gorrara, *The Roman Noir in Post-War French Culture*, op. cit., p. 70-71.

⁴⁹⁵ Jean-Patrick Manchette, « À Henri Droguet, le 29 mai 1981 », *Lettres du mauvais temps*, op. cit., p. 111-114.

Plus succinctement, la réaction de Manchette à l'achat par Delon des droits cinématographiques de plusieurs de ses romans peut être résumée par des lignes telles que : « J'avais des économies, grâce à Alain Delon⁴⁹⁶ » et « Delon idem : canigou. Aucune importance, sauf qu'avec le blé, je vais avoir le temps d'écrire un bouquin sans rien faire d'autre en même temps⁴⁹⁷ ». Manchette conseille même à ses éditeurs de mettre des photos d'Alain Delon sur les couvertures des éditions allemandes de ses romans⁴⁹⁸. Décidément, la conception de Manchette comme anticonsumériste et anticapitaliste semble avoir sérieusement entravé la capacité de nos critiques à évaluer les informations relatives à l'auteur. Comme le dit JPM lui-même, il voulait plus d'argent et son agent a donc vendu les droits à l'agent de Delon. Pour Gorrara, il s'agit d'une récupération par des forces « conservatrices ». Pourtant, elle ne se préoccupe en aucun cas des films précédents réalisés à partir de ses romans, dont on a également retravaillé le contenu politique, comme celui qui transforme *Nada* en « une jolie marchandise rouge », en « un ouvrage démo-stalinien ». Il faut également noter que Manchette rejette l'idée que ses œuvres ou celles de Delon puissent avoir un quelconque « impact idéologique », ce qui réduit à néant une grande partie des affirmations des commentateurs concernant sa mission dans l'écriture de romans noirs.

Ce qui est également remarquable, c'est la fréquence avec laquelle les commentaires positifs de Manchette sur l'*ensemble du roman noir* sont sortis de leur contexte et présentés comme s'il ne faisait référence qu'à son propre travail et à celui de ses imitateurs. Cette manœuvre est visible dans le texte d'Atack. Elle écrit : « Manchette described his fiction as “le polar d'intervention sociale très violent”⁴⁹⁹ ». Ce dernier ne fournit pas de source pour cette citation, envoyant plutôt son lecteur à l'avis de décès de Manchette dans *Libération*. Il faut noter que cette citation n'apparaît pas dans l'avis de décès cité par Atack, et qu'elle identifie

⁴⁹⁶ *Ibid.*, « À Jean-Pierre Andrevon, le 20 décembre 1994 », p. 511.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, « À Henri Droguet Paris, le 7 février 1982 », p. 132.

⁴⁹⁸ « Juste au cas où cela pourrait être utile d'attirer des lecteurs avec des stars de cinéma en couverture, vous vous souvenez peut-être que *La Position du tireur couché* a donné lieu en France à un film [...], réunissant à la fois Alain Delon et Catherine Deneuve [...]. Tous ces détails sont peut-être inutiles, mais, encore une fois, je vous les donne au cas où l'idée de mettre des stars de cinéma en couverture vous intéresserait. » *Ibid.*, « À Martin Compart, le 2 mars 1989 », p. 360.

⁴⁹⁹ Margaret Atack, *May 1968 in French Fiction and Film*, *op. cit.*, p. 128.

incorrectement l'auteur comme étant « A. Viard » et la date comme étant le 05/06/1995, alors que l'auteur est Arnaud Viviant et que l'article a été publié le 06/06/1995. On peut voir dans le document original (qui contient la citation en question) que Manchette ne tentait pas de distinguer « his fiction » des romans noirs précédents lorsqu'on lit la citation entière. Voici ce que Manchette a réellement écrit :

Un peu avant, je m'étais mis à Carter Brown, très en vogue chez les étudiants vers 1962-64. Ensuite, grâce à Mélissa, j'ai lu toute la Série noire, surtout les classiques : Chandler, Hammett, Charles Williams, John D. McDonald, Jim Thompson, tout le monde. Le seul grand qui me manquait sur le tard, vers 1969 encore, c'était Stark-Westlake, découvert après. Comme tous les amateurs, je me suis mis à chercher les perles rares : on choisit les livres d'après le traducteur, ou on recherche systématiquement les auteurs qui n'ont écrit qu'un livre ou deux et on tombe sur le formidable *À nos amours* de P.J. Wolfson, ou sur les deux Paul Cain, *À tombeau ouvert* et *Sept tueurs*, sur *Je suis un sournois* de Peter Duncan, qui fait penser à du Jim Thompson optimiste ; et sur Geller, Naughton, Loughran, *Le Grossium* de Stanley Crawford, etc., etc.

Comme j'étais totalement nourri de polars américains, pas du tout d'auteurs français, il me paraissait tout naturel, automatique, de suivre la voie des « réalistes-critiques ». Le polar, pour moi, c'était – c'est toujours – le roman d'intervention sociale très violent. Je suis donc parti dans cette direction, où me poussait aussi mon expérience de gauchiste⁵⁰⁰.

De toute évidence, Manchette ne parle pas de sa propre fiction, mais de la fiction noire américaine (et britannique – Peter Loughran et Carter Brown) lorsqu'il déclare : « Le polar, pour moi, c'était – c'est toujours – le roman d'intervention sociale très violent. » De même, Lee cite mal le commentaire de JPM, énonçant à ses lecteurs :

Whereas the hard-boiled crime novel saw justice preserved, if only in the figure of the principal detective, the *néo-polar* took no comfort in either social structures or exemplary individuals. As a movement or a trend, it was informed by Manchette's vision of modern crime fiction as writing that "speaks of the world out of balance, labile, likely to fall down and vanish. Modern crime fiction is the literature of crisis"⁵⁰¹.

À la manière du contraste discutabile de Lee entre *hard-boiled* et néo-polar, elle fait référence à la « modern crime fiction » dans la même phrase que le « mouvement » néo-polar, donnant au lecteur l'impression que JPM fait référence à ce dernier comme « the littérature of crisis ».

⁵⁰⁰ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 11-12.

⁵⁰¹ Susanna Lee, « May 1968, Radical Politics, and the *Néo-Polar* », loc. cit., p. 71.

Cependant, la citation fait référence à la fiction américaine et à James M. Cain en particulier. Par conséquent, la « modern crime fiction » à laquelle Manchette fait référence est le roman noir américain après 1929 (c'est-à-dire « the hard-boiled crime novel »), et non le néo-polar français après 1968, comme le texte de Lee l'implique. Lee supprime l'essentiel du paragraphe dans lequel la citation apparaît, en changeant le sens, et traduit de manière douteuse « polar » par « modern crime fiction » malgré le fait que, dans le même paragraphe, JPM énonce explicitement qu'il utilise « polar » pour désigner le « roman noir violent » tel que pratiqué par James M. Cain. Voici le texte original :

Polar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigme de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine mauvaise, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Le polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé donc à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise. Pas étonnant qu'il reprenne vie ces temps derniers. Mais quant à Cain, c'est surtout celle de 1929, la crise dont il parlait. Et l'homme est auteur de polars, de bout en bout, je le décrète ici où je suis le maître⁵⁰².

En ajoutant qu'il n'est « [p]as étonnant qu'il reprenne vie ces temps derniers », Manchette soutient l'idée que le néo-polar n'est la « littérature de la crise » que dans la mesure où il est la continuation du « polar », le « roman noir violent » tel que le pratiquent Cain et d'autres écrivains *hard-boiled* américains. Il ne s'agit pas, comme le sous-entend le texte de Lee, de contraster les romans *hard-boiled* et le néo-polar. Au lieu de cela, JPM oppose le roman noir américain et « le roman à énigme de l'école anglaise ».

Ces citations détournées sont des exemples flagrants du type de lecture sélective utilisé par les commentateurs de Manchette pour construire leur argumentaire. Entre leur recours à un « distant-reading » de tous les romans noirs autres que ceux de JPM et les exagérations et omissions quant aux détails cruciaux concernant l'auteur et ses déclarations, on peut conclure que ces critiques sont engagés dans une méthode de lecture propre aux *fans* qu'Henry Jenkins, empruntant à Michel de Certeau, appelle le « poaching » – « an impertinent raid on the literary reserves that only takes away those things that are useful or pleasurable to the reader⁵⁰³ ». Sauf

⁵⁰² Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁰³ Henry Jenkins, *Textual Poachers*, *op. cit.*, p. 24.

que Jenkins estime que le « poaching » est actif/délibéré et limite l'activité aux personnes culturellement marginalisées (« To speak as a fan is to accept what has been labeled a subordinate position within the cultural hierarchy, to accept an identity constantly belittled or criticized by institutional authorities⁵⁰⁴ »). Évidemment, nous n'avons pas affaire à une population marginalisée et subalterne, mais plutôt à un groupe d'individus disposant d'un capital culturel et économique très élevé. Leur communauté interprétative – l'intelligentsia néomarxiste – qui se présente comme marginalisée par la société, offre en réalité un Grand récit hautement légitimé au sein du monde universitaire et intellectuel, leur conception de la « culture de masse » et des effets néfastes des produits populaires du capitalisme constituant un narratif dominant respecté dans ces cercles puissants sur le plan culturel. Le recours au braconnage par des chercheurs universitaires afin de rendre un produit de la société de consommation (Manchette) conforme à leur vision du monde et à ce qu'ils souhaitent exprimer n'est qu'un exemple de plus de la façon dont chacun a ses penchants d'admirateurs qui sont déterminés par les communautés interprétatives qu'il habite et qui l'habitent.

