



HAL
open science

L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français

Natacha Levet

► **To cite this version:**

Natacha Levet. L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français. Itinéraires. Littérature, textes, cultures, 2015, 2014-3, 10.4000/itineraires.2565 . hal-02975879

HAL Id: hal-02975879

<https://hal.science/hal-02975879>

Submitted on 23 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français

Natacha Levet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2565>

DOI : 10.4000/itineraires.2565

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Natacha Levet, « L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français », *Itinéraires* [En ligne], 2014-3 | 2015, mis en ligne le 25 septembre 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2565> ; DOI : 10.4000/itineraires.2565

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.



Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français

Natacha Levet

- 1 Dans les années 1990, le roman policier connaît en France un renouveau éditorial, lié entre autres choses au renouvellement de la production francophone amorcé dans les années 1970 et 1980 avec le néopolar. L'engouement pour le genre se lit dans le développement de nombreuses collections, dans la hausse des ventes et dans une visibilité médiatique accrue. Si le *thriller*, genre majoritairement anglo-saxon, se taille la part du lion en termes de ventes, le polar¹ français attire l'attention du public et des médias : des auteurs apparus dans les années 1980 prennent des places de choix dans l'édition², de jeunes auteurs stimulent une production toujours plus variée, les réseaux de sociabilité (festivals, prix) se multiplient. Cela s'accompagne d'une poursuite du processus de légitimation du genre policier, un des moins « illégitimes » parmi les mauvais genres : certains auteurs quittent les collections policières pour être publiés dans les collections générales dès les années 1980 (Daniel Pennac par exemple), et d'autres suivront le même type de trajectoire dans les années 1990 (Tonino Benacquista, Virginie Despentes, Didier Daeninckx), souvent au prix d'un infléchissement générique. Dans le même temps, les auteurs de la littérature multiplient les emprunts au polar, introduisant dans la littérature romanesque des motifs, des personnages emblématiques du roman noir, dans un usage distancié et postmoderne des codes du genre. Les auteurs sont conscients de cette charge symbolique du genre. Dans leurs choix d'écriture comme dans leurs positionnements médiatiques, ils oscillent entre deux postures, l'une consistant à revendiquer l'appartenance générique au roman noir, l'autre à refuser l'enfermement et la stigmatisation qu'elle entraîne. C'est en cela que la notion de posture, formalisée par Jérôme Meizoz, est éclairante. Envisagée comme « une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut », la posture permet d'étudier la manière dont « un auteur rejoue ou négocie sa position dans le champ littéraire » (Meizoz 2004 : 51). Par divers modes de présentation de soi et par son œuvre même, l'auteur de polar va construire une identité littéraire, un statut. Si l'on conçoit souvent la posture comme un positionnement éminemment singulier et personnel, Meizoz rappelle que « l'agir postural

se manifeste à la cheville de l'individuel et du collectif [et que] si toute posture se donne comme singulière, elle inclut simultanément en elle l'emprise du collectif » (2007 : 26-27). L'auteur de polar puise donc, plus ou moins délibérément, dans un répertoire postural, qui se décline dans les années 1990 en deux tendances majeures, liées à la façon dont il envisage le statut du genre dans le champ littéraire. Lorsque l'auteur se refuse à assumer la position déclassée du polar, rejette l'idée d'une rupture du genre avec la sphère de la littérature légitime et revendique un statut comparable à celui des auteurs du champ de production restreinte³, il adopte une « posture de l'écrivain ». Cela affecte la pratique du genre : la tentation du formalisme est une des manifestations génériques les plus évidentes de la posture de l'écrivain. Lorsqu'au contraire il assume et revendique son appartenance forte à un genre en marge de la littérature légitime, considéré dans ses spécificités textuelles, il relève de la « posture du marginal » : le genre est alors affirmé comme une pratique populaire. Les codes génériques sont exacerbés et exhibés.

- 2 La posture inclut deux dimensions : « les conduites non verbales de présentation de soi et l'ethos discursif » (Bourdieu 1992 : 52). Précisons que nous nous intéresserons ici au seul ethos discursif, qui exclut toutes les conduites non verbales, pour nous limiter aux conduites verbales, dans les discours autoriaux qui peuvent accompagner l'œuvre (entretiens, discours et commentaires divers) et dans l'œuvre elle-même. Ici, ce sont les choix génériques qui concourent à la construction d'une posture d'auteur de polar. L'analyse mettra quelques figures d'auteurs en avant mais la posture a été abordée à partir d'un groupe de soixante-dix auteurs ayant publié un polar francophone, dans une maison d'édition française, entre 1990 et 2000⁴.

La posture de l'écrivain : le rejet du ghetto et les évolutions génériques

- 3 Certains auteurs manifestent par leurs discours et par leur pratique le refus de faire du roman noir un genre à part dans le paysage littéraire. Sans renier les spécificités textuelles du genre (du moins pour la plupart), ils n'aiment guère faire entrer leur pratique dans la catégorie du champ de grande production et rejettent l'étiquette de paralittérature, jugée dévalorisante. Plus globalement, ils refusent la hiérarchie symbolique entre les romans publiés dans des collections générales, les collections « blanches » dotées d'un fort capital symbolique, et leurs propres romans, publiés dans des collections policières, marquées génériquement, ce qui en fait des romans *a priori* déclassés, dévalorisés. Contre l'exclusion et la ghettoïsation du genre, désireux d'une reconnaissance de leur travail de romancier sans toutefois renier leur appartenance au genre pratiqué, ils endossent l'ethos de l'écrivain, du créateur, par opposition à un ethos de producteur de récits de grande consommation. On retrouve ici l'opposition, certes contestable, entre une littérature de divertissement considérée comme mineure parce que pré-déterminée par des constructions figées et par l'exigence externe de rentabilité et une littérature dite « générale », tournée vers l'esthétisation et l'intransitivité de la littérature (voir Viala 2010). Ces positionnements discursifs s'accompagnent chez certains de choix génériques *ad hoc*, qui font que le roman noir tend vers les critères esthétiques et formels du roman. Textuellement, cela peut se traduire par la tentation du formalisme littéraire ou la dissémination générique, qui peuvent menacer le roman noir dans sa spécificité textuelle, poétique.

