

Polar et imaginaire

Dans le cadre de la thèse que j'effectue à Paris 3, sur "les enjeux de la narration dans le roman noir contemporain", je mets en œuvre une sorte de narratologie appliquée, puisque j'examine dans quelle mesure les anachronies narratives, l'alternance de points de vue entre narrateur et personnage, et la multifocalisation ont à voir avec de nouveaux enjeux du genre noir : plus précisément, comment le genre noir manifeste une hétérogénéité généralisée qui participe tantôt de l'hybridation générique, tantôt du dialogisme ou de la polyphonie, ces différents traits ayant finalement à voir avec la représentation que le lecteur a du genre.

Mes recherches sont donc liées à cette question du genre, car le roman noir est un genre (ou une espèce, ou un sous-genre) réputé faire partie du genre policier. Pour éprouver mes hypothèses sur les procédés narratifs employés dans le roman noir, j'en viens donc nécessairement à observer d'un peu plus près les rapports entre roman noir et roman blanc (c'est-à-dire non marqué génériquement), ou entre roman noir et romans d'autres littératures de genre, et notamment la littérature de l'imaginaire (science-fiction, fantasy, fantastique).

Il y a dans les liens entre polar et imaginaire un paradoxe apparent car ces genres sont à la fois très proches et très lointains :

Proches : Daniel Fondanèche dans *Paralittératures*, fonde roman policier et science-fiction (au sens large) sur ce qu'il appelle "le socle spéculatif", c'est-à-dire des genres qui reposent sur des interrogations du lecteur. De plus, il existe une zone hybride matérialisée, si l'on peut dire, par de nombreux romans.

Lointains : roman noir et roman de l'imaginaire s'opposent précisément par cette dénomination d'imaginaire, puisque le roman noir est souvent défini comme la littérature du réel, et qu'on est en droit de supposer que sur un certain plan, les deux (littérature du réel/littérature de l'imaginaire) s'opposent.

1) Je vais donc commencer par définir rapidement le genre noir, ainsi que le polar, en relation avec l'ensemble beaucoup plus vaste de la littérature policière.

2) Puis, il faudra s'interroger sur l'intérêt de cette expression devenue assez fréquente (littérature de l'imaginaire), expression placée sous le double signe du refus de l'opprobre due à l'étiquette de paralittérature, et du postulat (au moins implicite) d'une littérature du réel. Cette question renvoie à la conception de "l'imaginaire" dans le récit de fiction, et aussi à l'imaginaire, en tant que genre.

3) Enfin il faudra réfléchir sur l'hybridation, c'est-à-dire voir en quoi le roman noir, littérature du réel plus que d'autres, est parfois, aussi, ou pourtant, une littérature de l'imaginaire et également comment, parfois, la littérature de l'imaginaire ressortit au polar. Bref, il s'agira d'examiner dans cette ultime partie les rapports entre polar ou roman noir et littérature de l'imaginaire.

1) roman policier, roman noir, polar

Roman noir, polar et roman policier sont des termes qui correspondent à la fois à une évolution historique et générique.

Le roman policier

Le roman policier est issu du roman populaire au XIX^e siècle. Précisément, tous les spécialistes s'accordent, depuis Régis Messac¹, à faire remonter la naissance du genre policier aux trois nouvelles de Poe : *Double assassinat dans la rue Morgue*, *Le Mystère de Marie Roget* et *La Lettre volée* (parues à partir de 1841, mais traduites en France en 1856).

Au XIX^e siècle, avec l'avènement de l'ère industrielle, la criminalité prospère dans les grandes villes en expansion, et cette criminalité constitue le fonds des récits judiciaires qui passionnent nombre de lecteurs dans les journaux. Le roman policier naissant ne serait donc que le versant fictionnel de ces récits de crimes et de délits, tout d'abord sous la forme du "roman judiciaire" (thématique mélodramatique de l'erreur judiciaire, cf *La Porteuse de pain*, de Xavier de Montépin). Mais lorsque l'accent est mis sur l'enquête, cela donne le roman policier : *L'Affaire Lerouge*, *Le Crime d'Orcival*, d'Émile Gaboriau, ou, outre-Manche, les premiers Sherlock Holmes de Conan Doyle : un crime, un enquêteur, un coupable démasqué.

Aujourd'hui, l'ensemble formé par le roman policier est défini, le plus souvent, comme le roman du crime, de la transgression de l'ordre social. Il est composé de 3 sous-genres différents (roman d'énigme, roman à suspense, roman noir).

Le roman noir

Le roman noir est souvent considéré comme un dérivé des premiers romans d'énigme, ce qui lui confère une place de droit dans l'ensemble policier. Mais en fait, roman d'énigme et roman noir se développent en même temps, à la fin du XIX^e siècle, à partir du roman populaire. Il faut dire que le succès des premiers romans policiers éclipse les origines plus mêlées du genre noir, dont la naissance doit beaucoup aux populaires *dime novels*² qui, aux États-Unis ont révélé Nick Carter, le plus célèbre des premiers détectives, dès 1886.

Ce sont dans les *dime-novels* des "western stories" qu'étaient publiées les histoires de Buffalo Bill, héros des lecteurs américains. Or, il n'y a qu'un pas entre les aventures de la frontière, qui mettent en scène un héros solitaire luttant contre le mal incarné par les Indiens, aux aventures de la jungle urbaine, qui, avec le développement des villes, réinvestissent ce type de héros aux prises avec la corruption engendrée par la vie en société, et ce pas est franchi à la fin du XIX^e siècle. C'est ainsi que le roman noir originel n'est pas tant, comme on pourrait le croire, une forme dérivée du roman d'énigme, mais, comme l'explique Régis Messac, une évolution du "roman de la prairie" au "roman de la vie urbaine" :

La plupart de ces premiers détectives sont des Buffalo Bills qui ont quitté leurs grandes bottes pour revêtir le costume du citadin, et continuer à traquer les criminels comme ils traquaient les Indiens³.

Cette filiation n'est pas sans importance pour comprendre les spécificités du roman noir : en effet, à n'envisager celui-ci que par rapport au roman d'énigme, l'articulation entre les deux types de héros est incompréhensible. Dans le roman d'énigme, le héros ne fait partie de l'histoire qu'en tant qu'il résout l'énigme inaugurale; mais il ne risque pas sa vie, ce sont ses qualités de réflexion et ses aptitudes à raisonner qui font progresser l'intrigue. Dans le roman noir, le héros est ancré dans l'univers diégétique; il participe physiquement, au mépris de sa vie souvent, aux diverses transformations de l'histoire.

¹ Auteur en 1929 de la première thèse française sur le roman policier : *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique*, publiée par Slatkine Reprints, 1975.

² les *dime-novels* sont des petits ouvrages spécialisés dans les récits de pionniers, vendus au prix fixe d'un *dime* (10 cents) et contenant un récit complet.

³ Régis Messac, *Le Detective novel et l'influence de la pensée scientifique*, op. cit. p. 567.

Cette opposition roman d'énigme/roman noir est nette aussi pour les univers diégétiques. Dans le roman d'énigme, peu importe le cadre de l'histoire. Ou plutôt, plus celui-ci est resserré, plus l'auteur fait montre de virtuosité : le "meurtre en chambre close", sur le modèle de *Double assassinat dans la rue Morgue* est d'ailleurs un type de récit en soi. Dans le roman noir, c'est l'univers diégétique qui, souvent, sert de fondement à la transgression sociale constituant l'enjeu du roman. Ainsi, de nombreux critiques mettent en corrélation naissance du roman noir et crise économique de 1929, même si l'origine effective du roman noir est antérieure de quelques années (voir le premier *hard boiled* de Carroll John Daly). Cette erreur chronologique, peut-être liée à l'émergence d'une "légende dorée" du roman noir, a cela d'intéressant qu'elle souligne le lien entre société en crise et roman noir. Dès le début de son histoire, celui-ci utilise comme trame les problèmes sociaux. L'apparition du roman noir au début des années vingt s'expliquerait donc par

1) les conséquences de la première guerre mondiale : après la mort de cinquante mille soldats, la désillusion s'installe, reflétée par la littérature (voir par exemple Ford Madox Ford, *No more parades*; Dalton Trumbo *Johnny s'en va-t-en guerre*).

