

Style et violence dans *Ô dingos, ô châteaux* de Jean-Patrick Manchette (avec un prologue)

Michel Butor, comme d'autres nouveaux romanciers, aime à installer dans ses textes de petits miroirs où se reflètent, en format de poche, les grandes structures ou les thèmes porteurs de l'oeuvre prise dans son ensemble. C'est ainsi qu'apparaissent dans *L'Emploi du temps*, placés en abyme, un roman policier – *Le Meurtre de Bleston* – et l'auteur de celui-ci, J.-C. Hamilton. Hamilton, de sa nature, est plutôt discret. Mais Jacques Revel, le narrateur de *L'Emploi du temps*, est insistant : il veut connaître les secrets et les dessous du métier de romancier. En effet, il est engagé lui-même dans un travail d'écriture ; au moment de sa rencontre avec Hamilton, depuis deux mois déjà, il se met tous les soirs à sa table afin de relater son séjour à Bleston, grande ville charbonneuse du nord de l'Angleterre – synthèse de Glasgow et Liverpool – où Butor a envoyé son héros pour une année. Aussi les propos du romancier lui parlent ; par exemple, lorsque Hamilton évoque la double tresse temporelle qui caractérise le genre – « dans le roman policier, le récit est fait à contre-courant, ou plus exactement, il superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui¹ » – Revel a tôt fait d'établir l'analogie avec sa propre pratique. La fiction policière éclaire le « récit véridique » auquel Revel s'attèle tous les soirs ; elle modélise le rapport au temps – entre écriture mémorialiste, tournée vers le passé, et pratique diariste, attentive à l'événement présent – qu'il est lui-même en train d'expérimenter. A ce titre, « le

roman est le laboratoire du récit», ou encore (autre formule de Butor): «le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître²». Grâce au *Meurtre de Bleston* et aux explications de son auteur, l'apprenti-écrivain qu'est Revel prend la mesure de ses propres moyens narratifs. La rencontre du roman policier lui aura donc tendu, au bon moment, une sorte de miroir viatique: dans son reflet, il a pu reconnaître une façon précieuse de configurer l'existence humaine dans le temps – façon toute provisoire, appelée à son tour aux complications et aux renouvellements.

Il en ira de même lorsque Jean-Patrick Manchette, qui a découvert le roman policier tôt, à huit-neuf ans, puis lu «toute la Série noire» à vingt ans, aura besoin d'une forme accordée à son engagement gauchiste: «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 violent³.» Manchette, dans les années de l'après-mai-68, rencontre le roman policier tel qu'il s'est renouvelé, à mi-chemin de son histoire, avec le roman noir américain des années 20.

Avant cette retrempe régnait le roman à énigme – avec, au premier plan, la théorie superbe de ses détectives inoubliables (Dupin, Sherlock Holmes, Rouletabille, Hercule Poirot, etc.), tels que nous les trouvons, engagés dans un récit à double détente, où deux histoires se rencontrent, ...ou plus exactement, ne se rencontrent pas. Il y a d'abord l'histoire du Crime – histoire virtuelle, hors champ, dont l'achèvement est nécessaire pour que commence l'autre histoire, celle de l'Enquête. Dans le roman à énigme, ce qui s'est passé (dans la première histoire) n'existe que comme la manière dont on en prend connaissance dans la deuxième histoire – qui du

coup est à peine une histoire... mais un problème plutôt, activant chez le lecteur d'autres plaisirs, plus délicats (ou plus pervers) que le simple désir de savoir ce qui vient ensuite. Le «quoi» (la Was-Spannung des théoriciens allemands du récit) cède le pas au «comment», à la Wie-Spannung; le bonheur d'apprendre, la curiosité – il y a toujours un bon élève dans tout lecteur – remplacent l'immersion excitante dans une action qui rebondit sans cesse⁴.

