Université Rennes 2
UFR Arts,
Lettres
Communication

UNIVERSITÉ
RENNES 2

# Pourquoi les hétéronymes écrivent-ils des romans policiers ?

Étude de quatre récits policiers écrits sous hétéronyme :

*Six problèmes pour don Isidro Parodi* (Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges)

« L'Affaire du professeur de sciences » (Fernando Pessoa)

« L'Affaire Vargas » (Fernando Pessoa)

*Et on tuera tous les affreux* (Boris Vian)

Mémoire de M2 en Littérature Générale et Comparée

présenté par Clara Hery

sous la direction de Gaëlle Debeaux

soutenu devant un jury composé de Gaëlle Debeaux et Charline Pluvinet

Année universitaire 2020-2021

# Remerciements

Je commence cette page en remerciant Gaëlle Debeaux qui a dirigé ce mémoire, aussi bien pour ses corrections, ses encouragements et les pistes de recherches qu'elle m'a apportées, que pour son enseignement, toujours enthousiasmant.

Je ne pourrai pas non plus suffisamment remercier Charline Pluvinet, pour ses cours que j'ai adorés, et pour avoir accepté de lire ce travail et de faire partie du jury de soutenance.

Si ces deux années de master ont été aussi belles et enthousiasmantes, c'est grâce à vos cours et votre accompagnement.

Mes ami·e·s pour l'amour et le soutien. Et Cloé, merci pour les relectures et l'encouragement constant !

# Avertissement

Pour rendre la lecture plus aisée, on abrégera parfois les titres des œuvres de notre corpus principal en écrivant « *Et on tuera* » pour « *Et on tuera tous les affreux* », et « *Six problèmes* » pour « *Six problèmes pour don Isidro Parodi* ».

En outre, dans les notes de bas de page, on utilisera ces abréviations :

- *SP* pour *Six problèmes pour Don Isidro Parodi* (Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges), traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset, Paris, Robert Laffont, 2017.
- *SPA* pour *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo Siglo, 1995.

- « APS » pour « L'Affaire du professeur de sciences » (Fernando Pessoa), *Histoires d'un raisonneur*, Paris, Christian Bourgeois, 2014.
- « CSM » pour « The case of the science master », *Histórias de um racionador*, Lisbonne, Assírio e Alvim, 2012.

- « AV » pour *L'Affaire Vargas* (Fernando Pessoa), trad. Michelle Giudicelli, Paris, Gallimard, « Folio ».
- « CV » pour « O Caso Vargas », *Quaresma, decifrador*, Lisbonne, Assírio e Alvim, 2014.

- *EOT* pour *Et on tuera tous les affreux* (Boris Vian), dans *Œuvres romanesques complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 2010.

# Introduction

« Deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusqu'au jour du jugement : tâchons d'avancer et de mûrir ce jugement en dégageant la bonne et en limitant l'autre avec fermeté[1] », écrit Charles-Augustin Sainte-Beuve en 1839. L' « autre », c'est la littérature des feuilletons, publiée dans les journaux et payée à la ligne, la littérature qui subordonne ses critères esthétiques à un impératif éditorial – c'est-à-dire économique – pour vivre de sa plume.

Le roman policier se présente volontiers comme l' « autre » littérature, une littérature subalterne, tourné du côté de la consommation immédiate, du feuilletonnage et de la lecture rapide[2]. On connaît les éditions peu coûteuses des romans policiers édités par le Scorpion puis le Masque, ou Fleuve Noir, et leurs couvertures standardisées, à la manière – on l'imagine – des intrigues qu'ils proposent. La modalité de consommation des littératures policières est si différente de celle de la littérature académique qu'on qualifie le policier d' « infra-littérature », sorte de littérature subalterne, produit manufacturé à niveau de lecture unique destiné à être lu d'une traite, sans retour, puisque son unique intérêt résiderait plutôt dans son intrigue que dans des qualités d'écriture qu'il n'est pas supposé posséder. Impossible, alors, de s'étonner de la difficulté, pour les auteurs reconnus par la critique, de concilier les écrits policiers avec leur œuvre principale ; écrits de jeunesse, exercices de style, *private joke* ou supercherie éditoriale, les nouvelles et romans policiers jouissent d'un statut très particulier dans la production de ces auteurs, qui n'assument pas ces textes selon la même modalité que leur œuvre principale : ils sont publiés chez des éditeurs bien distincts, sous pseudonymes, ou bien publiés bien après l'adoubement de l'auteur par la critique, de peur que cette production ne nuise à sa crédibilité académique. Pourtant, nombreux sont ceux qui s'essaient à l'exercice du roman policier, parfois même précisément à cause de la raison pour laquelle celui-ci est dévalorisé : le roman policier est un produit de consommation – donc de rémunération. S'il est méprisé – au moins jusqu'au milieu du XX$^{e}$ siècle – par la critique, il est largement plébiscité par le public, qui s'en nourrit compulsivement.

1 Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle » [1839], *Revue des Deux Mondes, période initiale*, tome 19, 1839, p. 675-691, édition Wikisource consultée le 10/05/2020.

2 Yves, Stalloni, « Les 100 mots du roman », *Les 100 mots du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2017, p. 5-115.

## Le genre policier, une infra-littérature ?

La forte consommation de la littérature policière par le public peut être expliquée par le fait qu'une politique éditoriale très puissante a verrouillé son horizon d'attente et standardisé ses codes : on y trouve des schémas récurrents et des personnages archétypaux – donc familiers. Cette familiarité du public avec le genre policier facilite l'entrée dans le récit, où le lecteur a déjà ses marques, et où rien ne semble pouvoir le mettre à distance : il est tout entier disponible pour accueillir la matière du roman.

Le genre policier est en effet un genre qui nécessite une adhésion très grande du lecteur au récit. Il se structure autour d'une énigme – un crime – à élucider. Cette élucidation se réalise généralement par le biais d'une enquête policière qui aboutit à la toute fin du roman ; là, le lecteur accède à la solution de l'énigme et voit ses conjectures confirmées – ou infirmées. Plusieurs éléments doivent être élucidés au fil du récit, depuis la nature du crime à son mobile en passant par le mode opératoire et, bien sûr, le coupable.

Le roman policier se voit généralement attribuer deux origines. D'une part, le roman noir, né en Angleterre, lui offre sa dimension inquiétante et son imprégnation de crime. Le roman de Jane Austen, *Emma*, publié en 1815, est souvent considéré comme l'un des premiers romans qui annoncent l'essor du policier au XIX$^{e}$ siècle. En 1827, la publication des *Mémoires de Vidocq, chef de la police de Sûreté*, installe le motif du policier dans la littérature populaire – et inspire Edgar Alan Poe, dont les textes qui mettent en scène le chevalier Dupin fondent la tradition des nouvelles policières. *Murders in the rue Morgue*, publié en 1841, est suivie en 1842 de *The Mystery of Marie Rogêt*, et en 1844 de *The Purloined Letter*. Dans ces trois nouvelles, Dupin résout l'énigme qui se présente à lui par une série de déductions qu'il tire du peu d'éléments qu'il a à sa disposition ; la chétivité de ces éléments explique l'affinité particulière qui existe entre la littérature policière et le genre de la nouvelle : l'énigme se résout en un temps réduit, et la démonstration est d'autant plus éclatante que le récit est condensé.

Le genre policier se satisfait ainsi de formes courtes, nouvelles ou épisodes de feuilletons publiés dans la presse quotidienne C'est cette dernière forme éditoriale qui donne au policier toute sa tension dramatique, en introduisant des procédés de *suspense*, et notamment le *cliffangher*, qui suscite l'engouement du public. On note ainsi un entremêlement entre tactiques d'écriture – il est intrinsèquement lié au roman policier, dont il renforce la puissance d'adhésion et les enjeux dramatiques – et tactiques éditoriales. Raphaël Baroni explique ainsi que le suspense exerce une forme de chantage sur le lecteur, qui l'incite à acheter le numéro suivant du périodique dans lequel

le feuilleton est publié[1]. C'est de cette manière que sont publiés les romans judiciaires d'Émile Gaboriau, *L'Affaire Lerouge* et *Le Crime d'Orcival*, en 1866, qui sont certes longs, mais reçus, au moment de leur publication, de manière fragmentée, ce qui n'est plus le cas au XIX[e] siècle[2]. La pratique sérielle s'inscrit largement dans cette stratégie éditoriale[3], et soumet le roman feuilleton à une poétique particulière – celle de la répétition et de la variation par rapport à un modèle. Gaboriau introduit ainsi, avec le personnage de Lecoq, le motif de la réapparition d'un même protagoniste dans plusieurs romans judiciaires – d'un même chronotope de manière générale, puisque réapparaît également son rival Gévrol. Comme les nouvelles d'Edgar Poe, le roman judiciaire, influence majeure du roman policier, repose ainsi sur la présence, et la récurrence, d'un personnage-enquêteur.

Le procédé consistant à faire revenir le même personnage détective dans plusieurs romans aux intrigues différentes est utilisé par trois des auteurs de notre corpus. On se propose en effet d'étudier quatre textes policiers écrits ou publiés sous pseudonyme au début du XX[e] siècle : *Et on tuera tous les affreux*, publié par la première fois en France par Boris Vian sous le pseudonyme de Vernon Sullivan en 1948 ; « L'Affaire Vargas », nouvelle publiée pour la première fois au Portugal en 2008, mais appartenant à un recueil de nouvelles – *Quaresma déchiffreur* – écrites par Fernando Pessoa de 1915 à 1935, et attribuées au détective Quaresma ; « L'Affaire du professeur de sciences », nouvelle appartenant à un recueil – *Histoires d'un raisonneur* – écrit en anglais sous le régime de l'hétéronyme Horace James Faber, en 1908, pendant la jeunesse de Pessoa.à Durban, en Afrique du Sud ; et *Six Problèmes pour don Isidro Parodi*, écrit par Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges, et publié sous le pseudonyme Honorio Bustos Domecq en 1942 en Argentine.

Don Isidro Parodi est certes le protagoniste de *Six Problèmes pour don Isidro Parodi*, mais on le retrouve également dans un autre recueil, *Nuevos Cuentos*, écrit par Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares – et signé « Honorio Bustos Domecq » –, tenant également le rôle de détective ; de la même manière, Quaresma ou Byng, les héros des romans policiers de Fernando Pessoa, interviennent dans toutes les nouvelles des recueils *Quaresma déchiffreur* et *Histoires d'un raisonneur*, dont ils sont les héros. Chez Vernon Sullivan, l'auteur hétéronyme de Boris Vian, en revanche, chaque roman met en scène un protagoniste différent, même si l'environnement – le Sud états-unien – demeure le même dans les quatre romans publiés sous ce pseudonyme. Si cet environnement perdure au fil de ces textes, c'est notamment parce que la France a reçu les textes de

1 Raphaël Baroni, « La valeur littéraire du suspense », *A contrario*, 2004/1, Vol. 2, p. 29-43.
2 Les éditions contemporaines de *L'Affaire Lerouge* et du *Crime d'Orcival* font environ 400 pages.
3 Kálai Sándor, « Pratiques sérielles dans le roman judiciaire », *Belphégor* [En ligne], n°14, 2016, mis en ligne le 10 octobre 2016, consulté le 20 mai 2020.

la *hard-boiled fiction*[1] états-unienne, qui influencent durablement la production policière française. En effet, la littérature policière états-unienne opère un geste de décalage par rapport à la littérature d'énigme, qui naît pourtant sous la plume d'Edgar Poe, auteur américain.

Ces deux branches du roman policier ont cependant en commun le motif du fin limier, du détective astucieux, seul pouvoir à résoudre un crime insoluble pour la police – motif également commun au roman d'aventure. On retrouve ce motif chez Maurice Leblanc, qui met au point la saga *Arsène Lupin*, chez Pierre Souvestre et Marcel Allain, qui élaborent la figure de Fantomas, ou chez Gaston Leroux qui met en scène le personnage de Rouletabille, de la même manière qu'Edgar Poe crée son chevalier Dupin, Émile Gaboriau son Lecoq, ou Arthur Conan Doyle son Sherlock Holmes. Raymond Chandler, figure majeure de la *hard-boiled fiction*, met ainsi en scène, dans ses romans, Philip Marlow, un policier déclassé, dont la marginalité lui permet, précisément, d'évoluer dans le monde des économies parallèles, et de résoudre les cas qu'on lui propose. Quaresma, le détective de « L'Affaire Vargas », est un médecin qui a cessé d'exercer à cause de son alcoolisme ; Byng, celui de « L'Affaire du professeur de sciences » est un ex-sergent, déclassé pour la même raison ; Isidro Parodi, le détective de *Six Problèmes*, est en prison à cause d'une accusation de meurtre. Rock Bailey, le détective de *Et on tuera*, lui, trouve sa marginalité dans son amateurisme ; c'est parce qu'il n'a jamais assisté à la moindre enquête qu'il est éloigné par la police, tout comme le sont, au début de leurs aventures, Dupin et Sherlock Holmes. La figure du détective permet ainsi d'intégrer pleinement notre corpus dans la tradition policière.

Par ailleurs, la très grande codification du genre naît autant de la standardisation éditoriale que de la nature même du roman policier, qui repose tout entier sur une énigme dont la résolution doit s'opérer de manière méthodique. Comme le mathématicien dont il tire son nom, le chevalier Dupin d'Edgar Poe se fonde en grande partie sur la logique et les mathématiques pour procéder à ces déductions, et avec lui tous les détectives qu'il inspire – on verra que la méthode mathématique et les sciences revêtent une grande importance dans notre corpus.

1 On peut traduire « *hard-boiled* » par « dur à cuire », qualificatif qui s'applique d'abord au détective – on parle de *hard-boiled dick* – et ensuite à la fiction qui le met en scène. Plutôt que littérature d'énigme, la *hard-boiled fiction*, qui naît aux États-Unis pendant la Prohibition, peut être qualifiée de littérature de crime ; elle se fonde moins sur la résolution d'un mystère que sur l'exploration l'univers du crime organisé et de la corruption. La violence y est exacerbée, et elle se déroule rarement en huis clos. Parmi les auteurs majeurs de la *hard-boiled*, on trouve Dashiell Hammett et Raymond Chandler.