- 4 Les auteurs de romans noirs vont reprendre à leur compte certains des traits des écrivains publiés dans des collections de littérature générale, traits ressortissant à la conception de leur fonction et qui ont été dégagés par Nathalie Heinich dans son essai *Être écrivain. Création et identité* (2000). Ainsi, l'écriture va se trouver associée à différents traits et différents enjeux habituellement affectés à la création littéraire, dans une conception artistique et esthétisante de l'écriture. Heinich souligne l'importance du modèle vocationnel chez les écrivains. L'écriture est un don qui ne demande qu'à être révélé, et qui souvent apparaît dès l'enfance, profondément inscrit dans la nature de l'individu : « La précocité apparaît comme la quintessence de la vocation et du don, permettant d'inscrire l'identité dans une nature et pas seulement dans une culture [...] » (Heinich 2000 : 66-67).
- 5 Chez quelques écrivains (parmi les soixante-dix envisagés), ce motif de la vocation apparaît ; l'écriture n'est pas un métier comme un autre, elle est un appel, ou tout au moins une nécessité apparue très tôt, conditionnant une destinée (c'est nous qui soulignons) :
- Déjà gamine, j'écrivais des poèmes et des nouvelles. Je voulais être romancière ou journaliste. [...] Écrire m'est aussi naturel que respirer, bien que ça fasse nunuche à dire, mais c'est vrai. Un écrivain, c'est quelqu'un qui écrit pour se dire, pour dire, qui travaille son écriture, pour qu'on puisse l'entendre, et partager les émotions qu'il jette sur le papier. Je pense que ce besoin d'écriture est né en moi, en devenir, et qu'il s'est développé dès que j'ai compris l'intérêt de combiner des syllabes⁵.*
- À huit ans, c'est la révélation [...]. Je vois à la télévision une émission sur Jules Verne (avec moult extraits de films spectaculaires). *Les dés sont jetés* [...]. À partir de ce jour, je ne penserai plus qu'à devenir écrivain [...]. Je claque la porte du lycée en pleine terminale et ne passerai jamais mon bac. Au moment où mes petits camarades passent l'examen, je gagne un concours de nouvelles organisé par le supplément « Rhône Alpes » du journal *Le Monde*⁶.
- J'ai toujours écrit, depuis toujours. Je suis née comme ça. [...] J'ai toujours écrit depuis que j'ai une plume⁷.
- 6 L'écriture est naturelle, innée, inoriginée, et le besoin ou l'envie d'écrire se sont révélés au sujet comme une nécessité ou une fatalité (positive). Ils apparaissent très tôt, et ils peuvent être associés au besoin d'exprimer ce que l'on est, comme on le voit ci-dessus dans les propos de Brigitte Aubert, qui parle de « se dire », de « partager [des] émotions ». Heinich a souligné l'importance de cette expression de soi chez les écrivains qui vivent leur activité comme une activité de création et non comme une profession : « Les autres [...] revendiquent la recherche de soi-même comme seule justification de l'écriture : "Ce n'est pas une profession, c'est chercher soi-même", dit un poète. L'expression personnelle passe alors au premier plan [...] » (Heinich 2000 : 24). La posture du créateur ne se livre sans doute pas de façon aussi radicale chez les auteurs de roman noir, et chez Brigitte Aubert, à cette exigence d'expression personnelle se superposent d'autres motivations à l'écriture, telles que rendre hommage à des auteurs comme Georges Simenon. Cependant elle existe bel et bien. De la même façon, Pascal Dessaint, qui ambitionnait au départ d'être publié chez des éditeurs de littérature blanche, entend « produire une littérature qui [lui] ressemble vraiment, [qui] soit [son] intime reflet⁸. » C'est dire que l'œuvre littéraire ne répond pas à des exigences extérieures, mais à une nécessité interne.
- 7 En outre, les auteurs de roman noir déclarent des modes et des rythmes d'écriture éloignés des impératifs de production industrielle, assez comparables à ceux des romanciers publiés dans des collections générales. La lenteur, le primat de la forme, du

style, sont mis en avant, quand la littérature de grande consommation est associée à des modes de production industriels et un rythme d'écriture rapide⁹ :

Je ne suis pas une rapide. J'ai besoin de longuement « ruminer » un thème, un paysage, des personnages, avant d'arriver à en faire quelque chose¹⁰.

Je ne travaille pas dans l'urgence. Il me faut généralement deux ans pour terminer un roman. [...] La forme est l'expression littérale du fond. Je peux rester une heure à choisir l'emplacement d'une virgule. Je suis très attachée à la respiration du texte, à la ponctuation, au sens grammatical d'un récit. La syntaxe est l'émanation de l'idée, de l'image qu'on veut susciter¹¹.

Ce qui peut me distinguer également, c'est la musicalité de la phrase. J'écris à l'oreille. J'entends des couacs, je rature, je modifie. Un roman s'écrira sur un mode ternaire, le tempo du jazz, alors qu'une nouvelle, plus syncopée, souscrira au binaire, la scansion rock. Quand on lit mes textes à voix haute, cette ligne de basse qui assoit les mots, on finit par l'entendre¹².

