À l'épreuve

N° 3 | 2016
Genres et enjeux de légitimation

Du genre comme principe légitimant : romans policiers et critiques littéraires

Fabienne Soldini

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-3/3432-du-genre-comme-principe-legitimant-romans-policiers-et-critiques-litteraires
ISSN : 2534-6431
Date de publication : 18/11/2016

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Soldini, F. (2016). Du genre comme principe légitimant : romans policiers et critiques littéraires. *À l'épreuve*, (3).
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-3/3432-du-genre-comme-principe-legitimant-romans-policiers-et-critiques-litteraires

Longtemps associé à un genre populaire qui s'opposerait à la littérature savante, considéré comme une sous-littérature, le roman policier fait aujourd'hui l'objet d'un procès de légitimation, montrant ainsi comment le regard social porté sur un genre littéraire se modifie. Le genre est une notion mixte, qui peut être définie de façon interne, c'est-à-dire en tenant compte des « règles du genre », en fait des procédures d'écriture et des thématiques communes à un ensemble d'œuvres et de façon externe en faisant intervenir des éléments extérieurs aux œuvres, qui sont les modes de fonctionnement sélectifs des agents du champ littéraire, éditeurs, auteurs et lecteurs. L'appartenance générique attribuée aux œuvres détermine leur distribution et leur répartition dans le champ littéraire, le genre fonctionnant comme un principe classificatoire discriminant. C'est ainsi que le roman policier, du fait de ses caractéristiques génériques, tant intrinsèques comme ses codes narratifs et ses contraintes d'écriture qu'extrinsèques comme son public longtemps considéré à tort comme exclusivement populaire, s'est vu enfermé dans la paralittérature. Or, à présent, il se produit un déplacement de tout un pan de la production littéraire policière contemporaine, qui fait l'objet d'un procès de légitimation le rattachant à la littérature légitime dont il est présenté désormais comme une forme dérivée.

Mots-clefs :

Longtemps associé à un genre populaire qui s'opposerait à la littérature savante[1], considéré comme une sous-littérature[2], le roman policier fait aujourd'hui l'objet d'un procès de légitimation, montrant ainsi comment le regard social porté sur un genre littéraire se modifie. Le genre est une notion mixte, qui peut être définie de façon interne, c'est-à-dire en tenant compte des « règles du genre », en fait des procédures d'écriture et des thématiques communes à un ensemble d'œuvres et de façon externe en faisant intervenir des éléments extérieurs aux œuvres, qui sont les modes de fonctionnement sélectifs des agents du champ littéraire, éditeurs, auteurs et lecteurs[3]. L'appartenance générique attribuée aux œuvres détermine leur distribution et leur répartition dans le champ littéraire[4], le genre fonctionnant comme un principe classificatoire discriminant. C'est ainsi que le roman policier, du fait de ses caractéristiques génériques, tant intrinsèques comme ses codes narratifs et ses contraintes d'écriture qu'extrinsèques comme son public longtemps considéré à tort comme exclusivement populaire[5], s'est vu enfermé dans la paralittérature[6]. Or, à présent, il se produit un déplacement de tout un pan de la production littéraire policière

contemporaine, qui fait l'objet d'un procès de légitimation le rattachant à la littérature légitime dont il est présenté désormais comme une forme dérivée.

Le roman policier contemporain, une forme littéraire légitimée

Différents indicateurs désignent ce rapprochement du littéraire et du policier, à commencer par les changements structuraux[7] effectués par les producteurs, auteurs et éditeurs, sur la matérialité textuelle policière, telle la rupture avec le nombre standard de pages imposé par les collections sérielles ; alors que les romans policiers d'avant les années quatre-vingt tournaient autour des deux cent cinquante pages, répondant au calibrage formel exigé par les contraintes éditoriales, à présent la production abonde de romans dépassant les cinq cents pages. Conjointement est arrivée une reconnaissance de la part d'instances de consécration extérieures, dont des prix littéraires. Jusqu'alors réservés aux œuvres de littérature générale, ils sont à présent attribués à des romans[8] ou des auteurs policiers[9]. Cette reconnaissance se manifeste également dans les discours critiques de la presse écrite, qu'elle soit littéraire, culturelle ou d'actualités, qui représente une instance de légitimation[10], à la fois légitimée et légitimante. Alors que la littérature policière faisait l'objet d'un silence éloquent traduisant son absence de légitimité, elle est désormais amplement traitée, jusqu'à faire l'objet de dossiers d'un nombre conséquent de pages[11], voire de numéros hors-séries. L'analyse du discours social légitimant énoncé sous forme de critiques littéraires à partir d'un corpus de dix magazines[12] littéraires et culturels va permettre de saisir le procès de légitimation du genre policier. L'hétérogénéité du corpus – si *Lire* et *Le Magazine Littéraire* sont deux magazines exclusivement littéraires, le premier s'inscrit dans une des fractions les moins valorisées de la presse littéraire[13] et s'intéresse à la production littéraire contemporaine alors que le second s'attache surtout à des auteurs classiques, consacrés et/ou canonisés par l'institution scolaire ; de même *Le Monde* et *Marianne*, qui publient tous deux des hors-séries consacrés au roman policier, se situent dans des pôles opposés de la presse d'actualité- s'avère pertinente pour analyser les discours critiques légitimant le roman policier ; en effet, quel que soit le positionnement des magazines dans le champ de la presse écrite, l'analyse des critiques montre une congruence dans les discours produits, soulignant ainsi la validité du procès de légitimation du genre policier.