A quoi s'ajoute, pour filer l'analogie scolaire, une situation de communication parfaitement confortable, qui place le lecteur de romans à énigme dans la position de l'élève, ou de «l'apprenant» (selon l'impayable jargon pédagogue). Souvenons-nous, en effet: le détective lumineux, spéculatif et un peu dandy dont nous sommes conviés à admirer la sagacité est, dans ces romans, comme sur une estrade. Et c'est un témoin admiratif – Watson, Hastings: pas vraiment des lumières (mais ils sont pétris de bonne volonté, ils cherchent l'interrupteur, pourrait-on dire...) – qui rend compte de ses faits et gestes et donne la réplique au grand homme sagace, un peu à la manière des interlocuteurs éperdument approbatifs de Socrate, lorsque celui-ci raisonne pour la galerie. Les risques courus par le lecteur sont nuls. «Suave mari magno...» Je suis à ma place, dans la classe; l'action a eu lieu; seule l'intelligence de celle-ci me concerne; encore n'ai-je pas trop à y mettre du mien, puisqu'un maître, incontestablement plus doué, se charge de réfléchir et spéculer à ma place; et je n'ai même pas besoin de prendre des notes, du moment que c'est l'élève Hastings, etc. qui s'en charge. Il me suffit d'attendre la Parousie, le moment où la vérité, mûrie dans l'esprit du détective, se dispose pour la cérémonie ostentatoire de sa révélation:

Candélabres, vaisselle de vermeil et verres en cristal de Bohême. Les femmes en décolleté, les hommes en habit, les domestiques circulant discrètement avec les vins fins [...], les suspects avec leurs fragiles petits sourires et leurs mains fébriles. Vous, trônant en haut de la table et dévoilant le pot aux roses en ménageant vos effets avec un charmant sourire évanescent et un accent pseudo-oxfordien à la Philo Vance.⁵

Ces propos, on l'a peut-être deviné, sont ironiques: le personnage qui les tient n'est pas dans un roman à énigme, mais chez Chandler - ce qui change tout, comme le rappelle aussitôt (et non sans un peu de regret) Philip Marlowe: «Malheureusement, ce n'est pas une histoire de ce genre-là. On n'y fait pas assaut de ruse et d'esprit. C'est tout bonnement sordide et sanglant.»

Ce «genre-là» – le roman à énigme – n'est pas dépourvu d'ambiguïté, pourtant. S'il n'est jamais «sordide et sanglant» – l'invulnérabilité du détective constituant une de ses lois –, le roman à énigme peut ouvrir parfois sur des secrets inquiétants. Enigme, secret: c'est Jacques Dubois qui a été attentif à cet emboîtement. L'énigme, réduite à son mot, ne laisse pas de reste: c'est la déflation heureuse d'une tension portée à son comble (aussi a-t-on comparé parfois le roman à énigme – et la consommation compulsive qu'en font certains amateurs – à l'acte sexuel). Mais il arrive que l'enquête, en marche vers la lumière du vrai, croise des zones d'ombre impossibles à éclairer, et prenant de l'épaisseur psychologique, brouille la clarté des sentiments tranchés: car la victime, peut-être, n'était pas irréprouvable; et le criminel avait ses raisons, qu'à défaut d'excuser, on peut comprendre... Quant aux témoins, la distance est courte qui les fait passer au rang de suspects (et inversement). La vérité, c'est que tout est mêlé, même l'innocence, la culpabilité. Aussi ces *états* que le détective se propose de déduire *more geometrico*, peut-être sont-ils

impossibles à stabiliser, leur destin étant de s'éloigner, comme un horizon, dans le feuilleté des interprétations, la fuite incessante des points de vue.

