

Vestiges du polar et retour du politique

Une lecture comparée de Manchette et d'Echenoz

- 1 La convocation de Jean Echenoz dans un numéro de revue consacré au roman policier ne va pas de soi. L'homme ne s'illustre pas plus dans ce genre que dans celui de la poésie, à l'en croire : "je n'ai pas fait romancier noir non plus" dit-il, dans un court texte dont le titre le dédouane aussi de cet autre horizon générique – "Pourquoi j'ai pas fait poète"¹. Mais la question n'est pas dépourvue de sens, chez un auteur qui s'est illustré dans le dynamitage d'à peu près tous les sous-genres offrant au roman un fort taux de transitivité (roman policier, d'aventure, de science-fiction, d'espionnage...)².
- 2 Celle de Jean-Patrick Manchette est sans doute plus attendue. D'autre part, la filiation Manchette-Echenoz est bien connue, elle a été documentée par de nombreux commentateurs³. D'ordinaire, cette filiation est traitée par les liens intertextuels que l'on trouve dans les romans du second, ainsi que le fait Christine Jérusalem⁴. C'est également la perspective de départ que je choisirai, tout en modulant la question afin de montrer que l'intertexte manchettien chez Echenoz obéit à une esthétique du détail. Celle-ci étant liée historiquement au genre du polar dans lequel, à des degrés divers, les deux auteurs se sont illustrés, je consacrerai ensuite quelques observations liées à cette généricité commune. J'en tirerai le constat suivant : l'écriture du détail est liée à la structure historique du roman policier, et sa pertinence est concomitante au défaut de cette structure. En d'autres termes, je pars du principe que le roman policier présente tout détail structurel comme ayant valeur d'indice : que se passe-t-il lorsque cette équivalence ne se présente plus, alors même qu'un horizon d'attente générique s'était mis en place pour que le lecteur subsume l'indice dans le détail ? Voilà ce qui m'intéresse, et ce qui doit être alors fait du détail. En l'espèce, les défaillances de la grille indicielle propre au roman policier, chez les deux auteurs, imposent une forme de métanarrativité, à partir de quoi on verra resurgir l'expression d'un engagement commun, et donc un retour de l'écriture du politique, que l'on croyait – chez Echenoz surtout – disparue.

Intertexte ostentatoire, intertexte invisible

- 3 Les traces intertextuelles de Manchette chez Echenoz ont déjà été reconnues à plusieurs reprises. C'est à Christine Jérusalem néanmoins qu'il faut rendre le mérite d'avoir, la première, cerné l'essentiel des rapports que l'œuvre d'Echenoz entretient avec (tout) son intertexte, en qualifiant les citations utilisées par Echenoz d'"escarbilles", ou "ensemble des fragments, anodins mais fétichisés, qui sont insérés dans le récit"⁵. Nonobstant la valeur de la métaphore, il me semble cependant que cette qualité double du fragment hypotextuel – anodin mais fétichisé – pourrait aussi bien imposer une lecture polarisante, autour de deux types d'intertextes foncièrement différents, l'ostentatoire et l'invisible.
- 4 Pour le premier, on citera un passage du *Méridien de Greenwich* dont l'hypotexte, des fragments empruntés au *Bateau ivre* de Rimbaud, a été parfaitement mis en évidence par Jérusalem :

L'édifice explosant, le séisme indicible eut pour premier effet de clouer les tueurs sur place ; puis, criards, insoucieux d'autres cibles, ils coururent en vrac, guidés par la lueur.

Comme avec leur reflux s'estompait leur tapage, Arbogast et Selmer convinrent qu'il valait mieux fuir expressément et gagner le rivage : la mer les laisserait aller où ils voudraient.⁶

La composition métriquement régulière des alexandrins de ce passage rend celui-ci très saillant, et l'intertextualité s'impose, pour peu que l'on se souvienne de ce poème archi-connu, ce qui est sinon automatique, du moins probable. Malgré tout, l'aspect ostentatoire de l'usage de l'hypotexte reste ici discutabile. Ce n'est plus le cas avec l'exemple suivant : à la fin du chapitre 10 de *Cherokee*, le personnage de Fred, après avoir passé un certain temps à lire *Phèdre* dans sa voiture, en réutilise un vers pour clore sa conversation avec son complice Baptiste : "Sa vaine inimitié n'est pas ce que je crains"⁷. De tels emprunts, presque impossibles à rater, constituent une piste intertextuelle particulière. Ils témoignent d'une incursion dans une encyclopédie publique, commune de manière maximale à l'énonciateur et au destinataire, à l'effet littéraire quelque peu éventé, voire trivial. La valeur littéraire accordée à l'hypotexte est dès lors sujette à caution, et porte moins sur une proximité ou une connivence stylistique entre deux auteurs que sur un effet général de questionnement du canon, par le mélange entre culture classique et populaire – comme en témoigne l'édition dans laquelle Fred lit *Phèdre*, "une vieille édition scolaire vert bouteille"⁸.