Le discours légitimant, entre tradition et prestige

La littérature policière a atteint la troisième des quatre étapes du procès de légitimation établies par Jacques Dubois[14], qui est la consécration, résultant du travail des critiques et de l'attribution de prix littéraires, les trois autres étant l'émergence, la reconnaissance et la canonisation. Depuis une trentaine d'années romans et auteurs policiers bénéficient d'un certain écho dans la presse écrite légitime[15], écho qui au fil des ans s'amplifie. Les discours critiques construisent à présent la littérature policière comme une des formes de littérature légitime contemporaine, telle cette critique du

Magazine Littéraire : « le polar né dans les années 1980-1990 […] est devenu une part entière de la littérature – pas uniquement de la littérature policière[16]». L'ancrant dans l'histoire littéraire, ils la présentent comme l'héritière des romans réalistes du XIXème siècle tout en l'affiliant à un réseau d'écrivains consacrés du XXème siècle.

L'un des fondements de la légitimité, tant sociale et politique que culturelle, étant la tradition sur laquelle elle s'appuie et à laquelle elle réfère, la référence à une tradition littéraire devient un élément de monstration de la légitimité d'une œuvre et fait figure d'argument d'autorité. A l'instar de l'éditorial de *Lire* qui affirme que « personne ne peut sérieusement douter que le polar soit l'héritier d'une longue tradition[17] », les articles des magazines présentent le policier comme un genre ancien, lui attribuant des racines antérieures à sa naissance que les théoriciens de la littérature policière s'accordent à dater du début de la seconde moitié du 19ème siècle[18]. La critique de *Lire* note qu'*Une ténébreuse affaire* d'Honoré de Balzac[19] peut être considéré comme un précurseur du roman policier[20] alors que celle de *Marianne* explique que « plus que les thèmes, le grand roman du XIXe siècle construit les personnages du roman policier […] S'il n'est pas le héros du roman mais le persécuteur de Valjean, Javert n'en est pas moins le premier grand flic de l'histoire romanesque[21] », tandis que celle du *Magazine littéraire* affirme à propos d'*Œdipe roi* : « enfin le chef d'œuvre de Sophocle était reconnu pour ce qu'il était : un excellent polar[22] », désignant la tragédie de Sophocle comme une première forme de récit policier, bien antérieure à sa mise en forme romanesque. De même, les auteurs de romans policiers légitimés sont inscrits dans la droite lignée des auteurs français du XIXème siècle canonisés par l'institution scolaire, tel Jean-Patrick Manchette, auteur emblématique des années soixante-dix, présenté dans *Lire* comme un « bon disciple de Flaubert[23] ». Cet ancrage dans une tradition littéraire constitue un premier maillage légitimant qui va être doublé par une mise en relation avec des auteurs plus récents, dont la légitimité ne découle pas de la tradition mais du prestige que leur confère l'attribution de prix littéraires, témoignages irréfutables de la « grandeur[24] » de l'écrivain et de la valeur de son œuvre, à commencer par le Prix Nobel de Littérature. Des œuvres majeures d'écrivains nobélisés sont redéfinies comme policières, telles « *La Nausée*, que Sartre[25] conçut comme un polar philosophique[26] » ou *L'Étranger*[26] d'Albert Camus[27]. Sont aussi convoqués des prix nationaux prestigieux[28], véritables « droit d'entrée[29] » dans le champ littéraire français : *Les Bienveillantes*[30] de Jonathan Littel, prix Goncourt et Grand Prix du roman de l'Académie Française en 2006, devient un roman policier[26] tandis que Jean Echenoz, lauréat du prix Médicis en 1983[31] et du prix Goncourt en 1999[32], est présenté comme l'« héritier de Jean-Patrick Manchette[33] ».

Décloisonnement générique, et hybridation

Le rapprochement du policier et du littéraire consacré suppose un rejaillissement de la valeur symbolique des productions légitimes sur les œuvres comparées. Cependant, pour que ce travail de légitimation par rapprochement et comparaison s'accomplisse, ce doivent être les qualités de l'œuvre consacrée qui se transfèrent sur le roman policier en l'anoblissant et non l'inverse, qui induirait une dévaluation des œuvres avec