Des opposés qui ne s'opposent plus, des couples improbables qui se forment, des proximités qui se défont : d'évidence, un trouble structural est en train de s'installer dans le dispositif sécurisé du roman à énigme. J. C. Hamilton, l'auteur fictif du *Meurtre de Bleston*, en avait pris acte lui aussi et en avait même fait la théorie. Ainsi, lorsqu'il affirme que le détective est clairement du côté du meurtrier :

tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel l'assassin devient la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort, non par un de ces moyens vils que lui-même était réduit à employer, le poison, le poignard, l'arme à feu silencieuse ou le bas de soie qui étrangle, mais par l'explosion de la vérité.⁶

Ce bouleversement ne reste pas sans conséquences : en comblant un fossé – celui qui séparait le criminel et l'enquêteur – on en creuse un autre, ailleurs dans le système. Par une sorte de rétablissement homéostatique, le détective, devenu le double clair du criminel, se trouve soudain propulsé à des années-lumière de ceux dont il était, fonctionnellement et déontologiquement, proche : la police, la justice. L'appareil policier, l'institution judiciaire sont voués à l'établissement de vérités locales et conservatoires ; leur rôle se cantonne à suturer l'ordre momentanément déchiré par le criminel : « ils sont les gardiens de l'ordre ancien mis en danger, tandis que lui », le détective, animé par une idée plus haute de la vérité, « veut agiter, troubler, fouiller, mettre à nu et changer⁷. » Son intervention est globale, cathartique : elle dévoile et démasque une salissure plus générale, met

au jour un « malentendu profond, ancien, qui s'incarne dans le criminel à partir du moment où celui-ci, par son acte » a fissuré le consensus social, « réveillant de grandes régions enfouies qui viennent troubler l'ordre admis jusqu'alors et en dénoncer la fragilité. »

*

* *

Le roman à énigme, lorsque sa limpidité logique est emportée dans le trouble, anticipe la révélation des sous-sols peu reluisants de l'Ordre, où Manchette voit le propre du roman noir américain :

Dans le roman criminel violent et réaliste à l'américaine (roman noir), l'ordre du Droit n'est pas bon, il est transitoire et en contradiction avec lui-même. Autrement dit le Mal domine historiquement. La domination du Mal est sociale et politique. Le pouvoir social et politique est exercé par des salauds. [...] Ce règne du Mal est le champ du roman noir, champ dans quoi et contre quoi s'organisent les actes du héros, [ce héros étant] la vertu d'un monde sans vertu. Il peut bien redresser quelques torts, il ne redressera pas le tort général de ce monde, et il le sait, d'où son amertume.⁸

Avec Hammet, Chandler, nous appareillons loin de « l'Europe aux anciens parapets » – nous allons vers l'Amérique. Et là, plus de parapets. Plus de Hastings, ni de Watson, plus de filtrage de l'Action par le double écran d'un héros cérébral et de son chroniqueur dévot. Nous avons décidément quitté la salle de classe dont Agatha Christie était l'ingénieuse institutrice, nous sommes au préau, avec les « grands » – toujours un peu brutaux, comme on sait – dans la compagnie intime du détective (en focalisation tantôt interne, tantôt externe), entraînés dans un récit fonçant vers l'avenir, vers des dangers et des meurtres qu'il nous faudra encaisser comme ils viennent, sans prévenir.

Le roman noir américain, qui fait régner jusqu'à l'excès la Was-Spannung, souscrit par ailleurs au cahier des charges réaliste, il se conforme à la définition privative en trois temps qu'en proposait Zola. Pas de héros: le métier de «privé» est sans prestige particulier. Pas d'intrigue: les événements semblent livrés au hasard; et les coups de théâtre, dans ces narrations ordonnées au fil chronologique des jours, manquent singulièrement de sophistication: ce sont des pics de violence brutale et anémique, plutôt. Pas de narrateur enfin: le parti-pris behavioriste présente les choses de l'extérieur, les dialogues abondent, le «psycho-récit» se réduit à presque rien. Les prédilections thématiques sont à l'avenant: le polar américain met en scène, comme le roman naturaliste, une population mêlée, moralement médiocre, animée par des motions rudimentaires (l'intérêt personnel est premier) et qui ne s'embarrasse pas outrageusement de délicatesses psychologiques.