## La dissimulation de la vérité : enjeu principal du corpus

Lorsqu'est publié *Et on tuera tous les affreux*, on soupçonne déjà que Vernon Sullivan est le pseudonyme de Boris Vian. En effet, la première publication de *J'irai cracher sur vos tombes* a déclenché un emballement éditorial et judiciaire, et un procès largement relayé dans la presse au cours duquel on a accusé Boris Vian, qui s'était présenté comme simple traducteur du roman, s'était dissimulé derrière l'identité de Vernon Sullivan, censé être un auteur noir et états-unien. C'est que cette production sous pseudonyme – publiée aux éditions du Scorpion – et sa production publiée aux éditions Gallimard s'opposent radicalement ; d'ailleurs, même après cette révélation, il continue de ne publier aux éditions du Scorpion que sous le pseudonyme de Vernon Sullivan. *Et on tuera tous les affreux* s'affirme donc d'emblée comme écrit sous hétéronyme, et comme imitation d'une littérature de genre états-unienne. Boris Vian est, en effet, fortement impressionné par la *hard-boiled fiction* qui déferle alors sur le marché éditorial français, dont il traduit, avec sa femme Michelle Vian, certains ouvrages[1], et pour lesquels il nourrit une vive admiration. Il publie sous ce pseudonyme quatre textes ; les deux premiers, *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les morts ont tous la même peau*, comportent une dimension politique tout à fait absente des deux suivants, *Et on tuera tous les affreux* et *Elles se rendent pas compte*, plus légers et plus inscrits dans la littérature de genre : *Et on tuera* choisit ainsi de combiner le polar avec la veine science-fictionnelle. Un culturiste californien, Rock Bailey, à la beauté canonique et reconnue, est mêlé à un trafic d'organes et de gamètes : on a tenté de lui voler son sperme. Il découvre, au terme d'une enquête en deux temps, que le médecin Markus Schultz. a entrepris le projet eugéniste de produire des individus génétiquement sélectionnés et modifiés : il s'agit de peupler une île – et à terme le monde – d'êtres aussi beaux que résistants. L'enquête met en scène des antagonistes – femmes très belles – et des adjuvants – hommes très beaux et très résistants sur le plan physique. Malgré la beauté de la majorité des personnages et l'atmosphère sexualisée qui plane dans le texte, les héros du roman tentent à toute force d'être ascétiques sur le plan sexuel, et seuls les personnages secondaires – des erreurs médicales ou un chien policier – sont renvoyés à une pulsion sexuelle débridée. Cette enquête est l'occasion d'une réflexion sur la beauté et ses capacités d'attraction, mais aussi, grâce au narrateur auto-diégétique, sur la présentation des événements et la possibilité, pour le lecteur, de se fier à celui qui raconte l'histoire.

1 La même année qu'est publié *Et on tuera tous les affreux*, Gallimard publie *La Dame du lac*, une traduction française du roman de Raymond Chandler, *Lady in the lake*, traduction opérée par Michelle et Boris Vian. C'est le huitième ouvrage publié dans la collection « Série noire », consacrée aux polars et romans d'espionnage, de Gallimard.

Si *Et on tuera tous les affreux* fait abondamment référence à la *hard-boiled fiction* états-unienne, les textes qui suivent se rattachent davantage à la littérature d'énigme britannique, en particulier aux modèles d'Edgar Poe et d'Arthur Conan Doyle.

Dans « L'Affaire Vargas », les plans d'un sous-marin ont été volés, et l'homme qui devait les détenir, Vargas, est mort. Personne n'a assisté à cette mort, et il s'agit de déterminer si les plans ont été volés sur le corps mort de Vargas, ou bien s'il s'en était débarrassé auparavant ; auquel cas, les avait-il lui-même volés ? S'est-il suicidé après qu'on les lui a volés ? Les avait-il même un jour détenus ? Les deux événements sont-ils liés ou dissociés ? Le vol des plans est-il l'épiphénomène du meurtre de Vargas, ou bien le meurtre de Vargas la circonstance nécessaire pour voler les plans ? Presque sans témoin, presque sans trace, toute l'élucidation de l'énigme repose sur la confiance que l'enquêteur a dans le discours d'Abílio Quaresma, qui résout l'affaire de manière strictement logique, puisqu'il est privé de l'enquête de terrain que mènent en parallèle les officiers de la police de Lisbonne. Le discours des enquêteurs ou de Quaresma occupe la majeure partie du texte, au point qu'il sombre dans l'abstraction sans plus faire références aux événements advenus plus tôt : l'enquête ne se fonde pas sur l'accumulation d'indices concrets, mais bien sur le raisonnement soigneux et appliqué de Quaresma, détective amateur, ancien médecin alcoolique, et esprit brillant.

Le détective de « L'Affaire du professeur de sciences » partage avec Abílio Quaresma son débraillement. William Byng est un ancien sergent militaire, immodeste et génial, dont l'intellect presque pur œuvre à la résolution d'un meurtre dans un collège de garçons. « L'Affaire du professeur de sciences » se distingue de « L'Affaire Vargas » par son chronotope britannique, qui se noue de manière bien plus étroite avec l'intertexte anglo-saxon. Il s'agit de résoudre l'énigme du meurtre d'un professeur de sciences, dont on sait qu'il a été tué, sans autre indice que deux séries de pas, l'une bruyante et l'autre furtive, dans les escaliers qui menaient à la salle de classe où le meurtre a été commis. Le détective a toujours à résoudre un cas à partir d'éléments réduits à presque rien, mais, dans cet écrit de jeunesse, on sent le grand attachement à la matière de Conan Doyle ou à celle d'Edgar Poe ; d'ailleurs, l'hétéronyme utilisé par Pessoa, Horace James Faber, pour ces *Histoires d'un raisonneur* est britannique. Fernando Pessoa, qui publie – et même écrit – essentiellement par le truchement d'hétéronymes, est particulièrement attaché au roman policier d'Arthur Conan Doyle, attachement dont il explique qu'il est largement répandu chez les auteurs académiques, mais également largement tu. Malgré la présence d'un narrateur homo-diégétique absent dans « L'Affaire Vargas » et le plus grand degré d'autonomie de ce texte vis-à-vis de l'intertexte anglo-saxon, ces deux nouvelles ont en commun le fait de présenter l'intrigue policière comme une énigme plaisante et le prétexte à un tour de force intellectuel.

Cette dimension se retrouve également dans *Six Problèmes pour don Isidro Parodi*, qui met en scène six énigmes qui se répondent entre elles par le truchement des personnages qui les posent. Le détective est un ancien coiffeur emprisonné dans une prison de Buenos Aires, dont les célèbres capacités d'élucidation l'amènent à résoudre divers problèmes. Chaque personnage, Molinari, Gervasio Montenegro, José Formento, Mariana Anglada, Savastano et le docteur Shu T'ung, entre dans la prison, raconte son problème, le soumet à Parodi, puis repart. L'enquête ne peut pas se faire de manière physique, et repose donc entièrement sur des procédés intellectuels : comme tout l'acte du crime est concentré dans le discours de celui qui pose l'énigme, ce discours devient lui-même une scène d'enquête pour Don Isidro Parodi, et la résolution consiste à démêler ce discours, à sortir le fait brut de sa gangue de pompe discursive. Quelques jours se passent, le personnage revient, et Parodi reconstitue les faits, puis résout l'énigme. Chaque énigme est contenue dans une des six parties du conte, mais les personnages se retrouvent, et les épisodes se répondent. Or, c'est bien le discours d'Isidro Parodi, dévoilant et réorganisant les événements, qui structure le roman : en effet, ce sont ses réussites successives qui conduisent, par le bouche-à-oreille, les différents personnages à se présenter dans sa cellule pour lui soumettre leurs problèmes. Le caractère ludique de ces résolutions successives se retrouve dans la bizarrerie de l'élaboration de l'hétéronyme Honorio Bustos Domecq. Cette figure rassemble en effet deux auteurs argentins majeurs : Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, c'est-à-dire deux auteurs orthonymes, sous le nom d'un seul auteur fictif, hétéronyme. Cet hétéronyme est doté d'une biographie par un portrait le présentant, censément écrit par Adelma Badoglio, l'un des personnages du conte. Cette abolition de l'individualité des deux auteurs traduit la grande amitié existant entre Bioy et Borges, dont *Six Problèmes* une des premières collaborations littéraires, mais pas la dernière : ils collaborent plus tard pour écrire, sous un pseudonyme différent, un autre texte policier[1].

1 Bioy et Casares écrivent ensemble *Un modelo para la muerte*, publié en 1946 sous le pseudonyme de B. Suârez Lynch et *La Fiesta del Monstruo*, rédigée en 1946 et publiée en 1955.

## L'hétéronyme, le moyen de doter le texte policier d'enjeux nouveaux

Chacun des textes que l'on se propose d'étudier a donc en commun le grand attachement à la tradition littéraire policière de leurs auteurs. Pessoa témoigne en effet d'un amour sincère pour les textes d'Arthur Conan Doyle, et écrit que « « [l]'un des rares divertissements intellectuels qui restent encore à ce qui demeure d'intellectuels dans l'humanité est la lecture de romans policiers[1]. » Boris Vian est passionné par le contexte des États-Unis des années 1920 que l'on retrouve en arrière-fond de tous les romans « série noire » importés en France. Quant à Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, ils dirigent tous les deux la collection de romans policiers, « Le Septième Cercle », pour les éditions Emece en Argentine.

Non seulement chacun de ces quatre textes est publié sous pseudonyme, mais la responsabilité de leur écriture est transférée sur un auteur hétéronyme. Chacun de ces hétéronymes, Horace James Faber, Vernon Sullivan et Honorio Bustos Domecq, est doté d'une biographie présentée dans un paratexte. Le seul texte à n'être pas clairement doté d'un hétéronyme est « L'Affaire Vargas ». Cette nouvelle est publiée dans un recueil, *Quaresma Déchiffreur*, dont l'organisation avait déjà été prévue par Fernando Pessoa, qui l'avait doté d'une préface retraçant la biographie du détective Abilio Quaresma. Cette préface, prise en charge par Pessoa lui-même, entend faire passer Quaresma pour une personne réelle, et les textes du recueil comme une enquête – journalistique cette fois, plutôt que policière – menée par Pessoa lui-même pour rapporter les hauts faits de son ami Quaresma. Les textes de *Quaresma déchiffeur* seraient ainsi des compte-rendus d'enquêtes, écrits soit par Quaresma lui-même, soit par son ami, le commissaire Manuel Guedes. Chacun des textes tente donc de faire passer un personnage créé par eux de toutes pièces pour un auteur – ou détective – réel.

C'est Fernando Pessoa qui conceptualise le premier l'hétéronymie, dans son essai *Sur les hétéronymes*[2] ; on se fondera donc sur sa dénomination d' « orthonyme » pour désigner l'auteur réel. Par exemple, Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares sont des auteurs « orthonymes », et Honorio Bustos Domecq leur auteur « hétéronyme ». On utilisera également la distinction de Jean-François Jeandillou entre auteur « supposé » (Vernon Sullivan) et « supposant[3] » (Boris Vian).

1 Fernando Pessoa cité par Ana Maria Freitas dans « La Série *Quaresma, déchiffreur* » [2008], préface à *Quaresma Déchiffreur*, Fernando Pessoa, Paris, Christian Bourgeois, 2010, p. 11.
2 Fernando Pessoa, *Sur les hétéronymes*, traduit du portugais par Rémy Fourcade, Nice, Éditions Unes, 1985.
3 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, Paris, Les éditions de minuit, « Propositions », 1994, p. 164.

S'il est peu probable que Borges et Bioy Casares aient lu Vian, et inversement, il est strictement impossible que ces trois auteurs aient lu les nouvelles policières de Pessoa, publiées seulement à partir de 2008, ou que Pessoa, mort en 1935, ait lu les textes policiers publiés sous les noms de Vernon Sullivan et Honorio Bustos Domecq dans les années 1940. Pourtant, l'utilisation d'un hétéronyme témoigne d'un goût pour le ludique qui imprègne nos quatre textes, en même temps qu'un goût pour l'écriture de genre. La distance critique vis-à-vis du genre policier proposée par la dimension ironique, la dimension de satire sociale et la mise en scène de personnages archétypaux rassemblent ces textes, tout comme leur forte dimension méta-textuelle. Les auteurs qui nous intéressent nouent tous les quatre l'écriture sous hétéronyme à la mise en scène d'une enquête ; on se propose donc d'étudier pourquoi les auteurs considèrent le roman policier comme un genre privilégié pour une écriture sous hétéronyme.

Le genre policier mobilise certes la notion d'enquête, mais la création d'un hétéronyme fait déborder cette notion du cadre du texte, pour s'étendre à la figure de l'auteur et aux conditions de publication du roman ou de la nouvelle. L'enquête se situe alors non seulement à l'intérieur du texte, mais aussi à l'extérieur, pour en identifier l'auteur, ses stratégies d'écriture et d'égarement, et élucider les biographies construites par les auteurs pour s'y camoufler. Il faudra alors analyser les différentes strates du discours et la manière dont elles s'entremêlent pour camoufler les différents niveaux de vérité qui y sont enchâssés.

Toute la structure du roman policier s'organise en effet autour de la dissimulation de la vérité et des identités, que le détective a pour mission de dévoiler. On constate ainsi une tension entre ces deux tendances, le détective œuvrant à déconstruire la structure même du texte dont il est le protagoniste. Les enjeux narratologiques qui intéressent cette étude se centrent donc autour du personnage du détective, mais également autour de tous les éléments – souvent personnages – qui l'empêchent d'accéder à la vérité qu'il poursuit, et cette même vérité, c'est-à-dire les actants du texte[1]. On se demandera donc dans quelle mesure les textes étudiés constituent un pas de côté par rapport à la structure canonique du roman policier.

En effet, le choix d'écrire un roman policier, c'est-à-dire de produire un texte fortement affilié à une tradition littéraire précise, constitue une prise de position par rapport à cette tradition littéraire, une manière situer sa propre production par rapport aux productions antérieures. On étudiera donc quels sont les textes parents qui servent de repères de genre à nos auteurs. Boris Vian, prétend avoir démarré sa production littéraire après un pari avec l'éditeur des Éditions du Scorpion, Jean d'Halluin, à qui il affirme pouvoir écrire un roman aussi vendeur que *Tropiques du Cancer* de

1 Selon la théorie du schéma actanciel établie par Algirdas-Julien Greimas.

Henri Miller ; il faut se poser la question du rapport de l'auteur à la production littéraire, antérieure, qu'il imite ou plagie : s'agit-il d'un rapport d'admiration ? Cette idée semble pertinente dans le cas des *Histoires d'un raisonneur* de Pessoa, qui sont un écrit de jeunesse reprenant, presque à l'identique, le chronotope de Conan Doyle ; mais elle devient plus trouble dès lors qu'on lit *Quaresma déchiffreur*, dans lequel Pessoa prend une plus grande distance – et une plus grande liberté – avec les hypotextes. En outre, la forte dimension ironique qui imprègne *Et on tuera tous les affreux* et *Six problèmes pour don Isidro Parodi* nous engage à considérer une relation plus ambiguë à la tradition littéraire.

Pourquoi investir un genre dont les codes semblent autant d'entraves à la création littéraire, et semblent même un signe d'indignité ? Quelle relation entretiennent nos auteurs au caractère topique, ou standardisé, de la matière policière ? On conçoit aisément que Boris Vian, déclarant à son éditeur qu'il lui « pondrait » un roman policier sous quinze jours, ou bien Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, qui produisent certaines des plus grandes œuvres de la littérature argentine, portent un regard condescendant sur les romans policiers. S'agit-il, alors, d'investir un genre mineur pour lui donner une amplitude et une légitimité ? S'agit-il, au contraire, de produire une littérature étrangère à leurs enjeux habituels, en adhérant pleinement aux conventions du genre, sans ambition de les dépasser ?