2) le bouillonnement social entretenu par les socialistes américains : par exemple, la grande grève générale à Seattle en février 1919, où cent mille ouvriers paralysent la ville...

Dans ce contexte troublé, c'est à un détective de l'agence Pinkerton, qui trouve dans son travail de la matière romanesque, que l'on doit l'un des premiers grands romans noirs : Dashiell Hammett. C'est en 1929 que paraît *Red harvest (La Moisson rouge)*.

Bien que quelques romans noirs américains soient publiés en France dans les années trente (notamment ceux de Dashiell Hammett), il faut attendre 1945 pour que la Série Noire voie le jour, lançant du même coup l'expression "roman noir" et l'engouement français pour le genre. Jusqu'à cette date, c'était le roman d'énigme qui tenait le haut du pavé

Pour définir le roman noir : comme les deux autres catégories du genre policier, il se caractérise par une transgression criminelle. Mais dans le roman noir, cette transgression a rapport avec l'expression d'un malaise, social le plus souvent, exprimé par la violence, ce qui entraîne une vision pessimiste, voire désespérée du monde. Le focalisateur en est souvent un héros faisant figure de perdant, en marge de la société.

Le polar

C'est un néologisme forgé dans les années soixante-dix, par les auteurs français de romans et de films policiers qui souhaitaient gommer les références au mot même de "roman", comme celles au corps policier. C'est vrai qu'à partir du moment où le représentant de l'ordre n'est plus forcément le héros du roman, cette étiquette semble inappropriée. Anne-Lise Bâcle, dans sa thèse *Le polar français ou les marges du roman noir*, oppose "polar" à "roman policier" et à "roman noir américain", en tant que produit français des années soixante-dix, "forme de roman noir aux contenus radicalisés", "débarrassé de toute mythologie ancienne et américaine"(p. 167- 168). Cette acception est à mettre en relation avec l'idée du polar selon Manchette, auteur de polars et critique, fondateur de ce que l'on a appelé le néo-polar (1971) qui est un avatar du roman noir français après les mouvements de mai 1968. Manchette dit :

Le polar, pour moi, c'était – c'est toujours – le roman d'intervention sociale très violent.⁴

En conclusion, **roman policier** est aujourd'hui un terme qui englobe différents sous-genres (roman d'énigme, roman à suspense, roman noir) et qui désigne, depuis la fin du 19^e siècle, le roman de la criminalité. Cela dit, dans le domaine éditorial, seul le critère du genre

⁴ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Rivages/noir, 2003 p. 9.

policier est pris en compte, et rien ne permet de différencier un roman noir d'un roman à suspense ou d'un roman d'énigme.

2) La littérature de l'imaginaire et l'imaginaire en littérature :

Examinons un peu plus précisément cette expression de "littérature de l'imaginaire" par rapport à l'imaginaire en littérature.

Le propos ici n'est pas de circonscrire avec précision les différents genres et sous-genres qui structurent ce domaine de l'imaginaire, et que Francis Berthelot a déjà évoqués. Mais plutôt de réfléchir sur cette expression "genres de l'imaginaire", à la fois dans ce qu'elle a d'explicite et d'implicite :

A- Une expression opératoire

Explicitement, l'expression "littérature de l'imaginaire" permet, de façon commode, de regrouper sous la même dénomination des genres, eux-mêmes composés de différents sous-genres.

Une sorte de relation d'inclusion à 3 niveaux, puisque science-fiction, fantasy et fantastique, les 3 genres de l'imaginaire, sont eux-mêmes composés de sous-genres : space-opéra, post-apo pour science-fiction (Herbert, Asimov); heroïc-fantasy, contes de fées pour la fantasy (Tolkien ou Robin Hobb); ou terreur, étrange pour le fantastique (Stephen King).

Cette expression de "littérature de l'imaginaire" est assez opératoire dans la mesure où elle permet de fédérer sous une appellation assez synthétique des genres fictionnels dont les critères définitoires sont thématiques, et dont les thèmes, justement, sont très différents, ce qui peut paraître curieux : par quoi sont-ils unis ? Toujours est-il que la littérature de l'imaginaire a aujourd'hui ses festivals consacrés, comme Imaginales, à Épinal, qui est le "festival des littératures d'imaginaire". Ou des revues comme Bifrost. Des maisons d'édition dynamiques, comme Bragelonne, "le meilleur de l'imaginaire"; ou comme Mnémos, qui "défendent une littérature de l'imaginaire vivante et de qualité", ou sur Internet, des webzines comme ActuSF, " site qui traite de toute l'actualité des genres de l'imaginaire".

On a donc une reconnaissance sociale (maisons d'édition, réception critique, festivals, revues) et une reconnaissance proprement littéraire, qui se mesure à l'ensemble transtextuel, (c'est-à-dire, au sens genettien, tout ce qui met le texte "en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes⁵"). Donc, on peut dire que la littérature de l'imaginaire existe bien, dans la mesure où la conscience de son existence, pour un genre, revient à attester de cette existence.

Mais si l'on réfléchit un peu plus à cette acception de littératures, ou de genres, de l'imaginaire, on s'aperçoit qu'à part ces différentes significations explicites que je viens d'évoquer, cette expression porte en elle **2 implicites**, plus précisément 2 présupposés.

B- Le refus de la "paralittérature"

Le premier présupposé est que l'expression littératures de l'imaginaire, se définissant comme "littérature" oblitère l'emploi du terme "paralittérature"

Comme on le sait, la science-fiction, la fantasy et le fantastique (même si ce dernier est probablement le premier genre paralittéraire à être sorti de ce ghetto, grâce à des auteurs reconnus comme Maupassant ou Nodier, ou Poe...) sont des genres étudiés par l'Université sous cette étiquette un peu condescendante de paralittérature, qui a remplacé depuis une bonne trentaine d'années (colloque de Cerisy, 1967) le terme très subjectif de "sous-littérature". Le terme paralittérature, qui désigne aussi, par exemple, le roman policier, ou le

⁵ Genette, *Palimpsestes*, p. 7.

roman sentimental, est en fait réservé à ce que l'on peut appeler peut-être de manière plus descriptive, la littérature de genre.

Se pose alors la question de l'acception, dans le champ des études littéraires, de la notion de "littérature de genre". Il est dans une certaine tradition universitaire de considérer, de manière parfois sous-entendue, que cette catégorisation particulière remplace celle de paralittérature et s'oppose à celle de la "littérature", et, par extension, elle en acquiert une coloration dépréciative, comme par exemple sous la plume de Tzvetan Todorov : (ce sont des écrits anciens, des années 70, mais j'en parle parce qu'ils sont à la source d'opinions très répandues, dans le système scolaire notamment, où des professeurs disent à leurs élèves qu'il est impossible d'étudier tel ou tel auteur, parce que "ce n'est pas de la littérature" : alors c'est quoi ?) :

Le chef-d'œuvre littéraire habituel, en un certain sens, n'entre dans aucun genre si ce n'est le sien propre; mais le chef-d'œuvre de la littérature de masses est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre.⁶.

[...] l'œuvre individuelle se conforme entièrement au genre et au type; nous parlons alors de littérature de masses (ou de "romans populaires"). Le bon roman policier, par exemple, ne cherche pas à être "original" (le ferait-il, qu'il ne mériterait plus son nom) mais, précisément, à bien appliquer la recette⁷.

Seule la littérature de masse (histoires policières, romans-feuilletons, science-fiction, etc.) devrait appeler la notion de genre; celle-ci serait inapplicable aux textes proprement littéraires⁸.