lesquelles il est comparé. L'utilisation d'œuvres consacrées et d'auteurs canonisés annule ce risque de contamination et confère d'autorité une légitimité au genre policier qui accueille dès lors en son sein l'excellence littéraire. En effet, la suspicion du « mauvais genre[34] » qui contaminerait de manière sournoise la « bonne » littérature demeure, puisqu'on peut lire dans *Le Magazine Littéraire* que « le polar infiltre toute la littérature avec le cheval de Troie du fait divers […] il infiltre le roman historique[35] », car, explique cette critique de *Transfuge*, « le polar est partout, infiltre toutes les littératures et impose ses codes[33] ». Cette « infiltration » révèle la perméabilité générique qu'engendre le brouillage des codes scripturaux. Littérature policière et littérature générale n'apparaissent plus comme deux formes romanesques qui coexistent de façon hermétiquement séparée mais au contraire s'entremêlent, conduisant l'éditorial de *Lire* à constater qu'« il n'y a plus de frontière[36] ! ». La perte du cloisonnement générique engendre une normalisation du roman policier qui devient « un roman comme les autres37 », « un vrai roman[38] » *i.e.* un roman dont la forme et la structure s'éloignent des codes et des contraintes d'écriture générique, donnant naissance à une nouvelle forme de roman policier dont le changement morphologique relève d'une hybridation[39] littéraire. La critique du *Magazine Littéraire* affirme que « les temps sont aux ouvrages qui comportent plusieurs dimensions[40] », conjointement à celle de *Lire* qui explique qu'« en réalité, le roman policier subit une mutation depuis plusieurs années et les écrivains les plus doués sont ceux qui ont su mélanger les influences[17] », c'est-à-dire qui se sont éloignés des codes stylistiques, formels et structuraux du roman policier pour s'approprier les critères normatifs de la littérature générale. Les romans policiers contemporains apparaissent comme des œuvres hybrides, dans lesquelles « l'enquête est présente, certes, mais elle n'est plus toujours aussi importante que le contexte, l'écriture, la façon dont s'installe un suspense[17] ». L'enquête constituant la séquence narrative essentielle du récit policier, sa minoration montre comment le procès de légitimation s'appuie sur un détachement d'avec le genre, que manifeste aussi la valeur critique attribuée à un « polar sans meurtre, sans méchant[41] », alors que le meurtre représente la fonction constitutive fondamentale[42] du récit policier[43]. Les romans valorisés par les critiques sont ceux qui retravaillent les invariants du récit policier, tels ceux de Denis Lehane : « Avec ses deux derniers livres *Un pays à l'aube* et *Ils vivent la nuit* […] il s'est détaché des stricts codes du genre pour écrire l'histoire *underground* de la grande nation[44] ».

Légitimation et effacement du genre

La (con)fusion du policier et du littéraire qu'opère l'hybridation narrative s'accomplit au détriment du genre. Si, comme l'expose Uri Eisenzweig, la dévaluation du roman policier est inhérente à sa constitution en genre – c'est parce qu'elle est générique que la littérature policière ne peut être de la « vraie » littérature[45]-, l'effacement du genre apparaît alors un préalable indispensable à l'intégration du roman policier dans la littérature légitime. Les récits valorisés détachent le roman policier du genre policier tel qu'il a été défini et codifié notamment par l'auteur américain S.S. Van Dine qui en a établi les règles[46] en 1928, règles non d'écriture littéraire[47] mais d'élaboration d'un jeu cognitif dont la matérialité textuelle ne serait qu'un support. La valeur attribuée aux

récits impose aujourd'hui un éloignement d'avec les contraintes d'écriture générique et ludique, qui détache les romans d'une production sérielle notamment définie par une écriture non littéraire. Alain-Michel Boyer explique que si le discours critique de la première moitié du XXème siècle « refuse toute valeur [à la paralittérature], c'est qu'elle lui semble procéder d'une esthétique du non élaboré, de l'informe, de l'élémentaire, du répétitif – associé au « mécanique », au « fabriqué ». D'où les accusations d'indigence narrative, de défaillance grammaticale, de pauvreté psychologique, de ressassement[48] ». Les critiques légitimantes opèrent un reversement montrant que si auparavant la forme textuelle servait de support au jeu, désormais c'est la forme ludique du roman policier qui devient un support stylisé d'une forme contemporaine de littérature réaliste. Sont mises en avant les qualités littéraires des œuvres valorisées induites par une attention portée aux codes stylistiques, qui outrepassent leurs qualités narratives formelles, marquant la rupture avec le paralittéraire : « Si le propos tient quasi du cliché dans moult néopolars de toutes nationalités, Solares, lui, le sert avec maestria à travers un récit choral oscillant entre rêve et réalité, passé et présent, mêlant les codes du genre et le réalisme magique qui nimbe de larges pans de la littérature sud-américaine[49] ». Abondent dans les critiques des références à la littérature consacrée ou canonisée, montrant comment policier et littéraire s'entremêlent pour donner naissance à un « vrai roman » littéraire qui dépasse ou « transcende » les codes du récit policier[50]: « Avec *Mourir, la belle affaire* (2013), Noriega transcende, à sa manière singulière, les thèmes chers au roman noir –injustice sociale, corruption et fatalité du destin- portés par une écriture dense et magnétique. Ce polar crépusculaire, où s'invitent même quelques vers de Borges, cultive avec grâce les fleurs du mal[51] ».

La mise en discours littéraire de l'intrigue policière n'efface pas la logique narrative générique, alliant mystère et suspense, mais l'enquête qui n'est plus auto-finalisée permet d'ouvrir le récit sur une perspective réaliste, introduisant des problématiques sociales[52], ce qui induit une autre rupture avec les règles génériques[53]. D'essentielle qu'elle était, la trame policière apparaît désormais un prétexte pour traiter d'aspects cachés de la réalité humaine et sociale, fournissant au récit policier une plus-value littéraire. Le meurtre n'est plus une énigme cognitive abstraite mais un argument littéraire qui questionne le réel, ce qui conduit la critique du *Monde* à affirmer que « le mauvais genre a gagné. Vous voulez comprendre le monde ? Lisez des romans noirs[54] », rejoignant celle de *Lire* qui pose que « le polar, en 2012, sert à dire le monde[17] ».