8 Cette volonté de se situer dans les modes de production des écrivains de la littérature générale, par la lenteur, le soin apporté au style, trouve un écho dans les pratiques textuelles du roman noir, par lesquelles ils tendent à prouver que le roman noir est une forme littéraire comme une autre et non une catégorie déclassée, de moindre qualité. On distinguera ici deux réalisations génériques de l'ethos de l'écrivain : la tentation formaliste et la dissémination générique.

9 Michèle Rozenfarb illustre la pratique formaliste du genre et adopte nombre de traits de l'écrivain en proie à la vocation telle que la dépeint Heinich. Elle déclare en effet avoir « toujours écrit, depuis toujours », être « née comme ça », même si elle a commencé à publier assez tardivement du roman noir. Apparaît un motif récurrent dans son œuvre et dans son discours : l'atypie, la capacité à jouer avec des codes et à s'en écarter pour proposer quelque chose d'original, de nouveau. Ce trait de son discours, lorsqu'elle évoque sa trajectoire et son arrivée au genre noir, est expliqué ainsi : les Éditions de Minuit ne pouvaient accueillir son deuxième roman, trop atypique. Elle convertit d'ailleurs son entrée dans le noir et dans la « Série Noire » de Gallimard en choix consenti, alors qu'il s'agissait d'un choix contraint (l'envie de continuer à être publiée malgré les refus des Éditions de Minuit). La « Série Noire » a su accueillir ses romans, accepter l'originalité de son écriture :

Une fois en Série Noire, je m'y suis plue... et j'ai continué à plaire à Patrick Raynal avec mes histoires atypiques. Voilà, ce n'est pas plus compliqué que ça : une rencontre hors des sentiers battus du noir, si j'ose dire. [...] Non seulement l'atypie (de forme, de style) n'y était pas rejetée, mais encore elle y était bienvenue¹³.

10 De quelle atypie s'agit-il ? Ses trois romans se distinguent par le travail effectué sur la narration. Les thèmes traités ne sont pas originaux et l'auteur semble les mettre à distance, tout en exhibant le dispositif narratif. Dans *Chapeau !* (1998), la narration est polyphonique, deux récits homodiégétiques alternent, selon une énonciation de discours qui utilise le présent, la narration se rapprochant d'une narration simultanée. Il y a enquête (autour de la mort d'un enfant), mais les personnages d'enquêteurs attendus sont relégués au second plan, tout comme les thèmes traditionnels du roman noir. Ainsi, le défi pour Michèle Rozenfarb est de faire progresser le récit et l'histoire à travers la pensée et les actes de sa jeune narratrice, Chloé, enfant handicapée moteur qui ne peut communiquer par la parole ou par des gestes organisés. Le défi narratif est plus grand encore dans *Vagabondages* (2000). Parler de narration est d'ailleurs abusif, puisque ce roman est entièrement dialogué, rythmé par quelques indications temporelles ressemblant à des didascalies, dans une histoire à la temporalité et à la tonalité tragiques.

C'est par le dialogue mené par un officier de police que le récit se construit : il interroge un vagabond suspecté du meurtre de trois femmes, et au gré des questions et des réponses retranscrites par le policier, c'est le passé de l'homme, amnésique, qui ressurgit par bribes. La forme de l'interrogatoire, qui n'est pas sans faire penser au dialogue théâtral, souligne la quête herméneutique que peut être le roman noir, en même temps qu'elle exhibe le caractère tragique de cette exigence de vérité. En effet, ce dialogue permettra d'identifier le meurtrier réel, sans qu'il soit toutefois arrêté, et il conduira le suspect finalement innocent à la mort, tant l'épreuve herméneutique est violente pour l'amnésique. Michèle Rozenfarb s'empare donc de motifs et de thèmes traditionnels du roman noir, tels que le meurtre en série, l'interrogatoire et l'enquête, l'exclusion sociale, l'enfance maltraitée, mais les fait passer au second plan, derrière le processus herméneutique lui-même, saisi dans sa procédure et ses enjeux, exhibé par un récit éclipsé, réduit à des bribes auxquelles le lecteur, comme le commissaire, s'efforce de donner sens.

- 11 On comprend que Michèle Rozenfarb se refuse à établir des distinctions de valeur entre roman noir et littérature blanche ; elle poursuit en effet le travail d'expérimentation formelle et de jeu avec les codes génériques qu'elle avait initié avec *Tendre Julie* (1992), publié hors genre. Le roman noir a des traits thématiques spécifiques, puisqu'il traite selon elle d'une « affaire très grave, par exemple des morts, sur fond de hasard malencontreux et d'imbroglions pas possibles¹⁴ », mais l'essentiel est dans le travail de l'écriture, qui va mettre à distance ces codes génériques et permettre à l'écrivain de développer sa spécificité. Ainsi, le roman noir se voit affecter des problématiques littéraires formalistes, tout comme la romancière, par ses discours et ses pratiques, se classe dans le champ de production restreinte.
- 12 Un deuxième phénomène est la dissémination générique, que l'on définira soit comme un phénomène textuel uniquement, soit comme un phénomène textuel et/ou éditorial. On se concentrera ici sur le premier cas¹⁵ : l'écrivain pratique le genre dans des collections spécialisées en en diluant les codes ou les spécificités génériques, qu'ils soient thématiques ou structurels. Le genre se dissémine au sens où ses contours se brouillent, se diluent, au point qu'il est parfois difficile d'identifier les traits textuels qui relèvent du roman noir. Ainsi, chez Pascal Dessaint, si l'écriture est évoquée comme un choix précoce, le roman noir va en revanche apparaître comme une révélation surgie en cours de carrière. En effet, le premier roman qu'il publie est accueilli par un petit éditeur, sans identification générique et ne se veut pas un roman noir : *Les Paupières de Lou* paraît en 1992 chez Laporte. Le deuxième roman, *Une pieuvre dans la tête*, ne se veut pas davantage un roman de genre et paraît chez L'Incertain en 1994. Il est cependant remarqué par le milieu du roman noir, chroniqué par des revues spécialisées, qui en repèrent les traits textuels, structurels et thématiques qui l'apparentent au roman noir. Cet accueil dans la communauté des lecteurs et des spécialistes est décisif. Son troisième roman est édité par François Guérif, chez Rivages/Noir. Ce déplacement générique lui semble tout naturel et n'a pas entraîné chez lui de changement d'écriture. Pourtant, au fil des ans, les raisons du choix de l'écriture semblent s'infléchir quelque peu. En effet, dans un premier temps, il affiche des traits relevant clairement d'un statut d'écrivain du champ de production restreinte. Pascal Dessaint est encore largement imprégné d'une conception de l'écriture relevant de la littérature blanche, tournée vers l'expression d'une intériorité¹⁶. Lorsque nous l'avons rencontré en 2003, il a livré cette conception du roman (noir) et plus largement de l'écriture telle qu'il la pratique :