Voici des jugements qui établissent une frontière nette entre "littérature" et "littérature de genre". En réservant le terme de "genre" à la production paralittéraire, au motif que seule l'œuvre littéraire est originale, au contraire de la production de masses, Todorov mêle assez nettement "genre" et "stéréotype". Or les œuvres topiques ne sont évidemment pas l'apanage de la littérature de genre, et, assez généralement, toute œuvre s'envisage par rapport à son contexte générique, comme le précise Hans Robert Jauss :

[...] on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur [...] et lui permettre une réception appréciative⁹.

Cet "horizon d'attente" défini par Jauss est essentiel pour appréhender la notion de genre, qui du coup se trouve déplacée sur le versant de la réception, en étant envisagée comme un outil au service de la lecture de l'œuvre. La question centrale, plutôt que "à quel genre ressortit cette œuvre?" devient donc "comment puis-je mieux construire le sens d'une œuvre en fonction de ce que j'en attends ?". Le genre n'est plus pris dans une acception

⁶ Tzvetan Todorov, "typologie du roman policier", in *Poétique de la prose*, Seuil, coll. Points, 1971 p. 10.

⁷ Tzvetan Todorov, "genres littéraires", in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, coll. Points, 1972 p. 195.

⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. Points, 1970 p. 10-11.

⁹ Hans Robert Jauss, "littérature médiévale et théorie des genres" (1970) in *Théorie des genres*, Seuil, coll. Points, 1986 p. 42.

classificatoire, mais envisagé dans une conception dynamique de la lecture : le texte ne peut s'interpréter que dans son rapport à d'autres textes; c'est donc d'hypertextualité¹⁰ qu'il s'agit.

Si l'on envisage la conception de l'œuvre telle qu'elle est formulée par Jauss, c'est-à-dire "qui englobe à la fois le *texte* comme structure donnée [...] et sa *réception* ou perception par le lecteur¹¹", on voit bien à quel point l'horizon d'attente du lecteur est essentiel, indissociable de ce que l'on pourrait appeler ses "expériences génériques". Raphaël Baroni, en posant la question "quelle fonction les genres littéraires remplissent-ils ?" formule cela de la façon suivante :

[...] L'acte (conscient ou inconscient) qui consiste à rattacher une œuvre à un genre littéraire spécifique a pour fonction essentielle de soutenir et d'orienter l'acte de lecture. Le *genre* en lui-même, s'il se fonde sur des régularités structurales et thématiques appartenant à un groupe d'œuvres, ne peut exister que dans la mesure où il est constitué par un sujet capable de percevoir ces régularités¹².

Et plus loin, Baroni relève précisément le problème en ce qui concerne le genre. Pour lui, "le danger est [...] de ne considérer que les œuvres les plus conventionnelles pour analyser un genre que l'on suppose stable *a priori*, et d'écarter d'emblée les œuvres les plus originales qui s'appuient pourtant sur les bases de contrats de lecture similaires ou pour le moins apparentés¹³". D'où le problème de la démarche structuraliste : pour justifier son propos de l'immanence du genre, Todorov doit "considérer comme "impurs" les "cas limites", ces œuvres qui visent précisément à détourner les stéréotypes du genre pour créer des effets dynamiques¹⁴".

En fait, Todorov compare ce qui est incomparable : d'une part, les romans originaux (qui sont reconnus comme des chefs-d'œuvre de la littérature), d'autre part la catégorie des romans qui appliquent une recette (la littérature de masse).

Pour Eisenzweig, qui analyse notamment la déconsidération dans laquelle est tenu le roman policier, c'est précisément "la nature spécifiquement générique de son objet" qui en est la cause, et pas l'œuvre en elle-même : "Ce n'est presque jamais en tant qu'œuvres individuelles, mais en tant qu'appartenant à un *genre* que [ces œuvres] sont marqués du seau de l'infamie paralittéraire¹⁵."

L'approche proposée par Jean-Marie Schaeffer permet également de nuancer le point de vue de Todorov. En effet, Schaeffer différencie "réduplication" et "transformation" génériques. Pour lui, l'appartenance au genre se manifeste aussi bien par la reprise incessante (la réduplication) que par l'écart (la transformation) aux textes qui servent de "modèle générique" et qui sont alors présents dans la nouvelle œuvre, tant du point de vue de la forme que de celui du thème, ou de la visée... Ainsi, les chefs-d'œuvre dont parle Todorov ne seraient pas en dehors des genres, mais s'y rattachent, car ils "se qualifient non pas par une absence de traits génériques, mais au contraire par leur multiplicité extrême¹⁶". Et l'idée qu'il formule est tout à fait applicable au genre de l'imaginaire :

Le régime de la transformation générique est évidemment le meilleur terrain d'étude pour la généricité, alors que le régime de la réduplication n'est

¹⁰ Au sens de Genette, "relation unissant un texte à un texte antérieur"; in *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 13

¹¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard coll. Tel, 2002 p. 232.

¹² Raphaël Baroni, "genres littéraires et orientation de la lecture", in *Poétique* n° 134, avril 2003 p. 143.

¹³ Ibid., p. 145.

¹⁴ Ibid., p. 145-146.

¹⁵ Uri Eisenzweig, "Présentation du genre" in *Littérature*, n°49 fév. 1983.

¹⁶ Jean-Marie Schaeffer, "du texte au genre" (1983) in *Théorie des genres*, Seuil, coll. Points, 1986, p. 203.

guère intéressant. En ce qui concerne le genre comme classification, il ne permet bien d'appréhender que des ensembles de textes liés par des liens de reduplication. Dès qu'il y a transformation générique, la classification y voit soit le début d'un genre nouveau, soit un texte a-générique. D'où la thèse que les grands textes ne seraient jamais génériques¹⁷.

On voit comment cette dernière phrase répond à la théorie de Todorov, pour qui se trouve *de facto* exclue du genre l'œuvre littéraire, et donc l'œuvre générique exclue de la littérature, alors que pour Schaeffer, la transformation par rapport au modèle est un lien générique. Mais surtout, cette dernière définition évite le parti pris subjectif puisque "genre" et "littérature" ne sont plus antinomiques.

Ce rapide détour dans l'histoire des genres montre pourquoi le métadiscours sur l'imaginaire refuse l'expression paralittérature, très déconsidérée : à cause de la confusion entre littérature de genre et sous-littérature.

C- Qu'est-ce qu'une littérature de "l'imaginaire" ?

Le deuxième implicite, très intéressant, est le présupposé qui sous-tend le fait de s'approprier, en une sorte d'OPA, le nom "imaginaire"

L'expression littérature de l'imaginaire postule un genre dans lequel les textes relèvent du "domaine, monde de l'imagination" (TLF, article "Imaginaire"). C'est l'emploi de ce terme imaginaire, et ses implications qu'il convient d'examiner maintenant, étant donné que c'est ce terme d'imaginaire qui fédère ce séminaire, terme par rapport auquel j'aimerais envisager certains aspects du polar.

L'imaginaire est précisément la notion qui permet de définir, du point de vue du contenu, la littérature de fiction. En effet, si l'on cherche à définir celle-ci (qui s'oppose à, mettons, l'autobiographie, ou à la poésie, ou à la littérature d'idées), on dispose de définitions qui, justement, font référence à l'imaginaire. Je voudrais ici en évoquer quelques unes :

- Genette :

Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets.¹⁸

- Dorrit Cohn :

[Fiction] s'impose également de nos jours dans le discours critique français et allemand comme une désignation courante du récit imaginatif. [...] récit littéraire non référentiel.¹⁹

- JM Schaeffer, qui définit la fiction du point de vue pragmatique comme "feintise ludique partagée" :

" Demandons nous donc d'abord quels sont les liens entre imagination et fiction.