- 5 Tout autre est la valeur qu'Echenoz reconnaît à l'hypotexte de Manchette : valeur directe et indiscutable, pour un hypotexte tendant à l'invisible. Ceci se vérifie en particulier dans l'entretien donné par Echenoz à la revue *Polar* à propos de Manchette⁹. Je retiendrai de cet entretien deux éléments importants : d'une part le fait que Manchette y est reconnu comme l'une des influences majeures d'Echenoz, voire la principale (ce que ne sont ni Rimbaud ni Racine). D'autre part le fait que les citations ou allusions directes au texte de Manchette sont extrêmement peu visibles. Qui pourrait deviner, à moins de lire par extraordinaire les deux romans en parallèle, que la réplique "Vous n'êtes pas parent avec un fabricant de saxophones ?" du *Méridien de Greenwich* reprend "Vous n'êtes pas parente avec un politicien communiste ?" de *Ô dingos, ô châteaux* ? Ou que la petite bibliothèque de Julie, toujours dans *Ô dingos* ("quelques romans policiers, des textes de Freud en édition populaire et une série de petits volumes en anglais [...]") se retrouve quasiment telle quelle dans *Les grandes blondes*¹⁰ ? Au niveau microtextuel, Echenoz choisit d'intégrer les citations de Manchette au plus près du tissage du texte, sans coup férir. Cet aspect invisible de l'hypotexte local manchettien participe d'une architecture souterraine¹¹ du texte d'Echenoz.
- 6 Il faut préciser ici que cette extrême discrétion citationnelle vaut pour les occurrences très localisées. Un regard élargi sur les textes d'Echenoz relèvera des proximités avec l'hypotexte manchettien autrement plus évidentes. On reprendra, à titre d'exemple, la scène où Fred est aux prises avec *Phèdre*, qu' "à la lumière du plafonnier" de son automobile il "lisait lentement", "impressionné par sa lecture"¹². Cette scène en rappelle une autre, dans le *Petit bleu de la côte ouest*, où le cadre Gerfaut est poursuivi par deux tueurs dont l'un lit également dans sa voiture. Et bien que ses choix se soient portés vers un tout autre genre de littérature (les bandes dessinées du mensuel *Strange*), sa lecture est elle aussi décrite comme mobilisant une grande partie de ses ressources affectives et cognitives : "L'homme lisait avec concentration, en remuant les lèvres. Une succession d'émotions se lisait sur son visage. Il s'identifiait vachement"¹³. De telles similitudes entre Manchette et Echenoz sont nombreuses et se retrouvent au niveau des personnages, des scénarios, des structures de composition

du texte.

- 7 Ostentatoire ou invisible : on aura compris que ces deux adjectifs sont exagérés. Ils constituent les extrémités d'un continuum. Mais si l'on accepte cet aspect bipolarisé, on admettra également que l'hypotexte subit toujours un traitement, de mise en évidence dans le premier cas, de camouflage dans le second. Le travail d'écriture se caractérise donc comme un travail du *détail*, et c'est de cet aspect que je discuterai à présent. L'importance du détail chez Echenoz a déjà été démontrée¹⁴ et je n'y reviendrai pas. Mais il me semble qu'à travers cette évocation, on voit ressurgir la question générique évacuée précédemment... car s'il est un genre où le détail est roi, c'est bien le roman policier.

Le détail chez Manchette

- 8 Il faut repartir d'où nous nous étions arrêtés, et rappeler que ce qui unit Echenoz et Manchette d'un point de vue générique peut être qualifié de sabotage. La machine parfaite que représente le roman à énigme, ancêtre du polar et du roman noir, il s'agit une fois de plus (car ils ne sont évidemment pas les premiers) de la pervertir, de l'abâtardir. Rappelons rapidement qu'aux vénérables enquêteurs de Poe (Dupin) ou Conan Doyle (Holmes), rien n'échappe jamais, pas même la pensée en mouvement de leurs interlocuteurs. Tout détail dès lors fonctionne de manière structurante pour l'enquête, *a priori* comme *a posteriori* (c'est-à-dire en tenant compte des "deux séries temporelles", celles du drame et de l'enquête, dont Michel Butor fut le théoricien séminal¹⁵). Pas de place pour le hasard, comme l'indique Yves Olivier-Martin :

Quant au hasard, son apparition dans ce genre est toujours une faute car le roman policier doit être avant tout une action logique rendue étrange – c'est-à-dire passionnante – par l'ignorance d'un fait dont la révélation sera précisément le dénouement.¹⁶

Bien sûr, une telle structure close a disparu depuis longtemps lorsque Manchette intervient dans l'horizon du roman policier. Chez lui, l'écriture du détail est avant tout motivée par une propension, de plus en plus affirmée au fil de ses romans, à la focalisation externe, qu'il appelle "manière hyperbéhavioriste" (p. 873) et qu'il emprunte à ses maîtres du *hard-boiled* américain – Dashiell Hammett en particulier. Ce conditionnement de la perspective impose à tous les détails le même traitement de surface. Leur hiérarchie, pertinente à l'époque où l'esprit éclairé du détective possédait intimement l'architecture de leurs tenants et aboutissants, a disparu au profit d'une pléthore d'indications dont une grande partie semble due au hasard (pour l'enquêteur du moins) et dont la connaissance offre statistiquement un faible bénéfice pour l'enquête. En somme, le monde dans toute sa complexité s'invite dans l'épure du roman à énigme : il en résulte que le personnage de l'enquêteur (ou qui s'improvise comme tel) est toujours chez Manchette plus ou moins dépassé par les détails qu'il doit traiter. On n'est pas non plus à l'abri d'un décalage ludique par rapport à l'horizon d'attente ainsi établi : par exemple dans cette scène de *La position du tireur couché* où un réceptionniste d'hôtel, interrogé par le personnage principal, Martin Terrier, sur la provenance d'un paquet, fait preuve de surprenantes capacités d'observation :

