

IL LETTORE PER AMICO: STRATEGIE DI COMPLICITÀ NELLA SCRITTURA DI FINZIONE

Amis lecteurs qui ce livre lisez
Rabelais, Gargantua

A cura di Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli

SEMINARI BALMAS





**IL LETTORE PER AMICO:
STRATEGIE DI COMPLICITÀ NELLA
SCRITTURA DI FINZIONE**

**Amis lecteurs qui ce livre lisez
Rabelais, *Gargantua***

A cura di Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli

SEMINARI BALMAS

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2021 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume
ISBN 978-88-5526-591-1

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

© Occhi, ragazzo! Foto gratis su Pixabay

n°39

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI NOVEMBRE 2021

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Mereggalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Ospovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani Laila Paracchini
Paola Mancosu

A Christian Biet

Indice

<i>Introduzione</i>	13
ALESSANDRA PEDA	
<i>Le prefazioni rivolte al lettore nei dizionari franco-italiani fra XVI e XVIII secolo</i>	19
MONICA BARSÌ	
<i>Et puis, pour qui écrit Rabelais?</i>	63
ROMAIN MENINI	
<i>Connivences ovidiennes: traducteurs et lecteurs d'Ovide aux XVI^e et XVII^e siècles</i>	79
MAURIZIO BUSCA	
<i>Une communauté de lecteurs à l'aube de la révolution: Dom Bougre aux États généraux (1789)</i>	93
VINCENZO DE SANTIS	
<i>Le 'lecteur bénévole' de Stendhal</i>	107
CATHERINE MARIETTE	
<i>Tu sais / sais-tu...: formes d'ambiguïté interlocutoire chez Mallarmé</i>	119
GIORGIA TESTA	

«D'innombrables sourires dans tous les sens»: événement kinésique et implication
du lecteur dans la Recherche de Proust 135

ROBERTA CAPOTORTI

«Ô vous, frères humains, connaissez la joie de ne pas haïr»: le 'livre utile'
d'Albert Cohen147

LIANA NISSIM

La chiamata a raccolta dei lettori contro l'occupazione nazista: Éditions de Minuit
e pubblico tra complicità e politica editoriale nella letteratura clandestina della
Resistenza 169

ALESSIA DELLA ROCCA

Les romans de Thierry Jonquet: le lecteur à l'œuvre 191

MARCO MODENESI

Bâtir entre les lignes. Les solidarités nouvelles de l'écrivain et du lecteur 203

ALEXANDRE GEFEN

Conclusioni 211

ELEONORA SPARVOLI

Abstracts 215

LES ROMANS DE THIERRY JONQUET: LE LECTEUR À L'ŒUVRE

Marco Modenesi

La réflexion critique sur le roman policier se développe depuis désormais plusieurs décennies. L'un de ses domaines privilégiés a été la tentative de définition du genre policier et de son accueil à l'intérieur du domaine de la littérature afin de sortir du vaste ghetto qu'a longtemps été le concept de paralittérature.

L'un des premiers grands achèvements a probablement été l'identification d'une macro-distinction à l'intérieur des galaxies qui se rangent sous l'étiquette générale et générique de roman policier. Certes, tout classement rigide, surtout en matière d'art et de littérature, est discutable, périssable et souvent imprécis, mais indéniablement pratique aussi.

Tzvetan Todorov, dans un essai de 1966, a été l'un des premiers critiques à avoir focalisé de manière assez nette deux typologies, deux espèces de roman policier, selon la terminologie qu'il adopte: ce qu'il considère comme «le roman policier classique qui a connu son heure de gloire entre les deux guerres, et que nous pouvons appeler “le roman à énigme”» (Todorov 1971: 57) et «celui qui s'est créé aux Etats-Unis peu avant et surtout après la deuxième guerre, et qui est publié en France dans la “série noire”», et que Todorov définit comme «le roman noir». (Todorov 1971: 59-60)

Le *roman à énigme* se base essentiellement sur une dualité, sur la coexistence de l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. Cette dernière explique ce qui s'est produit dans la première et, une fois accomplie, permet d'assurer un coupable à la Justice. Sous un certain point de vue, le roman à énigme peut donc devenir le triomphe de certaines conventions qui s'avèrent rassurantes pour le lecteur: l'enquêteur trouve le coupable qui sera puni, ce qui

permet de recomposer et de rétablir l'ordre social que l'action du criminel avait dérangé.