La légitimation du roman noir, forme contemporaine de littérature réaliste

Les romans policiers valorisés paraissent des œuvres complexes qui conjuguent fictionnel et réel, formes stylistiques littéraires et codes narratifs génériques, à l'instar de *Mapuche* de Caryl Férey : « Ce livre magnifique est publié en Série Noire, il pourrait l'être dans toute collection littéraire qui se respecte[17] », étant « un polar à la fois poignant et très documenté[55] ». Effectuant une mise en récit d'une réalité sociale et politique, ces romans d'objectivation de la réalité opèrent par un double brouillage de

frontières ; au brouillage entre le littéraire et le policier s'ajoute un brouillage entre le réel et le fictif : ils réalisent une réécriture du réel, mêlant événements historiques, faits politiques et sociaux, personnages réels et fictionnnels, à l'instar de James Ellroy, l'un des auteurs les plus valorisés dans les critiques[56], qui tisse ses fictions sur du réel dans un écheveau tellement serré qu'il en devient difficile de démêler le réel du fictionnel : « Histoire et fiction, tout est ici plus mixé qu'un cocktail dans une villa de nabab, toute l'assise documentaire d'Ellroy est sans cesse recomposée, trafiquée, manipulée[57].». Héritière de la littérature réaliste du XIXème siècle, la littérature policière contemporaine devient pour les critiques une monstration littérarisée des réalités sociales et géopolitiques : « Depuis la fin des années 1980, le polar est ainsi devenu pour beaucoup d'auteurs, le moyen d'ausculter nos sociétés contemporaines, substitut au roman social, voire au journalisme ou au travail des historiens dans certains pays[58] ».

Le roman noir

Plutôt que de la fiction pure qui serait issue d'une imagination débridée, les critiques mettent l'accent sur l'observation du milieu dans lequel vivent les écrivains ou au sein duquel ils vont s'insérer pour bâtir une intrigue riche et dépeindre un univers précis : « Pelecanos, lequel est à Washington ce qu'Ellroy, Lehane […] sont à Los Angeles, Boston […] : des archivistes de terrain et ethnologues de l'asphalte[59] ». Ils insistent aussi sur l'important travail de recherche et de documentation réalisé par l'auteur, qui articule la figure de l'écrivain avec celle du reporter témoin des événements ou de l'historien qui exhume des archives jusqu'alors dissimulées, conjuguant littérarité et véracité. Les discours critiques valident la qualité de l'exploitation et du traitement littéraire du matériau recueilli et exposé dans les romans à l'aide de références issues des sciences humaines dont la philosophie[60] et la sociologie[61] pour expliquer le rapport de l'homme au monde et à l'Histoire et la sémiologie[62] pour justifier le traitement littéraire du social et du politique, qui viendront renforcer et compléter les références littéraires à des écrivains consacrés et/ou canonisés : « Quitte à paraphraser ce bon vieux Walter Benjamin […] disons que les (bons) écrivains « de noir » cherchent à « historiciser » le présent pour actualiser l'histoire[63] ».

Toutefois, les thématiques valorisées et leur traitement narratif ne s'avèrent pas représentatifs de l'ensemble de la littérature policière mais caractérisent en réalité le roman noir, un des trois sous-genres qui la composent. Si la dénomination « roman noir » a supplanté l'appellation « roman policier » dans la majorité des discours critiques, cela traduit non une équivalence où roman noir serait synonyme de roman policier et où l'on passerait indifféremment d'une appellation à l'autre mais montre que la légitimation du genre policier s'avère partielle : de ce genre polymorphe, un seul des trois sous-genres qui le composent acquiert ses lettres de noblesse, le roman noir, les deux autres, le roman à énigme et le thriller, demeurant dans les limbes de la non légitimité littéraire.

Dès sa création dans les années 1920 le roman noir comportait une forte dimension de critique sociale et de dénonciation politique. Ces récits qui explorent crûment la réalité

sociale et où le crime se conjugue avec la violence et la corruption sont apparus en réaction contre la première forme du roman policier, le roman à énigme, qui expose des assassinats souvent irréalistes bien que vraisemblables[64] dans le monde du texte[65]; perpétrés de façon particulièrement complexe, les meurtres sont présentés comme de purs problèmes intellectuels qui s'accomplissent généralement dans des sphères sociales très policées. Quant au troisième sous-genre, le *thriller*, né dans les années cinquante, il base sa narration sur le pur suspense et allie fréquemment policier et horreur, avec la création d'un tueur *serial killer*. Pendant longtemps, le roman à énigme a constitué la forme noble bien que futile du roman policier en raison du travail cognitif qu'était l'énigme à résoudre, tandis que le roman noir, par l'exhibition du corps à travers la violence et la sexualité, devenait l'emblème d'une littérature populaire et vulgaire, tout comme le thriller. Le roman noir contemporain s'inscrit dans la lignée de celui des origines[66], ouvrant les thématiques socio-politiques sur des problématiques historiques et ethnographiques : « L'intrigue criminelle souligne à la fois les zones d'ombres et les trous noirs du passé, les crimes du colonialisme, du fascisme et de la répression de classe, mais aussi le goût amer des révolutions défaites et des engagements trahis […] Chez les auteurs du noir contemporain, la fréquentation du passé se révèle indissociable d'une critique du présent[67] ».