Il faut en outre considérer la nature de ces conventions, et l'environnement intellectuel qu'elles supposent. En effet, le genre policier, et la *hard-boiled fiction* en particulier, souffrent d'un soupçon d'indélicatesse – c'est-à-dire de misogynie – légitime. Comment les structures et les violences sociales sont-elles répliquées, ou accentuées, dans les textes policiers ? L'absence totale de personnages féminins – pour les textes de Pessoa –, leur position subordonnée – pour les textes de Borges et Bioy Casares –, ou leur hyper-présence sexualisée dans les textes de Boris Vian nous conduisent à nous demander comment s'agencent les relations entre les genres à l'intérieur des romans policiers qu'on étudie. On note par ailleurs que tous les détectives représentés dans ces textes sont des hommes, tout comme les hétéronymes qui les signent. Comment comprendre cet attachement des auteurs au genre masculin alors que chacun d'eux consent, parfois avec plaisir, à se détacher de certaines dimensions de leurs identités ? En effet, Boris Vian – qui est un Français blanc – signe son texte du nom de Vernon Sullivan, auquel il attribue la biographie d'un homme noir et états-unien. De la même manière, Pessoa, qui est portugais, écrit ses *Histoires d'un raisonneur* en langue anglaise, la langue de son hétéronyme, Horace James Faber, qui est britannique ; Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges, eux, consentent même à abandonner leur individualité pour se fondre dans le personnage unique de Honorio Bustos Domecq.

Il faut donc s'interroger sur les modalités de ces fictions d'auteur, et sur les relations que les auteurs entretiennent avec leurs hétéronymes. Le statut de cette biographie est en effet équivoque : il procède à la fois de la caractérisation de l'auteur hétéronyme dans l'appareil paratextuel et des stratégies d'édition et de distribution ; il convient alors de se demander comment la construction d'un hétéronyme conditionne – ou non – la réception d'un texte. En effet, l'appareil éditorial qui en encadre la parution est déterminant pour le statut du texte, qui sera différent selon qu'on accorde crédit à l'hétéronyme, donc au *hoax*[1] qui en procède, ou, au contraire, que l'on attribue le texte à son auteur orthonyme.

Le choix de l'enquête comme sujet privilégié de ces écritures sous pseudonyme interroge : en effet, le motif de la dissimulation correspond assez bien à l'enquête éditoriale qui se prépare *via* l'emploi d'un hétéronyme ; mais comment s'organise et se dissimule la figure de l'auteur à l'intérieur du texte et dans le paratexte ? Y a-t-il une imbrication de l'hétéronyme avec l'identité référentielle de l'auteur ? Quel rapport au réel l'hétéronyme conditionne-t-il, et à quel point le texte est-il conditionné par le réel ? C'est donc la question de l'auteur qui nous intéresse, et celle de sa construction par la fiction. La biographie de l'auteur supposé représente-t-elle un intérêt pour l'étude de nos textes ? Car l'hétéronyme semble mobiliser une identité strictement littéraire, détachée de celle de l'orthonyme, et on se demandera à quel point on peut le considérer comme une entité autonome, et dans quelle mesure il constitue, au contraire, une production concertée de son, ou ses, auteurs.

On se propose donc d'étudier nos textes non seulement de manière autonome, mais encore en tant qu'ils se rattachent fortement à une tradition littéraire donnée. On se fondera donc sur l'histoire du roman policier, et on étudiera également ces textes au prisme des études structuralistes et narratologiques, mais également de la linguistique, qui nous permettra d'étudier la manière dont le discours constitue un élément fondamental de nos textes.

## Des textes écartés de la critique littéraire

Même si nos auteurs font l'objet d'études prolifiques, les textes que l'on se propose d'étudier sont, eux, moins prisés par la critique. En effet, ils constituent des textes subalternes dans leurs œuvres respectives, des textes moins sérieux, et ce même au sein de leur production sous

1 Selon l'expression de Clara Sitbon, qui définit, dans « Le Canular littéraire, ou hoax, déconstruire pour mieux reconstruire de nouveaux paradigmes interprétatifs », *Reliefs*, 2014, la notion de « *hoaxes* d'imitation », p. 94 de cet article.

pseudonyme. *Et on tuera tous les affreux*, par exemple, est significativement moins considéré par la critique que *J'irai cracher sur vos tombes*, dont la dimension politique est beaucoup plus marquée que le roman qui nous intéresse. De la même manière, les textes écrits par Pessoa sous le pseudonyme de Horace James Faber, *Histoires d'un raisonneur*, ou bien les nouvelles de Q*uaresma déchiffreur*, sont bien moins connus que la production poétique qui semble beaucoup plus importante, et qui a fait l'objet d'une édition posthume beaucoup plus rapide que les textes narratifs – également car la poésie s'accommode plus facilement d'une écriture fragmentaire que le roman policier, et rend son édition plus aisée, comme le souligne Ana Maria Freitas, qui s'est chargée, en 2008, de l'édition critique de ces textes pour la maison d'édition portugaise Porto Editora. Cette édition tardive explique que les écrits policiers de Pessoa demeurent largement méconnus, alors que ses autres hétéronymes – portugais aussi bien que britanniques – font l'objet d'une critique foisonnante. Si la critique liée aux œuvres de Jorge Luis Borges et d'Adolfo Bioy Casares prend volontiers en compte leur goût commun pour le récit d'enquête et le motif labyrinthique, leur production policière est davantage délaissée que le reste des fictions en prose écrites par ces deux auteurs. En effet, le caractère hybride de cet hétéronyme, composé de deux orthonymes pose problème ; d'ailleurs, les contes policiers de Honorio Bustos Domecq ne sont pas publiés dans les *Œuvres complètes* de Jorge Luis Borges.

Malgré la difficulté pour la critique à aborder *Six Problèmes pour don Isidro Parodi*, depuis les années 2000[1], elle redécouvre ce conte, et les autres travaux attribués à Bustos Domecq, notamment dans le cadre de thèses. Corinne Ferrero écrit ainsi, en 2004, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges : la littérature plurielle en question*[2]. La thèse de Fabiana Sabsay, *Hybridation, intertexualités, rénovation dans l'oeuvre commune de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*[3], propose elle aussi, en 2003, d'étudier l'oeuvre commune des deux auteurs. Ce travail de redécouverte n'est pas encore effectué pour les nouvelles policières de Fernando Pessoa : comme leur édition demeure très récente[4], la critique ne s'y est pas encore intéressée, et, parmi les rares textes théoriques à leur sujet, on compte ceux de l'éditrice – Ana Maria Freitas –, ou de la traductrice du portugais au français – Michelle Giudicelli. Quant à Vernon

1 Adolfo Bioy Casares est mort en 1999.

2 Corinne Ferrero, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges : la littérature plurielle en question*, thèse de doctorat en Études hispaniques et hispano-américaines, sous la direction de Michel Lafon, soutenue à Grenoble 3 en 2004.

3 Fabiana Sabsay, *Hybridation, intertextualité, rénovation dans l'œuvre commune de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, thèse de doctorat en études hispaniques et latino-américaines, sous la direction de Saül Yurkievich, soutenue à Paris 8, 2003.

4 La première édition portugaise de *Quaresma déchiffreur*, *Quaresma, decifrador*, aux éditions Assírio & Alvim, sous la direction d'Ana Maria Freitas, date de 2008.

Sullivan, il suscite un intérêt particulier au sein de la critique états-unienne, qui s'attache prioritairement aux œuvres les plus politiques du corpus, *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les morts ont tous la même peau*, mais également à la représentation d'une Amérique inconnue et fantasmée dans un texte français. L'adhésion aux codes de la série noire états-unienne est donc moins perçue comme faisant partie d'un exercice de style que traitée comme un élément de cette représentation des États-Unis du point de vue français.

Comme on se propose d'étudier ces quatre textes en tant qu'ils sont des romans policiers écrits sous hétéronymes, il faudra les situer par rapport à l'ensemble du genre policier ; pour cela, on mobilisera notamment les travaux de Claude Mesplède[1], Francis Lacassin[2], Pierre Bayard[3], Tzvetan Todorov[4], Uri Eisenzweig[5] et Luc Boltanski[6]. L'entremêlement de l'enjeu de la littérature de genre avec celui de l'écriture sous hétéronymes conduit à se poser la question de la légitimité du texte, question qu'interroge Yves Reuter dans un numéro de la revue *Pratiques*[7] intitulé *Les Paralittératures*, dans lequel publie notamment Jacques Dubois. Par ailleurs, nos auteurs ont, eux-mêmes, publiés des textes théoriques sur leur propre pratique de la littérature policière, qui éclairent la relation qu'ils entretiennent avec le genre. On se fondera donc également sur l'essai de Jorge Luis Borges intitulé « Chesterton, narrateur policier[8] », ainsi que sa conférence « Le Conte policier », prononcée en 1980. Si Fernando Pessoa écrit, lui aussi, à propos de la littérature policière[9], il théorise surtout le concept d'hétéronyme[10], qui structure toute son œuvre. Pour nous aider à penser cette question de l'hétéronymie et de la supercherie littéraire, on s'appuiera sur les travaux de Jean-François Jeandillou[11] et de Charline Pluvinet[12].

1 Claude Mesplède, (dir), *Dictionnaire des littératures policières T1* et *T2*, Nantes, Joseph K, 2007.
2 Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Paris, Christian Bourgeois, 1993.
3 Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
4 Tzvetan Todorov, « Typologie des romans policiers », *Poétique de la prose choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971, p. 9-19.
5 Uri Eisenzweig, *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgeois, 1986.
6 Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.
7 Yves Reuter, *Pratiques*, n° 50, *Les paralittératures*, juin 1986.
8 Jorge Luis Borges, « Chesterton, narrador policial », *Ficcionario*, p. 119-120, México, Emir Rodríguez Monegal, 1985, et « El Cuento political » (conférence à l'Université de Belgrano), *Borges oral*, p. 65-80, Barcelona, Bruguera, 1980.
9 Dans « Histoire policière », *Histoires d'un raisonneur*, Fernando Pessoa, traduit de l'anglais par Christine Laferrière et du portugais par Michelle Giudicelli, Paris, Christian Bourgeois, 2014, p. 169-197.
10 Fernando Pessoa, *Sur les hétéronymes*, traduit du portugais par Rémy Fourcade, Nice, Éditions Unes, 1985.
11 Jean-François Jeandillou, *Supercheries littéraires. La Vie et l'œuvre des auteurs supposés*, s. l [1989], Genève, Driz, 2001.
12 Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

## Distance et stratégies de dissimulation

L'ironie qui infuse les textes que l'on étudie permet à nos auteurs d'établir une distance critique par rapport au genre policier, et d'affirmer sa conscience de participer à un genre codifié, ainsi que son détachement vis-à-vis de ces codes. Notre premier chapitre visera donc à déterminer comment l'écriture d'un roman policier sous hétéronyme permet de jouer avec son image d'auteur. Comme la création d'un hétéronyme permet de définir un espace de production littéraire spécifique, un lieu neuf et favorable à l'expérimentation, il faudra se demander quelle relation l'auteur emploie avec cet espace littéraire : y est-il totalement absent, laissant toute la place à l'hétéronyme qu'il a créé, ou y est-il au contraire encore plus fortement présent, puisque débarrassé de toute responsabilité ? On interrogera ainsi le degré d'autonomie de l'hétéronyme par rapport à son auteur. On s'interrogera en outre sur l'écart qui existe entre le style d'écriture des romans sous pseudonyme et celui des textes signés sous le nom véritable.

On se demandera par ailleurs si les codes du genre policier sont considérées comme un cadre à démanteler, à troubler ou bien, au contraire, à resserrer ; car elles sont parfois conçues comme un espace de jeu, un espace de défi qui permet à l'auteur de se livrer à des morceaux de bravoure. Ce rapport actif à la codification implique une connaissance aiguë de la tradition littéraire policière, et une forte dimension intertextuelle ; ainsi se demandera-t-on de quelle manière, et avec quelle distance se manifestent les intertextes dans nos textes, notamment au travers de la figure du détective. Les codes de genre, parce qu'ils sont l'occasion de variations et de mise à distance, permettent de mettre en scène un discours méta-littéraire plutôt que de le formuler explicitement. Ainsi, s'il est possible de lire dans nos textes un discours sur le genre policier, on verra que le roman policier est l'occasion d'un discours plus large sur l'écriture et sur la posture d'auteur, méta-littéraire. Le deuxième chapitre de ce travail s'occupera donc de déterminer si nos textes ont l'ambition de renouveler le genre policier, d'en forger une nouvelle formule.

La mise en scène de la dissimulation de la vérité *via* l'entremêlement des discours permet en effet de figurer la polyphonie qui trouble les rapports entre personnage, narrateur, auteur-fictif et auteur-répondant, puisque la résolution de l'intrigue intervient systématiquement par le truchement d'un discours qui réorganise les éléments de la diégèse pour leur conférer un sens. L'ajout d'un narrateur auto-diégétique, contribue également à troubler les frontières entre les différentes instances émettant un discours, puisque l'hyper-présence du « je » énonciateur masque le référent objectif du discours. Le langage est alors une stratégie de dissimulation, c'est-à-dire de

désorganisation des éléments de la diégèse, plutôt que de révélation. L'usage d'un hétéronyme et la mise en scène d'une énigme fondée sur le discours ont ceci de commun qu'ils modifient le rapport du langage à la réalité et à la vérité. La supercherie éditoriale, le jeu sur les horizons d'attente et sur les *ethos* auctoriaux troublent le pacte de lecture, et la confiance du lecteur en l'auteur. Dans notre troisième chapitre, on se demandera donc comment le dispositif d'hétéronymie superpose à l'enquête du roman policier d'une deuxième enquête, qui porte sur le fonctionnement du texte lui-même.

# CHAPITRE 1

# La littérature policière comme littérature de genre : l'occasion de déstabiliser l'auctorialité ?

> « Qu'on ne s'imagine pas, d'après ce que je viens de dire, que je vais dévoiler un grand mystère ou écrire un roman »
>
> Edgar Alan Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*

Les romans policiers sont souvent écrits sous de faux noms, et l'écriture sous hétéronyme investit bien d'autres genres que le genre policier. Dans ce chapitre, on se propose de voir comment ces deux problématiques se combinent pour produire un type de textes particulier, fondé sur l'instabilité des cadres et le développement d'un discours méta-textuel. L'extrême stylisation du récit policier que reconduisent nos textes en fait des espaces particulièrement favorables à la modélisation, au sein du récit, de problématiques qui sont générales, et non circonscrites aux bornes du genre policier ; on se propose donc de montrer, dans un premier temps, comment nos auteurs mettent en scène la légitimité de leurs textes à tenir ce type de discours.