Les choses s'avèrent différentes dans le roman noir où même une fin heureuse ne préfigure en rien une société dont l'ordre est vraiment rétabli et, encore moins, qui s'avère meilleure. Selon Todorov, «le roman noir est un roman policier qui fusionne les deux histoires ou, en d'autres mots, supprime la première et donne vie à la seconde. [...] Il n'y a pas d'histoire à deviner; et il n'y a pas de mystère, au sens où il était présent dans le roman à énigme.» (Todorov 1971: 60). Si le roman à énigme prend appui surtout sur la curiosité du lecteur, le roman noir le fascinerait alors par le *suspense*.

Le *roman noir* – où, à vrai dire, l'enquête n'est pas nécessairement absente et où une transgression criminelle est très souvent présente – a, par ailleurs, ses constantes: «la violence, le crime souvent sordide, l'amoralité des personnages» (Todorov 1971: 61) et, paradoxalement, comme le relève Laura Grimaldi, lorsqu'on se place dans le roman noir, «siamo nel campo della più totale sregolatezza, anche se costruita su solide basi strutturali» (Grimaldi 1996: 31).

Dans la rigidité des deux classements proposés par Todorov – et que les œuvres ont presque systématiquement démentie en témoignant avant tout de la porosité des frontières qui devraient les séparer –, on ressent que la motivation qui pousse vers une tentative de définition du genre du roman policier implique aussi l'idée selon laquelle «le roman policier a ses normes [et que] “faire mieux” qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire moins bien. [...] Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme.» (Todorov 1971: 56).

On verra, d'ailleurs, que cette assertion, un peu rigide et probablement volontairement provocatrice, s'accorde très mal aux romans policiers de Thierry Jonquet, surtout pour ce qui concerne les dynamiques diégétiques que son roman établit avec le lecteur.

Développer ici une histoire et une critique de la réflexion sur le genre policier n'est toutefois pas notre but. Ces quelques prémisses suggèrent, cependant, le fait que le roman policier est ressenti surtout comme un genre sensiblement codé, caractérisé par une série de traits textuels récurrents relevant de sa structure, de sa forme et de son contenu narratif.

S'il est vrai que «la plupart des textes portent une identification générique qui, aussi difficile soit-elle à fonder rigoureusement, n'en est pas moins reconnue par les lecteurs» (Saint-Gelais 1977: 789), il est donc plausible que le lecteur identifie des critères et des normes qu'on peut à juste titre considérer comme l'origine d'un certain nombre de stéréotypes qui caractériseraient et façonneraient le roman policier.

En effet, comme le souligne Anissa Belhadjin, «identifier des stéréotypes dans un roman aboutit à le classer dans un genre» (Belhadjin 2019). Par

conséquent, le lecteur de romans policiers, genre fortement codé, se familiarise assez tôt avec ces stéréotypes et avec les paradigmes textuels qu'ils impliquent.

Chez le lecteur fidèle du genre, avec un roman policier, il s'impose donc une sorte d'horizon d'attente face aux traits constitutifs du texte qu'il va lire: si «le genre définit les attentes du lecteur dans certaines limites» (Belhadjin 2019), l'identification générique du texte oriente, détermine et, dans une certaine manière, planifie sa lecture. Dans ce sens, «les genres apparaissent moins comme des objets, comme des ensembles à définir [...] que comme des *principes de régulation* de l'acte de lecture.» (Saint-Gelais 1977: 790)

L'attente du lecteur peut être, d'une certaine manière, orientée déjà à partir du moment où son regard s'appuie sur l'objet livre, à partir, autrement dit, d'un repérage paratextuel: le fait qu'un roman soit publié à l'intérieur d'une collection policière (comme la Série Noire ou Folio policier) ou que le classement "policier" apparaisse sur sa couverture, concourt à faire surgir chez le lecteur un horizon d'attente relevant d'un certain nombre d'attendus diégétiques que le genre normalement implique, par exemple «un récit à intrigue, structuré par une transgression criminelle dont découle une quête» (Belhadjin 2010). À ce propos, les romans de Thierry Jonquet (1954-2009) - de manière variée et originale - parviennent souvent à déjouer l'attente qui s'établit chez le lecteur. D'ailleurs, assez rarement les meilleurs livres de Jonquet respectent les paradigmes traditionnels du genre auxquels le lecteur pourrait s'attendre.