Les types d'omissions, d'exagérations, de transformations et d'oublis énumérés ci-dessus sont flagrants, mais peu surprenants si l'on considère toute l'argumentation de ces chercheurs quant à la nature et à la fonction des romans de Manchette, comme on a pu le voir précédemment. Une enquête plus nuancée, qui tiendrait compte de la nature hautement problématique de la critique biographique, qui éviterait les « moral dualisms » et les « decisionist narratives », les obligerait à assouplir leur position à l'égard de la culture de masse (et à aller au-delà de la « distant-reading » des « disfavored texts ») et les forcerait probablement à admettre que les effets politiques et sociaux des produits culturels sont complexes et très difficiles à séparer de manière binaire entre « progressive/reactionary ». En bref, il faudrait qu'ils soient en mesure de changer leur perception du monde, de repenser la communauté interprétative autour de laquelle se construit une grande partie de leur propre image. Ces chercheurs, accidentellement ou délibérément, ont mené des recherches sur un sujet pour lequel le résultat est déterminé à l'avance, en fonction des besoins de leur communauté interprétative qui sont, selon la logique de Fish, inséparables de leurs propres interprétations.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 23.

Enfin, nous en arrivons à une troisième version de Manchette, Manchette l'« auteur imaginaire ». Selon Pierre Bayard, de même que nous n'avons jamais accès à un texte exempt de nos biais perceptifs personnels et communautaires et que nous avons toujours affaire à un « livre-écran », nous n'avons jamais accès à la personne réelle qui se cache derrière l'auteur ni à l'auteur qui habite la personne réelle pendant les périodes de créativité. En s'inscrivant dans une longue tradition de critique littéraire, Bayard met en évidence la nature problématique de la critique biographique, arguant que l'individu qui crée une œuvre de fiction ou toute autre œuvre d'art ne correspond pas parfaitement à l'être humain auquel le texte est attribué. Le créateur ne peut comprendre parfaitement les processus de création de ce qu'il produit, car la création implique de nombreux processus dont il ne peut pas être conscient, et qui échappe à son contrôle⁵⁰⁵. Les critiques doivent être particulièrement précautionneux, poursuit Bayard, lorsqu'ils traitent d'informations biographiques provenant principalement de l'auteur lui-même (ce qui est le cas pour la critique de Manchette, les détails provenant des déclarations publiques fait par lui ou par son fils Tristan), pour la raison évidente que l'auteur et ses proches ont tout à gagner à présenter une version idéalisée et sont probablement conscients que « ce dispositif n'est pas secondaire ou postérieur à l'œuvre, mais qu'il en est partie prenante⁵⁰⁶ ». Tout au long de l'histoire, les auteurs ont cherché à se présenter et à présenter leurs œuvres sous le jour le plus profitable à leur réputation, la plus conforme à la version de soi à laquelle ils veulent que le public et leurs critiques croient. Manchette n'est pas, dans ce cas également, une exception. Cette manière de se « mettre en perspective »

[...] est un mouvement beaucoup plus large de modification de sa propre image à laquelle tout écrivain participe dès qu'il entreprend de transformer tel ou tel élément de sa biographie pour la rendre plus cohérente avec la représentation qu'il souhaite laisser de lui-même et les lectures de son œuvre qu'il entend promouvoir⁵⁰⁷.

Bien sûr, comme le rappelle Bayard, les auteurs « n'ont évidemment pas le monopole de cette mise en perspective » :

⁵⁰⁵ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁰⁶ Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Minuit, 2013, p. 61.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 62.

Dès que nous parlons de nous aux autres, voire à nous-mêmes, nous sommes tentés d'anticiper sur les réactions et de transformer notre biographie, pour la faire coïncider le plus précisément possible avec l'image que les autres ont de nous-mêmes, ou plus justement avec l'image que nous avons de cette image. En ce sens, d'une certaine manière, c'est l'ensemble de cette représentation fictionnelle qui constitue un pseudonyme⁵⁰⁸.

Cette situation explique en grande partie la raison pour laquelle la critique biographique est si controversée, car « tout nom d'auteur est une fiction⁵⁰⁹ ». Même si les informations biographiques sont nombreuses et précises, elles peuvent correspondre à certains aspects de la création artistique, mais ne peuvent l'expliquer de manière causale. Or, c'est précisément ce que les critiques de JPM tentent d'accomplir. Cette approche est d'autant plus problématique qu'il est impossible d'avoir une connaissance directe de la personne humaine (ce que Bayard appelle « l'auteur réel ») ou de ses instances créatrices (selon Bayard, « l'auteur intérieur ») ; les critiques et le public n'ont jamais accès qu'aux variétés d'un « auteur imaginaire⁵¹⁰ ». Selon ce raisonnement, toutes les réflexions sur l'auteur, utilisées pour tenter d'expliquer le contenu de ses créations, ne représentent que des versions différentes d'un « auteur imaginaire ». Face à la version d'un Manchette perçu comme un révolutionnaire marxiste, subvertissant la culture de masse de l'intérieur en détournant des romans noirs, nous pourrions facilement construire un Manchette totalement opposé qui n'a jamais cru à de telles affirmations. En utilisant certains de ses propos, on pourrait « prouver » qu'il n'a jamais cru que ses romans pouvaient avoir un impact politique, qu'il n'a écrit que pour gagner de l'argent, qu'il a produit des livres surtout pour divertir les lecteurs, dans lesquels le contenu politique n'était qu'une récupération de mouvements sociaux radicaux et une monétisation des tendances culturelles actuelles, et qu'il a incité les critiques à élever son travail en produisant une performance stratégique de *Theory Fandom* néomarxiste et en exagérant l'influence de cette théorie sur ses romans noirs. Nous ne croyons pas que cela soit plus exact que la version précédente, mais ce ne serait pas moins exact, et la conclusion serait également douteuse. Nous pourrions facilement créer d'autres Manchettes à partir des mêmes informations, mais ils ne seraient pas davantage proches de « l'auteur réel » ou de « l'auteur intérieur » pour autant. Par ailleurs, « l'auteur réel » et

⁵⁰⁸ *Idem.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

« l'auteur intérieur » « ne nous sont pas directement accessibles, puisqu'ils sont largement produits par le lecteur et l'époque à laquelle il appartient, ses préoccupations, ses modèles de pensée⁵¹¹ » et ne sont donc rien d'autre que de nouveaux « auteurs imaginaires. »

Lorsqu'ils évoquent le créateur de tel ou tel texte, lecteurs et chercheurs n'ont jamais affaire qu'à divers pseudonymes, divers « auteurs imaginaires », qui « interfèrent en permanence avec le processus de lecture parce qu'elles se mêlent intimement à l'œuvre dont elles deviennent partie prenante⁵¹² ». Il s'agit d'une extension assez simple et ingénieuse des théories de la réception – telle qu'elles ont été appliquées aux textes – à la notion d'auteur, qui est lui-même un type de texte qui ne peut être réduit à une simple signification, bonne ou mauvaise, sans déformer substantiellement l'auteur dans son ensemble. Il y aura toujours des informations contradictoires négligées dans ces analyses simples, mais nous ne pourrons jamais, en tant que lecteurs et chercheurs, échapper complètement à ces simplifications. Sur une note positive, cet état peut permettre à l'observateur averti, que l'on espère déjà conscient des défauts inhérents à la critique biographique, de se méfier de toute description simpliste d'un artiste. Même la possibilité de créer des versions plus ou moins représentatives des « auteurs imaginaires » est problématique, car ce qui sera considéré comme tel dépendra du lecteur et de sa communauté interprétative, et le résultat sera toujours de « remplacer un auteur imaginaire par un autre auteur imaginaire⁵¹³ ». Cependant, nous sommes tout à fait d'accord avec Bayard, qui croit qu'il s'agit d'un gain pour la critique littéraire. Ce qu'un lecteur particulier ou une communauté de lecteurs sélectionne concernant les informations biographiques d'un auteur ou sa production créative, même en les déformant, nous apprend beaucoup sur le(s) chercheur(s) en question. Si l'on peut accepter qu'il s'agisse d'une réalité qui influence chaque chercheur (quels que soient son appartenance politique, ses théoriciens privilégiés, ses auteurs préférés, etc.), chaque *fan* – en combinant les objets qui leur sont chers avec les récits de soi et de la société qui leur sont chers –, il peut (possiblement) apprendre à se connaître, à connaître ses pairs, ses communautés interprétatives, ses textes préférés ou méprisés, d'une manière qui lui avait échappé auparavant. Le meilleur résultat de la recherche sur un sujet particulier de culture consiste à démontrer qu'il

⁵¹¹ *Idem.*

⁵¹² *Ibid.*, p. 40.

⁵¹³ *Idem.*

est infiniment plus complexe qu'on ne le pensait précédemment. La recherche permet ainsi de constater la polysémie d'une œuvre. Constater la part de subjectivité dans une analyse est nécessaire pour remettre en question les idées préconçues. Une telle compréhension permettra, espérons-le, aux chercheurs qui se croient au-dessus de la mêlée, qui sont tentés de considérer que l'idéologie concerne toujours les autres, de réfléchir avant de créer ou de soutenir « a theoretical fiction that masks rather than illuminates the actual complexities of audience-text relations⁵¹⁴ » ; de se rendre compte qu'ils sont, pour le meilleur et pour le pire, comme tout le monde.

⁵¹⁴ Henry Jenkins, *Textual Poachers*, *op. cit.*, p. 285.