Si les romans noirs plongent leur intrigue dans un passé récent, ils se distinguent toutefois des romans policiers historiques, car, plus qu'à retracer fidèlement une époque, ils s'attachent davantage à la mise au jour de la corruption politique qui a gangréné le passé et poursuit ses ramifications dans le présent. Ils se différencient aussi des polars dits ethnologiques[68], même si les auteurs français prisés par les critiques situent leur intrigue au sein d'ethnies spécifiques comme les Indiens Mapuche, les Maoris et les Zoulous pour Caryl Férey ou encore les Lapons pour Olivier Truc, car plus que la description de coutumes et de façons de vivre, ces romans dénoncent avec force les injustices et la discrimination que subit une minorité, s'intéressant plus au contexte socio-économique qu'aux mœurs folkloriques, lesquels sont recontextualisés socialement. La culture locale est présentée comme inscrite dans un champ politique qui l'englobe et la dépasse. Ainsi, contrairement aux romans policiers historiques et ethnologiques qui restent bien souvent des formes dérivées du roman à énigme, le roman noir contemporain met au jour non le passé d'un individu, victime ou tueur, mais révèle le passé historico-politique[69] d'un pays[70], d'une classe ou d'un groupe sociaux dont les agissements ont été passés sous silence : « Des séquelles de la dictature chilienne […] à la violente Histoire du Mexique […], des dessous de l'ère Mitterrand […] à la vacuité de l'Italie berlusconienne […], des origines de la société américaine actuelle […] aux mutations de la Chine moderne […]: partout, le polar s'affirme comme un outil efficace pour raconter notre monde contemporain[71] ».

Les clivages génériques

La valorisation du roman noir s'opère par opposition et dévalorisation du roman à énigme et du thriller, qui tous deux appuient leurs intrigues sur un vraisemblable littéraire autofinalisé[72] tandis que le réalisme des récits noirs trouve sa signification en

dehors du monde clos du texte. Le travail d'imagination pure est dévalué au profit du travail de recherche et de documentation révélant un renversement des valeurs au sein du genre policier, où, à présent, l'art de l'écrivain ne saurait se réduire exclusivement à inventer des histoires, aussi complexes soient-elles. Pour les critiques l'intrigue policière ne doit plus être sa propre finalité, conception que partagent les auteurs. Par exemple, Don Winslow que *Le Magazine Littéraire* présente comme « l'un des maîtres du polar américain[73] » précise « je ne sais pas si je pourrais donner dans la pure imagination[73] », tournant en dérision le roman à énigme : « Il y a d'excellents polars où un chat résout un mystère. Mais ce ne sont ni ceux que j'écris ni ceux que j'ai envie d'écrire[74] ». Le reproche majeur adressé au roman à énigme est la vacuité de ses intrigues, opposée à la véracité de celles du roman noir, formulé ainsi dans cette critique du *Monde* : « que valent les histoires, mêmes admirablement construites, d'énigme en chambre close face à des intrigues peuplées de passions, de trahisons, de luttes pour le profit et le pouvoir, de sexe, de violence et de mort ? Pas grand-chose car elles ne disent rien du monde dans lequel nous vivons, de ses contradictions, de son désenchantement[54] ». Ainsi, quelles que soient les qualités de construction formelle et structurale des récits à énigme, quelle que soit la solidité de leur cohérence narrative, le vraisemblable narratif devient insignifiant face à la valeur ajoutée que donne le réalisme. La légitimation du roman noir passe ainsi par la rupture avec la forme du roman policier qui longtemps a symbolisé le genre avant de tomber en légère désuétude et dont la perte de vitesse coïncide avec l'ascension du thriller tant sur le plan de la production que de la réception. Car les thrillers, contrairement aux romans noirs, représentent les plus fortes ventes de romans policiers en France. Cependant, ce sous-genre est peu évoqué dans les critiques du corpus analysé. Exception faite des auteurs de best-sellers Franck Thilliez et Harlen Coben, dont *Le Magazine Littéraire*[75] et *Lire*[76] publient une interview, les auteurs de thrillers sont bien souvent ignorés, voire mentionnés comme repoussoirs du roman noir : « De nouveaux auteurs ont fait leur apparition, moins soucieux de critique sociale que de faire jeu égal, et même d'en remontrer, aux bons gros thrillers « à l'américaine » […] Ils éparpillent du *serial killer* déchaîné, des complots maçonniques, du surnaturel de pacotille, des fiches Wikipédia à peine retravaillées, de la psychologie à deux balles et emballent le tout dans des récits lorgnant lourdement vers l'adaptation télé ou cinéma. Mais le public adhère, comme en témoignent les succès phénoménaux de Jean-Christophe Grangé, l'auteur des *Rivières pourpres*, de Maxime Chattam ou encore Guillaume Musso[77] ».

Facilité d'écriture et utilisation *ad nauseam* de clichés qui étaient les reproches longtemps adressés au roman policier en comparaison avec la littérature dite littéraire sont désormais ceux adressés au *thriller* en comparaison avec le roman noir, *thrillers* qui symbolisent les mauvais romans policiers tout comme les romans policiers symbolisaient jusqu'il y a peu la mauvaise littérature : « le polar est un marché pour lequel on bataille âprement mais en sort-il grandi ? Pas vraiment, si l'on évoque le énième récit de disparition d'enfant ou de traque de *serial killer*. Mécaniques sans fond trop bien huilées – du frisson répétant inlassablement les mêmes schémas […] Heureusement […] derrière la surexploitation de filons porteurs et les livres ressassant des clichés centenaires, le noir a pris le dessus[71] ».