Le roman est impliqué dans la vie réelle, engagé, mais attention au sens de ce terme. Il résulte de cette implication le souci de certaines causes, la volonté de rendre compte de certaines réalités. C'est une forme d'engagement, un témoignage, une volonté d'indignation. [...] Je travaille documentation à l'appui¹⁷.

- 13 La pratique du genre et l'immersion dans le microcosme du roman noir français semblent donc avoir infléchi sa conception de l'écriture, décentrée de l'expression personnelle pour aller vers un regard porté sur l'extérieur, sur le monde. Qu'en est-il de sa pratique réelle du genre ? Pascal Dessaint, comme Michèle Rozenfarb, se plaît à être atypique, à sortir des sentiers battus, comme il le dit. *Une pieuvre dans la tête* et *Bouche d'ombre* (1994) sont construits autour d'une série de meurtres, et *Du bruit sous le silence* (1999) correspond à ce qu'il appelle un « polar », puisqu'il y a enquête criminelle et résolution. Mais il produit aussi, et en plus grand nombre, des « romans noirs », qui ne comportent pas nécessairement ces éléments. Ainsi, dans *Les Paupières de Lou*, son premier texte publié, dans *À trop courber l'échine* (1997), le meurtre n'intervient que tardivement, voire dans le dénouement. Dans *La vie n'est pas une punition* (1995), le meurtre est absent, même si le roman se clôt sur un hold-up sanglant où le narrateur, Émile, voit mourir sa petite amie et son meilleur ami. Pascal Dessaint distingue entre la veine noire de sa production (*Les Paupières de Lou*, *Une pieuvre dans la tête* et *Bouche d'ombre*), la veine « polar » (*Les Pis rennais*, épisode du « Poulpe », et *Du bruit sous le silence*) et la veine « bluesy », composée des romans construits autour du personnage d'Émile (*La vie n'est pas une punition*, *À trop courber l'échine*), qui selon l'auteur « pourraient être publiés en blanche », car ils « n'ont pas un schéma classique¹⁸ ». Pascal Dessaint revendique l'appartenance au roman noir, mais il a une vision et une pratique souples du genre, qui ne correspondent pas à des traits structurels ou thématiques obligés. Il s'agit plutôt d'une palette de possibilités narratives, qui cèdent le pas à la vision portée sur le monde, au travail de l'écriture pour rendre compte de l'intériorité d'un regard confronté au monde ; car, comme il le dit en 2003, « ce qui est important, dans le polar, c'est le sens de la tragédie », reprenant ainsi des propos tenus en 2001 : « Le roman noir, c'est de la tragédie, de la dramaturgie, une littérature qui se soucie du monde [...] et une littérature qui aborde la question de la mort¹⁹. » De fait, c'est l'autre point commun des romans de Pascal Dessaint. Si certains s'achèvent sur une fin ouverte (*Les Paupières de Lou*, par exemple), le dénouement est toujours funeste, car les personnages meurent, sont emprisonnés, condamnés à la fuite, ayant perdu les êtres qu'ils aimaient (amis, amants, compagnes). Qu'ils s'écartent des codes du genre ou qu'ils en jouent, les romans de Pascal Dessaint sont toujours noirs, c'est-à-dire ici violents et tragiques, hantés par la mort. C'est en ce sens que l'on peut parler de dissémination générique. Quoique publiés sans ambiguïtés dans une collection noire ou affectés au genre noir, ses romans montrent la tendance du genre à jouer avec les codes structurels et thématiques, à diluer les motifs traditionnels du meurtre et de l'enquête dans une vision sombre, pessimiste, tragique de l'homme.

La marginalité revendiquée : le genre affirmé

- 14 La posture du marginal consiste à revendiquer pour le roman noir un positionnement en marge dans le champ littéraire. Par réaction à l'exclusion dont le genre fait l'objet, on entretient sa différence et on transforme l'exclusion et la dévaluation en liberté et en différence choisie et assumée, en revendiquant le populaire et la liberté de création et de pensée. Marginal, le genre l'est parce qu'il occupe un espace qu'on juge délaissé par la littérature légitime, et parce qu'il donne la parole aux marginaux, supposés exclus de la

représentation romanesque immédiatement contemporaine. Jean-Bernard Pouy représente cette posture du marginal, en imposant la revendication de la notion de genre comme espace de liberté et l'affirmation du populaire. Il publie son premier texte en 1983 en affichant une arrivée atypique à l'écriture, puisqu'elle ne résulterait pas d'un véritable choix : « Je n'ai jamais voulu écrire (je faisais de la peinture). On m'a forcé (trop long à raconter). Puis on m'a dit t'es pas cap de t'y remettre (le genre de truc à ne jamais me dire). Et après j'y ai trouvé un fort plaisir. Et vogue la galère²⁰. »