C'était une dame, dit le réceptionniste. Je ne sais pas quoi dire. Des cheveux noirs, courts, en forme de casque, ça se porte beaucoup en ce moment, avec une frange, voyez-vous ? Des yeux bleus, un nez fin et long, une bouche un peu tombante, comme Jeanne Moreau, l'actrice, voyez-vous ? Et puis quoi ? Taille moyenne, peut-être un mètre

soixante-trois. Un imperméable en nylon bleu marine, boutonné jusqu'au cou, et des bottes de cuir bleu. Elle avait un chapeau de pluie à la main, assorti à son imperméable, et... ah, elle portait des gants montants en peau bleue. Elle fumait une cigarette à bout lié. Elle m'a donné vingt francs, deux pièces de dix. C'est tout ce que je vois. Ah si. Pour me permettre un jugement, monsieur, elle avait la peau sèche. Les joues roses, voyez-vous ? Mais comme après qu'on a pelé à cause d'un coup de soleil, ou bien comme lorsqu'on a une mauvaise circulation. Ça n'allait pas jusqu'à la couperose, parce que c'est une dame d'une trentaine d'années, mais cependant... Certaines Anglaises et certaines Scandinaves ont ce genre de teint. Je crains de ne pas me rappeler grand-chose d'autre, en fait. Je ne suis pas très observateur et je n'ai pas fait très attention. (p. 905)

- 9 Les compétences du réceptionniste rappellent celles d'un Holmes. Mais le personnel romanesque fait preuve désormais de compétences en décalage par rapport à ses fonctions. Le foisonnement des informations sert le comique de la scène, par le rappel générique d'un âge d'or perdu, plutôt que l'enquête de Terrier. La rencontre entre celui-ci et la femme décrite dans l'extrait, quelques pages plus loin, ne sera pas induite par ce tour de force mémoriel. En somme, la constellation des détails et celle des indices constituent désormais deux calques distincts, qui ne sont pas superposables.
- 10 Nous serions laissés à ce dernier constat si un roman de Manchette, en particulier, ne nous permettait d'observer avec une acuité renouvelée les articulations entre le détail et l'indice : il s'agit de *Fatale*. Ce roman est court, ce que remarque Manchette dans son journal¹⁷. Il est également très ramassé dans son action, et d'autant plus violent ; il ressemble un peu à son héroïne, Aimée Joubert, elle-même plutôt frêle mais mue par une énergie destructrice prodigieuse. Entre la complexité de la tâche qu'elle se donne à accomplir, dans la plus complète solitude, et la dureté impitoyable du monde bourgeois et masculin contre lequel elle déploie ses tactiques de guérilla, l'équilibre est serré, et le temps à disposition réduit. Les jours qu'Aimée passe à Bléville sont comptés précisément, et on peut presque dire que chaque minute est employée à une tâche précise. Cette grille temporelle implacable trouve son point culminant dans la dernière nuit du récit, dont le timing très serré doit permettre à Aimée de soustraire une grosse somme d'argent à tous les notables de la ville. La narration, dès lors, n'a plus vraiment les moyens de pratiquer l'excursus du détail. Plus personne n'a de temps à tuer en lisant un livre dans sa voiture, et les informations sont délivrées avec une précision sobre, qui peut faire penser aussi bien au plan d'Aimée (prospectif) qu'à un procès-verbal policier (rétrospectif), l'un comme l'autre neutres et froids. Les indications de temps sont très fréquentes, on sait toujours l'heure qu'il est, selon une tradition empruntée aussi bien au *hard-boiled* américain qu'au roman naturaliste français.
- 11 Le détail est donc présenté de la manière manchettienne habituelle, aplatie, qui ne permet pas de le hiérarchiser davantage par rapport au reste des informations : les choses sont dites dans l'ordre dans lequel elles se déroulent. Leur valeur indicielle, liée au crime qui ne peut manquer de se produire tôt ou tard (on sait en effet dès le premier chapitre qu'Aimée est une tueuse), n'est pas vérifiable. Mais la concision du récit pousse le détail en direction de l'indice, dans une fuite en avant vertigineuse de l'action. L'acmé du récit est atteinte lors de la mort du baron Jules, annoncée par des signes multiples. Le détail se transforme petit à petit en indice, de manière de plus en plus évidente :

Le baron se déplaça un peu, riant silencieusement. Dans cet instant le soleil, à travers une fenêtre en vitrail, jeta une tache écarlate sur la gorge de l'homme. On aurait dit que cette gorge était ouverte, cet homme égorgé. Aimée éprouva une certitude et une angoisse qui la firent vaciller. (p. 841)