Cette forme-sens, qui promet un héros vulnérable (Sam Spade et Marlowe sont hors course, sonnés ou drogués plus souvent qu'à leur tour...), qui s'établit dans une narration resserrée (l'intrigue court souvent sur quelques jours, moins d'une semaine) et attentive aux détails (repas, déplacements, heures de sommeil sont scrupuleusement notés), dont le minimalisme éthique fuit tout grandissement (les valeurs morales, quand elles sont présentes..., peinent à se généraliser, elles excèdent rarement la sphère individuelle, les clauses d'un «point d'honneur» privé) – voilà le concours de traits génériques spécifiques dont Manchette, devenu un ami intime du roman «hard boiled» américain, veut, en 1970, s'instituer l'héritier.

Mais qu'est-ce qu'hériter d'une forme accordée à la dénonciation d'une époque désespérante, lorsque

l'époque ne l'est plus – désespérante ? Car « on a changé d'époque⁹ » : Mai-68 marque « la fin de la contre-révolution et la reprise de l'offensive prolétarienne ». Ce propos, qui est de 1976, Manchette le reprend à peu près tel quel en 1982 : « l'ordre du monde est entré, voici près de quinze ans, dans une tempête nouvelle qui n'en finit pas de s'étendre¹⁰ ». Quoi que l'on veuille penser de cet optimisme révolutionnaire, sa conséquence immédiate, pour le romancier, est d'ordre esthétique : « quand le monde a cessé d'être frivole, les polars le deviennent.¹¹ » ; le polar, « pour un moment, peut encore, forme référentielle, jeter ses derniers feux, [...] dans la mise en scène des dernières révoltes individuelles. » Forme référentielle, c'est-à-dire désinvestie de son urgence d'origine : chez Hammett, Chandler, « le roman noir était un chant tragique¹² ». Ce qu'il n'est plus, quand Manchette en hérite. « Je refais comme les grands Américains ; mais refaire les grands Américains, c'est faire autre chose qu'eux [...] : réutiliser une forme dépassée, c'est l'utiliser référentiellement, c'est l'honorer en la critiquant, en l'exagérant, en la déformant par tous les bouts. » Pour Manchette, qui s'inscrit dans la tradition flaubertienne de l'artisanat du style, « la question des contenus-de-gauche, dont les commentateurs brouillons veulent faire la question essentielle, est débile »...

*

* *

Aussi faut-il aller à Manchette par Flaubert, par le style – c'est le bon biais. Voici un paragraphe de *Ô dingos, ô châteaux* :

Dans la salle des fêtes du manoir, un public de patients était assis sur des bancs. Profitant de l'inattention des soignants, ils se repassaient un litre de Kiravi dans lequel ils buvaient avec une paille. Sur l'estrade, une douzaine de personnes s'agitaient, chantaient et jouaient de la musique. Il y avait une batterie, un

piano droit, un cornet à pistons et un saxophone ténor.
— Ah! La troublante volupté de la première étreinte! criait le chœur.

Plusieurs spectateurs applaudissaient sans arrêt.

Dans la chambre de Julie, on entendait le son lointain du concert, mais on ne distinguait pas les paroles.

[ici, dix lignes pour décrire la chambre, Julie; puis un passage à la ligne]