- 15 Il s'oppose par ses propos à l'idée de vocation, de destin d'écrivain. Il va adopter un certain nombre de valeurs traditionnellement affectées à la littérature populaire, opposées à celles qui sont attribuées à la littérature relevant du champ de production restreinte. Ainsi, il avoue un rythme d'écriture extrêmement rapide, quelques mois et une seule relecture, ce qui lui permet de publier beaucoup, très souvent en réponse à des commandes :

Une seule relecture en général. Pour éliminer les scories, les redites, les fautes de style (j'écris très vite, alors...), mais pas trop. Il y en aura une autre au moment des épreuves. Entre l'idée, ou la volonté de base, et le roman terminé, il y a en moyenne un an²¹.

Je ne fais rien de moi-même. Comme je n'ai jamais voulu écrire et que je me demande toujours pourquoi je le fais, j'attends qu'on me demande. En revanche, les romans, c'est moi qui décide de les écrire. Pour des textes de poésie, de théâtre, des articles ou des nouvelles, je réagis essentiellement à la commande²².

- 16 De même, il revendique l'obéissance aux règles génériques, en l'occurrence celles du roman noir, la contrainte générique étant pour lui synonyme de créativité : « [Il faut] bien choisir son lieu de narration, comme un genre par exemple, ça permet d'avoir des garde-fous. Et aussi, s'imposer des contraintes littéraires. La contrainte, le jeu, sont libérateurs²³. » La littérature populaire se veut écrite pour le plus grand nombre :

Moi, je crois que ce qui est plus juste, c'est que dans le mot « populaire », il ne faut pas prendre « peuple » mais « faveur du peuple ». Johnny Hallyday est un chanteur populaire, à ses concerts il y a des intellos, des prolos, il y a un peu tout le monde. Bon, c'est dans ce sens-là qu'il faut le prendre. Il n'y a pas de définition, mais c'est quand même des récits qui peuvent être lus, perçus par tout le monde. Les références, l'attitude littéraire, l'attitude stylistique doivent exister, il ne faut pas qu'un auteur de roman populaire se brime, mais il ne faut pas que ça casse le principe et le plaisir du récit, qui est tout simple²⁴.

- 17 C'est dans ce contexte que prend sens la création de la collection du « Poulpe ». On le sait, l'idée est née lors d'une soirée entre quelques auteurs, parmi lesquels Jean-Bernard Pouy, Serge Quadruppani, Patrick Raynal. Immédiatement, le projet s'enracine dans la volonté de s'opposer à l'emprise des romans sentimentaux et des romans d'espionnage et policiers marqués d'une idéologie réactionnaire (SAS²⁵ en étant le parangon) sur le marché « populaire ». C'est sous le parrainage de glorieux aînés de la littérature populaire que se crée selon Pouy la collection, dans des références où la créature éclipse d'ailleurs le créateur : « Le désir : redonner un coup de pompe à la littérature populaire, celle qui traînait dans les gares, avant (je suis fils de chef de gare). [...] Il y avait urgence à faire revivre Rouletabille, Arsène Lupin, Judex, peut-être Fantômas » (Pouy 2000 : 38). Jean-Bernard Pouy a amené nombre d'auteurs à publier un volume dans cette collection et veut en faire une sorte d'atelier d'écriture gigantesque, refusant d'endosser le rôle classique du directeur de collection qui va sélectionner : « Nous avons dit, dès le début, ambiance libertaire oblige, que tous les manuscrits seraient publiés. [...] En un peu plus de cinq ans, Le Poulpe est devenu un immense atelier d'écriture, ouvert à tous et notamment

à des auteurs qui n'écriront peut-être que ça » (*Ibid.* : 39). En 2002, il rappelle que littérature populaire n'équivaut pas à littérature de mauvaise qualité : « Je n'ai jamais défendu une non-littérature. Je défends, presque tout seul maintenant, l'idée que le roman noir a gagné la littérature populaire, qui, à beaucoup d'égards, me semble souvent bien plus libre, efficace et juste que la littérature officielle²⁶. »