La fiction est bien entendu une mise en œuvre de l'imaginaire. Elle appartient plus précisément au domaine des représentations imaginaires qui impliquent, pour fonctionner correctement, qu'on soit conscient de leur caractère imaginaire. [...] ²⁰

Avec ces quelques définitions, on peut entrevoir les conséquences du détournement de cette expression de littérature de l'imaginaire, puisque en somme, celle-ci s'approprie le terme qui désigne, d'une manière plus globale, l'ensemble du domaine fictionnel.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 31.

¹⁹ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Seuil, 2001, p. 27.

²⁰ Jean-Marie Schaeffer, *De l'imagination à la fiction*, 10/12/2002. <http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>

Première conséquence :

Si l'on présuppose que la littérature de l'imaginaire ne représente que l'ensemble formé par les genres de la science-fiction, de la fantasy et du fantastique, cela revient, de fait, à admettre que tous les autres genres de la littérature fictionnelle ne sont *pas* de la littérature de l'imaginaire.

Ce n'est bien sûr pas tout à fait exact, comme le montrent les définitions que nous venons de citer, puisque l'imaginaire constitue le fondement de la littérature de fiction en général. Voici ce qu'en dit Dorrit Cohn, en définissant l'œuvre de fiction comme un récit non-référentiel :

L'œuvre de fiction crée elle-même, en se référant à lui, le monde auquel elle se réfère. [...] Le caractère non-référentiel n'implique pas qu'elle ne *puisse* pas se rapporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas *obligatoirement* à lui. [...] 1) ses références au monde extérieur au texte ne sont pas soumises au critère d'exactitude; et 2) elle ne se réfère pas *exclusivement* au monde réel, extérieur au texte. ²¹

Il est assez troublant de constater que cette proposition de définition de la fiction, pourrait se rapporter aux genres dits de l'imaginaire, notamment l'expression "créer un monde"... Le texte fictionnel généraliste, comme celui appartenant à la littérature de l'imaginaire, crée un monde, et quels que soient les emprunts faits au monde référentiel, il présuppose des développements fictionnels, nés de l'imaginaire de l'auteur. D'où la possibilité de qualifier tous les textes littéraires fictionnels de "littérature de l'imaginaire". Car le statut de l'imaginaire n'est pas lié à l'éloignement par rapport au monde référentiel, il n'y a pas de degré : soit un texte est référentiel, et donc factuel, soit il ne l'est pas et est alors imaginaire, fictionnel. Un texte imaginaire n'a nullement besoin d'être très éloigné du monde référentiel, il peut même feindre de n'être pas fictionnel : une fausse biographie, quel que soit son degré de ressemblance avec une biographie authentique, est imaginaire : c'est ce que Glowinski appelle, à propos du roman à la première personne, la *mimésis formelle*, c'est-à-dire la possibilité, pour le récit de fiction, d'imiter n'importe quel écrit, même factuel.

b- 2^e conséquence :

Si l'on admet ce qui précède, à savoir que c'est l'ensemble de la littérature fictionnelle qui relève de l'imaginaire, il faut supposer que la signification de ce terme est différente de celle qui vaut pour l'ensemble formé par la littérature fictionnelle, et qu'elle est compréhensible et acceptée par l'ensemble formé par la communauté des auteurs, des éditeurs, des lecteurs de ce champ littéraire particulier... alors quelle est cette signification ? Il y a deux explications différentes.

La première, c'est que la "littérature de l'imaginaire" envisage l'imaginaire comme une sorte de territoire géographique. Ce qu'en écrivent les éditions Mnémos est très éclairant à ce propos:

Fondées en 1995, les éditions Mnémos défendent une littérature de l'imaginaire vivante et de qualité : invitation à l'évasion, les territoires de l'imaginaire sont de formidables espaces de liberté offerts à la création et à la réflexion. Sous une présentation faisant la part belle à l'image, plus d'une centaine de titres ont été publiés à ce jour, explorant les mondes de la fantasy, de la science-fiction et de l'uchronie²².

²¹ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, p. 29-31.

²² www.mnemos.com

D'après cette définition, c'est comme si la littérature de l'imaginaire explorait les territoires de l'imaginaire, de la même façon que la littérature chinoise, par exemple, explorerait la Chine... l'imaginaire est, ici, un concept hypostasié.

Il me semble que cette conception de l'imaginaire comme territoire est fondée sur une connivence culturelle, entre tous les amateurs du genre, et c'est cette connivence qui représente le territoire. Elle est fondée sur l'importance, dans les genres de la science-fiction, de la fantasy et du fantastique, d'hypotextes fondateurs qui sont des modèles très prégnants dans notre civilisation : rien moins que la Bible, la légende arthurienne, les sagas nordiques, les contes et légendes de l'antiquité, l'Iliade ou l'Odyssée. Il serait un peu long d'en faire l'inventaire, mais c'est un fait que Tolkien, par exemple, fonde *Le Seigneur des anneaux* sur les légendes vikings et celtiques. C'est un fait que le premier roman de science-fiction, le *Frankenstein* de Mary Shelley, a comme titre complet "le Prométhée moderne". La plupart, sinon la totalité, des récits fantastiques, sont liés aux légendes très anciennes sur le loup-garou, le vampire, le fantôme, la vie après la mort. Quant à la science-fiction, c'est souvent une littérature de l'eschatologie : voir les genres dits "post apo" ou "cyberpunk", ou qui évoque la place de l'homme dans l'univers, ou qui revisite la création.

Bref. Comme on le voit, l'imaginaire, en tant que territoire exploré par les littératures de l'imaginaire, est formé de l'antique fonds des croyances, des contes, des légendes, des mythes. C'est le sujet notamment d'un roman récent, *American gods*, de Neil Gaiman, dont le sujet est précisément la lutte entre dieux païens de l'ancien monde et du nouveau monde dans l'Amérique d'aujourd'hui. C'est donc un territoire commun à tous, en tant qu'il est au fondement de notre culture, et sans cesse revisité dans tous ces textes, dans une relation d'hypertextualité très vivace. Et c'est cette hypertextualité qui soude le genre : par exemple, *Le Seigneur des anneaux*, qui s'inspire des légendes vikings et celtiques, et est devenu à son tour un hypotexte qui inspire la fantasy moderne.

La deuxième acception du terme imaginaire, au sens où l'entendent ceux qui pratiquent la littérature de l'imaginaire, implique que ce terme doit être modifié quant à son acception habituelle, telle que nous l'avons envisagée tout à l'heure, c'est-à-dire s'opposant simplement à "référentiel".

En effet, ceux qui promeuvent ces genres de l'imaginaire envisagent ce terme dans une acception plus restreinte : la littérature de l'imaginaire n'est pas simplement celle qui est non-référentielle.

Cela signifie que l'imaginaire n'est plus un état, absolu, où imaginaire s'oppose à référentiel, dans le sens où l'on dit qu'un récit est imaginaire OU référentiel, mais pas les deux. Cela signifie que l'imaginaire comporte des degrés. Je ne parle pas ici du mélange entre ingrédients imaginaires ou référentiels, qui sont à l'origine des points de vue intégrationniste ou ségrégationniste (sur le traitement des éléments réels, encyclopédiques, dans le texte de fiction) . Par degré, j'entends que pour les partisans des genres de l'imaginaire, un récit de type réaliste n'est pas considéré comme imaginaire, tout simplement parce qu'il n'est *pas assez* imaginaire, en ce sens que la diégèse, les événements et les lois du monde sont ceux que nous connaissons. On n'est donc plus seulement dans le non référentiel, on est dans le non-mimétique : ce qui rapproche 3 genres aussi différents les uns des autres que science-fiction, fantasy et fantastique, c'est le critère non-mimétique.

Certains disent parfois "non-réaliste", mais non-mimétique est un terme qui paraît préférable, à cause de l'acception du terme "réaliste", à la fois en tant que genre et en tant qu'appréciation d'une cohérence diégétique. Or, dans cette acception de cohérence diégétique, un roman de l'imaginaire est parfaitement réaliste à l'intérieur de la diégèse qu'il met en place, simplement cet univers diégétique est non-mimétique, c'est-à-dire n'est pas le même que le nôtre, n'obéit pas aux mêmes lois.