Pour éloignés qu'ils soient posés par les critiques, roman noir et thriller partagent une extrême violence qui s'exprime dans des scènes narratives décrivant avec force détails une corporalité sanglante, exacerbée et tourmentée. Mais alors que cette violence devient un argument supplémentaire de non légitimité du thriller, les critiques la justifient pour le roman noir, tant sur le plan du sens que du style : « Dans leurs polars frénétiques […] on y meurt copieusement, dans des conditions dantesques. Les personnages principaux ne sont pas épargnés par cette poésie sombre et vertigineuse, où le sublime – sa quête, du moins – caresse l'effroyable. Omniprésente, la mise à mort, réelle ou symbolique, se teinte des oripeaux expressionnistes d'un cauchemar à plusieurs entrées[78] ». La violence extrême est construite non comme auto-finalisée telle la violence « gratuite » prêtée au thriller mais comme un outil de dénonciation, un moyen de décrire la face obscure de la société. Aussi insoutenable soit-elle, la violence narrative du roman noir paraît un témoignage sans concession d'une société violente, un reflet des institutions qui la génèrent et l'instrumentalisent (la violence étatique) ou du désespoir social (la violence criminelle), contrairement à celle du *thriller* définie comme la marque du sadisme d'un tueur, n'ayant d'autre finalité narrative que sa propre monstration : « Ces auteurs ne font pas du crime le déchaînement d'une force arbitraire, mais reconstituent une chaine de responsabilités, en dépiautant les excavations, pour en faire non une pulsion inconsciente d'elle-même, mais une machinerie intellectualisée de la mise à mort, procédurière et assumée […] Ces épisodes d'hystérie macabres font émerger les souillures d'un monde-abattoir[79] ».

L'analyse des discours critiques montre que la légitimation du roman noir s'accomplit par le détachement d'avec le genre policier d'une part et d'autre part par la dissociation d'avec les deux autres sous-genres, le roman à énigme et le thriller. Il se produit aujourd'hui dans le sous-champ de la littérature policière ce qui s'était produit dans la seconde moitié du XIXème siècle dans le champ littéraire[80], où le roman, jugé alors la plus basse des formes littéraires[81], pour intégrer les Belles-Lettres et pour être légitimé à son tour s'était détaché de tout un pan de sa production ; les romans réalistes, dont les auteurs sont aujourd'hui canonisés, avaient dû s'extraire, à l'aide de formes d'instances de consécration dont les prix littéraires et le travail des critiques, de l'ensemble de la production littéraire. Le clivage au sein du genre policier reproduit le clivage entre littérature et paralittérature au sein du champ de la littérature romanesque. Le mode de légitimation s'est déplacé ; plutôt que d'opposer un genre dans son ensemble à la littérature générale, il s'exerce désormais à l'intérieur du genre lui-même. Sous couvert d'unification de la production policière sous la dénomination généralisante de « polar » devenu synonyme familier de roman policier, le genre demeure en réalité un fort principe discriminant qui travaille les sous-genres, lesquels définissent, hiérarchisent et distribuent les œuvres, auxquelles sont attribuées ou refusées un ensemble de valeurs. Les définitions génériques continuent de valider l'ensemble de la production littéraire policière contemporaine.

(*Aix Marseille Univ, CNRS, LAMES, Aix-en-Provence*)

Notes et références

[1] Claude Grignon, Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Le Seuil, 1989.

[2] Jacques Dubois, « Champ légitime et genre périphérique : situation du roman policier », *Lendemains*, n° 36, 1984, p. 64-68.

[3] Fabienne Soldini, « Le fantastique contemporain, entre horreur et angoisse », *Sociologie de l'Art*, Paris, 2002, p. 37-67.

[4] Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, 1991, p. 3-46.

[5] Alors que les différentes enquêtes sur *Les Pratiques culturelles des Français* montrent qu'en réalité le lectorat du roman policier se recrute dans toutes les classes sociales. Selon la dernière enquête réalisée en 2008, le genre policier est lu par 38% des ouvriers, 39 % des employés, 45 % des professions intermédiaires et 43 % des cadres supérieurs et professions intellectuelles.

[6] Alain-Michel Boyer, *La paralittérature*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1992.

[7] « Structure » au sens de Claude Lévi-Strauss qui regroupe la forme et le contenu (« La structure et la forme », *Cahiers de l'I.S.E.A*., n°99, 1960.

[8] Par exemple *Le Diable tout le temps* de Donald Ray Pollock (Paris, Albin Michel, 2012), Grand Prix de Littérature policière 2012 élu Meilleur livre de l'année 2012 par *Lire*, *La Vérité sur l'affaire Harry Quebert* de Joël Dicker (Paris, de Fallois, 2012) Grand Prix du roman de l'Académie française et Goncourt des lycéens en 2012.

[9] Comme Pierre Lemaître dont le roman *Au revoir là-haut* (Paris, Albin Michel, 2013) a reçu le Prix Goncourt en 2013.

[10] « L'accès à la visibilité, par l'offre de l'œuvre au public, à travers la médiation de la presse littéraire, est une marque de reconnaissance, fût-elle négative. Pour tout écrivain, il ne suffit pas d'être publié, il importe d'être critiqué ». Delphine Naudier, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire », *Sociologie de l'Art*, 2/2004, p. 42.

[11] Par exemple, en 2015, 32 pages pour *Le Magazine Littéraire* (n° 556) et 27 pages pour *Lire* (n° 434).