## I. De la paralittérature à la littérature de genre, entre investissement d'un genre dévalué et stratégie de légitimation

Si nos textes sont sans conteste des romans policiers, ils constituent cependant des hybrides sur plusieurs plans, au premier desquels l'auctorialité. Malgré le régime d'hétéronymie sous lequel ils sont écrits, aucune des éditions contemporaines de nos textes ne se hasarde à les publier sous les noms de Horace James Faber, Honorio Bustos Domecq, Abílio Quaresma, ou encore Vernon Sullivan. Cette déconstruction de l'hétéronymie, notamment, est la cause d'une seconde hésitation, entre paralittérature et littérature classique. On se propose donc d'étudier quel type de littérarité nos textes revendiquent.

## A. Investir la paralittérature

La paralittérature et la littérature de genre se distinguent par leur forte codification : écrire un roman policier, c'est suivre leurs conventions. Alors que les textes écrits par nos auteurs sous leurs noms habituels font montre d'une grande originalité, les textes que l'on étudie respectent méthodiquement chacun des codes du roman policier, revendiquant ainsi leur appartenance au genre.

### 1. Les œuvres qui appartiennent clairement à un genre ont la réputation d'être de qualité moindre

*La valeur positive de l'originalité*

Silvia Baron-Supervielle raconte, en 2006[1], son désarroi au moment de décider quelle inscription figurerait sur la plaque commémorative de la rue des Beaux-Arts, à Paris, dédiée à Jorge Luis Borges : Borges, se demande-t-elle alors, doit-il être présenté comme un « poète » ou comme un « écrivain » ? Le mot « poète » lui semble inadapté, parce qu'il se rattache au genre poétique, avec ce qu'il comporte de traditions, de cadres et de codes, c'est-à-dire de contraintes auxquelles, semble-t-il à Silvia Baron-Supervielle, l'œuvre de Borges ne saurait se plier. Si le genre poétique, certes noble et prestigieux, tombe sous le coup de cette sorte de répugnance, on comprend sans mal que la littérature de genre souffre d'une présomption de répétitivité, de simplification et de pauvreté, et qu'elle soit donc placée en marge de la littérature que l'on qualifie de sérieuse, cultivée, ou générale, celle des classiques, par exemple.

Dans son introduction à la « Typologie des romans policiers », Tzvetan Torodov explique pourquoi la littérature de genre souffre de cette présomption, qui date de l'époque romantique, époque qui rompt avec les cadres classiques. À l'époque classique, la critique valorise particulièrement la stabilité des cadres génériques : pour faire un bon texte, il faut se conformer à la grille des genres, qui est prescriptive, et précède à la création littéraire. Avec le Romantisme apparaît donc la volonté de se défaire de cette grille des genres, c'est-à-dire à la fois le refus de s'y conformer, et le refus de reconnaître la notion même de genre. Non seulement prévaut l'idée que les œuvres qui s'inscrivent pleinement dans un genre donné seraient d'une qualité moindre, mais encore, écrit Todorov, il existe « une convention tacite selon laquelle ranger plusieurs œuvres dans

1 Silvia Baron Supervielle, « L'Inscription Borges, entre poésie et prose », *Klincksieck*, « Revue de littérature comparée », 2006, n°320, p. 389.

un genre, c'est les dévaloriser[1]. » C'est cette convention qui joue lorsque Silvia Baron-Supervielle écrit que Borges est inclassable et dépasse tous les genres auxquels on tenterait de le rattacher. Il s'agit d'établir la supériorité de l'auteur vis-à-vis des genres : il n'a à se laisser prescrire aucune convention, encore moins venant d'une forme littéraire – ou paralittéraire – dévaluée par la critique.

Par ailleurs, parce que la littérature de masse est régie par des lois économiques, on l'oppose à la littérature cultivée, domaine dans lequel prévaudraient des codes et des lois essentiellement esthétiques. C'est le reproche que fait Sainte-Beuve à la « littérature industrielle[2] » dès 1839, dans un essai qui déplore sa coexistence avec la littérature des « belles œuvres », celle de Diderot, Boileau, ou encore Buffon, qui sont tous des écrivains censés ne pas tirer profit de leur écriture.

*La littérature parallèle*

Est-ce à dire, alors, que l'hégémonie du roman policier sur le marché du livre le placerait en situation d'être dominé, sur le plan de la légitimité littéraire, par une littérature plus générale, mais aussi moins massive ? L'engouement particulier qu'il suscite et son public énorme en font en fait un enjeu économique considérable, à tel point que se développe une industrie littéraire parallèle à celle de la littérature classique. À partir de la moitié du XX$^{e}$ siècle, le roman policier se dote de ses propres collections en France, avec la Série Noire de Gallimard, qui naît en 1945, et les éditions du *Scorpion* en 1946, et en Argentine, lorsque Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges créent, pour les éditions Emecé, la collection *El Séptimo Círculo* – le Septième Cercle – en 1945. Le roman policier était auparavant publié dans des revues périodiques sous forme de nouvelles ou de feuilletons ; c'est le cas de Sherlock Holmes, dont les aventures sont d'abord publiées dans *The Strand Magazine*, et de celles de Monsieur Lecoq, publiées en France dans *Le Petit Journal*. Pour Jacques Dubois, cette coexistence et cette autonomie sont le signe d'une « affirmation du genre comme site d'une institution parallèle[3] » plutôt qu'une situation de domination. Pourtant, le terme « parallèle » est celui que l'on applique aux économies parallèles, clandestines, c'est-à-dire au marché noir ; il souligne l'extériorité du roman policier vis-à-vis de la littérature générale. De fait, dans les librairies, la production policière est entreposée sur des rayonnages dédiés.

1 Tzvetan Todorov, « Typologie des romans policiers », *Poétique de la prose choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971, p. 9.

2 Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle » [1839], *Revue des Deux Mondes, période initiale*, tome 19, 1839, p. 675-691, édition Wikisource consultée le 10/05/2020.

3 Jacques Dubois, « Un Agent double dans le champ littéraire : le roman policier », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°50, 1986, « Les paralittératures », p. 22, puis p. 27.

*Littérature artiste et roman policier : une incompatibilité radicale ?*

Si deux droites parallèles ne se croisent jamais, pour Jacques Dubois, les professionnels du policier désirent pourtant établir une relation d' « échange[1] » entre les deux domaines, qui permettrait à l'auteur de romans policiers de s'écarter de sa production habituelle, sortir des limites de son genre, et capter la légitimité qui auréole la littérature générale. Les auteurs de notre corpus empruntent le chemin inverse, bien que cette démarche soit qualifiée d' « improbable » par Jacques Dubois, qui s'étonne qu'un écrivain, déjà légitimé par sa production classique, quitte le champ de la littérature générale pour entrer dans le champ de la littérature policière. S'agit-il de véritables romans policiers que ceux de notre corpus, ou bien de faux, de pastiches auto-réflexifs ? En évoquant *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, Jacques Dubois le qualifie d' « hommage vif à l'esprit de jeu et de manipulation sémiologique du policier » : ce ne serait pas un véritable roman, mais un commentaire érudit des auteurs qu'admire Honorio Bustos Domecq et ses créateurs. Cette distance serait d'ailleurs signalée par un système de maillage du texte par des références savantes, parfois mondaines, qui distingue le texte sur le plan institutionnel, et qui le rattacherait au champ de la littérature classique malgré l'affection et le respect qu'il professe envers le genre policier.

Car il semble y avoir une incompatibilité radicale entre la littérature générale et la littérature policière : alors que la première tend sans cesse vers l'avant-garde et vise à l'éclatement des règles établies, le roman policier, lui, resserre les cadres et mobilise toutes les conventions existantes sans y déroger ni, apparemment, les mettre en question :

> Personne ne niera en effet que le récit policier est des plus construits et selon deux principes qui se redoublent, celui d'une clôture forte et celui d'une finalisation extrême. C'est la règle de l'énigme : posée au début, elle doit être résolue avec la fin du récit et il n'est rien dans la construction narrative qui ne vise à sa solution. Par ailleurs, ce même récit déploie un modèle actanciel des plus stables : le héros-détective, sujet majeur de la quête et de l'enquête, est prédéfini et constamment centré sur son objet comme dans le discours. Quant à l'investigation du détective, on ne peut douter de sa vocation réaliste, marquée notamment par le repérage soupçonneux du détail. Selon ces premières observations, le projet policier se définit d'emblée comme antinomique du projet artiste[2].

1 *Ibid.*, p. 26.
2 *Ibid.*, p. 29-30.

Les romans policiers seraient-ils donc les antagonistes des textes littéraires classiques ? Cet antagonisme expliquerait pourquoi les romans policiers ne peuvent être écrits que par les hétéronymes des auteurs académiques. En écrivant de véritables romans policiers – et pas seulement des « hommages » ou des « commentaires » admiratifs –, nos auteurs abandonnent l'autorité suprême qui est conférée à l'auctorialité et à l'originalité pour se soumettre à des conventions préexistantes, et au corpus des textes qui composent la tradition policière

## 2. La volonté de s'inscrire dans un genre codifié

*Des signes d'hérédité*

Le tout début de *Une Étude en rouge*, le premier volume des aventures de Sherlock Holmes, est constitué d'une courte biographie du narrateur par lui-même. On n'apprend le nom de ce narrateur qu'après quelques pages, lorsqu'il retrouve, au moment de s'installer à Londres, un ami qui l'appelle Watson. Horace James Faber utilise l'exact même procédé pour installer le narrateur homodiégétique de « L'Affaire du professeur de sciences », le professeur Johnson. Le narrateur se présente, et évoque ses goûts – parmi lesquels Edgar Poe et Émile Gaboriau. Il entreprend de raconter un moment de sa vie où, employé comme professeur de mathématiques, il a vécu une histoire digne de ces deux auteurs : on le voit entrer dans un collège, croiser des élèves qui murmurent, se voir annoncer un meurtre, se heurter à un cadavre encore chaud puis, enfin, s'adresser au directeur du collège qui répond : « Horrible […] une affaire horrible, Johnson[1]. » C'est la première occurrence de son nom ; Johnson nous est ainsi présenté d'une manière sensiblement identique à celle dont Arthur Conan Doyle présente – puisque c'est la première fois que le personnage apparaît sous sa plume – le docteur Watson. « L'Affaire du professeur de sciences » n'est pas le seul texte de notre corpus à faire allusion à ce premier volume des aventures de Sherlock Holmes, qui est l'un des points à partir desquels se déploie la tradition policière. Tout au long du recueil des *Six Problèmes*, Don Isidro Parodi voit en effet défiler plusieurs personnages qui sollicitent son aide. Ce défilé évoque la quantité de personnages qui consultent Sherlock Holmes et que décrit Watson au début du roman. Holmes les appelle ses « clients[2] » : tout comme Parodi, il est

1 Fernando Pessoa, « L'Affaire du professeur de sciences », *Histoires d'un raisonneur*, Paris, Christian Bourgeois, 2014, p. 28 ; « The case of the science master », *Histórias de um racionador*, Lisbonne, Assírio e Alvim, 2012, p. 58 : « *Horrible […] a horrible affair, Johnson* ».

2 Arthur Conan Doyle, *Une Étude en rouge* [1887], in *La Collection intégrale de Sherlock Holmes*, trad. Albert Savine, Jeanne De Polignac, Prague, e-artnow, édition éléctronique, 2013.

consulté par quantité de personnes qui lui soumettent leurs problèmes – à la différence près que Parodi reçoit dans sa cellule de prison, et n'est pas payé. Hormis celle-ci, *Six problèmes pour don Isidro Parodi* est criblé de références intertextuelles, plus ou moins évidentes, au corpus policier.

Parmi les plus explicites se trouvent les dédicaces de chaque nouvelle. Par exemple, « La longue quête de Tai An[1] » est dédiée « *a la memoria de Ernest Bramah* » (« à la mémoire de Ernest Bramah »), auteur britannique de romans fantastiques et policiers, dont les nouvelles fantastiques se déroulent en Chine. Le lien entre cette nouvelle des *Six problèmes* et le recueil de nouvelles fantastiques *The Wallet of Kai Lung*, publié en 1900, est très simple : les personnages en sont chinois tout comme Shu T'ung, Tai An, Fang She et madame Hsin ; la relation est mise en évidence par le paratexte. Parfois, au cœur du récit, on rencontre des noms qui proviennent de romans policiers exemplaires, comme celui de « père Brown », que Gervasio Montenegro croise au cours de la deuxième énigme du recueil[2]. Les quatre voleurs de diamant ont dissimulé leurs noms et l'un d'entre eux, qui a lu des romans policiers, a cru bon de se faire appeler « père Brown », comme le détective de G. K. Chesterton[3] mais aussi, comme le signale Parodi avec agacement lorsqu'il démêle l'intrigue, comme dans « un épisode de Nick Carter ». Il s'agit, pour Honorio Bustos Domecq, de cribler son texte de motifs courants de la littérature policière : madame Hsin, dans « La longue quête de Tai-An » est désignée comme une grande consommatrice de véronal, drogue emblématique des romans policiers, et que le docteur Sheppard utilise pour se suicider dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*[4] d'Agatha Christie.

*La reprise d'un pacte de lecture défini*

Par ailleurs, nos textes reprennent non seulement les codes, mais encore la narratologie spécifique aux romans policiers. Le récit se centre sur un cas criminel qui semble insoluble, dont les causes et les motifs sont profondément mystérieux, hormis pour le détective qui parvient à la solution par l'exercice de sa raison. Dans *Et on tuera*, on assiste à plusieurs moments de dialogue dans lesquels Rock Bailey tente de conférer un sens aux événements auxquels il est confronté, trafic d'organes et enlèvement de jeunes femmes, et le mystère n'est résolu qu'au terme de son enquête.

1 Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo Siglo, 1995, p. 68 ; *Six problèmes pour Don Isidro Parodi*, traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset, Paris, Robert Laffont, 2017, p. 179.

2 Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges, *SP* p. 53 puis p. 67 ; *SPA* p. 23-24, puis p. 27 : « *las revistas de Nick Carter* ».

3 Le père Brown apparaît pour la première fois en 1910 dans *The Blue Cross*, publiée dans le journal *The Story-Teller*.

4 Dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* [1926], Hercule Poirot établit que le docteur Sheppard (le narrateur) est l'assassin, et le contraint à se suicider.