L'archétype du récit imaginaire au sens non-mimétique est réalisé par Tolkien, avec son "monde secondaire" que représente La Terre du milieu, appelé ainsi parce qu'il est si développé avec ses légendes, ses cartes, son calendrier, sa langue, etc. qu'il est autonome et autoréférentiel.

Je souligne au passage la place paradoxale des genres de l'imaginaire à l'intérieur de l'ensemble plus vaste du récit fictionnel : alors que le récit littéraire fictionnel est fondé sur la notion d'imaginaire, on constate que se trouvent exclu du domaine littéraire des textes qui sont *trop* imaginaires, puisque science-fiction, fantasy et fantastique sont considérés comme des genres paralittéraires.

Pour conclure sur l'analyse de l'expression de littérature de l'imaginaire, on peut donc voir qu'elle était explicitement très opératoire, puisqu'elle permet de rassembler sous la bannière du "non-mimétique" 3 genres très différents, et implicitement aussi, dans la mesure où elle se débarrasse de l'encombrante étiquette de paralittérature, en même temps qu'elle se vend au public comme la seule vraie littérature de l'imaginaire.

Nous allons maintenant envisager les rapports entre polar et imaginaire, à la lumière de toutes ces mises au point.

3) Polar et imaginaire

A priori, rien de commun entre un roman noir, classé dans le genre policier, et un roman qui ressortit aux littératures de l'imaginaire. Entre un roman qui évoque les crimes de notre société corrompue, et un autre qui parle d'une société qui n'existe pas.

Et pourtant, nombre de romans publiés ressortissent à ces 2 genres très différents : genre noir et genre de l'imaginaire, ce qui paraît d'autant plus antithétique qu'on définit souvent le polar par l'expression "littérature du réel".

Ces romans, qui participent de ces 2 genres, semblent être l'illustration de la tendance courante du roman moderne, à l'"éclatement des genres", pour reprendre le titre d'un ouvrage de Marc Dambre, ou encore à l'"hybridation romanesque", auquel le genre du polar n'échappe pas plus que le genre de l'imaginaire. Alors, sur quel terrain particulier se rencontrent la littérature noire et celle de l'imaginaire ? Je vais tenter d'illustrer cette porosité des frontières, par plusieurs exemples, c'est-à-dire en prenant l'exemple de romans particuliers, pour expliquer ce qui fait leur intérêt au regard de ces 2 genres et dans quelle mesure tout ramène, encore, à la question du genre, c'est-à-dire aux attentes du lecteur.

1- Quête policière et univers imaginaire

*L'Affaire Jane Eyre*²³, de Jasper Fforde, c'est un polar qui se passe dans une sorte d'univers, fantastique ou uchronique. On mesure déjà, à cette imprécision, le mélange des genres. Avant d'en analyser les spécificités, voici le résumé de l'histoire.

A- L'histoire :

L'histoire se passe en 1985, en Angleterre. L'héroïne, narratrice homodiégétique, est Thursday Next, enquêtrice au Service des Opérations Spéciales, plus précisément à la Brigade Littéraire. C'est-à-dire qu'elle traque les faux, les plagiat, les vols d'œuvres littéraires qui sont une source de profit considérable pour la pègre.

Lorsque l'ennemi public n°1, Achéron Hadès, s'empare du manuscrit de *Martin Chuzzlewit*, de Dickens, Thursday mène l'enquête. Cette enquête devient une affaire personnelle quand Hadès kidnappe Mycroft (oncle de Thursday et inventeur compulsif) et fait

²³ Jasper Fforde, *L'Affaire Jane Eyre*, 10/18, 2004, traduit de *The Eyre Affair*, 2001.

main basse sur sa dernière invention, le Portail de la Prose, qui permet de passer du monde réel au monde romanesque, et inversement. Le Portail de la Prose est convoité aussi par Jack Maird, employé de la société Goliath, gigantesque entreprise qui dirige le pays dans l'ombre, ayant des intérêts considérables dans l'armement et donc dans le conflit opposant l'Angleterre à la Russie, en Crimée. Après avoir fait exécuter un personnage secondaire de *Martin Chuzzlewit* pour montrer ce dont il était capable, Hadès vole le manuscrit de *Jane Eyre* et kidnappe l'héroïne dans le but d'exercer un chantage sur le gouvernement : la vie de Jane Eyre contre une rançon. Thursday doit le poursuivre dans les pages même du roman, où il s'est réfugié. Leur affrontement, où Hadès trouve la mort, cause des dégâts considérables dans *Jane Eyre*, et cela modifie du tout au tout la fin du roman tel que nous le connaissons. Une fois sortie du manuscrit, Thursday doit encore empêcher Maird de s'approprier le Portail de la Prose pour le compte de son entreprise. Puis elle devient célèbre dans le monde entier pour être celle qui a amélioré, en la rendant heureuse, la fin de *Jane Eyre*.

B- Une superposition générique :

Pour autant que cette brève évocation ne soit pas trop réductrice, on peut se rendre compte que l'intrigue de ce roman ressortit au polar. On en a les 2 figures fondatrices : l'**enquêteur** qui lutte contre le **mal**, qui prend ici la forme de 2 autres archétypes significatifs du roman noir (le **criminel** et le **capitaliste** sans scrupules, prêt à sacrifier des vies humaines pour améliorer les gains de l'entreprise qu'il représente). Le **combat** lui-même ressortit au polar, où l'héroïne risque sa vie pour faire triompher les valeurs. Bref, une quête archétypique du roman noir...

Comme vous l'avez sans doute remarqué, c'est l'univers diégétique à proprement parler qui est non-mimétique, c'est-à-dire toute la thématique dans laquelle s'inscrit la quête des personnages. Cet univers tient de l'**uchronie** : nous sommes en 1985 et la guerre contre la Crimée n'est pas achevée. Mais, en plus de l'uchronie, le mode décrit combine des éléments ressortissant au **steampunk** (science-fiction non technologique) : le dirigeable remplace l'avion; à l'**anticipation** : par exemple, on dispose de kits de clonage pour animaux domestiques; les dodos, ressuscités, sont devenus des animaux de compagnie très appréciés; ou, de-ci, de-là, des thèmes comme le **voyage dans le temps** : le père de Thursday est chrono garde, il voyage dans le temps; d'ailleurs, c'est à lui que l'humanité doit la banane, qu'il ramène du futur. Ou à un **univers très personnel**, qui ne ressortit à aucun genre particulier du domaine de l'imaginaire. Tout d'abord, l'importance considérable des œuvres littéraires (d'où le métier de Thursday) dans la civilisation. Ou l'abolition de la frontière entre... fiction et réalité, puisque les personnages passent d'un monde à l'autre, ce qui n'a pas manqué d'être vu par la critique comme une réflexion sur la création littéraire.

Alors le mélange, l'hybride, c'est bien sûr ce dont les critiques littéraires font état :

Avec l'affaire Jane Eyre, Jasper Fforde, dans la lignée d'un Lewis Carroll, livre un thriller déjanté où imaginaire et réalité se mélangent dans un chaos novateur.²⁴

Cela donne un singulier hybride : un polar déjanté, truffé de références culturelles, aussi bien littéraires que cinématographiques ou télévisuelles²⁵

Ce mélange est revendiqué par Jasper Fforde :

²⁴ "Fantastique : Jeudi Prochain au pays des merveilles", in *L'Humanité*, 6/5/04

²⁵ "Le vrai et le faux", in *Le Monde*, 14/05/04

- Vous utilisez des trucs qui viennent directement de la SF classique, comme la voyage temporel, l'uchronie, les mondes parallèles. Vous définiriez-vous comme un auteur de SF ?

