

Jean Kaempfer

## Roman noir et fonction poétique

### *La position du tireur couché* de Jean-Patrick Manchette

Jean-Patrick Manchette (1942-1995) donc. Ceux, au début des années 1970, qui se délassaient estivalement avec les volumes de la Série noire et lurent ainsi leur premier Manchette, par hasard ou parce qu'un ami le leur avait conseillé, s'en souviennent forcément. Car il y avait dans ces « néo-polars » une noirceur, une violence mate, une virulence politique, une netteté stylistique aussi, dont l'alliance était bien faite pour susciter la stupéfaction, – l'admiration. Voyez ce splendide retournement, par exemple, dans *Ô dingos, ô châteaux* (1972) : un tueur professionnel y poursuit une femme fragilisée – elle sort d'un hôpital psychiatrique – et l'enfant dont elle a la garde. Efficace pompe émotive, qui distribue clairement les affects tragiques, peur et pitié, jusqu'au moment où le lecteur, s'avisant que la véritable violence est ailleurs, se trouve conduit à réunir la folle et le tueur dans un même camp, le camp des exclus, du Grand Refus, ... et à les y rejoindre ! Et que dire du culot incroyable de *L'Affaire N'Gustro* (1971 : une reprise romanesque, tandis qu'elle était encore dans toutes les mémoires, de l'affaire Ben Barka) où Manchette, par ailleurs proche de la gauche situationniste, donnait la parole, à la première personne du singulier, à un homme de main d'extrême-droite ? L'épreuve était inattendue, d'avoir à partager ainsi l'intimité d'un « facho » odieux : cynique, sexiste, raciste, hyper-violent<sup>1</sup>. Inattendue, mais surtout profondément déstabilisante, car Butron est aussi un être gai, rigolard, plein de gouaille et de vitalité – qui pour un peu susciterait presque notre compassion, lorsque nous découvrons qu'il est instrumentalisé par le cynisme supérieur de la raison d'Etat... Puis ce furent *Morgue pleine* et *Que d'os !*, romans citationnels, où les enquêtes sans lustre du détective Eugène Tarpon se souviennent de celles, cinquante ans plus tôt, de Marlowe ou de Sam Spade, les « privés » de Chandler, de Hammet. Mais *Fatale* (1977), avec ses notables provinciaux satisfaits, devra autant au « grotesque triste » flaubertien qu'à la tradition du roman « hard boiled » américain. Etc.

Je veux dire que Manchette est un créateur : il ne se retourne jamais sur ses réussites, ne change pas en formule les formes qu'il invente ; chacun de

---

<sup>1</sup> Aussi la forme autobiographique donnée à *L'Affaire N'Gustro* a-t-elle pu susciter « la croyance » qu'il s'agissait là d'« un texte fasciste » : « La vaticination de Butron contre la gauche intellectuelle a été lue tellement de travers que Soulat [l'un des responsables de la *Série noire*] s'attendait à voir apparaître un auteur parachutiste et paranoïaque. » (Jean-Patrick Manchette, *Journal 1966-1974*, Paris, Gallimard, 2008, p. 282.)

ses romans est inédit, surprenant ; à aucun moment Manchette n'aura été prévisible. Quelques années avant sa mort, il projetait ainsi d'écrire un vaste cycle consacré aux « aventuriers occultes modernes », avec des « protagonistes nombreux et variables »<sup>2</sup> : changement complet de cap, on voit ! Dont un roman (inachevé : *La princesse du sang*, 1996, posthume) permet de se faire une idée – et cette note amusée, dans le *Journal*, de mesurer les proportions : « C'est la Comédie humaine que vous me dites là, mon bon ! Eh ! En quelque sorte. »

Mais voici *La position du tireur couché* (1981) le dernier roman publié de Manchette, auquel je m'attacherai ici un peu plus longuement. Tandis qu'il travaille à ce texte, Manchette relit « les nouvelles de Chandler »<sup>3</sup> : il s'imprègne de leur « manière hyperbéhavioriste », afin de nourrir la substance rhétorique d'un livre qu'il veut « stylistiquement archaïque ».