Isidro Parodi, lui, résout coup sur coup deux affaires de meurtre crapuleux, une affaire de vol et de diffamation, le cas d'une banqueroute soudaine et suspecte, un suicide déguisé en meurtre et, enfin, le vol d'une relique sacrée, assorti d'un assassinat. Le récit se propose de reproduire le chemin intellectuel parcouru par le détective dans ses efforts pour découvrir l'identité du criminel. Il s'agit ainsi de raconter l'histoire de l'enquête pour enfin dévoiler l'histoire du crime qui, jusqu'alors, était demeurée cachée, comme ensevelie sous des témoignages faibles ou mensongers. Ces témoignages, émis par les clients de Parodi, permettent d'égarer le lecteur en le menant sur des pistes qui se révèlent bientôt fausses. La situation du crime et des suspects dans des espaces clos – la maison d'Abendaljun, la voiture du train transcontinental, le chalet des Muñagorri, la maison des Sangiácomo, l'hôtel le Nouvel Impartial, et l'hôtel de Nemirowsky – permet de faire du crime une énigme dont toutes les données sont présentées au détective et au lecteur, qui n'ont plus qu'à les ordonner pour déchiffrer le mystère ; comme pour une énigme, c'est par la raison que le cas est résolu. Ainsi le roman policier selon Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares suit-il la formule appliquée par Edgar Alan Poe dans *Double Assassinat dans la rue Morgue* ; il partage également avec cet hypotexte l'idée que le roman policier doit se fonder sur une économie de personnages et de ressources, et que tous les termes du problème doivent être déclarés.

Un autre trait fondamental du récit policier borgésien est, selon Cristina Parodi, la priorité du « comment » sur le « qui » ; le mode opératoire du crime, c'est-à-dire l'imbrication logique des événements, importe plus que le coupable et ses motivations. Il s'agit d'ailleurs d'un trait qu'il partage avec les textes de Horace James Faber et de Quaresma : comme les nouvelles sont inachevées, on peut voir que le coupable est, à plusieurs moments du texte, hasardeux. Dans « L'Affaire du professeur de sciences », par exemple, l'ex-sergent Byng, réputé infaillible, déclare coup sur coup que « le meurtre semble ne pas avoir été prémédité » et que « de ce crime, plusieurs choses sont claires : il a été prémédité et vu de l'endroit où il a eu lieu[1] ». On imagine mal Byng se tromper de la sorte : c'est l'auteur qui hésite entre deux coupables, celui qui prémédite, le professeur Lewis, et un autre coupable, impulsif et absent du panel de suspects proposé par la nouvelle.

La difficulté du roman policier repose en effet dans le fait que l'histoire du crime n'est pas écrite avant la fin du roman : elle demeure muette, et c'est non pas son absence mais son aphasie qui est la condition de possibilité de la deuxième histoire, celle de l'enquête, que lit le lecteur. L'histoire du crime doit exister pour déclencher l'enquête, mais elle ne peut pas être racontée, pour préserver la possibilité du récit de cette enquête. Il y a, dans le roman policier, un double

1 Fernando Pessoa, « APS » p. 66, puis p. 67 ; « CSM » p. 82-83 : « *murder seems not to have been premeditated* », « *in this crime several things are clear : it was premeditated, and seen from the place where it took place* ».

mouvement : celui du récit, qui décrit l'avancée de l'enquête, et qui est un mouvement chronologique ; et celui de l'enquête, qui va à rebours des événements pour tenter de les reconstituer. La première histoire est connue seulement par l'assassin, et par l'auteur.

La tâche de l'écrivain se fonde sur le paradoxe de devoir à la fois révéler au lecteur l'histoire du crime, et retarder la solution, en retenant l'information, en faisant en sorte que le lecteur ne la découvre pas avant la fin du récit et – si cela est possible – qu'il ne la découvre pas du tout et qu'il soit surpris par elle. Il doit élaborer l'opacité du mystère en même temps que sa transparence, en laissant entrevoir la possibilité d'une élucidation ; selon l'expression de Cristina Parodi, « il doit écrire ce qui ne s'écrit pas[1]. » S'élabore donc un jeu formel autour d'un vide, celui de l'histoire du crime, d'un manque qui ne se restitue pas complètement, même à la fin du texte. Dans ce jeu de miroir entre histoire de crime et histoire d'enquête, l'auteur doit hybrider les points de vue de l'assassin et du détective, tout en plaçant le lecteur dans la situation de mener l'enquête. Il s'agit d'un travail de pragmatique, où l'auteur tente d'élucider et prévoir les stratégies d'élucidation de son lecteur, pour les déjouer, et troubler les pistes. S'élabore, conformément à la règle énoncée par S. S. Van Dine[2], une homologie entre le couple auteur – lecteur et le couple criminel – détective. L'auteur se fond dans la peau de l'assassin, dont il reproduit la stratégie pour troubler les pistes : là où le criminel dissémine des indices référentiels, l'auteur sème des indices textuels.

*Un paratexte sans équivoque*

L'importance de ces allusions au corpus policier antérieur ou contemporain témoigne d'une volonté explicite de s'y rattacher et d'établir une filiation entre le genre et son texte ; volonté « architextuelle », selon l'expression de Gérard Genette, qui qualifie d'architextuelle la relation générique qui existe entre plusieurs textes[3]. Ainsi « L'Affaire du professeur de sciences » et « L'Affaire Vargas », qui reprennent le cliché de l' « affaire » policière, sont-ils des titres qui scellent l'appartenance de ces nouvelles au genre policier – on connaît *L'Affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau, parue en 1866. De la même manière, dans *Six Problèmes pour don Isidro Parodi*, le terme de « problèmes » montre que l'ouvrage se rapporte à la tradition du roman à énigmes, tout comme les termes de « déchiffreur » et de « raisonneur » présents dans les titres des recueils de Pessoa et Horace James Faber.

1 Cristina Parodi, « Borges y la subversion del modelo policial », dans *Borges, desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, sous la direction de Rafael Olea Franco, México, El Colegio de México, 1999, p. 81.
2 S. S. Van Dine cité par Tzvetan Todorov dans « Typologie des romans policiers », Paris, Seuil, 1971, p. 61.
3 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 12.

Le cas de *Et on tuera tous les affreux* est davantage ambigu, parce qu'il ne se réfère pas explicitement à une méthode d'enquête, comme c'est le cas des ouvrages de Honorio Bustos Domecq, Pessoa et Horace James Faber. En 1948, lorsque paraît le roman de Vernon Sullivan, cela fait trois ans que la Série Noire existe chez Gallimard, et qu'elle publie des romans issus de la *hard-boiled fiction* britannique, puis états-unienne, dont les titres prennent volontiers la forme de propositions complètes, par exemple le roman de Peter Cheney, *Cet homme est dangereux*[1], traduit et publié par Marcel Duhamel en 1945. Dans *Et on tuera tous les affreux*, le verbe « tuer » renvoie évidemment aux meurtres, passage obligé de la *hard-boiled fiction*, mais le terme d' « affreux » mérite également attention. L'argot tient un rôle majeur dans la tentative des auteurs de romans policiers états-uniens pour entretenir leur différence avec la littérature britannique – tâche difficile puis qu'ils partagent la même langue. L'argot, le *slang*, devient le marqueur de cette différence, dont on prétend qu'il incarne la vitalité et la virilité de la littérature états-unienne, contre la décadence incarnée par la littérature britannique[2]. L'expression « les affreux » traduit ainsi une tentative pour trouver des équivalences entre le *slang* états-unien et un genre de proto-argot français, tentative déjà menée par Boris et Michèle Vian lorsqu'ils traduisent *The Lady in the Lake* de Raymond Chandler, publié la même année que *Et on tuera*. Le titre du roman, assorti au nom d'auteur, à consonance américaine, de Vernon Sullivan, et au nom de traducteur de Boris Vian (qui a déjà traduit, un an plus tôt) un véritable roman *hard-boiled* états-unien, *Le Grand Horloger*, *The Big Clock* de Kenneth Fearing[3]) inscrivent pleinement le texte dans la tradition du roman policier états-unien.

### B. Une stratégie de légitimation des textes

#### 1. Le registre ironique signale la conscience de soi et la distance critique

On a constaté que nos romans outrent les signes de leur appartenance au genre, et se dénoncent, en quelque sorte, comme des récits policiers. Leurs personnages ne se contentent pas de se comporter comme des personnages de romans policiers : ils ont lu de la littérature policière, et en parlent largement. On a vu qu'Isidro Parodi citait Nick Carter ; Rock Bailey, lui, mentionne les

1 Peter Cheney, *Cet homme est dangereux*, Paris, Gallimard, « Série Noire », n°2, 1945.

2 Le roman à énigmes se fonde sur la déduction, c'est-à-dire sur l'absence de travail de terrain, et cette posture aristocratique dénote avec la mythologie états-unienne de l'homme de la Frontière, robuste et manuel. L'idéologie de la Frontière est déterminante dans la politique étrangère des États-Unis tout au long du XIXe siècle, puisqu'elle invite les colons états-uniens à conquérir les territoires situés au-delà des treize colonies originelles (sa fermeture, en 1890, signe la fin de la Conquête de l'Ouest).

3 François Darnaudet, « Vian et le polar, un amour de raison ? », *La revue 813*, n°137, octobre 2020, p. 24.

films d'Humphrey Bogart – qui joue dans *Le Grand Sommeil*[1] en 1946, film adapté du roman éponyme de Raymond Chandler[2]. Abílio Quaresma, lui, cite Edgar Allan Poe[3], qui lui permet d'analyser la psychologie du criminel auquel il a affaire. Johnson, enfin, qui n'est pas le détective de « L'Affaire du professeur de sciences », mais son narrateur, affirme dès le début du texte ceci :

> Je préfère les histoires policières à toute autre forme de récit. Ma connaissance de ce genre de littérature est énorme : je suis familier de toutes ses subdivisions et je puis presque croire que j'ai connu Dupin et que j'ai eu le souffle coupé d'admiration face aux erreurs de Lecoq[4].

> *I am fonder of detective stories than of any other tales. My knowledge of this kind of literature is enormous ; with all branches of it am I acquainted and I can almost think that I knew Dupin and gasped with admiration at Lecoq's mistakes.*

En propulsant Dupin et Lecoq, les personnages d'Edgar Poe et Émile Gaboriau, dans son propre chronotope, Johnson s'affirme lui-même comme un personnage de romans et signale que le texte qui va être lu, le texte liminaire des *Histoires d'un raisonneur*, sera un texte policier. Or, d'après Genette, la littérature de genre ne se signale pas comme telle au sein même de son texte[5]. L'abondance des intertextes constitue donc une manière d'établir sa différence par rapport au reste du corpus policier, en particulier par rapport à sa frange dépréciée. En outrant les signes de son appartenance au genre, le texte s'en distingue. Cette affirmation paradoxale d'une différence par rapport au reste du corpus repose sur l'idée d'une conscience de soi : les textes policiers que l'on étudie savent qu'ils sont des romans policiers, ils sont dotés d'une dimension réflexive, méta-textuelle, et cette dimension leur permet de proclamer leur littérarité.

### *Euphémisation et innocuité radicalisées*

Pour Cristina Parodi, Borges n'investit pas le genre policier à proprement parler, mais une version modifiée du roman policier[6] : il s'agit de le hisser au rang de littérature classique, en le dépouillant de ses éléments de psychologie et de ses effets de réel. Ce ne serait que réduite à son

1 Film de Howard Hawks, produit par la Warner Bros. Pictures en 1946, avec Humphrey Bogart et Lauren Bacall.
2 Boris Vian, *Et on tuera tous les affreux*, dans *Œuvres romaneques complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 2010, p. 22.
3 Fernando Pessoa, « O Caso Vargas », *Quaresma, decifrador*, Lisbonne, Assírio e Alvim, 2014, p. 91 ; *L'Affaire Vargas*, trad. Michelle Giudicelli, Paris, Gallimard, « Folio », p. 101.
4 Fernando Pessoa, « APS » p. 24 ; « CSM » p. 55.
5 Dans la même section de *Palimpsestes* (p. 12), Gérard Genette écrit : « Dans tous les cas, le texte n'est pas censé connaître, et pas conséquent déclarer, sa qualité générique : le roman ne se désigne pas explicitement comme roman, ni le poème comme poème. » On peut cependant lui objecter que, dès *Une étude en rouge*, Sherlock Holmes se compare à Dupin (qu'il trouve « inférieur ») et à Lecoq (qui ne correspond pas à son idée d'un détective) (*op.cit.*, p. 17.)
6 Cristina Parodi, art.cit, p. 78.

essence formelle et à ses jeux intellectuels que la littérature d'énigme pourrait acquérir ses lettres de noblesse. De manière générale, le fait d'effectuer, au sein même du texte, un retour sur soi si manifeste produit un effet de distanciation et installe une atmosphère ludique qui jure avec les sujets sérieux que nos textes évoquent – tous parlent d'au moins un meurtre. Le ton léger avec lequel sont évoqués meurtres, espionnage, sociétés secrètes et trafic d'organes convainc de l'irréalité de ces derniers : tout cela n'est qu'un jeu[1].

Jacques Dubois parle d'ailleurs d'un « jeu compensatoire[2] » lorsqu'il écrit que la modernité éloigne le champ littéraire du domaine des cadres et des conventions, et que cet éloignement fait appel d'air, laisse un vide dans lequel s'engouffre le roman policier. S'effectue alors une « transaction », un transfert de prérogatives, qui attribue au roman policier les exercices de style et les productions réglées. Jacques Dubois rappelle pourtant que ce n'est pas parce que le genre policier est un genre cadré qu'il est systématiquement stéréotypé, ou mécanique, et dépourvu d'inventivité. Il faut, selon lui, concevoir la littérature d'énigme comme un puzzle, c'est-à-dire un jeu, et un jeu teinté d'ironie.

Le comique du genre policier naît premièrement de l'euphémisation du thème de la mort : le détective est toujours sauf, comme s'il ne se situait pas exactement sur le plan de la narration ; on n'a pas peur qu'il meure, et d'ailleurs il ne le risque généralement pas. Byng, Quaresma et Parodi sont tous les trois parfaitement extérieurs aux affaires qu'ils se proposent d'élucider : à elle seule la logique, qui prévaut dans le roman à énigme, écarte l'hypothèse qu'ils soient tués, car au nom de quel mobile se feraient-ils assassiner ? Bien sûr, on pourrait imaginer qu'un meurtrier, se sentant sur le point d'être découvert, décide d'empêcher le détective de parler ; mais qui se méfierait d'un coiffeur, enfermé dans une prison de Buenos Aires, au point de le menacer physiquement ? De même pour le policier déchu et le médecin démis de ses fonctions – alcooliques de surcroît – que sont Byng et Quaresma. Par ailleurs, ces trois personnages semblent impossibles à atteindre, car cernés par des forces policières. Tout au long de « L'Affaire Vargas », Quaresma se trouve au poste de police ; l'ex-sergent Byng est allié aux forces de l'ordre ; on peut imaginer que la cellule de Parodi est sous étroite surveillance[3]. L'invulnérabilité de Rock Bailey, quant à elle, est d'autant plus irréfutable qu'elle semble naturelle (contrairement à celle de Quaresma, par exemple, dont il suffirait qu'il s'éloigne un peu trop du commissariat pour qu'il prenne le risque de se faire assassiner). Rock est une sorte de surhomme, et les nombreuses bagarres – on en dénombre cinq en

1 Or, Bergson établit que le rire s'accommode mal de la sensibilité (Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 64.)