Une infirmière au visage bienveillant et chevalin entra.¹³

Nous sommes à l'ouverture du roman, c'est le début du chapitre deux, il s'agit d'introduire Julie, l'héroïne. Mais s'il ne s'était agi que de cela, il aurait suffi de commencer avec l'irruption de l'infirmière (Manchette se serait dit alors, à la façon de Zola : «je fais entrer l'infirmière, cela me donne Julie»). Or Manchette choisit la voie longue, il prend les choses en amont, s'octroie le luxe somptuaire de quelques modulations liminaires : une salle des fêtes, de la musique (ah, le «grotesque triste» de tout cela, Kiravi et volupté...); la musique parvenant, assourdie, jusqu'à une chambre lointaine – lieu vacant, prédisposé pour la description de celle qui l'habite et s'annulant dans cette seule fonction : le don de Julie. L'héroïne est maintenant prête, elle peut suivre l'infirmière, entrer dans l'action. Mais nous n'oublions pas les dégradés et glissements qui ont préparé l'existence textuelle de Julie – cet art des modulations d'où elle est surgie et qu'elle emporte silencieusement avec elle, comme une traîne de haute couture. Si Julie est un personnage de polar (et comment! bientôt elle aura des tueurs aux trousses, devra toujours fuir, tuer à son tour), elle est d'abord un fait de style, - voire le fait du style lui-même, du style *en personne* : «La continuité constitue le style, comme la constance fait la vertu.» C'était l'avis de Flaubert, qui n'aimait pas les paragraphes tournés, arrêtés : les paragraphes doivent *dévaler* les uns sur les autres. (Il va falloir dévisser tout cela, lâcher les joints... écrit-il à Louise Colet.¹⁴)

Ce privilège d'incarner le style, un autre personnage encore se le voit accorder, c'est Thompson, le tueur de *Ó dingos, ô châteaux*; la prévenance est extrême, qui conduit à son premier face-à-face avec Julie. Voici le début du chapitre 11 : ce sont dix lignes d'abord, pour «poser» une maison, un chalet fait de rondins ; suivent deux brefs paragraphes, qui déploient un paysage de bruyères et de rochers et débouchent sur la description (dix lignes à nouveau) de celui qui le contemple : «Thompson, assis sur le perron du chalet, regardait. C'était un homme de cinquante ans [...] Son visage [...] Ses cheveux [etc.] » ; bientôt Thompson entendra un «bruit de moteur», verra surgir une voiture et en descendre une jeune femme furieuse : Julie. Que d'apprêts, pour ménager cette première rencontre ! Les paragraphes se sont succédé, comme autant de vasques placées l'une sous l'autre, pour recueillir et canaliser la cascade du flux textuel ; l'action, arrêtée un temps par ce mouvant spectacle stylistique, peut maintenant reprendre.

Manchette, par ces dévalements flaubertiens, honore et place sur le devant de la scène romanesque deux marginaux : une folle un peu fleur bleue et un tueur que ravagent de violentes crampes d'estomac. C'est vers eux que l'intérêt progressivement se porte, au fil d'une narration alternée où la fuite de Julie répond à la poursuite de Thompson. Bien sûr, au début, un tropisme compréhensible attache le lecteur à la seule fuyarde, lui fait craindre et détester les menées du poursuivant. Mais la toile de fond du roman, en localisant *objectivement* la partie de course-poursuite qui se joue sous les yeux du lecteur, a bientôt fait de réunir les deux antagonistes dans un égal désaisissement. Julie comme Thompson sont les instruments d'un calcul cynique : Hartog, un capitaliste censément philanthrope que la mort accidentelle de son frère a placé à la tête d'une entreprise florissante, entend se défaire de l'héritier légitime, un orphelin de six ans ;

le tueur s'en chargera, la folle portera le chapeau, puis le tueur éliminera la folle, tel est le plan.