Les intrigues des romans de Jonquet peuvent souvent frôler la limite du vraisemblable. Si la dimension dominante demeure une dimension sombrement et sinistrement réaliste, Jonquet parvient parfois à son hybridation par l'insertion, plus ou moins discrète, d'un élément qui serait spécifique plutôt d'autres genres, comme la science-fiction, le merveilleux ou le fantastique. C'est le cas, pour ne citer que quelques textes, de *Ad vitam aeternam* (2002) où un élément relevant du merveilleux – un rythme de vieillissement physique sensiblement ralenti par rapport à celui des autres êtres humains – explique le secret du propriétaire du magasin de pompes funèbres et de sa famille à qui la jeune Anabel lie son existence; dans *Vampires* (2019), roman inachevé, le lecteur se trouve face à la présence du vampirisme, bien que justifiée de manière scientifique. Déjà *Mygale* (1984) n'hésite pas à pousser les compétences de Richard Lafargue – chirurgien plasticien réputé et pervers, autour duquel pivote une histoire de folie et de vengeance – à peine au-delà des frontières du vraisemblable. Pour venger le viol de sa fille (qui l'a rendue folle), il parvient ainsi à transformer en femme, contre la volonté de ce dernier, l'un de ses violeurs. Et encore, *Mémoire en cage* (1982) présente une histoire d'injustice et de vengeance qui pivote autour de Cynthia, prisonnière de son fauteuil roulant et de son corps. Considérée par tous

comme un végétal muet et immobile, non seulement elle dialogue systématiquement avec le lecteur, mais elle parvient à définir et même à faire déclencher un plan mortel pour punir celui qui, par une erreur chirurgicale, lui a gâché l'existence. L'intrigue un peu picaresque du *Secret du rabbin* (1982) plie les concours des circonstances de manière à faire rencontrer les quatre héritiers de Rabbi Mordechai Hirshbaum, dispersés dans le monde et presque ignares l'un de l'autre, en Pologne, pendant l'été de 1920. Un gangster newyorkais, une passionaria bolchevique, un officier français et un bâtisseur du nouvel Israël doivent se retrouver ensemble pour avoir accès à l'héritage du rabbin: des feuillets pour eux incompréhensibles et qu'un professeur allemand, après les avoir lus, achète pour quatre mille dollars. Le professeur détruira immédiatement ces feuillets; inutilement, car d'autres trouveront la formule qui sera malheureusement employée pour la bombe atomique et que le rabbin avait découvert le premier sans que d'autres que le professeur – Albert Einstein – se rendent compte du danger potentiel qu'elle implique.

On sait que les normes qui structurent le roman policier risquent fort de le limiter en même temps. Ces choix de composition, qui font enregistrer une contamination entre genres différents, témoignent probablement de la réponse que Thierry Jonquet donne à la question portant sur «comment raconter de nouvelles histoires alors qu'elles ressortissent toujours à des thèmes en relation avec une transgression criminelle?» (Belhadjin 2010)

Jonquet semble parfaitement conscient du fait que le contrat de lecture établi par le roman policier inclut la surprise du lecteur, ce qui amène ce dernier à exclure non seulement tout suspect trop évident, mais aussi les surprises déjà exploitées par d'autres romans policiers (Saint-Gelais 1977: 800-801; Lancon 2002). En même temps, au-delà d'une exigence de renouvellement qui provoque la surprise du lecteur, Jonquet parvient à bien définir sa propre chiffre dans le cadre du roman policier et il est indéniable que ce type de choix, qui s'organise souvent sur le mode de l'excès et de l'outrance, contribue aussi à mieux mettre en évidence les thèmes que ces romans se proposent de focaliser. Au regard du lecteur s'imposent, de cette manière, des sujets, souvent incommodes et sinistres, sur lesquels Jonquet attire fortement son attention, justement en les amplifiant à ce point qu'il devient impossible de les ignorer.