2 Jacques Dubois, art. cit., p. 30.

3 Le recueil suivant, *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*, dément cette idée, puisque Parodi s'évadera assez facilement de sa cellule ; mais, dans le premier recueil, il est bien enfermé (*Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*, traduit de l'espagnol par Eduardo Jimenez, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 179.)

l'espace de deux jours dans *Et On Tuera* – auxquelles il est confronté ne parviennent pas à en venir à bout, quelle que soit la pugnacité des adversaires : on ne craint pas pour sa vie. L'innocuité générale de l'histoire pour le détective, combinée à la mise en scène explicite des règles du roman policier, teinte d'ironie l'ensemble du texte. Cette distanciation ironique laisse un jeu – au sens d'écart – dans lequel se dissimule l'histoire cachée, celle du crime :

> Fortement construite, l'histoire est à double fond, contenant le récit du crime sous celui de l'enquête ; fortement centré, le héros-détective apparaît comme un double travesti du sujet de renonciation, du narrateur. En somme, à la façon de tout texte moderniste ou artiste, le récit d'enquête tend vers l'autotélisme : sa duplicité le renvoie à lui-même, à son acte d'écriture, au mystère de sa fabrication (Whodunit ?)[1].

Nos romans policiers contiennent donc une dimension profondément – et structurellement – réflexive et méta-littéraire

## 2. Littérature de genre n'est pas infra-littérature

### *Le texte est réflexif*

Il s'agit, pour nos auteurs, de s'appuyer sur les codes spécifiques au roman policier pour opérer un geste de décalage. Clara Sitbon qualifie la reprise des codes canoniques d'un genre pour se les approprier et les doter de dimensions nouvelles de « *hoax* d'imitation[2] ». C'est l'utilisation du pseudonyme qui signale que le *hoax* n'est pas simplement une tentative de s'inscrire dans le genre, mais aussi d'en souligner les codes. Car aussi bien Quaresma et Byng que Parodi exacerbent la dimension ludique du genre : ni Dupin ni Sherlock Holmes n'ont mené de raisonnement aussi purement intellectuels, ni aussi dépourvu de toute enquête de terrain. Lorsque Vernon Sullivan imite, dans *Et on tuera tous les affreux*, les romans de la Série Noire, écrit Clara Sitbon, c'est pour en détourner les codes et en exposer les failles. Les « *hoax* d'imitation » sont, selon elle, inséparables d'une réflexion méta-littéraire sur le genre que l'on est en train d'investir.

1 Jacques Dubois, art. cit., p. 30.
2 Clara Sitbon, « Le Canular littéraire, ou *hoax* : déconstruire pour mieux reconstruire de nouveaux paradigmes interprétatifs ? », *Reliefs*, 2014, p. 94.

Or, c'est l'absence de retour sur soi qui signale la paralittérature. Dans sa thèse, Raphaël Luis cite Daniel Couégnas, qui écrit que la paralittérature s'écrit « sans aucune mise à distance ironique ou parodique susceptible d'amorcer la réflexion critique du lecteur[1] ». Le goût pour la parodie et la distanciation ironique que l'on a souligné dans nos textes les inscrivent dont plutôt dans la littérature de genre que dans la paralittérature. Si cette dernière met en scène des stéréotypes et des simplifications du réel, c'est parce qu'ils participent à former un pacte de lecture particulier, qui suppose du lecteur qu'il connaisse le genre narratif dans lequel s'inscrit le texte qu'il lit, et qu'il en soit familier. Or, ce pacte est élaboré à mesure que la lecture des romans policiers est pratiquée ; c'est la succession des textes qui contribue à élaborer le genre et le pacte de lecture qui y est associé. Le genre policier n'est pas un mouvement organisé, mais un ensemble constitué par les textes, qui en émettent les codes. Or, ces codes sont exhibés par nos textes, et explicitement montrés comme maniables et ajustables.

> Cette posture explique pourquoi il nous semble préférable d'utiliser le terme de littérature de genre : contrairement à celui de paralittérature, il ne suppose pas d'emblée une exclusion du champ de la littérature, mais reconfigure son contenu par rapport aux conventions génériques et au pacte de lecture attendu.

Le genre policier n'est donc pas défini par l'écriture – d'un manifeste, par exemple –, mais bien par la lecture d'un certain nombre de textes, lecture qui permet d'y déceler une unité, l'ensemble des conventions qui y jouent ; écrire un texte policier, c'est convoquer ses conventions, et adopter un type narratif et thématique, mais également stylistique.

*Une élaboration littéraire des codes de genre*

Raphaël Luis cite Matthieu Letourneux, spécialiste du roman d'aventure, qui évoque l'importance fondamentale de l'intertextualité pour la littérature de genre :

> Or, réécrire, c'est aussi dialoguer avec le genre. Autrement dit, dans le dialogue qu'il propose avec les conventions du genre, l'auteur est toujours un relecteur qui interprète et convertit sa réception en production. Tout comme lire dans un genre, c'est s'engager dans un pacte de lecture spécifique, écrire dans un genre c'est, quelle que soit la relation d'adhésion ou de distance que l'on introduit, en proposer une définition[2]

1 Raphaël Luis, *La carte et la fable. Stevenson, modèle de la fiction latino-américaine (Bioy Casares, Borges, Cortázar)*, sous la direction de Florence Godeau, Lyon, Université Jean Moulin, 2016, p. 251, puis p. 252.
2 Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures*, p. 14-15, cité par Raphaël Luis, *op.cit.*, p. 252.

Chaque participation au genre policier contribue donc à constituer et façonner une tradition littéraire. Si l'on a vu plus tôt que Horace James Faber reprenait le dispositif d'Arthur Conan Doyle, qui ne présente Watson que tard dans la narration, il faut préciser qu'Arthur Conan Doyle lui-même partage avec Edgar Poe la relation d'amitié et la colocation entre son détective et son narrateur : au début de *Une Étude en rouge*, publiée en 1887, Watson emménage avec Holmes pour des questions pécuniaires, tout comme le narrateur de *Double Assassinat dans la rue Morgue* emménage avec le chevalier Dupin. Par ailleurs, Dupin – qui est français – connaît parfaitement la ville de Paris, où se déroule l'enquête, et cette connaissance est même l'un des éléments qui permet de confondre le propriétaire de l'orang-outang assassin ; mais Edgar Poe n'est jamais venu à Paris, tout comme Boris Vian n'a jamais visité les États-Unis. Le genre policier n'est jamais fixé, parce que chaque nouveau texte s'écrit par rapport à une lecture du corpus policier antérieur. Il constitue une réinterprétation de ce corpus, c'est-à-dire une reformulation à la fois du corpus et du genre policier. Raphaël Luis évoque à ce propos une hybridité entre « généricité lectoriale » et « généricité auctoriale[1] » : le roman policier s'écrit à la fois en commentaire des textes qui le précède, et en variation, en décalage par rapport à ces textes, dans une relation « hypertextuelle », selon l'expression de Gérard Genette[2]. Ce type de relation fait du genre policier un genre mouvant, une « situation labile[3] », écrit Jacques Dubois, qui s'oppose radicalement à sa réputation de forme fixe, stéréotypée, et dépourvue d'invention. Paradoxalement, ce serait cette situation toujours en mouvement, son incapacité structurelle à élaborer des codes fixes, qui empêcherait le roman policier d'accéder à la légitimité.

Comment s'étonner, alors, qu'on tente de fixer les conventions du roman policier, et de faire de ces conventions des règles ? En 1928, S. S. Van Dine publie dans *The American Magazine* vingt règles du roman policier, parmi lesquelles il place l'absence d'intrigue amoureuse et la réduction au minimum strict des descriptions et des analyses psychologiques ; il établit en outre qu'il faut « se conformer à l'homologie suivante, quant aux renseignements sur l'histoire : "auteur : lecteur = coupable : détective[4]" ». Malgré cette tentative d'imposer un cadre fixe au genre policier, celui-ci refuse de s'y conformer. Par exemple, deux ans avant la publication des règles de Van Dine, Agatha Christie a publié *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, dans lequel le narrateur, le docteur Sheppard[5], est le meurtrier, contrairement à l'idée de Van Dine selon laquelle le meurtrier ne peut pas être le détective. Elle récidive de manière posthume avec la publication par ses ayant-droits de *Curtain :*

1 Raphaël Luis, *op.cit.*, p. 253.
2 Gérard Genette, *op.cit.*, p. 12.
3 Jacques Dubois, art. cit., p. 22.
4 Tzvetan Todorov, « Typologie des romans policiers », *op.cit.*, p. 16.
5 Sheppard aide Poirot dans son enquête et, à ce titre, semble éligible au statut de détective.

*Poirot Last's Scene*, roman dans lequel Hercule Poirot lui-même se rend coupable d'un meurtre[1]. Il semble que ce type de théorisation du genre échoue dans la mesure où elle cherche à constituer un texte prescriptif plutôt qu'un manifeste pour sa propre pratique.

## II. Déférence et redéfinition : une relation ambiguë aux codes de genre

Il faut alors se demander quel rapport entretiennent nos auteurs avec les conventions établies par les textes et les critiques antérieurs. Comment parvenir à proposer une conception originale du récit policier tout en prenant soin de se signaler comme s'inscrivant dans la littérature de genre ? On se propose de se demander si l'hétéronymie peut constituer le moyen de résoudre la tension qui existe entre la volonté de se signaler comme un auteur de romans policiers et la volonté de proposer une redéfinition des codes.

### A. Entre hommage et correction

La redéfinition perpétuelle du cadre policier par de nouveaux textes s'inscrit dans une logique paradoxale. Todorov signale en effet que le phénomène de redéfinition des normes d'un genre par les chefs-d'œuvre que produit ce genre, ne se produit pas dans ce cas précis :

> II y a toutefois un domaine heureux où ce jeu entre l'œuvre et son genre n'existe pas : celui de la littérature de masses. 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[2].

Dans un genre aussi prescriptif que le roman policier, et formaté au point que Boris Vian se propose d'en écrire un, qui soit un succès, en quelques semaines, la virtuosité réside dans l'application à la lettre des conventions ; la redéfinition du genre par le chef-d'œuvre se rattache, elle, à une autre tradition littéraire, celle de la littérature classique et légitime. Nos textes combinent ces deux éléments, à la fois l'attention scrupuleuse aux hypotextes et aux conventions qui y sont établies, et la volonté d'aménager ces conventions pour les faire adhérer à leurs propres conceptions du roman policier.

1 Avant de se suicider, mettant également à mal la règle de l'invulnérabilité du détective. *Curtain* est publié en 1975.
2 Tzvetan Todorov, « Typologie des romans policiers », *op.cit.*, Paris, Seuil, 1971, p. 58.

## 1. Une théorisation, sous orthonyme, des textes écrits sous hétéronyme

### *Anon et Faber : La double auctorialité des* Histoires d'un raisonneur

Dans un essai intitulé « Histoire policière », l'hétéronyme pessoien Charle Robert Anon liste les aspects essentiels de la littérature policière. Ana Maria de Freitas, qui édite les manuscrits, en retranscrit plusieurs versions, mais toutes mentionnent ces principes : « Le détective doit être le personnage central[1] », « L'intrigue doit être simple et développée simplement », et « Les faits devraient tous être présentés au lecteur et les conclusions, tirées des faits. » Les règles pour le récit policier s'élaborent sur un mode classique, le même qu'utilise Van Dine pour ses propres règles. Il y précise que :

> L'histoire policière proprement dite, c'est-à-dire le récit déductif, est à son niveau le plus élevé et le plus simple lorsque n'est menée aucune enquête, comme dans « La Lettre volée » de Poe, où la façon dont Dupin obtient la lettre n'apparaît que dans un simple *post-scriptum* au récit. *L'histoire policière idéale est celle dans laquelle les faits sont exposés au lecteur et où le détective résout le problème sans rien d'autre que ces faits, à savoir sans bouger de son fauteuil.*

Ce principe s'applique de manière stricte dans « L'Affaire Vargas », qui consiste moins en le récit d'une enquête qui vise à trouver qui a tué Vargas qu'en la démonstration de Quaresma, qui a déjà enquêté de son côté, et qui connaît déjà la solution. Dès sa première apparition, il avertit : « il m'est apparu que le juge d'instruction n'avait pas déchiffré le problème qui est à la base de cette affaire, et comme, de mon côté, je l'ai résolu pour m'amuser, il m'a semblé que ce serait peut-être intéressant que j'apporte ici l'information qui résulte du déchiffrage que j'en ai fait[2]. » L'hypotaxe souligne que la logique déductive infuse tout l'esprit de Quaresma, jusqu'à ses constructions grammaticales. Non seulement le raisonnement est purement intellectuel, mais l'enquête disparaît, en quelque sorte condensée et contenue dans le passé simple « *decifrei* » (« j'ai déchiffré », que Michelle Giudicelli traduit par « j'ai résolu »). Pour Pessoa, l'intérêt d'un roman policier, « ou, plus précisément, un récit d'investigation » réside moins dans la résolution du mystère que dans « l'investigation dont il fait l'objet[3]. » Le mystère peut être beau, mais ce n'est qu'une forme de bonus ; ce qui compte, c'est la virtuosité de l'enquête, comprise comme cheminement vers la vérité.

---

1 Fernando Pessoa, « Histoire policière », *Histoires d'un raisonneur*, trad. Michelle Giudicelli, Paris, Christian Bourgeois, 2014, p. 169, p. 170, p. 173.

2 Fernando Pessoa, « AV » p. 65 ; « CV » p. 72 : « *ocorreu-me que o Juízo de Instrucção não tivesse decifrado o problema que está no fundo desse caso, e, como eu, por entretenimento, o decifrei, achei que talvez houvesse interesse em trazer aqui a informação que resulta da decifração que fiz* ».

3 Fernando Pessoa, « Histoire policière », *op.cit*, p. 171, puis p. 175.

Anon écrit ainsi que « [s]i les "récits policiers" s'appelaient "histoires de déchiffrage", ce titre plus juste les définirait comme l'autre ne le fait pas », distinguant le « récit à mystère » de l'histoire policière », celle-ci étant ontologiquement intellectuelle, et non mystérieuse.