CONCLUSION

Comme nous l'avons démontré dans ce mémoire, les affirmations énoncées concernant la « rupture manchettienne, » c'est-à-dire la réinvention du roman noir par Jean-Patrick Manchette, qui transformerait le polar en néo-polar, sont fausses et se basent sur des informations trompeuses, insuffisamment documentées et parfois non sourcées. Après une étude comparative de cette thèse par rapport à des textes spécifiques d'auteurs de romans noirs anglophones et francophones écrits avant 1971 et un examen minutieux des innovations attribuées à Manchette, analyses éclairées par les informations sur le genre provenant des chercheurs actuels sur la littérature criminelle et, plus particulièrement, sur le roman noir, nous avons établi que Jean-Patrick Manchette est l'un des nombreux auteurs de roman noir très talentueux, qui ont tous « réinventé » le genre en écrivant à partir de leurs expériences personnelles et leurs visions politiques, et en s'efforçant de développer des styles uniques. Jean Vautrin répond à la question « Y-a-t-il [eu] une école Manchette ? » ainsi : « Sincèrement, je ne le pense pas. La façon d'écrire, les thèmes du roman noir relèvent du genre. Quant au style, pour ceux qui en ont un, chacun le sien⁵¹⁵ ». Nous sommes d'accord avec ce point de vue, loin des affirmations concernant l'œuvre de JPM faites par ses commentateurs, qui souhaitent démolir le genre pour prétendre que l'auteur est au-dessus de la mêlée quant au style et au contenu, une perspective qui ne résiste pas à une analyse honnête. Selon nous, Manchette était plutôt un catalyseur qui stimulait l'intérêt du marché pour les jeunes auteurs à gauche du spectre politique en proposant une conception hautement politisée de lui-même et de son travail aux médias et aux industries de l'édition, désireux et capables de vendre des produits à prétention subversive à une nouvelle génération de consommateurs. Il était également un excellent auteur de romans noirs, mais un parmi tant d'autres, dont la plupart écrivaient déjà avant qu'il ne commence sa carrière et dont beaucoup étaient Français. Pour nous, c'est une situation satisfaisante. Un auteur qui est un excellent romancier parmi d'autres et un point d'inflexion

⁵¹⁵ Jean Vautrin, « Jean-Patrick Manchette vu par... » dans Guérif, François (dir.), *POLAR, spécial Manchette*, Paris, Éditions Rivages, 1997, p. 35

pour le roman noir français, ce n'est pas rien. Il n'est pas nécessaire d'exagérer ses réalisations ou de minimiser celles de ses prédécesseurs si nous acceptons que ces réussites suffisent à justifier son étude. Nous espérons que les futurs chercheurs sur JPM seront en mesure de se débarrasser du bagage de recherches imparfaites sur lui, menées par des anti-*fans* du genre et de la culture populaire qui, en vertu d'une conception déformée et simpliste, ont abouti à étudier la relation de Manchette au genre dans un vacuum.

Voici les pistes à éviter : les futurs chercheurs devraient considérer avec une extrême suspicion toute affirmation selon laquelle Manchette a réinventé, renouvelé ou transformé le genre qui n'inclut pas une comparaison textuelle substantielle de ses textes avec un grand nombre d'autres du genre qu'il est censé avoir changés. Ils doivent également se méfier des affirmations concernant la transformation du genre par Manchette qui s'appuient sur des citations de la Théorie critique ou de la théorie littéraire au détriment de sources pertinentes (telles que les romans du genre et les spécialistes du roman noir) comme c'est le cas pour les commentateurs que nous avons examinés. Comme nous l'avons spécifié dans notre troisième chapitre, « la Théorie critique ne peut prouver qu'un genre a été réinventé ou non à moins qu'elle soit associée *auxiliairement* à un grand nombre de lectures du genre à la fois *avant* et *après* que la prétendue rupture ait eu lieu ». Il convient également de souligner qu'écrire sur un auteur que l'on aime et qui écrit dans un genre que l'on déteste est une recette pour une analyse ratée, car on a déjà une conception fixe, déformée et possiblement infondée, de ce qui le constitue. Les futurs chercheurs devraient également se méfier de tout texte sur Manchette dont la majorité des sources secondaires datent de 20 ans ou plus. Dans le cadre de l'étude historique d'un genre littéraire, il convient de s'assurer que l'on travaille avec les recherches les plus récentes. Une dépendance excessive à l'égard de textes datés signifie que la conception du genre utilisée n'est probablement pas conforme aux connaissances contemporaines.

Voici les pistes à suivre : si les chercheurs de JPM insistent pour faire de la critique biographique, la première étape consisterait à réaliser une biographie précise et indépendante – c'est-à-dire qui ne soit pas menée par Tristan Manchette (Doug Headline) ou ses associés – de Jean-Patrick Manchette. Nous attendons toujours la publication du reste des journaux de JPM, que Tristan Manchette publiera probablement, au moins en partie, l'année prochaine pour

marquer le 30^e anniversaire de la mort de l'auteur, ce qui générera un nouveau cycle d'intérêt rentable pour l'œuvre de son père (dont Tristan est le principal bénéficiaire) et déclenchera sans aucun doute une nouvelle vague d'interprétations critiques. Comme les critiques semblent bien préoccupés par l'idée de faire correspondre sa biographie à ses romans, ils devraient vérifier qu'ils disposent d'informations aussi précises que possible plutôt que de se contenter des approximations potentiellement intéressées actuellement disponibles. Un auteur aussi populaire devrait, à l'heure actuelle, être le sujet d'une biographie de quelques centaines de pages, très détaillée et bien documentée. Une biographie indépendante, honnête et équilibrée nous aiderait à dépasser la mythologie qui entoure cet auteur et son œuvre. D'ailleurs, les chercheurs devraient déterminer le rôle de Mélissa Manchette (née Georgette Petcanas) dans la fiction de JPM. D'après les informations dont nous disposons, Mélissa est à l'origine de l'intérêt de JPM pour le roman noir et a été la première lectrice de tout ce qu'il a écrit. Comme c'est souvent le cas, l'épouse d'un auteur célèbre a été laissée dans l'ombre par ceux qui vénèrent les personnalités littéraires. Les recherches futures devraient tenter de déterminer avec précision dans quelle mesure l'écrivain a pu atteindre ses objectifs grâce à l'aide de Mélissa en tant qu'éditrice, lectrice et conseillère. Puis, étant donné que l'on accorde beaucoup d'importance à ses premiers écrits, il faudrait également examiner dans quelle mesure, comme l'indiquent ses journaux, *L'Affaire N'Gustro* a été volé (au moins partiellement) par Manchette à son partenaire d'écriture de l'époque, Jean-Pierre Bastid. Leur collaboration « s'est mal passé[e] pour *L'Affaire N'Gustro* qui était dans une certaine mesure un sujet de Bastid, et que j'ai complètement annexé en l'écrivant. [...] Je maintiens que c'étaient mes tripes, mais d'un autre côté on voit comme ça pouvait être exaspérant pour lui⁵¹⁶ ». Enfin, les chercheurs qui envisagent d'écrire sur JPM pourraient être avisés qu'il existe des dizaines d'autres auteurs de romans noirs français tout aussi talentueux et peu étudiés sur lesquels ils pourraient écrire à la place. Nous pouvons confirmer que l'écriture de JPM n'apporte rien qui ne soit déjà présent dans le roman noir américain ou anglais, mais une analyse plus poussée est nécessaire pour vérifier si son œuvre, de quelque manière que ce soit, diffère de manière significative des auteurs français précédents. Comme notre mémoire l'indique, c'est peu probable. Cependant, plus nous disposerons d'informations précises sur les œuvres d'autres excellents auteurs

⁵¹⁶ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1996, p. 10-11.

français comme Léo Malet, Terry Stewart, Jean Amila, Francis Ryck, Pierre Siniac, A.D.G. et Jean Vautrin, plus il sera facile de percevoir avec précision si l'œuvre de Manchette contient des éléments vraiment originaux dans le contexte français. Des analyses comparatives doivent également être réalisées entre l'œuvre de Manchette et celles de ses contemporains, car ces autres auteurs français sont aussi susceptibles d'avoir influencé JPM que d'avoir été influencés par lui. Un tel travail aidera également à clarifier le fait qu'il existe à la fois une continuité et une transformation dans l'œuvre de tous les écrivains de genre accomplis et que la présence d'éléments nouveaux dans l'œuvre de l'un de ces écrivains, comme JPM, ne prouve pas l'absence d'innovation dans les œuvres des autres ou dans le genre dans son ensemble.

Nous espérons que notre mémoire suscitera une réévaluation des recherches qui ont défini jusqu'à présent les conceptions critiques de ce célèbre romancier et qu'elle générera de nouvelles discussions sur Jean-Patrick Manchette et sa relation au genre qui ne soient pas tributaires de conceptions infondées des anti-*fans* du genre et de spéculations effrénées sur les mécanismes et les conséquences potentielles de la consommation culturelle dans une société capitaliste. Il reste beaucoup de travail à faire.

ANNEXE

CHAPITRE 1

Article 1 – Liste tronquée des romans criminels qui montre la continuité entre les années 1950 et les années 1970. Pour ne nommer que quelques auteurs et une fraction de leur production littéraire au cours de cette période, cela comprend :

Jean Amila (France) : *Y'a pas de bon Dieu !* (1950), *Motus !* (1953), *La bonne tisane* (1955), *Sans attendre Godot* (1956), *Les loups dans la bergerie* (1959), *Le Drakkar* (1959), *Jusqu'à plus soif* (1962), *Langes radieux* (1963), *Pitié pour les rats* (1964), *La lune d'Omaha* (1964), *Noces de soufre* (1964), *Les Fous de Hong-Kong* (1969), *Le grillon enragé* (1970), *La nef des dingues* (1972), *Contest-flic* (1972), *Terminus Iéna* (1973), *À qui ai-je l'honneur... ?* (1974), etc.