- 18 On relève néanmoins des paradoxes et des contradictions dans le positionnement de Jean-Bernard Pouy. En effet, la notion de littérature populaire qu'il agite pour l'opposer à ce qu'il nomme la littérature « officielle » cache mal le refus d'une autre littérature populaire. S'il rejette les séries du type SAS au nom de valeurs idéologiques, on comprend mal pourquoi il dénonce avec tant de violence la littérature sentimentale²⁷. Alors qu'il revendique pour lui-même certains traits du champ de grande production (commande, rapidité d'exécution), il critique cette littérature « industrielle », faite comme à l'usine, parfois à plusieurs mains. Ainsi, même s'il adopte l'idée d'ateliers d'écriture géants pour « Le Poulpe », qui conduisent à des démarches d'écriture collective, s'il se livre lui-même à ce type d'expériences, il refuse l'idée d'un atelier d'écriture pour le roman sentimental, au seul titre que les fins mercantiles auraient pris le pas sur les fins ludiques ou sociales, primordiales dans sa conception du roman noir. D'un ostracisme récupéré (le roman noir comme littérature populaire rejetée par le champ de production restreinte), il passe à un autre ostracisme, en partie au nom des valeurs qui permettent par ailleurs à certains de rejeter le roman noir. Opium du peuple, littérature industrielle, le roman sentimental serait par essence un instrument d'aliénation doublé d'une littérature aux fins purement commerciales, ne laissant aucune part à la créativité, tout comme SAS.
- 19 La littérature populaire telle qu'elle est pratiquée par Pouy recèle un autre paradoxe : il revendique la lisibilité par le plus grand nombre, comme étant un trait constitutif du populaire, mais parsème ses romans de jeux oulipiens, de références littéraires. Il est proche de l'OULIPOPO, l'Ouvroir de littérature potentielle policière. Il confesse son goût pour les jeux mathématiques et les références :
- J'adorerais écrire un roman avec une inconnue, une part manquante, un x, et essayer de le faire de manière équationnelle... Je n'ai pas encore trouvé le moyen mais je suis assez attiré par ça. C'est un plaisir de jongler avec les chiffres, je trouve ça beau. C'est la raison pour laquelle j'en mets dans les titres... même si les éditeurs n'aiment pas ! [...] Par exemple, Rimbaud est une de mes références et apparaît de manière métonymique dans mes romans. RN 86, c'est une vraie nationale sur laquelle il y a eu un vrai crime, etc. Mais si on pense à la suite géométrique $a = 1$, $b = 2$, etc. et bien on s'aperçoit que Rimbaud correspond à 86²⁸.
- 20 De même, *La Belle de Fontenay* (1992)²⁹ correspond à un défi littéraire : écrire un roman noir en adoptant le point de vue d'un antihéros (un retraité) sourd, qui ne parle plus. À un critique qui lui fait remarquer ce paradoxe – allier quête d'une littérature populaire et jeux oulipiens ou références littéraires – il répond qu'il n'y a là rien d'incompatible : « Le roman populaire est un subtil mélange : il ne faut pas gonfler le lecteur avec ses propres références, mais il faut aussi que celui qui les comprend soit content de les voir. C'est un jeu³⁰. »
- 21 La posture du marginal n'est donc pas sans paradoxes : derrière la revendication du populaire et des valeurs du champ de grande production se cache celle de la créativité littéraire, des jeux de références, ainsi que de nouvelles hiérarchies génériques. Autrement dit, la posture d'un écrivain ne nous semble jamais univoque, mais à saisir en contexte. Ainsi, Jean-Bernard Pouy ne se positionne et ne se présente pas de la même façon selon qu'il est dans les milieux littéraires ou « polareux ». Plus globalement, il peut

affirmer un jour être un marginal littéraire, revendiquant le mauvais goût d'un genre déprécié et populaire (selon lui), et quitter cette posture provocatrice pour s'afficher en écrivain goûtant les jeux formels et les contraintes oulipiennes le lendemain, sans que cela entre en contradiction.

* * *

- 22 Deux grandes postures se dégagent donc, à l'intérieur desquelles on peut établir des nuances. L'une travaille à faire du roman noir et de ses auteurs de dignes représentants de la littérature, loin des hiérarchies symboliques imposées par le champ littéraire. Le genre fait tout pour sortir de sa position marginale et déclassée, ce qui passe par des pratiques génériques tendant à brouiller les frontières entre genres et sphères de la littérature, par l'adoption chez les écrivains de valeurs, d'attitudes traditionnellement affectées aux écrivains du champ de production restreinte. L'autre posture consiste au contraire à revendiquer l'appartenance au genre noir. Assumé comme genre dominé et déclassé par certains, il peut donner lieu à une revendication du populaire, la domination et le déclassement étant convertis en valeurs positives. Les auteurs de romans noirs ne constituent pas une catégorie homogène, tant par leur profil que par leur trajectoire. Leur rapport au champ de production restreinte est tissé d'ambiguïtés, mais tous refusent de voir dans le roman noir une production symboliquement moins élevée que le roman publié en collection générale, même lorsqu'ils revendiquent le caractère populaire du genre. La complexité de ces postures renvoie à la complexité de la position qu'occupe le roman noir dans le champ, plus tout à fait illégitime, mais pas encore pleinement reconnu.
- 23 Par ailleurs, les deux postures présentées ici correspondent d'une part à une période précise de l'histoire du polar français, les années 1990-2000, d'autre part à une opposition binaire et dichotomique qu'il faudrait nuancer et enrichir. Cette opposition binaire elle-même doit être abordée comme un cadre général et non comme un modèle contraignant. Si les exemples ci-dessus ont permis d'illustrer ce que pouvait être chacune de ces postures, il faut rester conscient de la possible « pluralité de postures simultanées pour un même auteur » (Meizoz, dans Martens 2011 : 202), et replacer les modes de présentation de soi au sein des modes de communication littéraires. De la même façon, certains auteurs de polar représentent, en termes de posture, des cas-limites. Citons ainsi Fred Vargas, dont les choix poétiques (du roman à énigme teinté de roman noir et de fantastique) ne relèvent pas du roman noir ; pourtant, très rapidement, la romancière se trouve adoptée par deux sphères différentes. La première est celle du roman noir, à laquelle la romancière se trouve agrégée en développant des sociabilités « polareuses » déterminées. La seconde est celle du roman, car dès lors que le succès vient à Fred Vargas, son lectorat dépasse largement le lectorat habituel du polar. Sociabilités littéraires « noires » d'un côté, consécration romanesque de l'autre, ce sont autant de Fred Vargas qui se côtoient dans les médias. Une étude approfondie de la posture vargassienne montrerait probablement qu'il faut parler de postures au pluriel, lesquelles conditionnent d'ailleurs la réception même de ses romans. Le changement d'éditeur opéré par l'auteure³¹ récemment devrait marquer une nouvelle évolution de sa posture.
- 24 Quant à la période envisagée ici, elle correspond à une période de renouveau à la fois éditorial et textuel du roman noir français, qui s'inscrit alors largement dans le sillage d'un néopolar emmené (un peu malgré lui) par Jean-Patrick Manchette, qui oscillait entre

exhibition distanciée des codes fondateurs du genre et revendication de l'appartenance à une littérature de genre, contre le formalisme littéraire qui prévalait alors. Une étude de la posture des écrivains surgis à partir des années 2000, tels que DOA, Antoine Chainas, Michaël Mention ou Ingrid Astier, montrerait une inflexion certaine, probablement en rupture avec cette dichotomie écrivain/marginal. Les influences revendiquées, les choix d'écriture et les modes de sociabilité littéraire sont différents, ce qui remet en cause la dichotomie qui est proposée ici.