De fait, dans « L'Affaire du professeur de sciences » le *modus operandi* du meurtre est très vite décrit, sans effets, alors que l'enquête – c'est-à-dire le discours de Byng analysant l'affaire – se développe pendant soixante-dix pages. Le corps mort du professeur de sciences est décrit de manière très stricte : « Le corps gisait en travers de la moitié du seuil, les pieds à l'intérieur, près du mortier placé derrière la porte, la tête à l'extérieur, près de l'angle extérieur du mur[1]. » L'unique proposition et les cinq compléments circonstanciels montrent la logique déductive de l'entreprise du sergent Byng. Très vite, son discours se charge d'une juxtaposition de propositions au plus que parfait, puis au conditionnel : on voit la progression de l'analyse qui part de l'observation pour parvenir à reconstituer les faits (« M. Cameron avait de toute évidence été frappé à son insu ») puis à émettre des suppositions (« autrement, son visage aurait manifesté un peu de cet étonnement ou de cette colère qui aurait dû être la dernière émotion de la victime durant sa vie »). Un peu plus tard, dans « Histoire policière », on trouve cette remarque, une des seules du texte écrites en portugais et non pas en anglais : « Rien de plus naturel, non plus, qu'un assassinat, sans intention de voler, et un vol pratiqué ensuite sur le cadavre n'offrant aucune résistance[2]. » Dans « L'affaire Vargas », la police émet effectivement l'hypothèse qu'un homme ait assassiné Vargas et pris la fuite, puis qu'un promeneur se heurtant au cadavre ait volé portefeuille et plans secrets avant de s'enfuir. Une sorte de coopération se met ainsi en place entre les prescriptions de l'auteur légitime – Anon – et les applications de son homologue auteur de romans policiers.

*Prise en charge de la théorisation par les auteurs légitimes*

Cet essai est publié à la fin du recueil *Histoires d'un raisonneur*, qui contient la nouvelle « L'Affaire du professeur de sciences ». Or, si les *Histoires d'un raisonneur* sont écrites par Horace James Faber, l'hétéronyme dévolu à l'écriture des récits policiers en anglais, « Histoire policière » est signé du nom de Charles Robert Anon, comme l'écrit Ana Maria de Freitas dans la présentation de son édition de ces deux textes[3]. Si ce texte – qui date de 1905 – n'est pas signé du nom de

1 Fernando Pessoa, « APS » p. 36 ; « CSM » p. 63 : « *The body lay across the half-doorway, the feet inside near the mortar behind the door, the head outside near the outer corner of the wall* » ; « *Mr Cameron had clearly been struck anawares* » ; « *otherwise he would have shown in his face some of that astonishment or anger which should have been the last emotion of the deceased in life* ».

2 Fernando Pessoa, « Histoire policière », *op.cit*, p. 195.

3 Ana Maria de Freitas, « L'Edition des « Histoires d'un raisonneur » » [2012], dans *Histoires d''un raisonneur*, *op.cit.*, p. 22 : « Ce texte a été attribué à Charles Robert Anon, ce qui est authentifié par sa signature dans un fragment daté du 6 avril 1905 et dans une page du journal de l'auteur datée de septembre 1906 » ; puis, p. 8.

Pessoa, il est cependant signé du nom d'un auteur plus légitime que Horace James Faber, puisque Charles Robert Anon signe notamment la poésie anglophone. Ana Maria de Freitas confirme cette répartition entre pratique et théorie : « les histoires policières devaient constituer une catégorie parmi les écrits de fiction ; il revenait à Faber de les écrire et à Anon de les commenter ».

Si cette répartition est établie de manière explicite dans les manuscrits étudiés par Ana Maria de Freitas, on voit qu'elle se dessine également dans le cas de nos autres textes, dont les auteurs orthonymes prennent en charge la théorisation, parfois même de vive voix, et en personne.

Jorge Luis Borges, notamment, prend en charge (davantage qu'Adolfo Bioy Casares[1]) de nombreux discours à propos du roman policier ; il élabore notamment six règles dans ses « Lois de la narration policière », publiées en 1933, qui recoupent assez largement les recommandations de Van Dine, en particulier concernant le désir d'une économie de moyens, qui se note particulièrement dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, dans la mesure où il n'y a même pas d'enquête à proprement parler : Parodi ne quitte jamais sa cellule. Lors de sa conférence à l'Université de Belgrano, « El Cuento policial », il présente ainsi ses deux maîtres du roman policier, Edgar Alan Poe et G. K. Chesterton, et en particulier leur manière de mettre en place une intrigue qui semble fantastique, mais dont la résolution est purement pragmatique et rationnelle[2] : dans « L'Homme invisible », Chesterton met en place une situation qui laisse croire au lecteur qu'un artisan s'est fait dévorer par les poupées qu'il fabriquait ; en réalité, il a été assassiné par le postier, presque invisible à force d'être vu. L'attachement à ce principe est confirmé par la préface de Borges à *L'invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares, dans laquelle on peut lire : « Les fictions de caractère policier – autre genre typique de ce siècle qui ne peut pas inventer de sujet – rapportent des faits mystérieux qu'un fait raisonnable justifie ensuite[3] ! ». On voit à quel point ce principe est à l'oeuvre dans le livre de Honorio Bustos Domeq, dont la première nouvelle, « Las Doce Figuras del Mundo », met en scène une intrigue fantastique, mais qu'Isidro Parodi résout par une simple démonstration de prestidigitation. Tout comme les enquêtes de Byng et de Quaresma, les enquêtes de Parodi sont condensées dans un discours, évitant toute violence ; ainsi Borges établit-il dans « El Cuento policial » que la violence d'un roman policier l'éloigne du genre, et que les romans *hard-boiled* états-uniens ne relèvent plus du genre du roman policier, puisque la résolution intellectuelle du problème n'y fait plus partie de l'essence du texte.

1 Bioy précise dans *Borges* (Barcelone, Ediciones Destino, 2006, p. 28) que, dans l'entreprise d'écriture de récits policiers, « *las ideas eran de Borges* », « les idées appartenaient à Borges » (nous traduisons).

2 Jorge Luis Borges, « El Cuento policial » (conférence à l'Université de Belgrano), *Borges oral*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 77, puis p. 78.

3 Jorge Luis Borges, « Préface », *L'Invention de Morel*, Adolfo Bioy Casares, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 10.

Boris Vian, lui, est spécialiste des romans policiers états-uniens au point qu'il s'occupe en 1948, avec Michelle Vian, de la traduction de *La Dame du lac* de Raymond Chandler, paru aux éditions Gallimard (la maison qui publie *Vercoquin et le plancton*, son premier livre paru sous le nom de Boris Vian). Dans un entretien avec Pierre Kast, Boris Vian vante les qualités de la science-fiction et sa supériorité littéraire : « oui, certains *S. F.* pourraient avantageusement se comparer aux bons romans de la série noire dont ils possèdent la rudesse et la "vacherie[1]" ». On voit que s'établit une parenté entre les deux genres, celui de la série noire *hard-boiled* et celui de la science-fiction, parenté renforcée par le plaisir intellectuel qui est retiré de la lecture de ce type de textes, et que Boris Vian qualifie d'« une sorte d'ivresse de la raison de goût très spécial ». Alors que ce discours est, sans ambiguïté, assumé par Boris Vian (qui parle à visage découvert) une dizaine d'années après la publication de *Et on tuera tous les affreux*, cette idée infuse toute la structure du roman, qui couple roman à suspense[2] et récit de science-fiction : on n'enquête pas sur un vol ou un assassinat, mais sur une nouvelle souche humaine créée dans un laboratoire futuriste à des fins de contrôler la planète.

Le texte écrit sous hétéronyme apparaît donc comme le terrain sur lequel mettre en pratique ce qui est théorisé, écrit, publié et énoncé ailleurs sous son nom d'auteur classique – ou, dans le cas de Pessoa, sous un hétéronyme plus légitime. Il ne s'agit plus seulement d'élaborer les codes du genre au sein même du texte littéraire, c'est-à-dire en pratique et non pas uniquement sur le plan critique, mais de proposer un double usage de ces codes, l'un théorique et l'autre pratique, selon l'auteur, hétéronyme ou orthonyme.

### 2. Motilité des codes du genre, sans déconstruction

Si les auteurs supposés[3] qui écrivent nos textes policiers ne jouissent pas de la même autorité littéraire que leurs auteurs supposants, on voit cependant que le rapport aux conventions du roman policier est un rapport autonome, et que l'hétéronymie est un outil de cette autonomie, puisqu'elle permet d'appliquer, dans un espace littéraire dévolu à l'écriture de genre, des principes théorisés ailleurs. Noël Arnaud relève ainsi, en parlant de Vernon Sullivan, que « Contrairement aux auteurs

1 Boris Vian, « Pierre Kast et Boris Vian s'entretiennent de la science-fiction », *Cinéma science-fiction*, Paris, Christian Bourgeois, « Livre de poche », 1978 p. 155.

2 Selon le terme de Todorov dans *Typologie du roman policier*, le roman à suspense est une sorte de mixte entre roman à énigme (dont il conserve l'importance accordée au mystère) et roman noir (dont il a la dimension aventureuse et violente).

3 Selon la distinction de Jean-François Jeandillou dans *Esthétique de la mystification*, Paris, Les éditions de minuit, « Propositions », 1994, p. 161, entre « auteur supposé » (par exemple : Vernon Sullivan) et « auteur supposant » (Boris Vian).

d'outre-Atlantique ses héros sont jeunes, beaux, et vivent comme la plupart des jeunes des États du Sud[1]. » Effectivement, malgré la parenté entre le roman à suspense de Raymond Chandler, par exemple, et *Et on tuera tous les affreux*, on est forcé de noter la différence entre Rock Bailey, jeune culturiste de vingt ans et Philipp Marlowe, ancien policier à tendance alcoolique. Dans cette parenté entre la *Et on tuera* et la *hard-boiled fiction* états-unienne, un double mouvement est à l'oeuvre : le texte, dans un premier temps, s'amalgame au genre puis s'en distingue.

Nos textes sont infusés de la tradition policière, non pas dans une dynamique de pillage, mais d'affection réelle pour le genre auquel ils s'essaient : Ana Maria de Freitas précise ainsi que Fernando Pessoa prévoyait une publication dans *The Strand Magazine*[2], dans lequel a publié Conan Doyle (et dans lequel S. S. Van Dine a publié ses règles du roman policier). Le cadrage de nos textes est donc sans conteste fondé sur l'intertextualité et sur le réinvestissement, dans le nouveau texte, des codes appris dans un texte déjà lu ; mais si les codes sont présents dans les hypotextes, ils sont cependant sélectionnés par nos auteurs avant de les reporter dans leurs textes. L'hétéronyme Charles Robert Anon cite certes, dans « Histoire policière », Edgar Alan Poe parmi ses modèles, il n'empêche qu'il juge la résolution de *La Lettre volée* insuffisante, et entreprend de la corriger[3].

De la même manière, il fait le choix de conserver certains traits des romans du « Dr. Austin Freeman[4] ». Certes le détective, le Dr Thorndyke, est un scientifique (tout comme Quaresma, il est médecin), certes ses romans sont des récits d'investigation, mais Anon, lui reproche ses dérives romanesques, et notamment ses intrigues amoureuses et les atteintes à la vie du narrateur et de l'enquêteur, dont le lecteur est pourtant convaincu qu'ils ne peuvent pas mourir. Cet essai comporte même une catégorie nommée « Exemples de défauts[5] », dans laquelle il cite divers romans policiers, dont *L'Homme aux cheveux roux* de Fergus Hume. Il se sert ainsi des textes qui le précèdent pour établir un contre-modèle, c'est-à-dire un ensemble de règles pour sa propre production policière, dérivées des traits qu'il juge ratés, dans des romans dont il écrit qu'ils ne sont pas purement policiers.

Pour autant, le mouvement de transgression des codes du genre est bien moins fort dans le cas des textes écrits sous hétéronymes que dans le cas des textes écrits par nos auteurs sous leurs noms propres. Cristina Parodi souligne que « les transgressions que Borges et Bioy Casares

1 Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Librairie générale française, 1998, p. 138.
2 Ana Maria de Freitas, *O Fio e o Labirinto. A Ficção Policial na Obra de Fernando Pessoa*, Lisbonne, Ediçoes Colibri, 2016, p. 303.
3 Fernando Pessoa, « Histoire policière », *op.cit*, p. 180. Il entreprend de la corriger, mais cette tentative semble échouer, puisque cette annonce est suivie d'un vide dans le texte.
4 *Ibid.*, p. 173. Il y a confusion entre le nom de l'auteur, Richard Austin Freeman, et celui de son personnage, Dr Thorndyke ; les romans qui mettent en scène ce détective paraissent en anglais à partir de 1907.
5 *Ibid.*, p. 190.

imposent au genre policier dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi* sont multiples, mais elles ne vont pas jusqu'à affecter les lois ou les conventions majeures du genre[1] ». La plongée des auteurs hétéronymes dans le genre policier accorde moins de place à l'expérimentation littéraire ; la distance qu'ils prennent avec les conventions se rapproche davantage d'un jeu que d'une déconstruction méthodique du genre.

## B. Des libertés prises avec les bornes génériques : une proposition de répartition générique

Dans *Typologie des romans policiers*, Todorov fait la distinction entre le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense, en se fondant sur des critères qui permettent de répartir chacun de nos textes dans ces catégories ; cette répartition est d'ailleurs facilitée par le fait que nos auteurs connaissent bien les conventions de chacune de ces catégories, et font fréquemment signe, on l'a vu plus haut, vers l'une ou l'autre. Todorov écrit ainsi :

> [L]e roman noir, à qui tout accent sur les procédés littéraires est étranger, ne réserve pas ses surprises pour les dernières lignes du chapitre ; alors que le roman à énigme, qui légalise la convention littéraire en l'explicitant dans sa « seconde histoire » terminera souvent le chapitre par une révélation particulièrement surprenante […] D'autre part, certains traits de style dans le roman noir lui appartiennent en propre. Les descriptions se présentent sans emphase, même si l'on décrit des faits effrayants ; on peut dire qu'elles connotent la froideur sinon le cynisme (« Joe saignait comme un porc. Incroyable qu'un vieillard puisse saigner à ce point », Horace Mac Coy, *Adieu la vie, adieu l'amour…).* Les comparaisons évoquent une certaine rudesse (description des mains : « je sentais que si jamais ses mains agrippaient ma gorge, il me ferait jaillir le sang par les oreilles », J. H. Chase, *Garces de femmes !).* Il suffit de lire un tel passage pour être sûr qu'on tient un roman noir entre ses mains.

Todorov remarque l'apparition d'un second genre, le roman à suspense, qui combine ces deux éléments. La seconde histoire (c'est-à-dire l'histoire de l'enquête) y occupe certes une place centrale (comme dans le roman noir) mais il conserve le mystère à tout prix, et préserve longtemps sa révélation : « Le mystère a une fonction différente de celle qu'il avait dans le roman à énigme : il est plutôt un point de départ, l'intérêt principal venant de la seconde histoire, celle qui se déroule au présent. » Dans cette catégorie, on trouve les romans de Raymond Chandler et Dashiell Hammet, notamment parce que la détective y est vulnérable : il est volontiers molesté et risque sa vie.