Stanley Crawford (États-Unis) : *Gascoyne* (1966).

Stephen Geller (États-Unis) : *She Let Him Continue* (1966) et *Pit Bull* (1967).

George V. Higgins (États-Unis) : *The Friends of Eddie Coyle* (1970), *The Digger's Game* (1973), *Cogan's Trade* (1974), *A City on a Hill* (1975), *The Judgment of Deke Hunter* (1976), *Dreamland* (1977), *A Year or So with Edgar* (1979), etc.

Patricia Highsmith (États-Unis) : *Strangers on a Train* (1950), *The Talented Mr. Ripley* (1955), *A Game For Living* (1958), *The Cry of the Owl* (1962), *The Glass Cell* (1963), *Those Who Walk Away* (1967), *The Tremor of Forgery* (1969), *Ripley Underground* (1970), *A Dog's Ransom* (1972), *Ripley's Game* (1974), etc.

Chester Himes (États-Unis) : *A Rage in Harlem* (1957), *Real Cool Killers* (1959), *The Crazy Kill* (1960), *The Big Gold Dream* (1960), *All Shot Up* (1960), *Cotton Comes to Harlem* (1964), *Run Man Run* (1966), *The Heat's On* (1966), et *Blind Man with a Pistol* (1969), etc.

Peter Loughran (Angleterre) : *The Train Ride* (1966).

John D. MacDonald (États-Unis) : *Neon Jungle* (1953), *Cry Hard, Cry Fast* (1956), *The Executioners* (aka, *Cape Feare*, 1957), *The End of the Night* (1960), *One Monday We Killed Them All* (1961), *A Flash of Green* (1962), *The Deep Blue Good-by* (1964), *Nightmare in Pink* (1964), *A Purple Place for Dying* (1964), *The Quick Red Fox* (1964), *A Deadly Shade of Gold* (1965), *Bright Orange for the Shroud* (1965), *The Last One Left* (1966), *Darker than Amber* (1966), *One Fearful Yellow Eye* (1966), *Pale Gray for Guilt* (1968), *The Girl in the Plain Brown Wrapper* (1968), *Dress Her in Indigo* (1969), *The Long Lavender Look* (1970), *A Tan and Sandy Silence* (1971), *The Scarlet Ruse* (1973), *The Turquoise Lament* (1973), *The Dreadful Lemon Sky* (1975), *Condominium* (1977), *The Empty Copper Sea* (1978), *The Green Ripper* (1979), *Free Fall in Crimson* (1981), etc.

Léo Malet (France) : *La vie est dégueulasse* (1948), *Le soleil n'est pas pour nous* (1949), *Le soleil naît derrière le Louvre* (1954), *Des kilomètres de linceuls* (1955), *Fièvre au Marais* (1955), *La nuit de Saint-Germain-des-Prés* (1955), *Les rats de Montsouris* (1955), *M'as-tu vu en cadavre ?* (1956), *Corrida aux Champs-Élysées* (1956), *Pas de bavards à la muette* (1956), *Brouillard au pont de Tolbiac* (1956), *Les eaux troubles de Javel* (1957), *Boulevard... ossements* (1957), *Casse-pipe à la Nation* (1957), *Micmac moche au Boul' Mich'* (1957), *Du rébecca rue des Rosiers* (1958), *L'envahissant cadavre de la plaine Monceau* (1959), *Nestor Burma en direct* (1967), *Nestor Burma revient au bercail* (1967), *Drôle d'épreuve pour Nestor Burma* (1968), *Sueur aux tripes* (1969, écrit en 1949), *Un croque-mort nommé Nestor* (1969), *Nestor Burma dans l'île* (1970), etc.

Derek Raymond (Angleterre) : *The Crust on Its Uppers* (1962), *Bombe Surprise* (1963), *A State of Denmark* (1964), *The Legacy of the Stiff Upper Lip* (1966), *Public Parts and Private Places* (1967), et *The Tenants of Dirt Street* (1971).

Francis Ryck (France) : *Les heures ouvrables* (1963), *Nature morte aux châtaignes* (1963), *Opération Millibar* (1966), *Ashram drame* (1966), *Feu vert pour poissons rouges* (1967), *Le cimetière des durs* (1968), *Incognito pour ailleurs* (1968), *La peau de torpédo* (1968), *Drôle de pistolet* (1969), *Paris va mourir* (1969), *L'incroyant* (1970), *Les chasseurs de sable* (1971), *Le compagnon indésirable* (1972), *Voulez-vous mourir avec moi ?* (1973), *Le testament d'Amérique* (1974), *Effraction* (1975), *Le fils des alligators* (1977), *Prière de se pencher dehors* (1977), etc.

Pierre Siniac (France) : *Légitime défense* (1958), *Bonjour cauchemar* (1959), *Monsieur Cauchemar* (1960), *Les morfalous* (1968), *Le Casse-route* (1969), *La nuit des Auverpins* (1969), *Les monte-en-l'air sont là !* (1970), *L'incroyable* (1970), *Deux pourris dans l'île* (1971), *Les sauveurs suprêmes* (1971), *Luj Inferman' et La Cloducque* (1971), *Les 401 coups de Luj Inferman'* (1972), *Les 5 milliards de Luj Inferman'* (1972), *Si jamais tu m'entubes...* (1974), *Les congelés* (1974), *Des perles aux cochonnes* (1977), etc.

Jim Thompson (États-Unis) : *Heed the Thunder* (1946), *Nothing More Than Murder* (1949), *The Killer Inside Me* (1952), *Cropper's Cabin* (1952), *Recoil* (1953), *The Alcoholics* (1953), *Savage Night* (1953), *The Criminal* (1953), *The Nothing Man* (1954), *The Golden Gizmo* (1954), *A Swell-Looking Babe* (1954), *A Hell of a Woman* (1954), *After Dark, My Sweet* (1955), *The Kill-Off* (1957), *Wild Town* (1957), *The Getaway* (1958), *The Transgressors* (1961), *The Grifters* (1963), *Pop. 1280* (1964), *Texas by the Tail* (1965), *South of Heaven* (1967), etc.

Donald E. Westlake (États-Unis) : *The Hunter* (aka *Point Blank*, 1962), *Killy* (1963), *The Man With the Getaway Face* (1963), *The Outfit* (1963), *Pity Him Afterwards* (1964), *The Jugger* (1965), *The Seventh* (1966), *The Handle* (1966), *Kinds of Love, Kinds of Death* (1966), *The Rare Coin Score* (1967), *The Ice Black Score* (1968), *Somebody Owes Me Money* (1969), *The Sour Lemon Score* (1969), *Adios Scheherazade* (1970), *Lemons Never Lie* (1971), *Deadly Edge* (1971), *Slayground* (1971), *Don't Lie to Me* (1972), etc.

Charles Willams (États-Unis) : *Hill Girl* (1951), *A Touch of Death* (1954), *The Diamond Bikini* (1956), *Uncle Sagamore and his Girls* (1959), *The Long Saturday Night* (1962), *The Wrong Venus* (1966), *And the Deep Blue Sea* (1971), *Man on a Leash* (1973), etc.

Charles Willeford (États-Unis) : *High Priest of California* (1953), *Pick-Up* (1955), *Wild Wives* (1956), *Honey Gal* (1958), *Lust is a Woman* (1958), *The Woman Chaser* (1960), *The Whip Hand* (1961), *Cockfighter* (1962), *The Burnt Orange Heresy* (1971), *Miami Blues* (1984), etc.

CHAPITRE 2

Article 1 - Chester Himes, *A Rage in Harlem*, dans *The Harlem Cycle*, vol. I, Edinburgh, Payback Press, 1996, p. 149-152.

When Jackson took off in the big old Cadillac hearse down Park Avenue, he didn't know where he was going. He was just running. He clung to the wheel with both hands. His bulging eyes were set in a fixed stare on the narrow strip of wet brick pavement as it curled over the hood like an apple-peeling from a knife blade, as though he were driving underneath it. On one side the iron stanchions of the trestle flew past like close-set fence pickets, on the other the store-fronted sidewalk made one long rushing somber kaleidoscope in the gray light before dawn.

The deep, steady thunder of the supercharger spilled out behind. The open back-doors swung crazily on the bumpy road, battering the head of the corpse as it jolted up and down beneath the bouncing trunk.

He headed into the red traffic-light at 116th Street doing eighty-five miles an hour. He didn't see it. A sleepy taxi driver saw something black go past in front of him and thought he was seeing automobile ghosts.

The stalls of the Harlem Market underneath the railroad trestle begin at 115th Street and extend down to 101st Street. Delivery trucks filled with meat, vegetables, fruit, fish, canned goods, dried beans, cotton goods, clothing, were jockeying back and forth in the narrow lane between the stanchions and the sidewalk. Laborers, stall-keepers, truck jumpers and drivers were milling about, unloading the provisions, setting up the stalls, getting prepared for the Saturday rush.

Jackson bore down on the congested scene without slackening speed. Behind him were yowling sirens and the red eyes of pursuing patrol cars.

"Look out!" a big colored man yelled.

Panicked people jumped for cover. A truck did the shimmy as the driver frantically steered one way and then the other trying to dodge the hearse.

When Jackson first noticed the congested market area, it was too late to stop. All he could do was try to put the hearse through whatever opening he saw. It was like trying to thread a fine needle with a heavy piece of string.