«La mort, la solitude, la décomposition sociale, les tortures et les transformations infligées au corps, voilà ses champs de bataille» (Lancon 2002); *Mygale* aborde, par exemple, les limites que la science et la médecine devraient s'imposer; *Ad vitam aeternam* «décrit avec une minutie balzacienne des séances de piercing, une orgie de [gens] avec branding», mais aussi «la préparation des cadavres et l'angoisse de la mort» (Lancon 2002) ainsi que le côté morbide qui peut caractériser le milieu des arts (œuvres d'art agencées avec des cadavres); *Mémoire en cage* met en relief les erreurs tragiques

qu'entraîne le délire de toute-puissance des hommes de science, la corruption (de tout type) qui peut accompagner les milieux médicaux mais aussi la médiocrité et la mesquinerie qui peut caractériser tout rapport humain y compris les liens familiaux. Les exemples pourraient continuer et démontrer davantage que Jonquet dénonce ces aspects de la société à travers ses romans et sans nécessairement offrir un exemple de rachat, vu que souvent, le mal l'emporte et les méchants peuvent très bien gagner.

Un autre trait textuel qui s'impose à partir de la lecture de ces romans policiers, c'est le recours très fréquent, de la part de Jonquet, à la multifocalisation et à la polyphonie. C'est ainsi que telles sections ou tels chapitres du même roman sont axés sur un point de vue différent, lié à un espace et à un temps propres. Cela peut engendrer, parfois de manière temporaire, la sensation que des univers narratifs différents se suivent grâce à la succession ordonnée des pages mais non pas à partir d'un enchaînement linéaire et cohérent des événements. Ce n'est qu'une fois le récit achevé que le lecteur sera à même de reconstituer la linéarité de son contenu narratif. Parfois, un choix typographique différent pour différentes sections peut offrir un faible point de repère, mais c'est tout ce que le texte, à ce propos, accorde au lecteur.

L'une des motivations principales de ce choix est celle de garder le lecteur systématiquement en tension, en lui fournissant des actions dont la cohérence avec les précédentes lui échappe et en retardant, de cette manière, une possibilité de réponse aux énigmes qu'il rencontre le long de sa lecture. De cette manière, «à la lecture tendue vers la conclusion succède une lecture morcelée, hétérogène, qui demande au lecteur une stratégie particulière» (Belhadjin 210) où on lui impose de chercher à reconstituer l'ordre des événements pour retrouver une cohérence chronologique et anéantir la sensation d'incohérence événementielle qui le met mal à l'aise parce qu'il ne parvient pas pleinement à remplir le manque de sens à partir duquel, d'ailleurs, se produit l'intérêt pour constituer une intrigue policière.

Le récit de *Mémoire en cage*, par exemple, s'organise autour d'un système d'absences de relations. Dans un roman qui est scandé par des sections qui ont comme titre les questions-clé du genre du roman policier (*Qui?*, *Pourquoi?*, *Comment?*) et à partir desquelles tout lecteur – selon un paradigme traditionnel qui le verrait comme «un détective qui travaillerait en quelque sorte par dessus l'épaule du personnage» (Saint-Gelais 1977: 796) – peut essayer de résoudre l'enquête à son tour, paradoxalement celui-ci ignore pendant longtemps quel lien rapproche la jeune Cynthia – dont le corps dysfonctionne mais dont le cerveau (à l'insu de tout le monde) s'avère très agile –, le docteur Morier qui dirige la clinique où elle est internée et la famille de la jeune fille.