[12] Le corpus analysé se compose de dix magazines parus entre 2012 et 2016, répartis ainsi : six numéros de magazines littéraires et un numéro d'un magazine culturel, comprenant un imposant dossier consacré au roman policier (*Lire*, n° 406, juin 2012, dossier « spécial polar, les 10 meilleurs de l'année 2012 » ; *Lire*, n° 414, avril 2013, dossier « spécial polar, les 10 meilleurs » ; *Lire*, n° 424, avril 2014, dossier « spécial polar, les 10 meilleurs » ; *Lire*, n° 434, avril 2015, dossier « spécial polar, les 10

meilleurs » ; *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, dossier « Le polar aujourd'hui » ; *Le Magazine Littéraire*, n° 556, juin 2015, dossier « spécial série noire » ; *Transfuge*, n° 77, avril 2014, dossier « spécial polar ») et trois numéros hors-séries de la presse d'actualités, traitant exclusivement du genre policier (*Le Monde*, avril/juin 2014 ; *Marianne*, mars 2015 ; *Marianne*, mai 2016).

[13] Voir Delphine Naudier, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire », *Sociologie de l'Art* 2/2004 (OPuS 4) , p. 37-66.

[14] *L'Institution de la littérature*, Bruxelles-Paris, Labor-Nathan, 1986.

[15] La recension critique de romans policiers contemporains a commencé dans les années quatre-vingt. Eric Neveu note que le néo-polar, forme contemporaine politisée du roman noir, a eu une rubrique dans *Le Monde des livres* dès 1982 (*L'Idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1985). En une trentaine d'années l'exposition critique du roman policier est passée de quelques lignes à plusieurs dizaines de pages.

[16] N° 519, mai 2012, p 62.

[17 a b c d e] *Lire*, n° 406, juin 2012, p. 5.

[18] Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1982. Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992. Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Nathan, 1997.

[19] Paru en 1841.

[20] N° 406, juin 2012, p. 35.

[21] 2016, p. 62.

[22] N° 519, mai 2012, p. 48.

[23] N° 406, juin 2012, p. 42.

[24] Voir Nathalie Heinich, *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1999.

[25] Qui a refusé le prix Nobel qui lui avait été décerné en 1964.

[26 a b c] *Le Magazine Littéraire*, mai 2012, p. 57.

[27] Prix Nobel de Littérature en 1957.

[28] Voir Sylvie Ducas, « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », *COnTEXTES*, 7, 2010.

[29] Sylvie Ducas, « Prix Goncourt et reconnaissance littéraire : stratégies d'accès à la consécration », *Droit d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Gérard Mauger (dir.), Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2006.

[30] Paris, Gallimard, 2006.

[31] Pour *Cherokee,* Paris, Minuit, 1983.

[32] Pour *Je m'en vais,* Paris, Minuit, 1999.

[33 a b] N° 77, avril 2014, p.79.

[34] « Les mauvais genres », *Les Cahiers des paralittératures*, 3, Liège, Éditions du C.L.P.C.F., 1992.

[35] N° 519, mai 2012, p. 53.

[36] N° 406, juin 2012, p. 5.

[37] *Lire*, n° 434, avril 2015.

[38] « Le roman policier est un vrai roman ». *Le Magazine Littéraire,* n° 519, mai 2012, p. 51.

[39] « La notion d'hybridation désigne un processus multiple de brouillage qui trouble les classements traditionnels opérés au sein de la fiction. » Annie Collovald, Eric Neveu, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, BPI, 2004, p. 84-85.

[40] *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 48.

[41] *Lire*, n° 414, avril 2013, p. 51.

[42] Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

[43] Fabienne Soldini, « Construction et interprétation du sens du texte : la lecture de romans policiers à énigme », *Formes textuelles de la communication. De la production à la réception*, Galati (Roumanie), *Galati University Press*, 2009.

[44] *Marianne*, mars 2015, p. 31.

[45] « On pourrait même se demander si le roman policier n'est pas rejeté précisément *parce qu'il* s'agit d'un genre. Dans une telle perspective, l'aspect « mauvaise littérature » ne constituerait nullement un jugement de valeur, mais bien un décret proprement *constitutif* du genre. Il ne s'agit pas d'une catégorie comportant un grand nombre de mauvais échantillons, mais bien d'une mauvaise littérature *parce que* constituée en catégorie ». Uri Eisenzweig, *Autopsies du roman policier*, Paris, U.G.E., 1983, p. 20, souligné par l'auteur.

[46] Par exemple, la règle numéro 5 stipule que « un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas » tandis que les règles 9 et 12 posent qu'il ne doit y avoir qu'un seul assassin et un seul détective. Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël, 1975, p. 98.

[47] Selon la règle 16,« il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs, pas plus que d'analyses subtiles ou de préoccupations « atmosphériques ». De telles matières ne peuvent qu'encombrer lorsqu'il s'agit d'exposer clairement un crime et de chercher le coupable […] Je pense, cependant, que, lorsque l'auteur est parvenu à donner l'impression du réel et à capter l'intérêt et la sympathie du lecteur aussi bien pour les personnages que pour le problème, il a fait suffisamment de concessions à la technique purement littéraire […] Le roman policier est un genre très défini. Le lecteur n'y cherche ni des falbalas littéraires, ni des virtuosités de style, ni des analyses trop approfondies » (Boileau-Narcejac, *op. cit*., p. 52-53).

[48] *Op. cit*., p. 34.

[49] *Marianne*, mars 2015, p.32.

[50] « D'une écriture sèche, haletante, où les descriptions sont réduites au minimum, Ellroy brise à chaque fois les conventions du polar ». *Le Monde*, avril/juin 2014, p. 10.