Mais aussi, tel est l'horizon, tout à la fois politique et social, dont Manchette veut dynamiter l'évidence indécente. Rien en effet ne nous sauvera de la scélératresse capitaliste, qui achète et berne ses victimes avec la complicité active de la police et des appareils politiques! Rien, sinon la Révolution... ou peut-être aussi – futiles et désespérés – ces éclats de violence *simple* dont les explosions scandent, comme autant de superbes «fantaisies de triomphe¹⁵», les romans de Manchette, sur le modèle de ce qui

est arrivé à Montréal le 7 octobre 1969. Les agents étaient en grève. Les citoyens ont-ils respecté la loi en sachant qu'il n'y avait plus de policiers pour les arrêter? Pas du tout! Montréal aussitôt fut le théâtre d'émeutes, d'incendies volontaires, de pillages, de batailles entre chauffeurs de taxis! [...] En l'absence de la police, le respect de la loi et de l'ordre disparut complètement.¹⁶

Ces propos sont le fait d'un prédicateur, il en tire argument pour inviter son public à la conversion. Mais Julie n'est pas convaincue, c'est le moins qu'on puisse dire : «Cochon, dégueulasse, cria-t-elle» avant de s'enfuir en songeant qu'«elle aurait volontiers pris une mitrailleuse et fait un carnage.»

La violence de l'Ordre se prévaut de Dieu, elle est morale, «raisonnable», consensuelle. Pour trouver obscène tant d'impunité, il faudrait s'en exclure résolument, ce qui n'est pas donné à tout le monde... Voilà donc à quoi servent les marginaux manchettiens: Julie et Thompson nous offrent, sur le lien social, un point de vue irremplaçable, – le point de vue court, réflexe (sans réflexion) de l'Intraitable, du Grand Refus. Aussi, lorsque le tueur rejoint sa victime, à l'entrée d'un Prisunic, la tension romanesque connaît un pic (nous prions pour que Julie échappe à Thompson...),

mais surtout, la concentration inhabituelle d'énergie anomique qui s'accumule soudain dans ce non-lieu banal du consumérisme va y précipiter les catastrophes en chaîne : Julie bouscule les ménagères et menace les chefs de rayon pour échapper à l'assassin, qui tire par deux fois, tandis que le magasin, «avec une rapidité confondante, [...] se transformait en maison de fous.¹⁷» Les portes de verre dégringolent par grands morceaux et éclatent ; Julie lance une bouteille d'alcool à brûler enflammée contre son assaillant. Le feu se répand sur un étalage de pull-overs ; une ménagère et son chariot à provisions s'enflamment, heurtent des livres qui s'embrasent à leur tour. Et tandis que la fumée a envahi la salle immense, «un courant d'air somptueux», soudain, «traversa le magasin de part en part. Les flammes bondirent jusqu'au plafond. La jeune fille croisa un héroïque carré de chefs de rayon qui mettaient des extincteurs en batterie», avant de se retrouver au loin, et de considérer une ultime fois le Prisunic : «elle voyait une épaisse fumée blanche s'échapper du magasin, entourer la base de l'immeuble.¹⁸»

Dans ces pages de grande virtuosité, le temps se dilate en un récit simultanésiste bourré jusqu'à la gueule de micro-catastrophes qui vont s'enchaînant et s'intensifiant. Le progrès du désordre est consigné en temps réel, avec minutie, et plutôt deux fois qu'une ! (les mêmes événements étant relatés tantôt selon le point de vue de Julie, tantôt à partir de celui de Thompson) : potlatch dense et spectaculaire, qui voit un entassement fonctionnel de biens et de personnes soudain saisi par l'anarchie, la frénésie destructrice. Le narrateur, narquoisement, souligne la stupéfiante brusquerie de ce renversement presque instantané de l'Ordre («C'est étonnant comme il peut se passer des choses en vingt-cinq secondes.¹⁹») — avant d'en apprécier esthétiquement

la sublimité: c'est «le courant d'air somptueux» cité à l'instant avec, en accompagnement contrasté, le grandissement napoléonien, héroï-comique, des chefs de rayon armés de leurs extincteurs... Le tueur, d'ailleurs, ne s'y était pas trompé: «Tout ce monde braillait. Thompson riait comme un bossu.»