À vrai dire, Manchette s'était essayé déjà à cette « manière néoclassique » avec les « Tarpon » : deux récits chronologiques, à la première personne, narrant les journées d'enquête d'un détective vulnérable. Les péripéties se multiplient ; l'action, foisonnante et relatée précisément, se concentre sur quelques jours ; les morts s'accumulent et Eugène Tarpon est à loisir interrogé par la police, assommé ou blessé... Or telle est bien l'allure générale aussi des grands classiques – *Le Faucon de Malte* ou *Adieu ma jolie !* par exemple – dont Manchette reprend consciemment la tradition, « empil[ant] un maximum de trucs de répertoire » (*Journal*, 580). Mais le récit à la première personne le gêne<sup>4</sup>, sans doute à cause de tout le lyrisme de traîne qui affecte ce mode narratif. Et s'il y avait une prime de virtuosité, voire une occasion de jouissance à inventer les confessions de Butron, truand de maigre envergure, la chronique en « je » des jours et des opinions d'Eugène Tarpon semble plutôt placée sous le signe de la délectation morose. Manchette, pour cette série, a en effet décidé de « part[ir] d'assez bas ». Au fil des histoires, promet l'auteur, on devrait voir Tarpon « progressivement s'éduquer, se cultiver, se politiser »<sup>5</sup>. Mais il n'y aura pas tant de ces histoires (deux seulement, je l'ai rappelé) ; aussi Tarpon n'ira-t-il pas très haut – et le récit de ses aventures, du coup, risque de créer le trouble dans l'esprit du lecteur : « je suis un peu in-

<sup>2</sup> Les romans de Manchette ont été récemment réunis en un volume, dans la collection « Quarto » : J.-P. Manchette, *Romans noirs*, Paris, Gallimard, 2005. Des extraits du *Journal* régulièrement tenu par Manchette servent d'introduction aux divers romans. C'est le cas de cette citation et de la suivante, qui se trouvent à la page 1023.

<sup>3</sup> *Journal*, 873 ; de même pour les citations suivantes. Pour référer mes citations, particulièrement celles provenant de *La position du tireur couché*, j'adopte le principe suivant : renvoi, entre parenthèses, à la page concernée dans le volume *Romans noirs*, – précédé le cas échéant de la mention *Journal*. Lorsqu'un passage cité est disponible dans le volume *Journal 1966-1974*, j'y renvoie en note.

<sup>4</sup> Dans un entretien consacré à *Morgue pleine*, Manchette rappelle « à quel point » il avait été pour lui « épouvantable d'écrire une histoire à la première personne » (*Journal*, 452).

<sup>5</sup> *Ibid.*

quiet, note Manchette, car cet ex-gendarme (et non moi) écrit mal. Va-t-on comprendre que c'est cet ex-gendarme (et non moi) ? »<sup>6</sup>

Avec *La position du tireur couché*, l'inquiétude ne sera plus de mise. Un tour d'écrou suffit, le passage de la première à la troisième personne, pour asseoir une narration d'autant plus autonome qu'elle s'en tient strictement au parti de la focalisation externe fixe. Des phrases brèves et factuelles confinent l'attention du lecteur aux seuls faits et gestes du héros ; l'adoption systématique de « l'ellipse émotionnelle (réactions sans cause apparente, ou bien causes sans réactions apparentes) » (*Journal*, 872) – « l'ellipse telle que je l'aime » ajoute Manchette – dépoisse le texte de tout liniment psychologique. Cet « hyperbéhaviorisme », lorsqu'il s'agit d'évoquer les personnages, l'objectivisme rigoureux qui préside aux descriptions (on trouve des mentions de forme, de couleur, mais jamais d'épithètes qui « peignent »), tout cela joint à « la rapidité d'une narration prosaïque » (*Journal*, 873) relatant avec précision et sobriété les événements qui surviennent, – voilà autant de caractéristiques qui proposent une version épurée, une version *maigre* du réalisme propre au roman noir : c'est peu de dire qu'ici les « événements semblent se raconter eux-mêmes »<sup>7</sup> ; ils semblent se déposer plutôt, contingents et fatals, dans la langue scrupuleuse et ascétique qui les dira avec le moins d'âme possible.