Moloch (1998) descend dans les labyrinthes sombres de la perversité et de la déviance humaines. Là encore, plusieurs histoires s'entrecroisent et le lecteur ne parvient pas rapidement à les relier: un meurtre épouvantable d'enfants qui ont été carbonisés, de leur vivant, dans un pavillon de la banlieue parisienne; un médecin d'hôpital qui soupçonne de maltraitance d'un enfant de la part de sa mère; un SDF qui se fait vengeur de la mort d'une petite fille qu'il a rencontrée par hasard; un peintre que la maladie condamne à la mort et qui annonce à son psychiatre sa décision de se tuer. De chapitres en sous-chapitres, en effet, on passe d'une histoire à l'autre et d'un personnage à un autre, avec plusieurs retournements de situation. Et, comme le relève "Le capharnaüm éclairé", «on a beau savoir que tout va se réunir pour former un ensemble cohérent, les voies de Jonquet sont impénétrables et cela déroute et excite la curiosité.» (Mr K 2015)

De même, *400 coups de ciseaux* (Jonquet 2013), débute sur le projet d'Isabelle de faire tuer son mari Stéphane qui l'a transformée en alcoolisée et n'arrête de la frapper. Le lecteur suit toute la préparation de l'action criminelle jusqu'au moment de la découverte du cadavre de Stéphane selon ce à quoi il s'attendrait à partir de la connaissance du projet d'Isabelle. Mais lorsque la tension monte et que la police mène une enquête et apprend le dessein d'Isabelle, on découvre, à la grande surprise du lecteur (et d'Isabelle avec lui qui va enfin s'expliquer pourquoi son tueur à gages, Gardole, ne s'est jamais présenté pour recevoir son dû et semble avoir disparu) que Stéphane est mort de la manière qu'elle avait prévue, mais par un simple accident naturel:

– Vous n'avez pas compris? lui demandai-je.

[Isabelle] fit une mimique pour signaler son ignorance.

– Gardole a été trouvé [mort] sur la départementale à 1 heure du matin... et il était plus de 2 heures quand votre mari est tombé du pont!

Elle réalisa. Se leva et se mit à arpenner la pièce à grandes enjambées.

– Il ne l'a pas fait... Il ne l'a pas fait... répétait-elle.

–Non. Un simple hasard. La mécanique s'est grippée. Votre mari est *réellement* tombé du pont.

Elle partit alors d'un long rire hystérique qui semblait ne devoir jamais s'arrêter (Jonquet 2013: 223-224)

Si cela anéantit l'effet de la tension narrative qui s'est créée chez le lecteur, engendrée par la curiosité et le suspense, le choix de Jonquet déjoue avant tout et surtout la prévisibilité de son histoire (Belhadjin 2019: 12).

L'enchevêtrement de l'intrigue de *Comedia* (1988) atteint une complexité – par sa nature volontairement brisée et fortement marquée par la disconti-

nuité – qui risque presque de mettre en cause la lisibilité du roman, mais qui met aussi à notre disposition des éléments qui s'avèrent importants pour la définition du jeu que Jonquet veut établir avec son lecteur.

Le récit, ramené à sa linéarité, présente une histoire qui «tente de reconstituer le parcours d'un comédien allemand, Rudi Dahlem, communiste depuis 1926, réfugié antifasciste en France en 1937, puis espion en RDA pour le compte des Français en 1953, avant de trahir ceux-ci en 1956 et de disparaître. L'histoire commence quand il refait surface en 1986 et que son ancien chef, Comedia, veut l'arrêter et comprendre enfin sa défection; au même moment, Arnaud, un ami que Dahlem s'est fait au cours de ses années de vie cachée et à qui il a caché son passé d'espion, entreprend de tourner un film sur sa vie.» (Morel 2010)

Le recours systématique à des pseudonymes imposés à tous de la part de l'ancien chef des services spéciaux français (Comedia) parsèmes des traits de la *Commedia dell'Arte* dans tout le roman: Matamore, Sganarelle, Arlequin, Pantalone, Brighella...

Le rappel explicite à la *Commedia dell'Arte* semble bien vouloir suggérer le rôle que la mise en scène peut avoir dans *Comedia*. Geronte (Dahlem) est, d'ailleurs, un cinéphile, un ancien homme de théâtre et de cinéma, surveillé, à cause de son passé trouble, par Comedia avec ses agents d'espionnage, qui veut régler une histoire, assez opaque, qui remonte aux années 1930.