Instrumentalisés par un homme riche, Julie et Thompson devaient n'être que des lampistes, dans l'affaire de l'assassinat de l'héritier. Pourtant, le raisonnement cynique réputé asseoir l'impunité du commanditaire (c'est-à-dire, je le rappelle, l'imputation à la folle du meurtre confié au tueur) s'aveugle lui-même en ignorant la formidable atonie des fous et des tueurs, l'univers simplifié que dessine leur exclusion. Ainsi, Julie ne songe pas un instant à remettre son sort «aux mains de la police aux fortes cuisses²⁰»; sa fuite est aimantée par le projet de rejoindre une «maison fabuleuse [...] sur une montagne nébuleuse surplombant le Massif central, loin des hommes et du monde » («comme dit l'autre», ajoute Manchette...). Quant à Thompson, il faut qu'il tue, impérativement, pour échapper à d'intolérables coliques et rétablir avec ses viscères des relations d'indifférence heureuse. En pourvoyant chacun de ses héros d'une monomanie impérieuse, Manchette installe ceux-ci dans une causalité privée, courte et impeccable qui court-circuite toute médiation et place l'ensemble du roman sous le signe d'une impatience allègre et ravageuse.

La violence sans recul et pour ainsi dire humorale de Julie, de Thompson, fait sauter les caillots qui contiennent la sauvagerie du Réel, libérant au hasard des catastrophes locales dont Manchette recueille les éclats dans un beau style. Après l'incendie du Prisunic, voici par exemple, à la fin du roman, la mort du «méchant»: Hartog tombe sur un four à céramique, dont la voûte cède: « Les

cheveux rouges de Hartog prirent feu, et ses habits. Les liquides de son corps bouillonnèrent et se vaporisèrent. Pendant quelques courts instants, le monticule de pierres éboulées s'agita comme une taupinière, puis tout mouvement cessa.²¹ » C'est un zeugme, d'abord – la phrase paraît achevée, puis connaît un prolongement (« , et ses habits ») –, qui déplace l'attention : l'évocation virtuellement pathétique de cet homme en train de brûler vif est pour ainsi dire « oubliée » dans l'élégance un peu surannée du tour rhétorique qui la prend en charge ; puis l'horreur est élidée une seconde fois lorsque dans la phrase suivante (qui se souvient de la forme métrique : un décasyllabe et un demi-alexandrin, rimant entre eux) la mort par combustion de Hartog est relatée dans les termes rationnels et concis d'une expérience de physique. Enfin, le détachement d'un point de vue très lointain – celui de Sirius – achève d' « inhumaniser » cette brève scène : rien n'aura eu lieu qu'un fugace soubresaut dans la taupinière (dans « notre petite fourmilière », disait Voltaire²²)...

Alors, « référentiel » et frivole, Manchette ? Ou, pour le dire autrement : que devient « l'explosion de la vérité » (dont Butor faisait mérite au détective), lorsque celle-ci est imputable, comme ici, à des marginaux résolus et qu'elle est en outre réfractée par le prisme d'un style tout à la fois affiché et décalé ? Notons peut-être ceci : la violence - d'ailleurs toute symbolique - du détective, « est un humanisme »²³. Butor – ou Hamilton – veut dire (comme Sartre) qu'il est toujours utile de troubler le consensus, d'inquiéter la mauvaise foi. En dénonçant les zones d'ombre de « l'ordre admis », on prépare le terrain de nouvelles fraternités, plus authentiques. Mais chez Manchette, nulle propédeutique de ce genre. La violence d'*Ô dingos, ô châteaux* est pure : elle ne sert à rien, ne sert rien ; elle éclate en vertu de lois naturelles, chaque fois qu'il y a trop de gens impatientes dans un

espace trop petit. Du coup, elle ne se prête pas bien au tremblement métaphysique (« Mon Dieu, pourquoi tant de violence ? ») ou à l'alibi éthique (« Ah, certes, ce n'est pas beau, mais c'était nécessaire... »); à vrai dire, le seul affect que commandent les moments de violence de ce roman, c'est une sorte de gaieté comparable à l'hilarité stupéfaite des élèves au laboratoire de chimie : on prend deux substances qui n'ont l'air de rien, et voilà qu'en les mélangeant, ça bout, ça fume, ça détonne, ça pue effroyablement ! Et puis, on ne risque rien (en principe...), pendant la leçon de chimie. Chez Manchette non plus. C'est parce que la violence est confinée chez lui, et comme vitrifiée, par le style. La langue de Manchette : du plexiglas...