Je n'ai pas le loisir de montrer dans le détail tout ce que j'avance : qu'on me croie sur parole, – ou par provision, avant d'aller y voir en personne ! Mais je vais dire un mot tout de même de l'intrigue, du héros que Manchette confie – ou faut-il dire : abandonne – à cette narration à l'étiage. Comme *Ô dingos, ô châteaux*, *La position du tireur couché* propose au lecteur d'épouser le destin d'un tueur à gages. Mais ici Terrier, le tueur, occupe seul la place (alors que dans l'autre roman il partageait la vedette, on s'en souvient, avec une folle). Et Terrier est un tueur sentimental ; s'il accumule de l'argent, c'est dans le seul but de rejoindre et d'épouser Anne, la fiancée qui voici dix ans s'était promise à lui. Il la retrouvera, oui, mais flanquée d'un mari – qu'un épisode violent va laisser opportunément sur le carreau : voici donc la fiancée veuve, à qui Terrier peut dès lors proposer ses rêves d'îles... Mais le *happy end* reste virtuel : les malversations de son homme d'affaires ont en effet réduit à néant la fortune de Terrier et contraignent celui-ci à accepter un nouveau contrat ; l'affaire tourne mal, Terrier est blessé à la tête et connaît désormais des troubles de motricité. À l'épilogue, Anne l'aura quitté, ... et Terrier trouvé un emploi de serveur dans une brasserie des Ardennes françaises. Par une succession d'étapes systématiquement déceptives, le héros est conduit de l'illusion d'un destin parfaitement maîtrisé vers la réalité dérisoire d'une existence livrée à la platitude ; et la courbe de cette chute, dans le dénuement narratif extrême du roman, acquiert une beauté tragique très pure.

<sup>6</sup> *Journal* 1966-1974, p. 517.

<sup>7</sup> Selon la célèbre définition de l'« énonciation historique » donnée par Benveniste (Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 241).

Manchette renoue ainsi avec un trait essentiel du genre : pour lui en effet, le roman noir était à l'origine, c'est-à-dire chez Hammet ou Chandler, « un chant tragique »<sup>8</sup> ; incarnant « la vertu d'un monde sans vertu », le privé qui en occupait le centre, s'il redressait quelques torts, ne pouvait redresser pourtant « le tort général » d'un monde dominé par le « règne du Mal ». Mais ce « chant tragique », s'il était accordé à la mise en valeur de détectives moraux, quoique sans illusions, pourquoi le destiner cinquante ans plus tard, comme le fait Manchette dans *La position du tireur couché*, à la célébration tout de même paradoxale d'un héros qui fait métier de tuer ? Car Manchette, c'est indéniable, a conduit son roman de telle sorte que nous éprouvions pour Terrier la compassion émue qui accueille normalement les héros injustement frappés par le destin. Est-ce donc que la vertu, à l'aube de l'époque postmoderne, est devenue l'apanage des tueurs à gages ?

Je réserve la question, car je n'ai pas tout dit encore de la complexion rhétorique de ce roman : ainsi, les caractéristiques formelles que Manchette a empruntées, en les radicalisant, au « roman criminel violent et réaliste à l'américaine »<sup>9</sup>, si elles déterminent massivement l'écriture de *La position du tireur couché*, y sont discrètement contredites par un autre trait formel, – un trait de style dont les occurrences ne sont pas très nombreuses, mais suffisent néanmoins pour contrarier, subliminalement en somme, l'assignation forte à lire ce livre comme une tragédie.

De quoi s'agit-il ? De telle « chose vue », par exemple : « En sortant d'une charcuterie une maman flanqua une claque à un bambin qui la flanquait » (925), où la notation référentielle est emportée loin d'elle-même par la visibilité rhétorique de l'antanaclase /flanqua-flanquait/ et son écho sonore dans /claque/ ; ou encore de tel chiasme : « C'est pas la peine d'avoir des *talkies-walkies*, fit le *walkie-talkie* [...] » (952), qui insère une rapide drôlerie dans le dialogue par ailleurs un peu ordurier de deux truands. À chaque fois, l'allure sobrement transitive du récit est suspendue ; la langue, brièvement, s'autonomise, joue avec elle-même. Voici un exemple encore d'une telle interruption ludique du fil narratif (nous sommes dans la réception d'un hôtel) : « Ses seins et ses cils étaient formidables. Terrier lui donna vingt-six ans. Elle lui donna une clé. » (892) On appréciera ici, outre les récurrences phoniques et la répétition de /donna/ (une antanaclase à nouveau), le parfait parallélisme qui structure la première phrase (c'est un décasyllabe rythmé 2/3//2/3). Mais voici d'autres parallélismes encore, portant sur la structure syntaxique cette fois : « Le plus petit [des deux types] était aussi le plus gros. Sa canadienne beige était tendue sur sa panse, un chapeau tyrolien était per-

<sup>8</sup> Manchette a poursuivi, parallèlement à la publication de ses romans, une carrière de chroniqueur dans divers périodiques, où il s'est expliqué parfois sur sa conception du genre policier. Ces articles ont été recueillis en volume en 1996 : Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Paris, Rivages, « Écrits noirs ». Ici, p. 36. On retiendra en particulier un bref article de 1976 intitulé « Cinq remarques sur mon gagne-pain » (p. 19-22), dont proviennent les citations suivantes.