He bent to the right to avoid the truck, hit a stack of egg crates, saw a molten stream of yellow yolks filled with splinters splash past his far window.

The right wheels of the hearse had gone up over the curb and plowed through crates of vegetables, showering the fleeing men and the store fronts with smashed cabbages, flakes of spinach, squashed potatoes and bananas. Onions peppered the air like cannon shot.

"Runaway hearse! Runaway hearse!" voices screamed.

The hearse ran into crates of iced fish spread out on the sidewalk, skidded with a heavy lurch, and veered against the side of the refrigerator truck. The back doors were flung wide and the throat-cut corpse came one-third out. The gory head hung down from the cut throat to stare at the scene of devastation from its unblinking white-walled eyes.

Exclamations in seven languages were heard.

Caroming from the refrigerator truck, the hearse wobbled wildly to the other side of the street, climbed over a side of beef a delivery man had dropped to the street to run, and tore, staggering, down the street.

He was through the market area so fast a colored laborer exclaimed in a happy voice, "God damn, that was sudden!"

"But did you see what I seen?"

"You reckon he stole it?"

"Must have, man. What else the cops chasing him for?"

"What's he gonna do with it?"

“Sell it, man, sell it. You can sell anything in Harlem.”

When the hearse came into the open at 100th Street, it was splattered with eggs, stained with vegetables, spotted with blood. Chunks of raw meat, fish scales, fruit skins clung to the dented fenders. The back doors swung open and shut.

It had gained on the patrol cars, which had had to slow down in the market area. Jackson had the feeling of sitting in the middle of a nightmare. He was sealed in panic and he couldn't get out. He couldn't think. He didn't know where he was going, didn't know what he was doing. Just driving, that's all. He had forgotten why he was running. Just running. He felt like just sitting there behind the wheel and driving that hearse off the edge of the world.

He went through Puerto Rican Harlem at ninety miles an hour. An old Puerto Rican woman watched the hearse pass, saw the back doors swing open, and fainted dead away.

A patrol car screaming north on Park Avenue spotted the hearse coming south as it approached the intersection of 95th Street. The patrol car made a crying left turn. Jackson saw it and bent the big hearse in a long right turn. The back doors flew open and the corpse slid out slowly, like a body being lowered into the sea, thumped gently onto the pavement and rolled onto its side.

The patrol car swerved, trying to keep from running over it, went out of control and spun like a top on the wet street, bounced over the curb, knocked over a mailbox, and shattered the plate-glass window of a beauty shop.

Jackson went along 95th Street to Fifth Avenue. When he saw the stone wall surrounding Central Park he realized he was out of Harlem. He was down in the white world with no place to go, no place to hide his woman's gold ore, no place to hide himself. He was going at seventy miles an hour and there was a stone wall ahead.

His mind began to think. Thought rolled back on the lines of a spiritual:

Sometimes I feel like a motherless child,
Sometimes I feel like I'm almost gone ...

Nothing left now but to pray.

He was going so fast that when he turned sharply north on Fifth Avenue, heading back toward Harlem, the trunk slid back, went off the end of the coffin rack, bounced on the floor of the hearse, somersaulted into the street, landed on the bottom edge and burst wide open.

Article 2 – Horace McCoy, *They Shoot Horses, Don't They?*, dans *Four Novels by Horace McCoy*, London, Zomba Books, coll. « Black Box Thrillers », 1983, p. 2-7.

[page 1] The prisoner will stand...

[page 2] **ONE**

I stood up. For a moment I saw Gloria again, sitting on that bench on the pier. The bullet had just struck her in the side of the head; the blood had not even started to flow. The flash from the pistol still lighted her face. Everything was as plain as day. She was completely relaxed, was completely comfortable. The impact of the bullet had turned her head a little away from me; I did not have a perfect profile view but I could see enough of her face and her lips to know she was smiling. The Prosecuting Attorney was wrong when he told the jury she died in agony, friendless, alone except for her brutal murderer, out there in that black night on the edge of the Pacific. He was as wrong as a man can be. She did not die in agony. She was relaxed and comfortable and she was smiling. It was the first time I had ever seen her smile. How could she have been in agony then? And she wasn't friendless.

I was her very best friend. I was her only friend. So how could she have been friendless?

[page 3] ...is there any legal cause why sentence should not now be pronounced?

[page 4] **TWO**

What could I say?... All those people knew I had killed her; the only other person who could have helped me at all was dead too. So I just stood there, looking at the judge and shaking my head. I didn't have a leg to stand on.

'Ask the mercy of the court,' said Epstein, the lawyer they had assigned to defend me.

'What was that?' the judge said.

'Your Honour,' Epstein said, '—we throw ourselves on the mercy of the court. This boy admits killing the girl, but he was only doing her a personal favour—'. The judge banged on the desk, looking at me.

[page 5] There being no legal cause why sentence should not now be pronounced...

[page 6] **THREE**

It was funny the way I met Gloria. She was trying to get into pictures too, but I didn't know that until later. I was walking down Melrose one day from the Paramount studios when I heard somebody hollering, 'Hey! Hey!' and I turned around and there she was running towards me and waving. I stopped, waving back. When she got up to me she was all out of breath and excited and I saw I didn't know her.

'Damn that bus,' she said.

I looked around and there was the bus half a block down the street going towards Western.

'Oh,' I said, 'I thought you were waving at me...'

'What would I be waving at you for?' she asked.

I laughed. 'I don't know,' I said. 'You going my way?'

'I may as well walk on down to Western,' she said; and we began to walk on down towards Western.

That was how it all started and it seems very strange to me now. I don't understand it at all. I've thought and thought and still I don't understand it. This wasn't murder. I try to do somebody a favour and I wind up getting myself killed. *They are going to kill me. I know exactly what the judge is going to say. I can tell by the look of him that he is going to be glad to say it and I can tell by the feel of the people behind me that they are going to be glad to hear him say it.* [L'auteur souligne.]

Article 3 – Jim Thompson, *The Getaway*, dans *The Jim Thompson Omnibus, vol. I*, London, Picador, 1995, p. 133.

Doc nodded vaguely. He refilled their glasses. In the palace tower a great bell began to toll the hour of twelve. And in the ballroom the band struck up the strains of Home Sweet Home.

"Well," Carol said. "I guess it's just about over, Doc."

"Yes," Doc said. "Just about over, Carol."

"You!" she said, and her voice was suddenly angry, frightened, tortured. "I'll drink a toast to you, Doc darling!"

"Why, how kind of you," Doc said, and he touched his glass to hers. "What will it be!"

"To you! To you and our successful getaway!"

"And to you, my dear," Doc said. "And another such victory."

Article 4 – Benoît Tadié, *Front criminel, une histoire du polar américain de 1919 à nos jours*, Paris, PUF, 2018, p. 54-55.

L'antagonisme entre générations s'exprime aussi comme opposition de langages. En témoigne cette altercation entre Elihu et l'Op :

— Je veux un homme qui me nettoie cette porcherie de Poison-ville, qui enfume les rats, petits et gros. Êtes-vous un homme ?

— À qui bon faire de la poésie ? grondai-je. Si vous avez un travail à peu près honnête dans mes cordes et que vous voulez payer un prix correct, peut-être que je le prendrai. Mais un tas de balivernes sur l'enfumage des rats et les porcheries ne veut rien dire pour moi.

Rompant avec le discours du patriarche, le langage de l'Op expose la réalité matérielle dans ce qu'elle a de plus concret. Son rejet de l'emphase et de la métaphore peut être situé dans l'horizon des critiques adressées, quelques années plus tôt, à Woodrow Wilson, dont l'échec fut analysé par ses détracteurs, après la guerre, comme celui d'une parole névrosée qui, en masquant le réel sous les figures de style, avait fourvoyé le public. Ainsi, après une première charge de John Maynard Keynes en 1919, un ancien conseiller de Wilson, William Bayard Hale, publiait en 1920 un ouvrage consacré au style du président, dans lequel il relevait les symptômes (la prépondérance des adjectifs sur les verbes, le désintérêt pour l'action) d'un déni de réalité, d'un refus des faits (« flight from fact »).

Article 5 – Jim Thompson, *The Killer Inside Me*, dans *The Jim Thompson Omnibus, vol. I*, London, Picador, 1995, p. 137-138.

The proprietor shoved back my money and laid a couple of cigars on top of it. He thanked me again for taking his son in hand.

"He's a different boy now, Lou," he said, kind of running his words together like foreigners do. "Stays in nights; gets along fine in school. And always he talks about you-- what a good man is Deputy Lou Ford."

"I didn't do anything," I said. "Just talked to him. Showed him a little interest. Anyone else could have done as much."

"Only you," he said. "Because you are good, you make others so." He was all ready to sign off with that, but I wasn't. I leaned an elbow on the counter, crossed one foot behind the other and took a long slow drag on my cigar. I liked the guy--as much as I like most people, anyway-- but he was too good to let go. Polite, intelligent: guys like that are my meat.