- 12 La concision du récit, son aspect temporellement ramassé, rend les actions d'Aimée de plus en plus contraintes. Lorsqu'elle s'en avise, elle tente de faire machine arrière, de desserrer l'étau d'une fatalité qui lui échappe. Désignée pour tuer le baron, au dernier moment elle ne veut plus accomplir ce geste : "Vous les détestez encore plus que moi. Vous êtes encore plus cinglé que moi. Je ne peux pas tuer un type comme vous" (p. 849). Mais le baron meurt tout de même des blessures qu'Aimée lui a infligées, comme si le récit contraignait son héroïne. Par la suite, cherchant toujours à enrayer cette destinée narrative, résolue désormais à trahir ses commanditaires, Aimée se rend à la police. Mais la police est corrompue, évidemment : l'héroïne n'a dès lors plus le choix, face aux notables de la ville réunis en conclave pour disposer de cet électron devenu trop libre pour eux. "*Muss es sein ?*" interroge de beethovenienne façon un graffiti sur le mur des toilettes (p. 854), où Aimée se recueille brièvement avant d'entamer son hécatombe. Oui, *es muss sein*, il lui faudra les tuer tous, un par un.
- 13 Le détail, devenu indice à l'interne, apparaît dès lors comme le signe d'autre chose, au-delà du strict scénario ; le signe d'un enfermement aussi bien narratif qu'idéologique. Narratif, parce que les bons bourgeois de province, à Bléville comme ailleurs, ont tous *structurellement* quelque chose à se reprocher, comme le remarque Aimée par expérience : "ce sont toujours les histoires de cul qui apparaissent les premières. Puis viennent les questions d'intérêt. Et enfin, les vieux crimes" (p. 818). Aimée s'enferme elle aussi dans sa routine déjà écrite de tueuse à gages. Ses velléités d'abandon du rôle la contraindront à supprimer onze personnes pour rester en vie. Idéologique, parce qu'Aimée se trouve forcée d'admettre que la voie du crime rétribué, anarchiquement choisie par elle quelques années plus tôt, fait fonctionner un système parfaitement immonde, laissant en vie de pires ordures qu'il n'en tue.
- 14 Mais c'est alors – une fois qu'Aimée a retrouvé sa liberté, dans les dernières lignes du roman – que se produit un événement narratif étonnant. Le détail réapparaît, libéré de la contrainte de servir une intrigue désormais achevée, et il est mis en majuscules.
- Cependant elle parvint à quitter le secteur de la halle, elle franchit un des ponts, elle escalada la pente, traversant les faubourgs où les ouvriers dormaient POUR UN MOMENT COURT ENCORE, elle se dirigea vers le nord. (p. 867)
- 15 Ce détail préfigure la dernière phrase du roman, quelques lignes plus loin : "FEMMES VOLUPTUEUSES ET PHILOSOPHES, C'EST À VOUS QUE JE M'ADRESSE" (p. 868.) Cette dernière phrase n'a pas la valeur de détail du précédent passage en majuscules. Néanmoins la précaution typographique de ces deux fragments les distingue de leur cotexte et les signale comme deux interventions du narrateur, jusque-là¹⁸ invisible derrière sa focalisation externe. Le premier de ces fragments est donc, comme le second, essentiellement métanarratif. Ce qui le motive, c'est un extérieur figuré du texte. Pendant que celui-ci déroule son canevas bien huilé, pendant même que nous, lecteurs, le lisons, voyant petit à petit notre horizon d'attente se confirmer confortablement (épilogue non compris), quelque part un ouvrier ne le lit pas parce qu'il a à peine quelques heures à disposition, qu'il consacre à son sommeil.
- 16 L'abandon de la focalisation externe est en quelque sorte motivé par l'action elle-même. Aimée a quitté le scénario qui lui était prescrit : blessée (à dire vrai plus morte

que vive), elle erre sur un chemin de traverse. Elle n'est plus soutenue par le récit, qui d'ailleurs ne statuera pas sur son sort. Il ne lui reste plus comme allié que le narrateur, promu au rang de figure d'auteur, qui ne lui a pas choisi pour rien le nom d'Aimée et qui lui porte secours par cette dernière phrase. En somme, à partir du moment où le scénario policier cesse d'annexer le détail à l'apparente objectivité de ses procédés narratifs, celui-ci se trouve attiré dans l'orbite inverse, celui de la subjectivité d'une voix auctoriale, idéologiquement chargée¹⁹.

- 17 Rappelons que pour Philippe Hamon, l'idéologie apparaît avec cette intervention énonciative extérieure au système précédemment mis en place, ce qu'il appelle "esthétique de la ponctuation dissonante"²⁰. À la fin de *Fatale*, un déséquilibre apparaît dans l'économie normative du reste du roman, où les personnages étaient soit déterminés par l'appât du gain, soit par le conservatisme de leur mode de vie. La structure ainsi fermée de la province en huis-clos explose, comme explose le roman sur le point de se terminer – sans se terminer vraiment, scénaristiquement parlant, puisqu'on ne sait pas si Aimée survit à ses blessures, si le tableau final est purement symbolique ou autre chose²¹.
- 18 On observe donc, dans ce texte avare en détails clairement non indiciels, que le détail une fois libéré de sa fonction structurante porte sur un aspect politique que le récit soulève, enclenche finalement dans le récit, et par le récit (ou contre lui) une fonction idéologique.