<sup>9</sup> Manchette, *Chroniques*, *op.cit.*, p. 20.

ché sur sa tête » (914) ; de même dans l'exemple suivant, où Manchette cumule chiasme et parallélisme : « On entendait dehors des moteurs, et dans l'immeuble on entendait des enfants qui criaient et des récepteurs de télévision qui diffusaient » (910).

Ces exemples vont me suffire – d'ailleurs il n'en resterait plus tant à prodiguer, car le phénomène qui m'intéresse ici est assez rare, je l'ai dit. Mais pourquoi s'attacher à ces jeux de construction ? De manière générale, on dira qu'ils signalent la volonté chez Manchette, une volonté discrète mais insistante, de contester de loin en loin, par de petites fêtes rhétoriques aussi visibles que fugaces, l'austérité du cahier des charges réaliste qui régit *La position du tireur couché*. Dans un roman dont le langage est massivement dominé par la fonction référentielle, ces épiphanies figurales rappellent les plaisirs liés à la fonction poétique, lorsque le langage s'exhibe en se tournant vers lui-même. Nous étions dans l'histoire, de plain-pied avec Terrier, oublieux du truchement narratif (car tout est ordonné à cette fin), – puis soudain, au détour d'une phrase qui s'affiche (comme phrase), nous nous retrouvons nez à nez, inopinément, avec l'auteur ! Non l'auteur, ou le narrateur, en personne (comme dans *Jacques le Fataliste* par exemple) : le changement de niveau reste ici implicite ; ou plutôt, nous ne changeons pas tant de niveau que de registre. La rhétorique négative (jusqu'à l'invisibilité) qui construit la scène tragique du roman entre en concurrence, ponctuellement, avec des blocs de langage *en relief*, qui ont été sculptés selon la figure générale du parallélisme.

Or cette incrustation, dans une narration réaliste, d'éléments venus du registre poétique (comme l'entend Jakobson : la poésie non comme lyrisme, mais comme manifestation des virtualités architectoniques du langage), pourrait bien faire des ravages... Car le sérieux réaliste requiert le silence du langage, pour asseoir son illusion. Aussi, en ouvrant dans *La position du tireur couché* quelques brèches de grande visibilité rhétorique, c'est la fabrication rhétorique de l'ensemble de son roman que Manchette rend visible. Vérité « brechtienne » : un moment de distanciation suffit pour faire apparaître la convention. Ainsi de la tragédie de Terrier, de notre terreur et de notre pitié ; nous aurions presque oublié son lieu propre – un théâtre de mots – si par ces brèches nous n'avions entraperçu brièvement l'auteur : habile ordonnateur, en coulisses, de nos émotions.

*La position du tireur couché* offre au lecteur un plaisir double et contradictoire où le bonheur émotif de l'immersion se combine avec celui, intellectuel et léger, de la distance ludique. Quoi de mieux – et quoi de plus responsable, si l'on admet, avec Barthes, que toute (bonne) littérature avance en montrant son masque du doigt<sup>10</sup>, se joue dans l'espace ouvert entre implication et éloignement, *engaño* et *desengaño* ? Mais il y a ceci encore, où se confirme la différence qui sépare Manchette, un écrivain, des simples raconteurs d'histoires :

<sup>10</sup> Dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) : « Toute la Littérature peut dire : "Larvatus prode", je m'avance en désignant mon masque du doigt. » Voir Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, tome 1 [1993], p. 159.

la position de lecture alternée que commande ce roman – tantôt je suis pris par l'histoire, tantôt j'en aperçois les rouages – incarne et anticipe je dirais presque tactilement, dans une langue et une rhétorique, ce qui en constitue par ailleurs l'enjeu thématique majeur, à savoir, l'éternelle question du libre-arbitre et du déterminisme. Voilà qui est bien général (et bien pompeux...) Aussi vais-je préciser les choses, en trois étapes.