Si «sur le versant ironique du retour du passé, les masques et les noms de la *commedia* font signe vers l'Histoire comme vers une scène où les actions des hommes se répéteraient, toujours plus malicieusement déformées» (Morel 2010), comme le relève Jean Morel, «cet éclatement et cette complexité [de l'intrigue] visent à faire partager au lecteur les difficultés de l'enquête face [...] au fouillis de nœuds incohérents impossibles à démêler» du passé (Morel 2010) et, donc, à aiguillonner une action que le roman policier demande au lecteur qui «est constamment amené à concevoir son activité comme un travail de reconstruction sémantique, opéré à partir d'un texte à la fois lacunaire, ambivalent et enchevêtré» (Saint-Gelais 1977: 793).

La conscience de ce rôle du lecteur dans le jeu qui s'établit dans sa lecture du roman policier est transposée et thématifiée à maintes reprises dans *Comedia*. Arnaud (Matamore), par exemple, le jeune homme qui a connu Geronte (mais qui ignore son passé), est un cinéaste qui tente de retracer le passé de ce dernier en écrivant un manuscrit, un scénario pour faire un film sur sa vie. Scénario complexe à la nature semblable à celle de *Comedia* et des romans de Jonquet en général:

Évidemment, il serait simple de tout mettre à plat, dans l'ordre chronologique. Ce serait rationnel, cette linéarité, il n'y aurait qu'un seul bloc de matière brute, solide, compacte, qui, paragraphe après paragraphe, chapitre après chapitre, s'élaguerait

peu à peu pour prendre une forme harmonieuse. On découvrirait des courbes avenantes, de belles ombres patiemment creusées dans le marbre et qui s'effaceraient volontiers, pourvu que l'on veuille bien consentir à modifier l'éclairage. (Jonquet 2005: 42)

Rien de cela dans l'intrigue de *Comedia*. Vers la fin du roman seulement – moment traditionnel de la recomposition sémantique de l'intrigue de la part du lecteur –, le cinéaste aussi sera à même de proposer un cadre linéaire, cohérent et accessible sans difficultés pour son film, tout étant bien conscient, cependant, du rôle que le scénariste, tout scénariste peut toujours exercer pour bien doser le suspense:

Arnaud était confiant: il ne s'agissait plus que d'un problème technique. Les événements s'imbriquaient parfaitement. Il n'y avait plus un trou noir, hormis ceux que le scénariste installerait consciemment, afin de ménager le suspense. (Jonquet 2005: 264)

Un roman sur tous, cependant, s'avère exemplaire pour ce qui est de la volonté de désorienter son lecteur. Je pense au texte qui a eu l'honneur de se voir attribué le numéro 2000 de la prestigieuse Série Noire: *La Bête et la Belle* (1985).

Récit à trois voix, où le commissaire Gabelou cherche à reconstituer le parcours d'un meurtrier qui vient d'être arrêté. À côté de la voix du narrateur et de celle de l'assassin qui est sur un lit d'hôpital mais qui a laissé des confessions sur des enregistrements qu'on écoute avec un magnétophone, il y a la voix, toujours intérieure, du «vieux Léon». Léon, ainsi que le lecteur l'apprend à travers sa voix, a été recueilli par celui qu'il appelle le Coupable lorsqu'il errait dans les rues, sans occupation et sans aucune demeure. Léon connaît d'ailleurs toute l'histoire du Coupable, mais il ne parle pas avec la police (comme le souligne Gabelou qui l'accueille dans son bureau et qu'on voit lui parler sans jamais obtenir de réponse). Il n'avoue donc rien même si, après l'hospitalisation du Coupable, il est hébergé aux Quai des Orfèvres.

L'intrigue, comme d'habitude, ne suit pas un ordre chronologique linéaire, et met en relief plusieurs sujets véhiculant une forte critique sociale, mais le lecteur est surtout entraîné par la question sans réponse du mutisme intégral du vieux Léon, qui, comme on nous le dit dès les premières pages, sait tout. (Jonquet 1985: 22)

L'auteur n'hésite pas à nous montrer le commissaire qui prend soin de Léon dans son bureau:

Léon s'était assoupi; dans son sommeil, il paraissait encore plus vieux. Gabelou prit une couverture qui traînait sur un classeur et en couvrit Léon, qui tressauta sans toutefois s'éveiller. (Jonquet 1985: 60)