Le détail chez Echenoz

- 19 Chez Manchette, le détail idéologiquement marqué possède une fonction destructurante ; chez Echenoz, on retrouvera cette fonction, alors même que le détail intertextuel invisible, tissé dans le texte local, avait quant à lui un rôle structurant. Le détail saillant se présente aussi comme le signe d'un déplacement générique. J'observerai cela à nouveau dans *Cherokee*, peut-être le roman d'Echenoz dont la structure est le plus visiblement héritée du roman policier. Les enquêtes y sont multiples. L'une de celles que l'on a confiées au personnage principal, Georges Chave, concerne un perroquet disparu, nommé Morgan. Georges le retrouve assez rapidement, par hasard, alors qu'il visite la ménagerie du cirque d'hiver. Cette découverte lui fournit, de manière tout aussi inattendue, un indice concernant une autre enquête, la principale pour lui : retrouver une jeune femme nommée Jenny Weltman. Il se trouve que "Jenny Weltman" est l'une des choses que sait dire Morgan. Il y en a d'autres.

– Bernard Calvert est un con, disait Georges par exemple, tout en laissant couler du ketchup sur du pain. Je répète : Bernard Calvert est un con.

– Calvert est un con, répétait le perroquet. À bon chat bon rat. Mets-le sur la table. Introibo ad altare dei. Attrapez-le, attrapez-le, attrapez-le, attrapez-le.

Il semblait familier de cette injonction. Ensuite il aboya longuement.

– Quoique je n'en ai rien à foutre, poursuivit Georges pour lui-même.

– Rien à foutre, entérina l'oiseau. Mehr Licht. Établissements Molotov, j'écoute. Dix mille à tout casser. L'azur, l'azur, Jenny Weltman.

Le plateau tomba des genoux de Georges, qui se dressa d'un coup. Il regarda fixement l'animal, posé sur le dossier d'une chaise.

– Qu'est-ce que tu dis ?²²

- 20 À l'instar de l'énumération du perroquet, le roman dans son ensemble est constitué d'un fatras de détails dont certains se transforment en indices malgré eux, ou plutôt en

dépît de toute construction logique – ce dont témoigne l’usage impropre du verbe “entériner”, s’agissant d’un oiseau à vocation langagière strictement mimétique. Il n’est pas jusqu’au titre même du roman qui ne soit soumis à cette dictature du détail à la signification indécidable : *Cherokee* tire son nom d’un disque de jazz emprunté par Fred à Georges, mais cela, “ce n’était rien, des détails qu’il fallait ignorer”²³. On retrouve donc le constat énoncé précédemment : le canevas des détails et celui des indices se désolidarisent.

- 21 Echenoz et Manchette ont encore ceci en commun, que la valeur du détail peut prendre une teinte politique. À ce stade de ma propre enquête, je n’ai plus besoin de passer par le texte pour en faire la preuve, dès lors que Dominique Viart a accompli en grande partie ce travail. Celui-ci note la présence en sourdine, chez Echenoz, d’un substrat de connaissances scientifiques de type “sciences humaines” : ethnologie, sociologie en particulier. Puis ses réflexions s’infléchissent pour remarquer la présence, chez le romancier, de nombreuses notations à valeur marginale, voire nulle pour l’intrigue en elle-même (des détails, donc). Il en vient à observer que

Plus généralement, ces notations attentives aux visages de la fatigue, de la misère, de l’exclusion ou de la prostitution, cet intérêt pour les friches, les territoires de la marge, ces absences de mixité sociale, etc. dessinent un Echenoz politique. À la remarque de Sylvain Bourmeau et Marc Weitzmann qui relèvent que la dimension politique présente chez Manchette l’est moins chez lui, Echenoz répond : “C’est une dimension qui m’intéresserait, et même plus, mais j’aurais du mal à intégrer un système de pensée à mes romans, comme lui le faisait.” De fait ces réflexions politiques interviennent en dehors de tout système, de même qu’elles ne donnent jamais lieu à un développement discursif et ne s’indexent explicitement à aucune idéologie.²⁴

- 22 Ce n’est évidemment pas par hasard que le nom de Manchette réapparaît ici. Mais là où une distinction est opérée entre les deux écrivains, je veux plutôt observer une similitude. On pourrait dire que, chez l’un comme chez l’autre, le détail idéologiquement significatif ne le devient que lorsqu’on quitte le système du roman-cadre – système qui chez Echenoz ne rappelle que de manière lointaine la forme du roman policier, mais qui le rappelle tout de même épisodiquement, comme on va le voir un peu plus loin.
- 23 Quant au Manchette dont il est question dans l’extrait ci-dessus, je le trouve un peu lapidairement réduit à un auteur dont le système de pensée serait idéologiquement stable, et dont les romans témoigneraient d’un agenda politique explicite. Il me semble que, si cet agenda nous apparaît aujourd’hui comme évident, c’est essentiellement grâce à l’építex-te : le journal et les chroniques de Manchette. Non que la question politique n’apparaisse pas dans ses romans, bien sûr. Mais les discours qu’on y trouve ne relèvent jamais de la déclaration d’intention pure et simple. Que l’on considère *Nada*, roman qui met en scène un groupuscule anarchiste aux revendications considérées par Manchette comme légitimes, mais à propos de la mise en œuvre violente desquelles il affirme aussi qu’il s’agit d’une fausse solution (p. 338). Que dire aussi de *L’affaire N’Gustro*, où le discours idéologique est si bien assumé par un narrateur de droite, dont le discours n’est jamais directement contesté, que Robert Soulat, l’un des lecteurs de la Série noire, voulant rencontrer l’auteur de ce premier roman, “s’attendait à voir apparaître un auteur parachutiste et paranoïaque” (p. 121). Que dire enfin des très nombreux passages de l’œuvre de Manchette, auteur “de gauche”, où le discours de la gauche sociale-démocrate est ridiculisé et ouvertement méprisé ! On pense au bien nommé docteur Sinistrat de *Fatale*, ou à Félix Schrader