- Non, je ne pense pas. j'ai des thèmes SF, mais je me situe plutôt du côté du polar. Il y a toujours quelqu'un pour faire quelque chose de mal dans mes livres. Et il y a toujours quelqu'un pour l'arrêter. Donc, oui, plutôt polar. Mais j'aime les thèmes SF, les romans SF, tout ça m'intéresse. J'aime utiliser la SF. C'est vraiment un concept intéressant. Mais je n'ai pas envie de me limiter à un seul genre. Je n'aime pas les romans de SF où la science est trop importante. Pour moi, ça doit être un background pour décrire des situations humaines et des drames humains. C'est pour ça que j'adore H.G. Wells, Jules Verne et tous ces classiques. Prenez *La machine à remonter le temps*. Ce n'est pas que l'histoire d'une machine qui permet de remonter le temps, c'est surtout un drame humain. Je pense que c'est là que la SF est très forte.²⁶

Donc, pour le dire autrement, l'intrigue ressortit plutôt au polar, tandis que la diégèse se situe du côté de la science-fiction. Ce n'est donc pas un mélange, mais plutôt un feuilletage, une superposition, en ce sens que ces 2 genres très différents ne s'interpénètrent pas et font apparaître toute la distance, du point de vue thématique, entre l'univers représenté (S F) et les actions représentées (polar).

J'aurais pu évoquer d'autres romans qui fonctionnent de la même façon, comme *Blade Runner*, roman de Philip K. Dick, qui est un polar dans un univers de science-fiction, ou encore *Minority Report* du même auteur. Ou plus récemment, *Carbone modifié*, de Richard Morgan. Ou *Fatherland*, uchronie de Robert Harris. Ce genre, le "polar de science-fiction", met en lumière quelque chose dont je parlerai tout à l'heure : le polar est surtout une quête, alors que la science-fiction est surtout un univers.

2- Le polar d'anticipation

Le polar de science-fiction, que j'appelle ainsi faute de mieux, allie quête policière et diégèse science-fictionnelle, qui donc ne se mêlent pas. Contrairement à cette forme particulière, le polar d'anticipation, mêle davantage ces 2 genres polar et imaginaire.

Le mélange des deux se manifeste de la même façon, c'est-à-dire que l'intrigue noire se déroule dans un univers diégétique ressortissant à l'imaginaire, à des degrés divers. Les exemples les plus significatifs du polar d'anticipation sont plutôt français : Paul Borelli, avec *L'ombre du chat*, ou Laurence Biberfeld, avec *La Vieille au grand chapeau*, ou encore Stéphanie Benson, avec sa série EPICUR, ou encore Muratet, avec *La Révolte des rats*. Le représentant le plus connu en est Maurice Dantec : *Les racines du mal*, *Babylone Babies* et plus récemment sa trilogie, *Liber Mundi*.

Maurice Dantec est un auteur à part dans le monde du roman noir français, en ce qu'il écrit sur des thèmes aux confins des genres noir et science-fictionnel. *Les Racines du mal*²⁷ est un des romans noirs d'anticipation français les plus marquants de ces dernières années, assorti d'un succès commercial et critique à l'avenant.

A- L'histoire

L'intrigue principale des *Racines du mal* tourne autour de la thèse selon laquelle toutes les civilisations engendrent de terribles assassins. Pour le narrateur, Arthur Darquandier, les seuls d'entre eux qui se font prendre (en vertu d'une sorte de loi de la sélection naturelle) sont les plus médiocres. Les autres commettent leurs forfaits en toute impunité. Darquandier, qui

²⁶ en ligne sur Salle 101 : www.salle101.org/pages/fforde.html

²⁷ Maurice G. Dantec, *Les racines du mal*, Gallimard coll. Série Noire, 1995.

est par ailleurs "cogniticien informaticien", invente une "neuromatrice", ordinateur qui "se développe comme des cortex humains, en couches logicielles successives". La neuromatrice permet alors de relier entre eux différents indices qui prouvent que les disparitions et massacres dont il est question dans le roman, non élucidés par la police, sont imputables à quelques assassins qui se livrent à un jeu. Grâce à la neuromatrice, Darquandier les localise sur le web, les retrouve et leur tend un piège. Ils finissent par s'entretuer après avoir, toutefois, assassiné et torturé un grand nombre de personnes.

La relation des horreurs commises par les différents assassins – difficilement soutenable – est un thème important du roman et s'accorde à la vision apocalyptique de la société et à l'atmosphère de fin du monde. L'originalité des *Racines du mal*, c'est de proposer une théorie générale sur le Mal dont les différentes manifestations sont présentées dans le roman. Cette théorie, fondée sur la Kabbale, met en évidence le lien entre la "Conscience Unitaire" et le "Monde Matériel". C'est tout un système global qui s'échafaude pour donner sens à la société actuelle, ce qui fait dire à Bertrand Audusse, dans *Le Monde*, lors de la sortie du roman qu'il qualifie de roman "noir cybernétique" que *Les Racines du mal* est un

[...] Livre des ténèbres, une sorte de roman total, un livre fou sur la folie du monde, où Dantec fait valser toutes les barrières de temps, d'espace comme de genre : nous sommes désormais aux abords de l'an 2000 dans un exercice de proche anticipation.²⁸

B- La synthèse des genres :

A la différence du croisement précédent, auto-référentiel dans la mesure où l'univers présenté ne renvoie pas à la société telle qu'on la connaît, le polar d'anticipation possède la dimension de critique sociale que l'on prête au roman noir. C'est-à-dire que d'une certaine façon, le polar d'anticipation imagine les problèmes politiques ou sociaux à venir de notre société, en une sorte de démonstration scientifique : voilà comment est notre monde, voilà ce qu'il va devenir. La fiction est donc conçue comme le laboratoire où se développent ces hypothèses : d'ailleurs Dantec a intitulé dans la revue des *Temps modernes* un article : "la fiction comme laboratoire anthropologique expérimental". L'imaginaire y est donc filé – au sens où on parle de métaphore filée – à partir des éléments observables aujourd'hui. On voit alors bien comment s'effectue la synthèse entre polar et imaginaire dans ce genre particulier : on part de faits sociaux et on extrapole à court terme sur les années à venir. Plus que dans le genre précédent, où la dimension polar et imaginaire ne font que se superposer, ici la dimension "polar", au sens de "critique sociale fondée sur une transgression criminelle", naît de l'univers diégétique science-fictionnel, qui est clairement présenté comme étant la conséquence de problèmes observables aujourd'hui. Ainsi, tout le roman des *Racines du mal* peut être considéré comme le développement fictionnel d'un essai du britannique Colin Wilson, évoqué dans le roman même :

Lorsqu'il se décida à rentrer en Europe, il était en fait persuadé que l'apparente "stagnation" des chiffres sur le vieux continent ne trahissait qu'une chose : les États de la Communauté et de l'espace économique européen se trouvaient dans les conditions des États-Unis vingt ou trente ans plus tôt. À l'inverse de certains, il ne voyait pas dans le *serial killer* un phénomène typiquement américain, mais pensait comme moi (et comme Colin Wilson, par exemple) que le tueur en série est un produit de la civilisation "industrielle", en tant que telle. Les USA n'étant que la "première" d'entre elles. [...] ²⁹.

²⁸ Bertrand Audusse, "Attention, délires et menaces", in *Le Monde*, 20/05/95.

²⁹ *Ibid.* p. 118-119.

Colin Wilson existe vraiment, et ce nom se trouve assorti d'une petite note expliquant qui il est : "Essayiste britannique, spécialiste de la psychologie criminelle et auteur de nombreux ouvrages sur la question, publiés entre les années cinquante et soixante-dix (*L'Homme en dehors, Les Encyclopédies du meurtre, Etre assassin, etc.*³⁰)". Cette note de bas de page fonctionne alors comme un glissement métaleptique, un savoir du narrateur qui documente son lecteur. En tout cas, ce passage prépare l'intrigue à venir, tout entière centrée autour des tueurs en série.