Le narrateur nous raconte que chez le Coupable, il y avait un tunnel d'une soixantaine de centimètres de haut «où Léon devait ramper pour gagner sa chambre» (Jonquet 1985: 80) et Léon nous avoue qu'il a involontairement bousculé la Vieille et qu'elle lui a donné «une volée de coups de canne» (Jonquet 1985: 84). De même, le lecteur est encore plus déconcerté lorsque le narrateur lui apprend que «tout le monde était au courant de l'étrange complicité qui liait le commissaire et son témoin» et que «chacun avait vu Gabelou, les bras chargés de victuailles destinées à Léon, s'enfermer dans son bureau en sa compagnie» et qu'il l'a même «pris en affection». (Jonquet 1985: 92)

L'auteur parsème, d'ailleurs, des détails que le lecteur pourrait interpréter correctement s'il n'était pas absorbé par l'idée que seuls les humains parlent et, donc, peuvent avoir une voix intérieure et surtout s'il avait considéré le genre du texte – *La Belle et la Bête*, conte merveilleux de Madame Leprince de Beaumont – d'où prend son origine le titre du petit roman de Jonquet.

Il ne serait donc pas étonné s'il avait fait attention à l'«arrière-train» (Jonquet 1985: 153) de Léon et au fait qu'il griffe le sol pour ne pas bouger lorsque, vers la fin du roman, Gabelou ramasse «son petit corps meurtri dans [un] caniveau» (Jonquet 1985: 154) au moment où il respire encore mais où «sa truffe [est] brûlante» et que la mort l'atteint:

Dans un spasme, les pattes s'agitèrent, une griffe accrocha une maille du pull de Gabelou, qui étreignit une dernière fois le col à la fourrure mitée par on ne sait trop quel parasite, secoua la petite tête. Qui dodelinait, inerte dans sa main ... (Jonquet 1985: 154)

Ce n'est donc qu'à la fin du roman 2000 de la Série Noire que le lecteur comprend la vraie nature de Léon. Malgré la présence de traits textuels qui ont toujours été lisibles, «mais d'une lisibilité toute rétrospective», (Saint Gelais 1977: 794) comme le rappel au monde des fables – véhiculé par la contamination des genres tellement typique des romans de Jonquet – et la présence de personnages volontairement flous, le lecteur ne se rend compte qu'à ce moment que c'est Léon la bête du titre et que le témoin principal de cette histoire de crime, qui a cependant mis en scène aussi tous les déboires que connaît normalement un SDF, n'est qu'un pauvre chien.

L'auteur a ainsi su tenir en haleine son lecteur, à travers une intrigue recomposée de manière méthodique, mais qui n'hésite pas à manipuler ce

dernier qui ne peut que se faire entraîner par de fausses pistes: à chaque fois que le lecteur formule une hypothèse, d'ailleurs, il se trompe systématiquement car il s'appuie sur un attendu diégétique réaliste (les personnages impliqués dans un polar sont toujours des êtres humains) que l'auteur déjoue.¹

Le roman policier est un genre narratif fortement codé, mais Jonquet témoigne de manière exemplaire que le travail sur la narrativité permet de transformer les contraintes du genre en atouts qui donnent naissance à une œuvre novatrice. Et ce travail implique, par exemple, le choix d'une multifocalisation, de la polyphonie mais aussi bien de l'hybridation générique à plusieurs niveaux.

Il est indéniable que dans ses romans, Jonquet «exprime ses détestations, comme le scandale absolu d'une société qui fait de certains de ses enfants des esclaves et des prostituées; comme la manipulation et la transmutation des corps à des fins de profit, sous le couvert de recherche scientifique et médicale; comme l'exploitation de la crédulité générale et le décérébrage culturel organisé. [...] Les faits divers tirés du réel [...] nourrissent souvent son propos. Ils expriment les dysfonctionnements, les pathologies, ils en disent long...» (Delouche 2013: 9).

C'est ce type de sujets qui ne concède jamais au lecteur de demeurer dans un état d'indifférence et c'est bien cela qui permet à Jonquet d'affirmer que «l'avantage du roman noir, [...] c'est qu'il donne toujours des claques».²

Une fois happé dans ces romans, il est difficile de s'en échapper même si fascination et répulsion sont souvent concomitantes (Mr K 2015). Cette fascination, cependant, ne dépend pas exclusivement du sujet traité, mais surtout et, parfois, avant tout de la manière de raconter, de la structure du roman et du jeu que celle-ci sait faire déclencher avec le lecteur.