dans *La position du tireur couché...* Même Georges Gerfaut du *Petit bleu de la côte ouest*, dans “l’intérieur [...] sombre et confus” duquel on “distingue vaguement des idées de gauche” (p. 707), est en accord avec son patron quant au fait que les grévistes de l’été 1968 “ne savaient pas ce qu’ils voulaient” (p. 722-723). Dans les premières pages de *Morgue pleine* enfin, Tarpon reçoit successivement deux visiteurs, auxquels sont emblématiquement assignées les étiquettes d’un milicien fascisant et d’un jeune gauchiste à cheveux crépus (p. 454-463). Or Tarpon oppose une fin de non-recevoir à leurs requêtes respectives. En fait, les romans de Manchette sont parfaitement dépourvus de mots d’ordre qui puissent s’intégrer à un “système de pensée” politique préalablement établi.

- 24 Revenons à Echenoz, pour observer un exemple très parlant de cette propension au détail, idéologiquement chargé mais hors-système ; je le trouve dans *Au piano*. Ce choix se justifie tout d’abord par la qualité d’enquête du passage dont il est question – ou plutôt de vestige d’enquête, celle-ci étant dès le départ vouée à l’échec. Le personnage principal Max, sait-on depuis le début du livre, nourrit une ancienne frustration amoureuse, le sentiment d’avoir raté sa chance avec celle qui aurait pu selon lui devenir la femme de sa vie, une certaine Rose. Par hasard, il croit la voir un jour, dans le métro – c’est-à-dire dans une rame arrêtée en gare mais prenant la direction opposée à celle dans laquelle lui-même se trouve. Il s’ensuit une sorte de course-poursuite inepte, étant donné le manque absolu de probabilité qu’un occupant d’un wagon de métro rattrape jamais l’occupante de la rame qui le précède. Max doit donc, après quelques efforts, s’avouer vaincu.

Passé Pasteur, Max ayant perdu tout espoir quant à Rose et fini par s’asseoir sur un strapontin ne projetait plus que des coups d’œil absents sur les quais. Tant que le métro restait aérien, il observait le paysage et, quand on plongeait sous terre, il considérait les deux hommes assis sur les strapontins d’en face, mais à cet égard rien de bien gai : l’un, une valise à ses pieds, présentait une plaie au cuir chevelu ; l’autre, au visage éteint, consultait une brochure intitulée *L’aide au recouvrement des pensions alimentaires*. Max préféra vite regarder son ticket.²⁵

- 25 La recherche qu’il mène pousse Max à faire quelque chose d’ordinairement proscrit par les lois tacites en vigueur chez les usagers de la RATP : s’intéresser aux autres voyageurs. Pris dans un mode d’observation panoramique, ses yeux se posent sur deux individus dont la détresse est parfaitement évidente, et partant, insupportable. Le procédé par lequel Echenoz met ici dans une demi-lumière la présence de la misère dans les lieux publics des grandes villes est admirable : il évite d’engager le lecteur dans une confrontation frontale²⁶ menant à la reconnaissance incontestable de cette misère. Pour mieux faire comprendre celle-ci, il s’adresse au lecteur complice qui, comme Max, préfère regarder n’importe quoi plutôt que deux clochards assis en face de lui dans le métro. Il interroge ainsi nos habitudes de partage du sensible et surtout ses taches aveugles, en les reconnaissant comme telles. “Echenoz se contente de pointer des faits”, conclut Viart, “d’établir de menus constats et laisse son lecteur s’en amuser, s’en indigner”²⁷. On voit ce que ce minimalisme politique a de puissant dans sa résolution auprès du lecteur. Alors même que l’engagement d’Echenoz semble en demi-teinte, caché derrière une neutralité de façade, une “impassibilité”, si l’on reprend le fameux adjectif de Jérôme Lindon, ces procédés s’avèrent en fait les garants mêmes de la teneur politique de son discours.