Ludique, encapsulée dans la perfection minérale du style, la violence de Manchette n'est pas pourtant sans « message ». Elle témoigne, avec légèreté, d'un scandale monstrueux : nous vivons et pensons comme des porcs²⁴ – et personne n'a l'air de trouver cela scandaleux. La violence, fondamentalement, c'est le Réel (c'est Abou Ghraïb); Manchette, avec un rigoureux désespoir, décrit un monde où il est devenu possible de vivre en pensant qu'Abou Ghraïb, dans le fond, c'est marrant... En attendant la Révolution (« LA REVOLUTION EST IMPOSSIBLE IL LA FAUT IL LA FAUT²⁵ »), essayons, au moins, de rester polis : ce à quoi Manchette s'emploie, en plaçant son œuvre sous le signe de l'imitation de Flaubert.

Jean Kaempfer

Notes

- ¹ Michel Butor, *L'Emploi du temps*, [1956], Minuit, coll. "double", 1995, p. 225.
- ² Michel Butor, *Essais sur le roman*, Gallimard, 1975, p. 9.
- ³ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages/Écrits noirs, 1996, p. 12.
- ⁴ Les références classiques, pour l'étude historique et structurale du roman policier à énigme sont T. Todorov, « Typologie du roman policier », in : *Poétique de la prose*, Seuil, 1971 ; J. Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Nathan, 1992 et A. Vanoncini, *Le Roman policier*, PUF, 1993.
- ⁵ Raymond Chandler, *Adieu ma jolie* [1948], Gallimard, "folio-policier", 2002, pp. 293-294
- ⁶ Michel Butor, *L'Emploi du temps*, p. 191.
- ⁷ *Ibid.* p. 192. Citation suivante, p. 193.
- ⁸ Manchette, *Chroniques*, pp. 20-21.
- ⁹ *Ibid.*, p. 36, puis p. 22.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 272.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 36. Citation suivante, p. 22.
- ¹² *Ibid.*, p. 36.
- ¹³ *Ô dingos, Ô châteaux!* [1972], in : J.-P. Manchette, *Romans noirs*, Gallimard, « Quarto », 2005, p. 241-42.
- ¹⁴ Je trouve ces références dans les belles pages que Jean Rousset a consacrées à Madame Bovary. Voir « Madame Bovary ou le livre sur rien », in *Forme et signification*, Corti, 1962, p. 121.
- ¹⁵ L'expression est de Charles Mauron, et désigne la façon dont les sympathiques blondins de comédie détournent à leur profit la dure loi des Pères. Voir le chapitre V de *Psychocritique du genre comique*, Corti, 1964.

¹⁶ *Ô dingos, Ô châteaux!*, p. 292; de même pour la citation suivante.

¹⁷ *Ibid.*, p. 300.

¹⁸ *Ibid.*, p. 303 et 304.

¹⁹ *Ibid.*, p. 302. Citation suivante, p. 301.

²⁰ *Ibid.*, p. 278, puis 290.

²¹ *Ibid.*, p. 335.

²² Au début de *Micromégas*.

²³ Je pense au titre de Sartre, bien sûr : « L'existentialisme est un humanisme ».

²⁴ Voir Gilles Châtelet, *Vivre et penser comme des porcs. De l'incitation à l'envie et à l'ennui dans les démocraties-marchés*, Exils Editeur, 1998.

²⁵ Yves Velan, *La Statue de Condillac retouchée*, Seuil, 1973, p. 251.