Ce passage est un bon exemple du fonctionnement du polar d'anticipation : le tueur en série, selon un vrai spécialiste de la question, (Colin Wilson) est un problème social appelé à se développer dans l'avenir. Dantec en fait un polar (transgression des règles sociales) d'anticipation (puisque le roman imagine ce qui va se passer dans le futur, selon les thèses de Wilson).

Tous les polars d'anticipation fonctionnent de la même façon, sur un développement fictionnel et imaginaire de situations problématiques aujourd'hui : le trafic d'ouvriers vers les sociétés développées et les essais des laboratoires pharmaceutiques (*La Vieille au grand chapeau*, de Laurence Biberfeld) ou l'accentuation de la fracture sociale et les dangers du capitalisme (François Muratet, *La Révolte des rats*). Le polar d'anticipation ce n'est plus la superposition des 2 genres, mais une sorte d'ensemble commun au polar et à l'imaginaire : l'évocation des problèmes sociaux dans le futur, tels qu'ils sont prévisibles aujourd'hui.

3- la politique fiction :

Le genre dont je vais parler maintenant, celui de la politique fiction a une place de droit dans les littératures de l'imaginaire, même s'il est peut-être le moins imaginaire de tous. Un roman de politique fiction peut avoir 2 formes principales :

- soit il se fonde sur une situation politique donnée en imaginant pourquoi elle est ce qu'elle est : par exemple, *American Tabloid*, de James Ellroy, qui évoque tous les événements qui ont abouti à l'assassinat de Kennedy en 1963. Dans ce cas, "politique fiction" signifie "fiction politique".

- soit il imagine les développements possibles d'une situation politique, dans un futur à court terme. "Politique fiction" dans ce cas est construit sur le modèle de "science-fiction", sauf que l'aspect politique prend le pas sur aspect scientifique.

Je vais prendre pour exemple un roman qui est un peu un mélange de ces deux catégories, *Nous avions un rêve*, de Jake Lamar³¹.

A- L'histoire :

Nous avions un rêve, comme beaucoup de polars, est un roman multifocalisé, c'est-à-dire que l'intrigue progresse par le biais de plusieurs personnages qui sont focalisateurs tour à tour. L'histoire se passe aujourd'hui aux États-Unis, mais beaucoup d'éléments de la diégèse sont légèrement décalés : sous le gouvernement du charismatique Troy McCracken, premier président issu du "Parti américain", tous les États ont réhabilité la peine de mort; le gouvernement a mis en place des CRT (camps de rééducation pour les toxicomanes) où les jeunes délinquants sont envoyés dès leur première arrestation, pour y subir un lavage de cerveau à base d'entraînements façon GI et de préceptes inculqués de force, sur l'amour du travail et de la Nation. La police est aidée dans sa tâche répressive par les FYC (Federal Youth Corps), jeunes miliciens volontaires qui patrouillent dans les rues. L'avortement y est sévèrement contrôlé et la pilule abortive, interdite. Depuis peu, le nouvel avatar de la télé

³⁰ *Ibid.*

³¹ Jake Lamar, *Nous avions un rêve*, traduit de *The last integrationnist* (1996), Payot & Rivages coll. Rivages/thriller, 2005.

réalité consiste à rendre publiques les exécutions de prisonniers, dans un grand show médiatique à visée cathartique. Sur ce fond diégétique, le personnage principal est Melvin Hutchinson, ministre de la justice, noir, et favori pour devenir vice-président. Il défend les valeurs traditionalistes mises en place et pour lui, la peine de mort (par pendaison : ça coûte moins cher à la société), c'est juste un moyen pour le pécheur criminel d'atteindre plus tôt la miséricorde du Seigneur. Mais peu à peu, Melvin se rend compte que l'intégration de la communauté afro-américaine dans la société est un vain mot, et que la réponse apportée par le gouvernement en place pour lutter contre la délinquance noire ressortit au génocide pur et simple. Le roman pose donc la question de l'intégration des Noirs dans la société américaine, et les personnages focalisateurs déclinent ce problème en fonction de leurs situations personnelles. Ce que montre ou démontre Jake Lamar, auteur noir qui vit aujourd'hui en France, c'est une société où l'incompréhension, voire la haine entre les différentes communautés prévaut.

B- L'imaginaire, un procédé d'amplification :

Dans la politique fiction, l'auteur travaille sur la matière politique, c'est-à-dire que la intrigue est fondée sur le développement d'une situation politique. Mais après, selon le temps de la diégèse, on a deux variantes importantes selon que la politique Fiction relate un événement passé ou présent, ou imagine un futur proche en s'appuyant sur des faits présents :

-> Si c'est le passé ou le présent qui est revisité par l'auteur, le roman de politique fiction se rapproche du roman noir, avec lequel il a en commun d'évoquer les problèmes sociaux ou sociétaux.

-> Mais lorsque c'est le futur qui sert de cadre, le roman de politique fiction qui évoque encore les problèmes sociaux, peut être classé en fait dans les catégories de la dystopie ou de la contre-utopie³². C'est le cas de romans comme *1984* d'Orwell, *Fahrenheit 451*, ou plus récemment, de deux romans de Pierre Bordage, *L'Ange de l'abîme*, roman de l'après-11 septembre qui évoque les guerres de religion entre l'occident chrétien et les islamistes, ou *Wang*, qui parle du déferlement de la misère tiers-mondiste sur l'occident préservé.

La politique fiction, au sens strict, c'est donc quand la diégèse est ancrée dans le présent ou le passé. C'est pour cela que j'ai évoqué le roman de Jake Lamar, qui me paraît un bon exemple de la catégorie de la politique fiction, au croisement du roman noir et de l'imaginaire.

En fait, ce serait un parfait roman noir s'il n'y avait ces éléments très intéressants que j'ai évoqués, qui ressortissent à la différence entre non référentiel et non mimétique dont j'ai parlé tout à l'heure. La plupart du temps, dans *Nous avions un rêve*, les États-Unis décrits sont ceux que nous connaissons. Les événements et les personnes auxquels il est fait référence sont des événements et des personnes historiques. C'est à partir du moment où la situation politique actuelle des EU est évoquée que le roman devient non-mimétique : le président, Troy Mac Cracken, est le candidat du parti américain, qui a donc détrôné démocrates et républicains; sous son gouvernement, ont été mises en place des mesures de répression contre le crime : peine de mort par pendaison rétablie dans tous les états, création du corps des jeunes miliciens qui assistent la police... en fait, l'imaginaire est lié à une sorte de procédé d'amplification de la situation politique américaine : pour exemplifier le durcissement en matière de répression, de repli sur soi, ayant pour conséquence une aggravation de la fracture intercommunautaire, Jake Lamar fonde l'intrigue sur l'hyperbole; dans un récit censé se passer

³² Utopie : société parfaite et idéale; contre-utopie : société sombre et mauvaise; dystopie : société parfaite mais cauchemardesque.

aujourd'hui, il introduit des éléments exagérés par rapport à ce qui se passe aujourd'hui : les exécutions publiques qui deviennent des reality shows, ou la prise de la pilule abortive punie de prison, ce n'est pas ce qui se passe, mais c'est l'exagération de ce qui se passe.

Cela dit, il faut bien dire que ce procédé d'amplification est commun à toute la production de la politique fiction, dont la caractéristique est d'imaginer, que ce soit dans le présent ou dans le futur, les pires événements liés à une situation politique donnée. Là est bien la dimension de l'imaginaire du roman de politique fiction, que cet imaginaire soit mimétique ou non mimétique.

4- L'hybridation des genres

Ces exemples renvoient donc à l'hybridation générique; ce ne sont évidemment pas des exemples uniques. L'hybridation existe aussi avec la littérature blanche : l'influence du roman noir sur Echenoz est importante, et, par exemple, on pourrait aussi parler du dernier roman de Houellebecq qui est assez nettement science-fictionnel. On est là dans le concept opératoire de **transfiction** défini par Francis Berthelot dans son essai *Bibliothèque de l'entre-mondes*.