- 25 La notion de posture semble donc être des plus fructueuses pour aborder le genre moyen qu'est le polar ; cette production interroge l'articulation qu'elle suppose entre le collectif et l'individuel, car les auteurs sont sans cesse ramenés, au-delà de leur individualité et des singularités de leur univers ou de leur écriture, à la dimension collective du genre, plus ou moins codé. Par ailleurs, les postures d'éditeurs seraient intéressantes à envisager : de la posture du découvreur à celle de l'artisan, elles sont nombreuses, riches d'enseignements et à étudier dans leur articulation avec la posture des auteurs.

BIBLIOGRAPHIE

- Bourdieu, Pierre, 1992, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Dessaint, Pascal, 1994, « Entretien avec Pascal Dessaint », 813, n° 49, p. 23-26.
- Heinich, Nathalie, 2000, *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte.
- Martens, David, 2011, « La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de posture », *Interférences littéraires / Littéraire Interferentias*, n° 6, p. 199-212.
- Meizoz, Jérôme, 2004, *L'Œil sociologue et la Littérature*, Genève, Slatkine.
- , 2007, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- Mombert, Sarah, 2008, « Profession : romancier populaire », dans L. Artiaga (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Paris, Autrement, p. 55-74.
- Perraud, Serge, 2005, « Entretien avec Brigitte Aubert », 813, n° 92, p. 7-18.
- Pouy, Jean-Bernard, 2000, « À la santé du Poulpe », *Le Magazine Littéraire*, n° 392, p. 38-39.
- Viala, Alain, 2010, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin.
- Villard, Marc, 2003, « Entretien avec Richard Combailot », *Temps noir*, n° 7, p. 160-185.

Œuvres citées

- Dessaint, Pascal, [1992] 2004, *Les Paupières de Lou*, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Noir ».
- , [1994] 2000, *Une pieuvre dans la tête*, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Noir ».
- , 1995, *La vie n'est pas une punition*, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Noir ».
- , 1996, *Les Pis rennais*, Paris, Baleine.

- , 1996, *Bouche d'ombre*, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Noir ».
- , 1997, *À trop courber l'échine*, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Noir ».
- , 1999, *Du bruit sous le silence*, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Noir ».
- Pouy, Jean-Bernard, 1992, *La Belle de Fontenay*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire ».
- Rozenfarb, Michèle, 1998, *Chapeau !*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire ».
- , 2000, *Vagabondages*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire ».

ANNEXES

Liste des auteurs retenus pour l'étude

AKKOUCHE Mouloud ; AMOZ Claude ; AUBERT Brigitte ; BARANGER Luc ; BARRIÈRE Annie ; BASTID Jean-Pierre ; BELAÏD Lakhdar ; BELLETO René ; BENACQUISTA Tonino ; BENSON Stéphanie ; BESSON Yvonne ; BLAISE Patrick ; BLANC Jean-Noël ; BORELLI Paul ; BRAC Virginie ; BUIN Yves ; BUSINO Jean-Jacques ; CARRESE Philippe ; CHEVILLARD Thierry ; COUTURIER Hélène ; CRESPIY Michel ; CRIFO Thierry ; DAENINCKX Didier ; DANTEC Maurice G. ; DEL PAPPAS Gilles ; DELFINO Jean-Paul ; DELTEIL Gérard ; DEMURE Jean-Paul ; DESPENTES Virginie ; DESSAINT Pascal ; EMBARECK Michel ; FONTENEAU Pascale ; GOUIRAN Maurice ; GRANOTIER Sylvie ; HOUDAER Frédéric ; IZZO Jean-Claude ; JAOUEN Hervé ; JÉRÔME Pierre ; JONQUET Thierry ; KHADRA Yasmina ; LEHMANN Christian ; LESBRE Michèle ; MANOTTI Dominique ; MERLE René ; MOSCONI Patrick ; MURATET François ; NICLOUX Guillaume ; OPPEL Jean-Hugues ; PAGAN Hugues ; PAVLOFF Franck ; PELLETIER Chantal ; PENNAC Daniel ; PICOULY Daniel ; POUY Jean-Bernard ; PRUDON Hervé ; QUADRUPPANI Serge ; QUINT Michel ; RAYNAL Patrick ; REBOUX Jean-Jacques ; ROZENFARB Michèle ; SCOTTO Serge ; SINIAC Pierre ; SLOCOMBE Romain ; STEINER Michel ; TABACHNIK Maud ; THIRAULT Philippe ; THOMAZEAU François ; VARGAS Fred ; VAUTRIN Jean ; VILLARD Marc.

NOTES

1. Le terme de « polar » sera tout au long de cet article employé comme un synonyme de roman noir, et non comme une alternative à la dénomination « roman policier ».
2. Ainsi Patrick Raynal prend-il la direction de la « Série Noire » chez Gallimard en 1991.
3. Tel que défini par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* (1992). Le champ de production restreinte, dominé par le capital symbolique, va privilégier la production pure, dégagee des impératifs économiques, tournée vers les seuls biens symboliques dans un marché restreint. Le champ de grande production renvoie au contraire à une sphère de production caractérisée par des modalités industrielles, dominées par les exigences commerciales et la réponse à la demande d'un large public, peu sélectionné.
4. Voir annexe en fin d'article.
5. Entretien avec Brigitte Aubert (2005 : 7).