Conclusion

- 26 De tels détails sont gratuits au niveau de l'intrigue, de la construction ou de la résolution de l'enquête. Ils ne participent pas d'un "effet de réel" au sens de Barthes. Ils trahissent le récit-cadre. Echenoz déplace, fait jouer les structures romanesques, et s'il investit, dans ses premiers textes, des structures proches du roman policier, qui disparaîtront petit à petit, ce déplacement se fera toujours sentir. Chez lui, le détail est porteur d'un décalage par rapport à une norme romanesque plus ou moins tacite. Que l'on pense au dyptique *Un an / Je m'en vais* : l'errance et la clochardisation progressive de Victoire apparaît aux yeux de Félix Ferrer, qui ne les soupçonne pas, comme un détail de sa propre histoire, un hiatus inexpliqué mais sans conséquence pour ses affaires arctiques. Le détail ne se présente dans tout son intérêt qu'à un niveau supérieur à celui de l'intrigue ; il sert au lecteur. C'est lui que la voix narrative, devenue figure auctoriale, apostrophe directement lorsqu'elle le lui impose. C'est lui que l'auteur prend par la main pour lui faire visiter les vestiges du roman policier, les vestiges également d'un discours idéologique qui ne peut désormais plus passer par la démonstration directe. Un discours qui, gagné par l'obsolescence, ne peut plus apparaître, pour le maintien de sa propre crédibilité, que sous les traits d'une demi-clandestinité. Echenoz, que "la dimension politique intéresserait, et même plus", joue la carte du "moins" pour pouvoir dire ce "plus" à sa manière.
- 27 Quant à l'auteur Manchette, sa position politique n'est en fait pas beaucoup plus claire. Il n'est pas à l'aise avec les étiquettes, qu'il rend labiles, contradictoires, lorsqu'il se définit ici comme un "anarcho-marxiste"²⁸, là comme un "néo-pro-situ"²⁹ et peut-être encore ailleurs comme autre chose. Les discours idéologiques présents dans son œuvre sont d'autant plus moqués qu'ils dénoncent la position de confort de ceux qui les tiennent, qu'ils soient des tenants du conservatisme bourgeois et cynique ou des sociaux-démocrates bon teint. Ces discours sont considérés comme des événements au même titre que d'autres, et participent dès lors de la même mise à plat. C'est le détail détaché de toute structure, et celui-là seul, qui offre une place au discours idéologiquement valorisé. À cet égard, la fin des romans est le lieu privilégié – car littéralement marginal – où s'exerce cette valorisation. C'est aussi le lieu où celle-ci ne s'accomplit jamais vraiment : "POUR UN MOMENT COURT ENCORE" n'est qu'un constat ponctuel, dépourvu d'assise théorique. De la même manière, la fin du *Petit bleu de la côte ouest* précise que "dans l'ensemble, ils vont être détruits, les rapports de production dans lesquels il faut chercher la raison pour laquelle Georges file ainsi sur le périphérique" (p. 794) – sans plus de précisions toutefois. Cette fin de roman, qui est aussi par prolepse son début, enclot symboliquement le texte sur lui-même et offre dans ses marges, comme par un effet centrifuge de la rotation de Georges, la promesse d'une déflagration politique probable – mais outre-roman, dans les faubourgs du texte.
- 28 Pour terminer, je souhaite réitérer le constat central des lignes qui précèdent : il existe, entre Manchette et Echenoz, un lien relevant d'une dimension politique de l'énonciation. On observe l'usage, chez l'un comme chez l'autre, d'une économie du détail proliférant, comme une mauvaise herbe, sur les ruines de l'enquête policière traditionnelle. Partant, leur manière de mettre en scène le détail à valeur politique est elle aussi très comparable. Si Manchette est l'un des écrivains qu'Echenoz admire le plus, sans doute est-ce pour cette raison : parce qu'il y retrouve non pas une même idéologie, mais un même besoin d'expression idéologique, se traduisant par un mode

similaire de notations dans les marges du récit, d'usage immotivé du détail, à l'heure où l'expression directe d'une idéologie de gauche est perçue au mieux comme un anachronisme.

- 29 Une heure qui n'a pas beaucoup changé depuis le début des années 1980 et l'arrivée au pouvoir d'un ultralibéralisme reagano-thatchérien non démenti depuis. Cette époque, Manchette comme Echenoz en furent les témoins, mais ce n'est sans doute pas un hasard si les publications du premier se tarissent au moment où se mettent à fleurir celles du second. Car si le travail de Manchette obéit à première vue à une structure idéologique (ce qui est loin d'être évident, comme on l'a vu), celui d'Echenoz en est quant à lui parfaitement dépourvu – ce qui ne veut pas dire qu'il ne contient pas de discours politique, mais que ce discours apparaît sous forme de constats lapidaires, qu'il n'est soutenu par aucun système théorique. Ce qui fait leur différence et qui explique leur succession historique est probablement lié à cet engagement, trop visible de la part du premier, discret au point de tromper son monde de la part du second – comme en témoigne “la remarque de Sylvain Bourmeau et Marc Weitzmann”, dans la citation de Viart donnée *supra*. Le roman échenozien apparaît alors comme un roman de gauche qui aurait muté pour s'adapter. Et qui, aussi bien constamment que discrètement, signale qu'on ne peut être politique aujourd'hui que si l'on s'abstient de faire preuve d'idéologie.