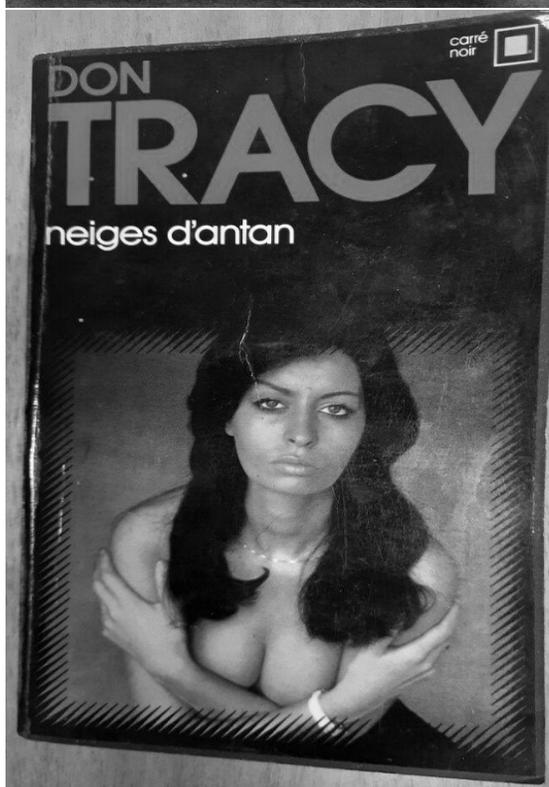
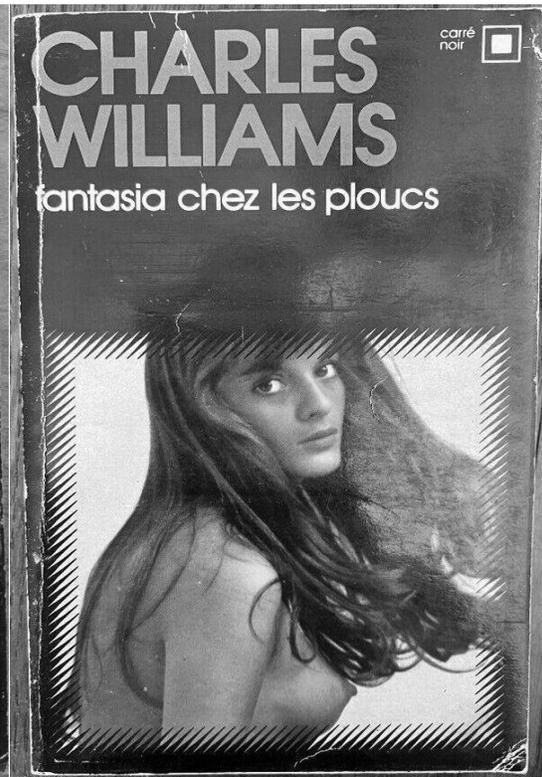
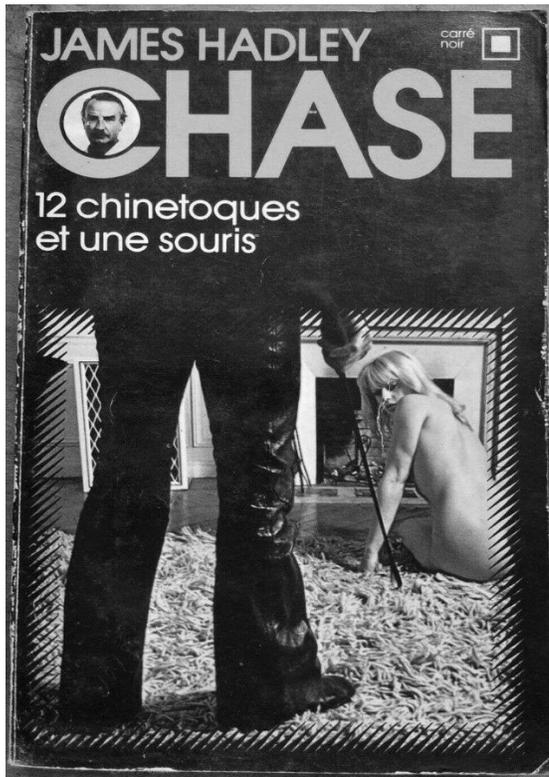
"Well, I tell you," I drawled. "I tell you the way I look at it, a man doesn't get any more out of life than what he puts into it."

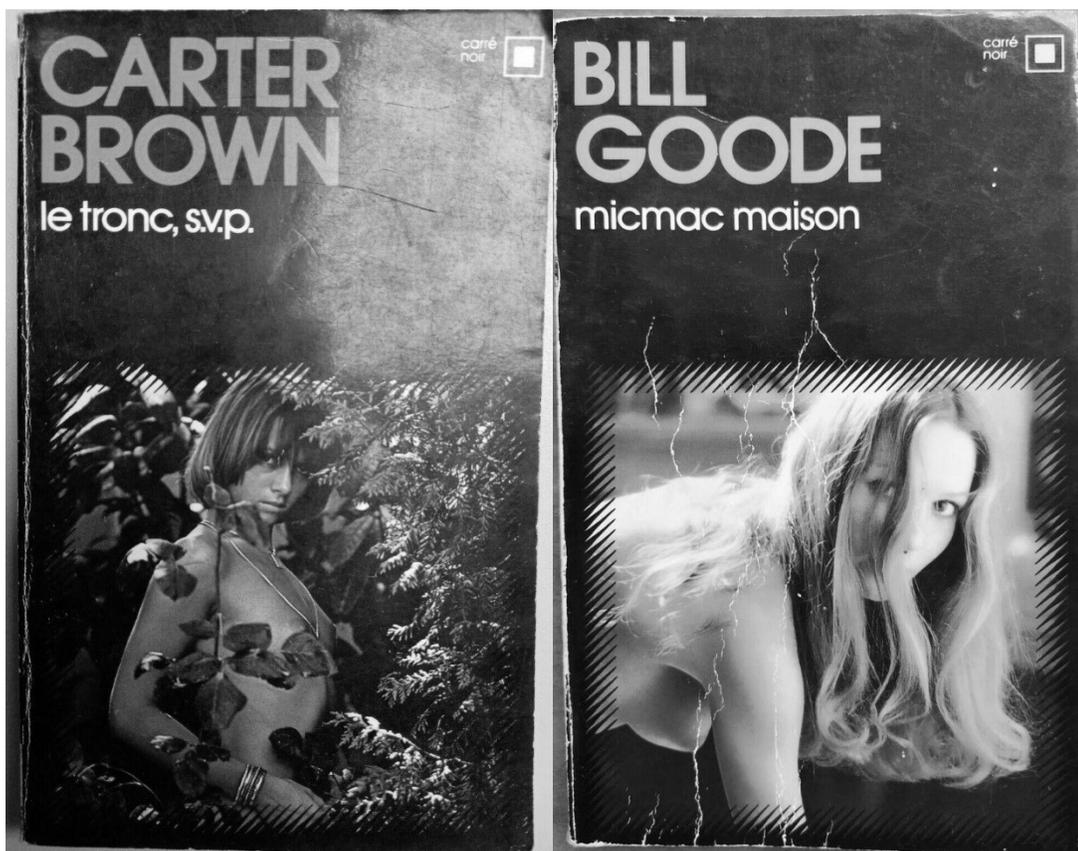
"Umm," he said, fidgeting. "I guess you're right, Lou."

"I was thinking the other day, Max; and all of a sudden I had the doggonedest thought. It came to me out of a clear sky--the boy is father to the man. Just like that. The boy is father to the man."

The smile on his face was getting strained. I could hear his shoes creak as he squirmed. If there's anything worse than a bore, it's a corny bore.

Article 6 – Quelques exemples d'images *softcore* sur des couvertures de romans de la collection Carré Noir :





CHAPITRE 3

Article 1 – Anna Trespeuch-Berthelot, *L'Internationale situationniste, de l'histoire au mythe*, Paris, PUF, 2015, p. 421-422.

Greil Marcus adopte donc un point de vue subjectif qui lui permet d'associer les punks, les situationnistes, les surréalistes, les dadaïstes, le jeune Karl Marx, Saint-Just, les hérétiques médiévaux et les chevaliers de la Table ronde. Il emprunte cette généalogie à la presse pop britannique qui évoqua l'engagement du manager des Sex Pistols, Malcolm McLaren, dans l'IS. S'il admet qu'« après vérification, les faits ne sont toujours pas là », il opte toutefois pour « une histoire à fabriquer de toutes pièces », en faisant « comme si l'IS avait fait [de l'effet] sur les Sex Pistols ». En niant la légitimité d'une recherche d'ascendance dans la culture, Greil Marcus se dédouane de tout risque d'anachronisme et s'affranchit des contraintes de la chronologie. Ce qui intéresse le journaliste, c'est seulement la proximité des postures et en dépit du caractère infondé de la filiation entre les individus, il dresse la généalogie d'un style, d'une attitude face à l'art, face à la vie. Il y a donc selon lui du « style situationniste » dans la bannière que Malcolm

McLaren faisait suspendre aux derniers concerts d'un groupe dont il fut aussi le manager, les New York Dolls, car le message de la bannière (« Quelle est la politique de l'ennui ? ») était « à une variante près, un slogan situationniste. “L'ennui est toujours contre-révolutionnaire” ». Non seulement la généalogie est fictionnelle mais elle est aussi téléologique puisqu'« à l'aune des disques des Sex Pistols et de leurs disciples, les restes de dada, de l'IL et de l'IS apparaissent comme des esquisses des chansons punk ». Les musiciens des Sex Pistols sont présentés comme des « héritiers », des « porte-parole » ou encore des « médiums ». Or cette filiation est contestée par les protagonistes eux-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

1. Fictions criminelles

- A.D.G., *La marche truque*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1972, 188 p.
- . *Je suis un roman noir*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1974, 190 p.
- Amila, Jean, *Pitié pour les rats*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1964, 205 p.
- Brooks, Richard, *The Brick Foxhole*, New York, Harper & Brothers, 1945, 238 p.
- Brown, Frederic, *The Lenient Beast*, New York, Bantam, 1958, 149 p.
- Burnett, W. R., *Four Novels (Little Caesar ; Asphalt Jungle ; High Sierra ; Vanity Row)*, London, Zomba Books, coll. « Black Box Thrillers », 1984, 590 p.
- Cain, James M., *Four Complete Novels (The Postman Always Rings Twice ; Mildred Pierce ; Double Indemnity ; Serenade)*, New York, Avenel Books, 1982, 650 p.
- Cain, Paul, *Fast One*, Floyd, Black Curtain Press, 2013, 175 p.
- . *À tombeau ouvert*, trad. Marcel Duhamel et Jacques-Laurent Bost, Paris, Gallimard, coll. « Poche Noire », 1971, 251 p.
- Chase, James Hadley, *No Orchids for Miss Blandish*, London, Penguin, coll. « Crime », 1980, 176 p.
- Christie, Agatha, *The Murder of Roger Ackroyd*, New York, Pocket Book Editions, 1971, 197 p.
- Cook, Robin (Derek Raymond), *The Crust on Its Uppers*, London, Serpent's Tail, 2000, 192 p.
- . *Crème anglaise*, trad. F. M. Watkins et Marcel Duhamel, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1995, 190 p.