Tout d'abord, ce roman noir, nous l'avons vu, ouvre une scène nue, sans halo, où les actions se succèdent : celles de Terrier sont dictées par une rationalité impeccable (je ne l'avais pas assez souligné) : il ne fait ni ne laisse rien au hasard, son professionnalisme est incontestable. Mais cette maîtrise technique est déployée en pure perte ; d'autres faits, d'autres actions s'accumulent, hors champ, dont le concours néfaste réduit à rien l'énergie du tueur. Le point de vue adopté – la focalisation externe fixe sur Terrier – interdit par ailleurs à cette coalition factuelle maligne de prendre sens (le sens d'un châtement par exemple, ou d'une injustice, etc.). Cela est, simplement : pur bloc accablant de nuisance. Et si on peut lire *La position du tireur couché* comme une tragédie, c'est précisément en raison de cette disproportion entre un projet conduit avec pertinence et le pouvoir destructeur d'une sorte de force des choses aveugle.

Mais aussi, et c'est le deuxième point, cette force n'est peut-être pas aussi aveugle qu'elle n'y paraît. En effet, le « règne du Mal » que documente le roman noir n'est pas seulement métaphysique, comme je l'ai un peu laissé entendre jusqu'à présent ; le Mal, dans le roman noir américain de l'entre-deux guerres, n'a rien d'abstrait ; il s'inscrit dans une Histoire, un contexte politique et social précis. A preuve (sur le mode potache), cette conversation imaginaire, au début de *Griffu*<sup>11</sup>, entre l'auteur et son personnage ; Griffu s'étonne : « pourquoi faut-il toujours que je trouve la violence sur mon chemin ? » Manchette lui répond que c'est affaire de genre :

tu es un personnage [...] qui se rattache [...] à tout un genre, noir, qui décrit un monde qui, entre 1920 et maintenant, est complètement dominé par les salopards... avec des flics qui sont des salopards, des politiciens qui sont des salopards, et des gens qui se battent comme des chiens pour le pouvoir, et pour marcher sur la gueule des autres !

Or Terrier est lui aussi un personnage de cette sorte ; et la sobriété tragique de son destin – une courbe infléchie par l'action anonyme du Mal – n'est pas le dernier mot de *La position du tireur couché*. Car voici ce qui se passe : Terrier, le tueur professionnel, est manipulé. Tandis qu'il abat, sans se soucier de leur identité, les « cibles » qu'on lui désigne, Terrier est fort loin de se douter qu'il met ainsi en place les jalons d'une biographie de « terroris[t]e international » (961) à la solde de l'Union soviétique – ainsi qu'il le découvrira (et le lecteur avec lui) en écoutant à la radio « les informations de quatre heures » (961)... Aussi est-ce que les victimes désignées au tueur à gages –

<sup>11</sup> 1978. Il s'agit d'une bande dessinée réalisée en collaboration avec Jacques Tardi, reprise dans le volume *Romans noirs*. Les deux citations qui suivent sont à la page 1177.

toujours des agents doubles – ont été choisies par « M. Cox », le commanditaire, de manière à rendre vraisemblable cette hypothèse terroriste. Dans le roman tragique et « hyperbéhavioriste » de Terrier, une autre fable a donc fait son nid, qui offre utilement un héros et des motifs à une série de meurtres politiques dont on découvrira qu'en fait, ils ont été ordonnés secrètement... par la CIA ! (Ou du moins par une organisation qui lui ressemble furieusement : Manchette évoque une « compagnie » qui dispose de « stations » dans le monde entier et dont « le quartier général » se trouve « non loin de Washington, DC, aux États-Unis » – 974.)

Contextualisé, c'est-à-dire replacé au sein de la « *covert action* » (*Journal*, 1022) américaine mondialisée dont il constitue un épisode parmi d'autres, le roman tragique de Terrier prend un nouveau sens. Terrier n'aura pas été seulement, à son insu, l'une des nombreuses « petites mains » armées dont l'Amérique a besoin pour asseoir sa domination (la fatalité dont il est victime est donc bien « politique ») ; mais il aura été de plus soigneusement « fabriqué » (969) pour occuper sa place dans cette autre histoire, historico-mondiale ... qui est d'ailleurs déjà rédigée : « par un de nos universitaires » (975), précise l'agent de la compagnie au moment de proposer à Terrier (qui se remet de ses blessures à l'hôpital) la publication d'un « livre de souvenirs » évidemment apocryphes. L'ouvrage, à la première personne, regorge de psychologie et de bons sentiments. On y voit comment le pseudo-Terrier se met au service du KGB, puis quitte ses maîtres moscovites « dans l'avant-dernier chapitre », après « un déchirant retour sur soi-même » (975) ; à la fin du livre, le terroriste repentant fera même échouer un attentat de l'OLP « avec l'aide de la DST française qu'il avait contactée, et dont un agent infiltré trouvait une mort héroïque »... (976) La *covert action* est donc narrative aussi, secrétant les camouflages vraisemblables qui sont nécessaires à son invisibilité, à son impunité : le contraire en somme du « *larvatus prodeo* » cher à Barthes...