Conscient des attendus diégétiques que le genre normalement implique, Jonquet les modifie, s'applique à les contrecarrer, ce qui lui permet, par exemple, d'intensifier une importante composante du jeu qui relie le roman policier et son lecteur, l'effet de surprise: «volonté de surprendre d'un côté, recherche des meilleurs moyens pour cela; attente d'être surpris de l'autre, anticipation de l'intrigue et ses effets. Il se crée donc une tension entre les stéréotypes ressortissant à l'histoire, qui cadrent le genre, et l'acte narratif qui a pour effet de les masquer, de les rendre moins lisibles», (Belhadjin 2019: 11) de les remanier et de les refondre.

De même, vu que les stéréotypes narratifs jouent un rôle important sur les attentes du lecteur de romans noirs, «on peut imaginer que ces romans ne se limitent plus à raconter une histoire, mais qu'ils illustrent aussi le

1 Cfr. aussi Mr. K 2013, "La Bête et la Belle" de Thierry Jonquet, "Le capharnaüm éclairé", 17 septembre 2013, <http://cafardsathome.canalblog.com/archives/2013/09/17/28037984.html>

2 Vid. Jonquet Th., *Voilà comment ça s'est passé... in 400 coups de ciseaux...*, 13-27: 21.

type de relation qui s'établit entre auteur et lecteur»; (Belhadjin 2019 . 11) de là, l'adoption même d'un mode métanarratif (*Comedia*).

«Thierry Jonquet a enchanté le polar pendant presque trente ans, dépassant les cloisonnements, utilisant avec jubilation toute la palette de la littérature populaire [et non seulement]: roman de procédure policière, noir pur et dur, fantastique, conte de fées, avec un zeste de science-fiction.» (Delouche 2013: 11)

La lecture des romans de Thierry Jonquet démontre son extraordinaire maîtrise des stratégies textuelles concernant le roman noir. Cette maîtrise Jonquet l'exerce, de manière exemplaire, à partir du statut capital que possède le lecteur dans le polar, car, comme ses choix d'écriture en témoignent, Thierry Jonquet a depuis toujours pleine conscience du fait qu'«un roman policier est moins un objet qu'un dispositif dont le fonctionnement passe par l'intervention active d'une lecture.» (Saint-Gelais 1977: 793)

Bibliographie

- Belhadjin A., 2010, *Le roman noir, le discontinu et la lecture noire* in Petit M., Menegaldo G. (dir.), *Manières de noir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 67-80, <https://books.openedition.org/pur/38780>.
- Belhadjin A., 2019, *Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir*, «Cahiers de narratologie», 17 <https://journals.openedition.org/narratologie/1089>.
- Delouche H., 2013, *Préface* à Jonquet Th., *400 coups de ciseaux et autres histoires* Paris, Points policier: 7-11.
- Grimaldi L., 1996, *Il giallo e il nero*, Milano, Pratiche Editrice.
- Jonquet Th., 1985, *La Bête et la Belle*, Paris, Gallimard, «Folio policier».
- Jonquet Th., 2005, *Comedia*, Paris, Gallimard, «Folio policier».
- Jonquet Th., 2013, *400 coups de ciseaux* in *400 coups de ciseaux et autres histoires* Paris, Points policier: 187-225.
- Morel J.-P., 2010, *Polars d'«outre-mur»: Thierry Jonquet et les frères Vainier* in M. Petit, G. Menegaldo (dir.), *Manières de noir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 51-63; <https://books.openedition.org/pur/38777?lang=it>
- Mr K, 2015, «*Moloch* de Thierry Jonquet», «Le capharnaüm éclairé», 14 janvier, <http://cafardsathome.canalblog.com/archives/2015/01/14/31316452.html>
- Saint-Gelais R., 1977, *Rudiments de lecture policière*, «Revue belge de Philologie et d'Histoire», t. 75 fascicule 3: 789-804.
- Todorov T., 1971, *Typologie du roman policier* in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.