Crawford, Stanley, *Gascoyne*, New York, The Overlook Press, 2005, 246 p.

———. *Le grossium*, trad. Marcel Duhamel, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1992, 205 p.

Doyle, Arthur Conan, *The Hound of the Baskervilles*, London, Penguin, 1981, 175 p.

Faulkner, William, *Sanctuary (The Corrected Text)*, New York, Vintage, 1993, 327 p.

Fearing, Kenneth, *The Big Clock*, London, Simon & Schuster, coll. « Blue Murder », 1990, 176 p.

———. *Dagger of the Mind*, New York, Random House, 1941, 286 p.

Geller, Stephen, *She Let Him Continue*, New York, E. P. Dutton & Co., 1966, 129 p.

———. *Où grincent les chimères*, trad. G. Sollacaro, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1983, 187 p.

———. *Pit Bull*, New York, Ballentine, 1969, 190 p.

———. *Crocs rouges*, trad. Antoine Béguin, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1968, 255 p.

Goodis, David, *Cassidy's Girl*, New York, Vintage / Black Lizard, 1992, 161 p.

———. *Shoot the Piano Player*, New York, Vintage / Black Lizard, 1990, 159 p.

Hammett, Dashiell, *The Novels of Dashiell Hammett (Red Harvest ; The Dain Curse ; The Maltese Falcon ; The Glass Key ; The Thin Man)*, New York, Knopf, 1965, 729 p.

Highsmith, Patricia, *The Talented Mr. Ripley*, London, Penguin, coll. « Crime », 1987, 249 p.

Hime, Chester, *If He Hollers Let Him Go*, New York, Thunder's Mouth Press, 1986, 204 p.

———. *The Harlem Cycle, vol. I (A Rage in Harlem ; Real Cool Killers ; The Crazy Kill)*, Edinburgh, Payback Press, 1996, 492 p.

———. *The Harlem Cycle, vol. II (The Big Gold Dream ; All Shot Up ; The Heat's On)*, Edinburgh, Payback Press, 1996, 496 p.

———. *The Harlem Cycle, vol. III (Cotton Comes to Harlem ; Blind Man with a Pistol ; Plan B)*, Edinburgh, Payback Press, 1997, 535 p.

Latimer, Jonathan, *Soloman's Vineyard*, New York, International Polygonics, 1988, 162 p.

———. *The Lady in the Morgue*, New York. Double Day, coll. « Crime Club », 1953, 191 p.

Loughran, Peter, *The Train Ride*, London, Secker & Warburg Ltd., 1966, 200 p.

———. *Londres-Express*, trad. Marcel Duhamel, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1996, 221 p.

MacDonald, John D., *The End of the Night*, New York, Ballentine, 1987, 220 p.

———. *One Monday We Killed Them All*, New York, Fawcett, coll. « Gold Medal », 1961, 192 p.

Malet, Léo, *120, rue de la Gare*, « Préface et bibliographie » par Francis Lacassin. Paris, 10/18, coll. « Grand détectives », 1983, 216 p.

———. *La trilogie noire (La vie est dégueulasse ; Le soleil n'est pas pour nous ; Sueur aux tripes)*, Paris, Éditions Fleuve Noir, 1997, 542 p.

Manchette, Jean-Patrick, *Romans noirs*, Paris, Gallimard, coll. « Quatro », 2005, 1335 p.

McCoy, Horace, *Four Novels (They Shoot Horses, Don't They? ; No Pockets in a Shroud ; Kiss Tomorrow Goodbye ; I Should Have Stayed Home Today)*, London, Zomba Books, coll. « Black Box Thrillers », 1983, 575 p.

Simonin, Albert, *Touchez pas au Grisbi !*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1953, 248 p.

Siniac, Pierre, *Monsieur Cauchemar*, Paris, NéO, 1980, 181 p.

———. *Les morfalous*, Paris, Gallimard, coll. « Carré Noir », 1975, 191 p.

———. *Le Casse-route*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1969, 185 p.

- . *La nuit des Auverpins*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1969, 249 p.
- . *L'incroyable*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1970, 249 p.
- . *Les monte-en-l'air sont là !*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Policier », 2000, 302 p.
- . *Luj Inferman' et la Cloducque*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages/Noir », 1999, 276 p.
- Stewart, Terry, *La mort et l'ange*, Paris, Gallimard, coll. « Carré Noir », 1972, 187 p.
- . *La belle vie*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1950, 248 p.
- . *Pas de vieux os*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1985, 185 p.
- Thompson, Jim, *Hardcore: Three Novels (The Kill-Off ; The Nothing Man ; Bad Boy)*, New York, Donald I. Fine Inc., 1986, 418 p.
- . *The Jim Thompson Omnibus, vol. I (The Getaway ; The Killer Inside Me ; The Grifters ; Pop. 1280)*, London, Picador, 1995, 571 p.
- . *The Jim Thompson Omnibus, vol. II (Savage Night ; A Swell Looking Babe ; After Dark, My Sweet ; Nothing More Than Murder ; A Hell of a Woman)*, London, Picador, 1997, 708 p.
- Tracy, Don, *How Sleeps the Beast*, New York, M. S. Mill, 1938, 256 p.
- . *La bête qui sommeille*, trad. Marcel Duhamel et Jacques-Laurent Bost, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1951, 254 p.
- Vautrin, Jean, *À bulletins rouges*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1973, 179 p.
- . *Billy-ze-kick*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Policier », 1998, 217 p.
- Vian, Boris (Vernon Sullivan), *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris, Hachette, coll. « Livre de Poche », 1997, 220 p.

———. *Les morts ont tous la même peau*, suivi de *Et on tuera tous les affreux*, Paris, Éditions de club France Loisirs, 1973, 269 p.

———. *Elles se rendent pas compte*, Paris, Hachette, coll. « Livre de Poche », 1997, 127 p.

Westlake, Donald, *Point Blank (The Hunter)*, London, Allison & Busby Ltd., 1986, 154 p.

———. *361*, New York, Dorchester Publishing Co., coll. « Hard Case Crime », 2005, 208 p.

———. *Adios Scheherazade*, New York, Simon & Schuster, 1970, 189 p.

Whitfield, Raoul, *Green Ice*, Harpenden, No Exit Press, 1988, 220 p.

Willeford, Charles, *High Priest of California* suivi de *Wild Wives*, San Francisco, Re/Search Publications, 1987, 300 p.

Williams, Charles, *The Diamond Bikini*, London, Simon & Schuster, coll. « Blue Murder », 1988, 156 p.

2. Commentaire de Manchette et à propos de Manchette

Atack, Margaret, *May 68 in French Fiction & Film: Rethinking Society, Rethinking Representation*, London, Oxford University Press, 1999, 182 p.

Belhadjin, Anissa, « Les romans de Manchette : du travail sur la narration au jeu avec le lecteur », dans Mark Lhomeau (dir.), *Temps Noir : La Revue des Littératures Policières*, n°11, Éditions Joseph K., 2008, p. 167-173.

Boissel, Xavier, « Derrière les lignes ennemis », dans Nicolas Le Flahec, et Gilles Magniont (dir.), *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Toulouse, Éditions Anacharsis, 2017, p. 63-72.

Frommer, Frank, *Jean-Patrick Manchette, le récit d'un engagement manqué*, Paris, Éditions Kimé, 2003, 156 p.

———. « Jean-Patrick Manchette : Le facteur fatal », *Mouvements*, n° 15-16, Paris, Éditions La Découverte, 2001, p. 88-95.

- Gérault, Jean-François, *Jean-Patrick Manchette : Parcours d'une œuvre*, Paris, Encrage, 2008, 134 p.
- . « Jean-Patrick Manchette, Romancier situationniste », *Quinzaine Littéraire*, n° 859, Paris, 2003, p. 24.
- Gorrara, Claire, *The Roman Noir in Post-War French Culture: Dark Fictions*, London, Oxford University Press, 2003, 242 p.
- . *French Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2009, 192 p.
- Guérif, François (dir.), *POLAR, spécial Manchette*, Paris, Éditions Rivages, 1997, 213 p.
- Kaempfer, Jean, « Du roman noir au néo-polar : Histoire d'une délocalisation générique », dans Nicolas Le Flahec, et Gilles Magniont (dir.), *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Toulouse, Éditions Anacharsis, 2017, p. 75-90.
- Lee, Susanna, « May 1968, Radical Politics, and the *Néo-Polar* », dans Claire Gorrara (dir.) *French Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2009, p. 71-85.
- . *Hard-Boiled Crime Fiction and the Decline of Moral Authority*, Columbus, Ohio State University Press, 2016, 256 p.
- Levet, Natacha, « Jean-Patrick Manchette entre paralittérature et littérature, les paradoxes d'un auteur », dans Mark Lhomeau (dir.), *Temps Noir : La Revue des Littératures Policières*, n°11, Nantes, Éditions Joseph K., 2008, p. 156-164.
- Manchette, Jean-Patrick, *Chroniques*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1996, 375 p.
- . *Journal, 1966-1974*, Paris, Gallimard, 2008, 640 p.
- . *Lettres du mauvais temps, correspondance 1977-1995*, Paris, La Table Ronde, 2020, 538 p.
- . *Derrière les lignes ennemies, entretiens 1973-1993*, Paris, La Table Ronde, 2023, 300 p.