Gaspard Turin
Université de Lausanne

NOTES

- ¹ J. Echenoz, “Pourquoi j'ai pas fait poète” in *Revue de littérature générale*, 95/1, *La mécanique lyrique*, P.O.L, p. 390.
- ² D. Viart et B. Vercier, *La littérature française au présent*, Bordas, 2008, p. 411.
- ³ Par exemple Nadine Laporte dans “Jean Echenoz. Pour une littérature vagabonde : de *L'équipée malaise* à *Au piano*”, in A. Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz, filiations insolites*, CRIN n° 50, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 81.
- ⁴ C. Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.
- ⁵ C. Jérusalem, *op. cit.*, p. 201.
- ⁶ *Ibid.*, p. 203.
- ⁷ J. Echenoz, *Cherokee*, Minuit, 2003 [1983], <Double>, p. 77.
- ⁸ *Ibid.*, p. 75.
- ⁹ J. Echenoz, “Jean-Patrick Manchette le styliste” in *Polar – Hors-série spécial Manchette*, Rivages, 1997.
- ¹⁰ Ces deux exemples se trouvent consignés chez Jérusalem, *op. cit.*, p. 202-203.
- ¹¹ Le terme est utilisé par Jérusalem pour qualifier la différence entre le global et le local du roman échenozien : “Alors que le roman dans son ensemble donne souvent l'impression d'un éclatement, le plan local, lui, privilégie le travail souterrain de la continuité et de la liaison”, *ibid.*, p. 209.
- ¹² J. Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 75-76.
- ¹³ J.-P. Manchette, *Romans noirs*, Gallimard, 2005, <Quarto>, p. 725. Tous les renvois futurs à Manchette, sauf contre-indication, proviennent de cette édition.
- ¹⁴ Notamment chez A. Mura-Brunel, “Balzac/Échenoz, un couple insolite” in *Crin* n° 50, *op. cit.*, p. 28-29.
- ¹⁵ M. Butor, *L'emploi du temps*, Minuit, 1995 [1956], <Double>, p. 225.
- ¹⁶ Y. Olivier-Martin, “Structures de la fiction policière” in *Europe* n° 643-644, 1982, p. 47.
- ¹⁷ “Le seul pépin est que ce sera un livre très court, à peine 200 000 signes. Mais c'est aussi que j'ai cherché à l'épurer systématiquement” (p. 796).
- ¹⁸ À une seule autre intervention près, en début de roman : “Pour son séjour à Bléville, elle s'était choisi le nom d'Aimée Joubert, et c'est ainsi que je l'appellerai désormais” (p. 804). On précisera également que, si d'autres

passages en capitales ou en petites capitales existent dans le roman, ils concernent soit des inscriptions (“GARDEZ VOTRE VILLE PROPRE”, p. 808, 845), soit un discours crié (“FAUT MANGER DE LA SOUPE ! hurla-t-il à pleins poumons”, p. 816), ce qui ne les rapproche en rien des exemples cités ici.

- ¹⁹ Il faudrait aussi mentionner – mais ceci est annexe à mon propos – que la réapparition du narrateur est liée à l’adoption par Manchette dans *Fatale* du canevas de *Madame Bovary*. Aussi bien Manchette revisite-t-il la scène des comices agricoles (p. 810) qu’il offre, en clin d’œil, un retour final du narrateur de son roman comme effet de chiasme face au célèbre “nous” de l’incipit de Flaubert.
- ²⁰ Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, P.U.F, 1997 [1984], <Quadrige>, p. 102.
- ²¹ À propos de ce passage, Manchette précise : “Les intrusions du ‘je’ dans des romans comportementalistes à la troisième personne sont de brefs coups de force contre les règles, conformément à ce que je disais auparavant. Dans l’ensemble, c’est d’abord un banal rappel à la réalité : ceci n’est pas une pipe, c’est un roman écrit par un romancier, réveillez-vous deux secondes !” “Jean-Patrick Manchette, la position du romancier noir solitaire”, interview du 26 février 1991, en ligne : <http://www.davduf.net/jean-patrick-manchette-la-position> (consulté le 27 mars 2015).
- ²² J. Echenoz, *Cherokee*, *op. cit.*, p. 82.
- ²³ *Ibid.*, p. 24.
- ²⁴ D. Viart, “Jean Echenoz, réflexion dans les marges” in *Siècle 21* n° 17, 2010, p. 141.
- ²⁵ J. Echenoz, *Au piano*, Minuit, 2003, p. 70-71.
- ²⁶ Une telle frontalité est souvent adoptée par des auteurs “de gauche”, à vocation de tireurs de sonnette d’alarme, prétendant ménager dans leurs livres une place pour les oubliés du monde (Olivier Adam, Olivier Rolin, Laurent Gaudé en sont quelques exemples). On est en droit de suspecter une forme d’hypocrisie dans ces procédés, de questionner leur efficacité sociale et politique réelle.
- ²⁷ D. Viart, *art. cit.*, p. 142.
- ²⁸ “Mon ‘regard sur le monde’ est anarcho-marxiste, pour le dire schématiquement”. Lettre à Mme Cavenelle, 1^{er} décembre 1994, in *Polar*, *op. cit.*, p. 121.
- ²⁹ “Mon propre système d’interprétation du monde peut être qualifié, pour aller vite, de pro-situ ou néo-pro-situ, si on veut le juger sévèrement.” “Jean-Patrick Manchette, la position du romancier noir solitaire”, *art. cit.*, <http://www.davduf.net/jean-patrick-manchette-la-position>.