6. Propos de Frédéric Houdaer retranscrits sur www.romanpolicier.com (consulté le 18 mars 2005). Remarque : nombre de documents électroniques mentionnés ne sont plus accessibles aujourd'hui, mais ont été archivés par nos soins.
7. Propos de Michèle Rozenfarb, entretien réalisé par Hubert Artus dans l'émission *Enjoy Polar*, novembre 2003, Radio Libertaire.
8. Entretien avec Pascal Dessaint (1994 : 25).
9. Soumission aux lois du marché, rapidité d'exécution, esthétique de la « copie » de schémas, structures et motifs pré-établis. Voir Sarah Mombert (2008).
10. Propos de Claude Amoz, www.romanpolicier.com (consulté le 18 août 2005).
11. Propos de Brigitte Aubert (2005 : 13).
12. Propos de Marc Villard (2003 : 178).
13. Réponses aux questions des abonnés, novembre 2003, www.mauvaisgenres.com (cédérom d'archives).
14. Source : www.romanpolicier.com (consulté le 18 août 2005).
15. Dans le second cas, une relative dissolution des traits textuels du roman noir est accentuée par la publication hors collection spécialisée : les codes du roman noir sont d'autant moins repérables que le roman noir n'est pas, *a priori*, estampillé noir ou policier. Le roman noir se dissémine au sens où il s'éparpille dans le champ éditorial. Jean-Claude Izzo et Virginie Despentes illustrent cette tendance.
16. Voir citation plus haut : « produire une littérature qui me ressemble vraiment, [qui] soit mon intime reflet ». Heinich (2000) note que l'écriture ne répond pas à une demande extérieure, mais à une aspiration personnelle.
17. Entretien avec Pascal Dessaint, réalisé par Natacha Levet, le 25 mars 2003.
18. *Ibid.*
19. Ces propos ont été tenus en juin 2001, lors d'une émission animée par Hubert Artus, *Enjoy Polar*, d'abord diffusée sur Radio Libertaire [n.d.] puis reprise sur le site Mauvais Genres, aujourd'hui disparu ; les propos de 2003 ont été recueillis le 25 mars 2003, lors d'une interview réalisée par Hubert Artus au Salon du Livre de Paris.
20. Propos recueillis sur le site www.manosolo.com/poulpe/gazette/gazette.html (consultée le 12 janvier 2002).
21. *Ibid.*
22. Propos recueillis sur le site www.urbuz.com (consulté le 27 mai 2000).
23. Entretien réalisé par Fred Sauton, www.manosolo.com/poulpe/gazette/gazette.html (consulté le 12 janvier 2002).
24. Entretien publié en septembre 2000 sur le site <http://membres.lycos.fr/lanarcho/libertad/lib03906.htm> (consulté le 23 avril 2001).
25. *SAS* est une série de romans d'espionnage et d'aventures publiée par Gérard de Villiers entre 1965 et 2013. Le héros en est Malko Linge. La série, qui s'adresse à un lectorat majoritairement masculin, a souvent été fustigée pour son caractère machiste, raciste et réactionnaire.
26. Propos recueillis par Nicolas Mesplède sur www.amazon.fr (consulté le 18 janvier 2002).
27. Lors d'un débat organisé à Limoges le 28 avril 2000, Jean-Bernard Pouy a en effet dénoncé les collections de romans sentimentaux du type Harlequin, comme littérairement et idéologiquement ineptes. L'aliénation féminine serait favorisée par ce type de lecture. En outre, Jean-Bernard Pouy a dit avoir essayé de rédiger un roman pour les éditions Harlequin (à la suite d'une petite annonce parue dans la presse), sans avoir pu se plier à ces règles d'écriture jugées stériles, allant à l'encontre de toute créativité littéraire.
28. Propos recueillis sur le site www.urbuz.com (consulté le 27 mai 2000).
29. Dans la citation, il est fait mention de *RN 86*, publié en 1992 également, aux éditions Clô.
30. Entretien réalisé par Rémi Coignet le 15 mai 2001, www.auteurs.net (consulté le 18 janvier 2002).

31. Le nouveau roman de Fred Vargas, *Temps glaciaires*, est sorti en mars 2015 chez Flammarion, marquant la rupture de l'auteure avec Viviane Hamy.

RÉSUMÉS

Pendant les années 1990, en France, le roman noir a évolué : nouvelles collections, nouveaux auteurs et nouveaux lecteurs ont succédé à la génération du néopolar (années 1970-1980). Au même moment, la reconnaissance du genre se poursuivait, au point que le roman noir ne semblait plus une fiction si illégitime. Certains écrivains délaissaient les éditions spécialisées pour publier dans des collections plus prestigieuses. Ainsi, les auteurs hésitaient entre deux postures : celle de « l'écrivain », et celle du « marginal » (cf. Meizoz 2004). Ce choix se reflète dans leurs discours et dans leurs romans.

During the 1990s, noir fiction changed in France: new collections, new authors, new readers followed the neopolar generation (1970s-1980s). At the same time, the genre acquired new legitimacy, so much so that noir fiction did not seem such a minor kind of fiction. Some writers gave up specialized collections to publish in more prestigious general collections. As a result, many authors hesitated between two positions, two "ethos": one is the "ethos of the writer," the other is the "ethos of the dropout" (cf. Meizoz 2004). This choice is reflected both in their statements and in their novels.

INDEX

Mots-clés : roman noir, France, années 1990, posture, genre littéraire

Keywords : noir fiction, 1990s, ethos, literary genre

AUTEUR

NATACHA LEVET

Université de Limoges, EHIC/Centre de recherche sur les littératures populaires et les cultures médiatiques