Maîtrise des événements, maîtrise des récits : la domination du monde par les « salopards » résulte d'un maillage fin qui ne laisse rien au hasard. Face à ce déterminisme de grande ampleur, Terrier paraît bien esseulé – voire idiot : un être sans recul, confiné dans une causalité courte (du meurtre au bonheur, ainsi raisonne-t-il). Mais cette bêtise est sa vertu ; elle incarne la protestation de l'individu – et de l'individu le plus démodé qui soit, le plus irrédentiste : un romantique, un sentimental – contre le cynisme mondialisé. Or tel est bien pour Manchette le rôle que peut encore jouer le « polar » au moment où il jette « ses derniers feux » : permettre « la mise en scène pauvre des dernières révoltes individuelles »<sup>12</sup>. Que cette mise en scène valorisante fasse la part belle à un tueur – plutôt qu'à un « privé », à quelque Tarpon – est assurément significatif : n'est-ce pas que les marges concédées à la révolte par l'empire du Même se sont rétrécies à un point tel que seul un être parfaitement anémique, un individu radicalement *minoritaire* peut en 1978, c'est-à-

<sup>12</sup> Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 22.

dire au moment où s'apprêtent les règnes de Ronald Reagan et de Margaret Thatcher, les occuper (ces marges) ?

Mais j'annonçais encore un troisième moment de ces jeux de l'implication et de la distance – ou, thématiquement, de la subjectivité entêtée et de l'oppression contextuelle – qui me paraissent constituer le propre de *La position du tireur couché*. Le voici donc, à l'occasion d'un dernier parallélisme : le roman commence et finit en effet, à quelques variations près, par les mêmes mots. Le fait est d'autant plus notable que l'énoncé répété à cette fois une certaine ampleur (une demi-douzaine de lignes) et surtout, qu'il ouvre considérablement le lieu de l'action. Mais qu'on en juge – je cite les premières lignes du texte :

C'était l'hiver et il faisait nuit. Arrivant directement de l'Arctique, un vent glacé s'engouffrait dans la mer d'Islande, balayait Liverpool, filait à travers la plaine du Cheshire (où les chats couchaient frileusement les oreilles en l'entendant ronfler dans la cheminée) et, par-delà la glace baissée, venait frapper les yeux de l'homme assis dans le petit fourgon Bedford. (875)

Placés dans la parenthèse grandiose de cet espace cosmique et venteux, le roman noir de Terrier et le roman « terroriste » dont il est le figurant malgré lui, comme emportés par les vanités de l'Ecclésiaste, sont destitués de tout le pathos, de tout le sérieux auxquels ils voudraient prétendre : rien n'aura eu lieu que le lieu, hivernal et nocturne, d'un dérisoire théâtre d'ombres... N'étaient ces chats du Cheshire (et de Lewis Carroll), qui n'ont pas grand chose à faire là, sinon – mais c'est essentiel – pour rappeler malicieusement que reste un sourire félin, lorsque plus rien ne fait sens : c'est Alice au pays des salopards... Mais on peut le dire autrement encore : c'est la fonction poétique, le parallélisme, au pays du roman noir ! Dans la forme urgente, pressante, d'un genre taillé pour la noirceur, Manchette a ouvert quelques vues sur l'atelier de l'artiste. Ces brèves éclaircies sont là pour détendre l'atmosphère sans doute, mais aussi elles sont porteuses d'une fragile certitude : le travail sur les mots apporte de l'air dans les espaces confinés et du jeu dans les rouages implacables. Ce que Manchette, pour sa part, résume ainsi : « Quand le monde a cessé d'être frivole, les polars le deviennent »<sup>13</sup>. Mais que me parlez-vous de frivolité ? N'est-ce pas plutôt, cette légèreté qui s'entend dans le chant tragique, le point d'honneur de la littérature ?

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 36.