Dire tout cela s'apparente probablement au truisme, et ne fait que renforcer l'idée que l'approche classificatoire est impossible. De toute façon, c'est pour d'autres raisons que l'hybridation est intéressante. Pourquoi ? Parce que, depuis qu'on s'est orienté, en théorie de la littérature, vers les problèmes de réception des genres, se pose la question de ce que Schaeffer appelle la *généricité lectoriale*, c'est-à-dire comment le lecteur reçoit et interprète l'œuvre en fonction de son genre (voir l'horizon d'attente de Jauss, dans *Esthétique de la réception*). Je vous laisse lire ce qu'en dit Richard St-Gelais :

[...] les genres ont une réalité sociologique indéniable: 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. Ceux-ci n'ont pas à fournir une définition précise et exacte de la science-fiction, par exemple, pour conclure au premier coup d'œil (le titre, le nom de l'auteur ou l'illustration aidant) qu'ils ont bien affaire à un roman de science-fiction.

Il serait tentant, dès lors, de ne reconnaître aux genres qu'un statut sociologique; le fractionnement du lectorat en marchés de plus en plus spécialisés correspondant à des produits identifiés de manière aussi peu ambiguë que possible ne pourrait que nous encourager dans cette voie. Mais ce serait là réduire la lecture à une simple identification de signaux génériques – comme si les genres, s'agissant de lecture, n'étaient que le résultat d'un repérage paratextuel; comme si, surtout, la lecture, passé le paratexte et les indications qu'il procure, devenait un processus génériquement indifférencié. *On peut avancer au contraire, sans pour autant revenir à une conception essentialiste des genres, que la lecture connaît - et adopte - des réglages d'ordre générique; autrement dit, que les processus de lecture, loin de présenter un caractère homogène, sont génériquement différenciés, de sorte qu'on puisse parler de lecture poétique, de lecture dramatique, de lecture romanesque et, plus spécifiquement, de lecture science-fictionnelle – ou de lecture policière.*³³

En fait, les choses ne sont pas si simples que ce que dit St-Gelais puisque ici, le paratexte des romans étudiés, pour autant qu'il renseigne le lecteur, permet de classer les romans dans plusieurs genres différents : ainsi, *L'Affaire Jane Eyre* a été publié en tant que polar (Fleuve Noir) avant d'être réédité en poche dans une collection générale (10/18) et on le trouve aujourd'hui dans les rayons de littérature blanche en librairie. *Les Racines du mal* est publié en Série Noire. Quant au roman de Jake Lamar, il est publié dans la collection Thriller chez Rivages/ Noir, ce qui ne signifie nullement qu'il ressortit à ce genre particulier puisque

³³ Richard ST-Gelais, "Rudiments de lecture policière" in *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 75, n°3, 1997, p. 789-804. (Je souligne)

cette collection est la collection grand format de chez Rivages policier. Donc, apparemment, la collection de publication ne permet pas forcément de prévoir le genre du roman...

Ensuite, le problème est précisément "le processus de lecture génériquement différenciée" dont parle St-Gelais. On voit bien que dans le cas des romans évoqués, c'est l'attente même du lecteur, en fonction des indices paratextuels, qui se trouve remise en cause : ces romans jouent avec l'attente du lecteur.

Ce jeu sur les genres est possible parce qu'en fait, ce qui fonde le polar et ce qui fonde l'imaginaire opère à 2 niveaux différents. Ce qui permet de caractériser un polar, c'est la quête d'un personnage, ou d'un groupe de personnages, qui vise à élucider un crime imputable à la société. Alors que ce qui permet de caractériser un roman de l'imaginaire, c'est l'univers diégétique présenté. Les deux ne sont pas sur le même plan, comme le prouve l'opposition reconnue entre 1^{er} plan (plan des actions) et 2^e plan (arrière-plan), qui se marque notamment, dans le cas du récit au passé, par l'opposition imparfait/ Passé simple.

C'est parce que le roman noir consiste en une quête que le terme "noir" semble désigner un registre³⁴ en même temps qu'un genre. Assez peu étudiée en poétique, la notion de "registre" est difficile à cerner en ce qu'elle a partie liée avec le genre : ainsi le registre tragique associé à la tragédie, le registre comique à la comédie ou le registre épique à l'épopée... On voit bien en quoi les registres sont indissociables des genres qui les mettent en œuvre. Pourtant, même associés dans la tradition littéraire, genre et registre ne se confondent pas.

Le terme de "registre" pris dans l'acception de "mouvement d'émotion" est particulièrement opératoire puisqu'il permet de rendre compte de ce problème lié au genre noir, sur la différence entre genre et registre. C'est le cas également pour la notion de comique qui, transversale, n'est pas le propre de la seule comédie; de même, le fantastique est à la fois genre et registre. Donc, en tant qu'il existe des collections noires, une reconnaissance littéraire, historique et institutionnelle, des éléments de définition... il y a bien un genre noir. Mais en tant qu'il suscite chez le lecteur une émotion particulière, liée à la quête des personnages, il existe aussi un registre noir, à l'œuvre dans de multiples récits qui ne ressortissent pas spécifiquement à ce genre particulier, notamment les genres de l'imaginaire.

Et comme l'imaginaire consiste en une diégèse, qui s'accommode d'intrigues multiples, il peut y avoir des romans qui ressortissent à ces genres différents.

Pour conclure, on voit donc en quoi l'hybridation entre polar et genres de l'imaginaire est possible, et rend compte de romans hybrides qui renvoient à "l'espace en continuelle transformation" dont parle St-Gelais un peu plus loin dans le même article.

En fait, l'hybridation qui se manifeste, dans tous ces romans, joue sur les attentes du lecteur, peut-être à cause de l'usure et de la réduplication générique dont je parlais tout à l'heure. De plus en plus manifestement, les auteurs de la littérature de genre jouent avec les codes, ce qui est une manière de remettre en cause l'espace clos attribué par l'attente générique. Là, j'ai parlé de polar et imaginaire, mais il y a des hybridations plus fortes; par exemple des romans qui mêlent polar, imaginaire et histoire, comme dans la série des *Eymerich*, de Valerio Evangelisti : un inquisiteur qui mène l'enquête, dans un passé en même temps historique et imaginaire.

Bibliographie complémentaire :

34 [Les registres sont] les catégories de représentation et de perception du monde que la littérature exprime, et qui correspondent à des attitudes en face de l'existence, à des émotions fondamentales. Article "Registres", *Dictionnaire du littéraire*, s.la dir. de Paul Aron, Denis St-Jacques, Alain Viala, PUF, 2002, p. 510.

BERTHELOT, Francis.- *Bibliothèque de l'Entre-Mondes : guide de lecture, les transfiction.*- [Paris:] Gallimard, 2005.- 333 p. (Folio SF, 225)

DAMBRE, Marc; GOSSELIN-NOAT, Monique (s.la dir.).- *L'Éclatement des genres au XX^e siècle.*- Paris : PSN, 2001.- 368 p.-

FONDANÈCHE, Daniel.- *Paralittératures.*- Paris : Vuibert, 2005.- 735 p.-

GENETTE, Gérard.- *Palimpsestes : la littérature au second degré.*- Paris : Seuil, 1982.- 573 p.- (Points Essais, 257)

GLOWINSKI, Michal.- "Sur le roman à la première personne".- *Poétique* n°72, novembre 1987, p. 497-507.

MANCHETTE, Jean-Patrick.- *Chroniques.*- Paris : Payot & Rivages, 2003.- 442 p.- (Rivages/Noir, 488)

MESSAC, Régis.- *Le "detective novel" et l'influence de la pensée scientifique.*- Genève: Slatkine Reprints, 1975.- 698p.-