[51] *Le Monde*, avril/juin 2014, p. 18.

[52] « Cette fiction rassemble tout ce qu'on aime chez cet écrivain : la précision du détail, l'empathie du héros pour les victimes, une intrigue admirablement ficelée, sans oublier une réflexion sur l'évolution sociale et les progrès scientifiques ». *Lire*, n° 434, avril 2015, p. 36, à propos de *Dans la ville en feu* de Michael Connelly.

[53] La règle 19 de Van Dine imposait que « le motif du crime doit toujours être strictement personnel. Les complots internationaux et les sombres machinations de la grande politique doivent être laissés au roman d'espionnage ». Voir « Les 20 règles du roman policier », *Québec français*, n° 141, 2006, p. 60.

[54 a b] *Le Monde*, avril/juin 2014, p. 16.

[55] *Lire*, n° 406, juin 2012, p. 58.

[56] Par exemple, tandis qu'il est présenté ainsi dans *Marianne* : « Ellroy est un maître de la langue, et se place toutes époques et tous genres confondus, parmi les grands écrivains des États-Unis » (Mars 2015, p. 30), sa photo fait la couverture des hors-séries du *Monde* et du *Magazine Littéraire* 2015, qui proposent également une longue interview de cet auteur.

[57] *Transfuge*, n° 77, avril 2014, p. 81.

[58] *Le Monde*, avril/juin 2014, p. 46.

[59] *Marianne*, mars 2015, p. 30.

[60] « Comme Walter Benjamin, ces auteurs expriment, dans leurs fictions, un désir qui excède celui de savoir comment se sont réellement déroulés les événements historiques : ils veulent rappeler ce qui a été possible et ce qui a été manqué. » (*Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 62)

[61] « On peut aussi bien comprendre le polar contemporain comme une étude de milieu selon Pierre Bourdieu, qui réconcilie dans ses travaux l'histoire quotidienne et l'histoire sociale ». *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 62.

[62] « Une logique qui est celle du paradigme indiciel analysé par Carlo Ginzburg, où le sens se construit à partir de détails apparemment insignifiants ». *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 51.

[63] *Le Monde*, avril/juin 2014, p. 17.

[64] Voir Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil,1969.

[65] Pierre Ricoeur, *Temps et récit. Tome 1*, Seuil, 1983.

[66] « Il est aujourd'hui l'un des maîtres du roman noir américain […] l'héritier de l'immense Raymond Chandler […] Depuis près de vingt ans, Bosch [l'enquêteur récurrent créé par Connelly] accompagne Michael Connelly dans les bas-fonds de Los Angeles et lui permet de tendre à la société américaine un miroir dans lequel elle se voit moins triomphante qu'elle ne le souhaiterait […] Il suit en entomologiste l'évolution de la Cité des Anges », *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 86.

[67] *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p 61.

[68] Comme ceux de Tony Hillerman qui se déroulaient chez les Indiens du Nouveau-Mexique ou de Arthur Upfield chez les Aborigènes d'Australie, très en vogue dans les années quatre-vingt-dix.

[69] « Ces romans ne reposent plus sur la quête du tueur –dans la plupart des cas il est connu- mais exhument un temps resté dans l'ombre ». *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 62.

[70] Si les romans policiers édités en France restent majoritairement des romans français, américains et britanniques, ces trois nationalités étant celles du genre policier – rappelons en effet que l'origine du récit policier est attribuée conjointement à l'Américain Edgar Allan Poe pour la nouvelle et au Français Emile Gaboriau pour le roman ; rappelons aussi que les romans à énigme et les romans noirs étaient respectivement surnommés romans policiers anglais et romans policiers américains –, témoignant ainsi de la suprématie de ces trois origines nationales, depuis une vingtaine d'années sont aussi présents de façon notable dans le champ éditorial français des romans venus d'autres horizons, dont les pays scandinaves. Les critiques analysées,

même si elles laissent la part belle aux romans français et anglo-saxons, s'attachent aussi aux auteurs scandinaves et sud-américains, ainsi qu'à ceux d'Europe du Sud et d'Asie. L'élargissement géographique des romans policiers édités, autorisant de fait un discours géopolitique sur « le monde », participe à la légitimation du genre dans le discours critique.

[71] [a] [b] *Transfuge*, n° 77, avril 2014, p. 79.

[72] « Le vraisemblable est donc ici un signifié sans signifiant, ou plutôt il n'a pas d'autre signifiant que l'œuvre elle-même ». Gérard Genette, *op. cit.*, p. 76.

[73] [a] [b] *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 64.

[74] *Le Magazine Littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 64-65.

[75] N° 519, mai 2012.

[76] N° 406, juin 2012.

[77] *Marianne*, mars 2015, p. 87.

[78] *Le Magazine Littéraire*, n° 556, juin 2015, p. 79.

[79] *Le Magazine Littéraire*, n° 556, juin 2015, p. 80.

[80] Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

[81] Alain-Michel Boyer rappelle que jusque dans la seconde moitié du XIXème siècle, « le roman était resté en marge de la littérature. Méprisé, honni, il […] était considéré, selon les époques, comme un genre « bas », « mineur », « secondaire » : un divertissement vulgaire, sans qualité artistique […] qui s'adressait à la partie la moins estimable du public […] Les termes employés alors ne sont guère différents de ceux dont on use aujourd'hui à l'égard de la paralittérature ». *La paralittérature*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1992, p. 28.