Manchette, Tristan (Doug Headline), « Les gens du mauvais temps », dans Jean-Patrick Manchette, *La princesse du sang*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages/Noir », 1999, p. 7-16.

Mouchart, Benoît, *Manchette, le nouveau roman noir*, Paris, Éditions Séguier, 2006, 133 p.

Remy, Matthieu, « Jean-Patrick Manchette et le polar de la société consumériste » dans Mark Lhomeau (dir.), *Temps Noir : La Revue des Littératures Policières*, n°11, Nantes, Éditions Joseph K., 2008, p. 184-190.

Vautrin, Jean, *Crime-club*, Lyon, La Manufacture, 1985, 143 p.

Viviant, Arnaud, « Portrait Manchette, morgue pleine. Ce pur styliste a renouvelé le polar en l'ancrant dans le réel. Il est mort à 53 ans. » *La Libération*, publié le 6 juin 1995, en ligne, < https://www.liberation.fr/culture/1995/06/06/manchette-morgue-pleine-ce-pur-styliste-a-renouvele-le-polar-en-l-ancrant-dans-le-reel-il-est-mort-a_135397/#mailmunch-pop-1146266%3E>, consulté le 10 janvier 2024.

3. Études de la littérature criminelle, du roman policier et du roman noir

Chandler, Raymond, « The Simple Art of Murder », dans *The Simple Art of Murder*. New York, Ballentine Books, 1972, p. 1-21.

Cochran, David, *America Noir: Underground Writers and Filmmakers of the Postwar Era*, Washington, Smithsonian Institution Press, 2000, 280 p.

Faradji, Helen, « Maniérisme et distanciation ludique dans le film noir contemporain : Autour du cinéma de Joel et Ethan Coen et de Quentin Tarantino », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2008, 361 p.

Haut, Woody, *Pulp Culture: Hardboiled Fiction and the Cold War*, New York, Serpent's Tail, 1996, 230 p.

Horsley, Lee, *The Noir Thriller*, London, Palgrave Macmillan, 2009, 329 p.

———. *Twentieth-Century Crime Fiction*, London, Oxford University Press, 2005, 313 p.

Lhomeau, Franck et Alban Cerisier (dir.), *C'est l'histoire de la série noire*, Paris, Gallimard, 2015, 264 p.

- Madden, David, *Tough Guy Writers of the Thirties*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1968, 247 p.
- Mandel, Ernest, *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 152 p.
- . *Meurtres exquis, une histoire sociale du roman policier*, trad. Marie Acampo, Montreuil, PEC, 1986, 189 p.
- McCann, Sean, *Gumshoe America: Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*, New York, Duke University Press, 2000, 370 p.
- Narcejac, Thomas, *Une machine à lire, le roman policier*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1975, 247 p.
- Naremore, James, *More than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley, University of California Press, 2008, 408 p.
- O'Brien, Geoffrey, *Hardboiled America: Lurid Paperbacks and the Masters of Noir*, 2nd Edition. New York, De Capo Press, 1997, 197 p.
- Orwell, George, « Ruffles and Miss Blandish », dans *Decline of the English Murder and Other Essays*, London, Penguin Books, 1965, p. 63-79.
- Pittard, Christopher, « From Sensation to *Strand* », dans Lee Horsley et Charles J. Rzepka (dir.), *A Companion to Crime Fiction*, London, Blackwell Publishing, 2010, p. 105-116.
- Pyrhönen, Heta, « Criticism and Theory », dans Lee Horsley et Charles J. Rzepka (dir.), *A Companion to Crime Fiction*, London, Blackwell Publishing, 2010, p. 43-56.
- Rolls, Alistair, Marie-Laure Vuaille-Barcan et Clara Sitbon, « J'irai cracher sur vos tombes and the Série Noire: Pseudonymy, pseudo-translation, pseudo-parody », *Francosphères*, vol. 5, n° 1, Liverpool, Liverpool University Press, 2016, p. 81-101.
- Rowland, Susan, « The 'Classical' Model of the Golden Age », dans Lee Horsley et Charles J. Rzepka (dir.), *A Companion to Crime Fiction*, London, Blackwell Publishing, 2010, p. 117-127.
- Rubin, Martin, *Thrillers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 319 p.

Symons, Julian, *Bloody Murder; From the Detective Story to the Crime Story, A History*, London, Penguin Books, 1974, 270 p.

Tadié, Benoît, *Le polar américain, la modernité et le mal*, Paris, PUF, 2006, 234 p.

———. *Front criminel, une histoire du polar américain de 1919 à nos jours*, Paris, PUF, 2018, 385 p.

———. « La Série Noire et le roman noir américain », dans Franck Lhomeau et Alban Cerisier (dir.) *C'est l'histoire de la série noire*, Paris, Gallimard, 2015, p. 106-116.

Todorov, Tzvetan, « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 55-65

Worthington, Heather, « From *The Newgate Calendar* to Sherlock Holmes », dans Lee Horsley et Charles J. Rzepka (dir.), *A Companion to Crime Fiction*, London, Blackwell Publishing, 2010, p. 13-27.

4. *Fan Studies*

Duffett, Mark, *Understanding Fandom: An Introduction to the Study of Media Fan Culture*, London, Bloomsbury, 2013, 360 p.

Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, London, Routledge, 1989, 206 p.

Jenkins, Henry, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, London, Routledge, 1992, 343 p.

Jensen, Joli, « Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization », dans Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience*, London, Routledge, 1992, p. 9-29.

Hills, Matt, *Fan Cultures*, London, Routledge, 2002, 256 p.

———. « Media Academics as Media Audience », dans Cornell Sandvoss, Jonathan Gray et C. Lee Harrington (dir.), *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, 2^e éd., New York, NYU Press, 2017, p. 60-76.

Lewis, Lisa A., *The Adoring Audience*, London, Routledge, 1992, 256 p.

McKee, Alan, « The Fans of Cultural Theory », dans Sandvoss, Gray et Harrington, *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, 1^{ère} éd., New York, NYU Press, 2007, p. 88-97.

5. Théories de la réception

Bayard, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, 154 p.

———. *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2009, 189 p.

———. *L'affaire du chien des Baskervilles*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2010, 192 p.

———. *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* Paris, Éditions de Minuit, 2010, 176 p.

———. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris, Éditions de Minuit, 2012, 168 p.

———. *Enquête sur Hamlet, le dialogue des sourdes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2014, 208 p.

Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, 394 p.

Hall, Stuart, « Encoding/decoding » dans *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-1979*, London, Hutchinson / CCCS, 1980, p. 128-138.

Iser, Wolfgang, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, 316 p.

6. L'Internationale situationniste

Debord, Guy et Gil Wolman, « Mode d'emploi du détournement », (paru initialement dans *Les Lèvres Nues* n° 8, mai 1956), réimprimé dans *Inter; art actuel*, n° 117, Québec, Les éditions Intervention 2014, p. 23-26.

Debord, Guy (dir.), *Internationale situationniste*, n°1, Paris, Les sections de l'Internationale situationniste, 1958, 32 p.

———. *La société du spectacle*, 3^e édition, Paris, Gallimard, 2019, 211 p.

Lebovici, Gérard *et al.*, *Correspondance Éditions Champ libre, vol. I*, Paris, Éditions Champ libre, 1978, 188 p.

Trespuech-Berthelot, Anna. *L'Internationale situationniste : de l'histoire au mythe (1948-2013)*, Paris, PUF, 2015, 564 p.

7. Autre études critiques

Arnaud, Noël, *Les vies parallèles de Boris Vian*, 5^e édition, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1981, 512 p.

De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien, vol. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1991, 350 p.

Kalifa, Dominique, « L'épingle à nourrice ou le punk, enfant schizophrénique de Mai 68 », dans Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *68, une histoire collective, 1962-1981*, Paris, La Découverte, 2018, p. 685-689.

Lowenthal, Leo, « Historical Perspectives of Popular Culture », *American Journal of Sociology*, vol. 55, n° 4, Chicago, University of Chicago Press, 1950, p. 323-332.

Marcus, Greil, *Lipstick Traces, A Secret History of the 20th Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, 496 p.

Morin, Edgar, *L'esprit du temps*, Paris, Éditions Grasset, 1962, 288 p.

Scott, John, « Neo-Marxism », dans *A Dictionary of Sociology*, 4^e édition, Oxford University Press, 2014, en ligne, <<https://www-oxfordreference-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/display/10.1093/acref/9780199683581.001.0001/acref-9780199683581-e-1539?rskey=e88A8b&result=1347>>, consulté le 10 février 2024.

Thompson, Edward P., « The Poverty of Theory: or An Orrery of Errors », dans *The Poverty of Theory and Other Essays*, London, Monthly Review Press, 1978, p. 1-210.