1 Cristina Parodi, art. cit., p. 88.

Malgré sa qualité d'acteur de l'enquête, comme dans les romans de Chandler et Hammett, dans *Et on tuera tous les affreux*, Rock Bailey n'est pas soumis à la même vulnérabilité, puisqu'il est, tout le long du roman, invincible. Pour autant, il est difficile de le renvoyer vers le roman à énigme, parce que la solution de l'enquête est révélée très tôt, dès le treizième chapitre (sur trente), ce qui indiquerait une parenté plus forte avec le roman noir. *Et on tuera tous les affreux* relève ainsi d'une hybridation entre roman à énigme et roman noir, mais d'une nature un peu différence de celle qui donne naissance au roman à suspense décrit par Todorov. On voit que des formes mélangées peuvent apparaître : aucun de nos textes ne constitue une forme « pure » de roman policier. *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, « L'Affaire du professeur de sciences » et « L'Affaire Vargas », qui s'articulent autour de la résolution d'une énigme dont la solution est révélée dans un discours du détective, à la fin du récit, appartiennent sans doute à la catégorie du roman à énigme. Mais l'hétéronyme Charles Robert Anon concède cependant, dans l'essai « Histoire policière », une forme de flou générique : « En toutes choses il y a des gradations ; du pur roman à suspense, ou récit d'aventures, au pur récit d'investigation, il existe d'innombrables degrés[1]. » Nos textes présentent en effet des intersections entre roman policier et récit surnaturel, roman d'espionnage et de science-fiction ; il n'y a que Horace James Faber qui n'intègre pas vraiment d'autre genre que le modèle policier classique, et même lui introduit un décalage par rapport aux modèles de Conan Doyle et de Hamilton largement cités par Pessoa dans sa correspondance, en resserrant la catégorie du roman policier pour en créer une subdivision, le récit d'investigation, c'est-à-dire les « histoires de déchiffrage ».

### 1. Une radicalisation du modèle de Poe

Pour Todorov, le récit à énigme se caractérise par la clarté de son style : comme le texte est rapporté par un narrateur, celui-ci doit se faire presque invisible, pour que « seconde histoire ne devienne elle-même opaque, ne jette une ombre inutile sur la première[2] ». C'est ce qu'il se passe au troisième chapitre de « L'Affaire du professeur de sciences », qui s'ouvre, sans introduction du narrateur ni verbe de parole, sur un discours direct de Byng à la première personne, de cette manière : « La première fois que je suis arrivé à l'école[3][…] ». Le narrateur homodiégétique,

1 Fernando Pessoa, « Histoire policière », *op.cit*, p. 178, puis p. 175.
2 Tzvetan Todorov, « Typologie des romans policiers », *op-cit*, p. 13.
3 Fernando Pessoa, « APS » p. 35, p. 37, p. 39, puis p. 50 ; « CSM » p. 63 (« *When first I arrived at the school […]* »), p. 64 (« *Mr Cameron, it s [sic] true, may have entered the room with his head bowed (though such, as I have ascertained, was never his manner of walking)* »), p. 65 (« *I need not, I think, repeat the evidence* »), puis p. 72 (« *I interviewed Blaver and Deane and put some questions […] The result was that I ascertained all the facts wich it was possible to ascertain* »).

Jonhson, est ainsi peu à peu dépossédé de sa narration : Byng prend en charge tout le discours, et on comprend que c'est lui qui parle sans que ce soit précisé dans le récit. C'est pourtant bien lui qui raconte l'histoire et restitue le discours : la médiation du narrateur se fait invisible, au point de donner une illusion d'immédiateté et d'absence de distance entre l'écriture et les faits relatés. « L'Affaire du professeur de sciences » se présente donc comme un parfait exemple de roman à mystère. Elle combine le chronotope anglo-saxon, l'intertexte d'Edgar Alan Poe et d'Arthur Conan Doyle, le duo de personnages dont un détective à la raison surpuissante, et l'importance majeure accordée au raisonnement déductif. Elle supprime d'ailleurs toute sorte d'enquête, ne laissant place qu'au long discours de Byng. Pourtant, on apprend que Byng a mené une enquête préalable à son discours : « M. Cameron, il est vrai, est peut-être entré dans la salle tête baissée (même si, comme je l'ai vérifié, il ne marchait jamais de cette manière) ». Byng a certainement interrogé quelques élèves ou professeurs à propos de l'allure de M. Cameron, mais l'enquête est reléguée dans une parenthèse, elle ne fait pas l'objet du récit, ni du discours, on n'y assiste pas. De la même manière, plus tard, il esquive les témoignages des élèves pour se concentrer sur son propre raisonnement, soit en sous-entendant que sont auditoire les connaît déjà (« Je crois ne pas avoir besoin de répéter ces témoignages »), soit en les condensant dans la conclusion qu'il en tire (« j'ai interrogé Blaver et Deane, puis posé des questions […] Il en résulte que j'ai vérifié tous les faits qu'il était possible de vérifier »).

Dès le début de son discours, Byng connaît le coupable : l'enquête est pour lui résolue, il l'a effectuée, et le discours n'a pas pour but de l'aider à élaborer la solution de l'énigme, mais bien de convaincre son auditoire, ou bien de se mettre en scène, par le récit de son raisonnement ; pour preuve, l'emploi du parfait de l'indicatif, à la première personne du singulier, pour chacune des déductions[1].

Malgré cette application à combiner tous les éléments caractéristiques du roman à mystère pour parvenir à sa forme parfaite, Ana Maria de Freitas insiste sur le caractère mixte de ce texte : les longs développements savants à propos de la psychologie auxquels se livre Byng ne peuvent pas

1 Fernando Pessoa, « APS » p. 38-39 : « De toutes ces hypothèses, j'ai d'emblée rejeté la première » ; « j'ai dans l'immédiat rejeté l'idée que Deane soit le meurtrier » ; « j'ai découvert qu'il était inconcevable que le meurtrier soit passé par quatre des six fenêtres » ; « J'étais donc convaincu que l'assassin avait descendu l'escalier » ; « CSM » p. 64-65 : « *Of those I at once rejected the first* » ; « *I rejected on the moment the possibility of Blaver having killed Mr Cameron* » ; « *I found that through four of the 6 windows it was inconceivable that the murderer should have passed* » ; « *I was therefore convinced that the murderer had gone down the stairs* ».

correspondre à une forme pure du *whodunnit* britannique. Ce texte – et « L'Affaire Vargas » avec lui – est un genre hybride, à la fois récit policier et essai « sur les questions de criminologie, ou de psychologie, entre autres[1] », un « traité sur un esprit criminel en prose fictionnelle ».

### 2. Roman à énigme et roman d'espionnage

« L'affaire Vargas » partage cette hybridation, mais pas seulement : alors que « L'Affaire du professeur de sciences » a pour thème un meurtre (motif classique des romans à énigme), « L'affaire Vargas » met en scène le vol de plans d'un sous-marin destiné à l'usage militaire, thème cher aux romans d'espionnages[2] : Vargas a été assassiné alors qu'il transportait des plans secrets mis au point par le commandant Pavia Mendes, et ces plans ont disparu. Cet enjeu infuse toute la nouvelle, car il s'agit de déterminer si l'enjeu de l'espionnage a motivé le meurtre de Vargas. La nouvelle se clôt cependant par cette note conclusive :

> Il convient peut-être d'ajouter à cette déposition finale une brève note, pour compléter ce récit. En ce qui concerne l'invention du commandant Pavia Mendes, on finit par prouver qu'elle comportait une erreur tendancieuse sur l'un de ses deux points principaux. L'autre point était juste, mais il avait déjà été inventé, un an plus tôt, et à peu de chose près, par M. José Branco. Il s'ensuivit que l'invention de Pavia Mendes n'était pas commercialisable[3].

> *A este depoimento final cumpre talvez acrescentar uma breve nota, para complemento desta narrativa. Da invenção do comandante Pavia Mendes prouvou-se, afinal, que envolvia um erro tendencioso num seus dos seus dois pontos principais. O outro está bem, mas já havia sido inventado, um ano atrás, e por coisinha de nada, por o sr. José Branco. O invento de Pavia Mendes resultou pois incommerciável.*

Si Vargas a été assassiné, c'est parce qu'il revenait de chez Pavia Mendes, avec lequel il discutait de ces plans ; les plans étaient faux, sa mort aurait pu être évitée. La note est teintée d'une ironie tragique, d'un constat amer, doublés d'un retournement de situation : Le motif de l'espionnage, finalement, n'était qu'une illusion, et n'a jamais été véritablement l'enjeu du texte. Cette note n'intervient cependant qu'à la toute-fin du récit : le registre de l'espionnage court bien dans la majeure partie de la nouvelle.

1 Ana Maria de Freitas, *O Fio e o Labirinto*, *op.cit.*, p. 169.
2 Ce n'est cependant pas une originalité majeure que d'introduire ce thème : Agatha Christie le fait également dans la nouvelle « The Submarine Plans », publiée en 1923.
3 Fernando Pessoa, « AV » p. 172 ; « CV » p. 128.

Luc Boltanski établit que le soupçon est une composante fondamentale du roman policier, puisque tous les représentants de la réalité (et de la loi) y sont des criminels (ou pourraient en être). Ce soupçon et cette instabilité sont radicalisés dans le roman d'espionnage, où « le soupçon est étendu jusqu'à toucher, au premier chef, les dirigeants[1]. » *Et on tuera tous les affreux* est, à ce titre, un roman d'espionnage, puisqu'il se clôt sur la certitude que le complot visant à remplacer chacun des dirigeants des États-Unis par une créature créée en laboratoire a déjà abouti. Le docteur à l'origine de ce projet, Markus Schutz, annonce que Count Gilbert, grand amiral de la Flotte, et Lewison, le secrétaire du président « Truwoman », sont ses créatures[2] : le complot est bien avancé, au point que Schutz se retrouve propulsé à un grade militaire supérieur à celui de Andy Sigman, le compagnon du détective Rock Bailey, mettant un point final à leur enquête.

### 3. Roman noir et science-fiction

*Et on tuera tous les affreux* mobilise ainsi plusieurs genres pour hybrider la *hard-boiled* de laquelle il s'inspire, et ces genres relèvent systématiquement de la paralittérature, ou *a minima* de la littérature de genre ; le thème du roman relève sans aucun doute de la science-fiction, et fait écho au roman de H. G. Wells, *The Island of Dr. Moreau*[3], avec lequel il partage la thématique des expériences chirurgicales et le lieu de ces expériences, une île déserte. De la même manière, Le docteur Schutz partage avec Victor Frankenstein, le héros de Mary Shelley, son ambition de produire « l'immortalité et la puissance[4] ». *Et on tuera* convoque ainsi les grands intertextes de la science-fiction. *C*e registre se retrouve également dans l'omniprésence du métal dans certains passages du roman, notamment la découverte du laboratoire du docteur Schutz. Pour pénétrer dans ce laboratoire, il faut passer par un stérilisateur élaboré[5] ; on entre alors dans une salle à l'atmosphère futuriste : « Nous quittons la salle avec un certain soulagement et le panneau d'acier coulisse dans ses rainures avec le doux bruit du métal huilé sur des billes bien astiquées[6]. » La composante technologique occupe ainsi un rôle fondamental dans le roman, sans pour autant compromettre le principe de l'invincibilité de Rock Bailey : la technologie est reproductive plus qu'offensive, et ne représente pas un réel danger pour le détective.

1 Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, « nrf essais », 2012, p. 36.
2 Boris Vian, *EOT* p. 127-128.
3 Ce rapprochement est fait par Keith Scott dans « Pornography, Parody and Paranoia – the imagined America of Vernon Sullivan », *French Cultural Studies*, 1999, vol. 10, n°29, p. 213.
4 Mary Shelley, *Frenkenstein ou le Prométhée moderne*, traduit de l'anglais par Paul Couturiau, Paris, Gallimard, « Folio science-fiction », 1988. p. 69.
5 On note le caractère plaisant de la syllepse : on doit traverser un stérilisateur (qui signifie à la fois désinfection et infécondité) pour accéder à une salle de reproduction humaine.
6 Boris Vian, *EOT* p. 113.

Un peu plus tard, cependant, l'entreprise de Schutz devient plus menaçante, lorsque, en arrivant sur son île, Schutz et ses compagnons font face à un cadavre : « Un homme est crucifié en bordure du chemin… un homme nu lui aussi… très blond… tout pâle… Une plaie béante lui ouvre le sein gauche… Il est cloué à un tronc d'arbre par une cheville d'acier qui lui a traversé le cœur. En travers de son cou, une pancarte : « "Défaut d'aspect[1]". » » Cette vision d'horreur agit comme un électrochoc dans un récit où régnait la nonchalance : soudain, le narrateur est menacé. C'est une impression qui s'arrête cependant assez rapidement car, dès le chapitre suivant, les jeux de séduction reprennent, allégeant l'intrigue.

### 4. Roman à énigme et roman fantastique

Si la science-fiction présente dans *Et on tuera* n'est pas effrayante en elle-même, tous nos textes ne renoncent pas à cette dimension *;* certaines nouvelles de *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, en particulier « Les Douze Figures du monde », sont imprégnées du registre fantastique. Dans cette première nouvelle, Aquiles Molinari (le protagoniste) s'est rendu à la réunion d'une secte pour y être initié ; la cérémonie s'est cependant conclue par un incendie et la mort du chef de cette secte, catastrophe dont Molinari pense qu'elle est due à une mauvaise récitation des douze chiffres du zodiaque (condition de son admission dans la secte). L'isotopie de l'ésotérisme imprègne tout le discours de Molinari, dans lequel on peut entendre ces expressions : « nous avons dépassé l'étape du matérialisme[2] » ; « les fakirs et les yogis » ; « centre spirite » ; « mystère » ; « idoles » ; « taureau de métal » ; « les initiés, se réunissent tous les vendredis autour du taureau » ; « initie » ; « élus » ; « prosélytes ». Le motif ésotérique constitue un excellent cadre pour une tonalité fantastique ; plus tard, on bande les yeux à Molinari, et celui-ci a tout loisir de développer l'isotopie de la peur : on peut lire « mon angoisse » ; « j'avais peur », et enfin : « Je commençai à entendre toutes sortes de bruits » ; « tout le monde étant parti, je restai seul dans le bâtiment, avec ces druzes cachés Dieu sait où. Tout à coup, la pendule sonna, et je sursautai de frayeur[3]. » Le registre fantastique s'installe définitivement lorsqu'il confie à Parodi : « J'eus l'impression d'être observé par tous les yeux des portraits à l'huile ». C'est un registre légèrement présent au début de

1 *Ibid.*, p. 108.

2 *SP* p. 23-24, puis p. 33-34 ; *SPA* p. 11 : « *ya hemos superado la etapa del materialismo* » ; « *los fakires y los yogis* » ; « *centro espirista* » ; « *misterio* » ; « *idolos* » ; « *toro de metal* » ; « *Todos los viernes se reunen alrededor del toro los akils que son, como quien dice, los iniciado*s » ; « i*niciaran* » ; « *electos* » ; « *hacer conversos* ».

3 *Ibid.*, p. 32-33, puis p. 34 ; *Ibid.*, p. 15 : « *que ansiedad la mía* » ; « *el miedo* » ; « *Empecé a oír de todos* » ; « *todosse iban y yo me quedaba solo en el caserón, con estos drusos escondidos quién sabe donde. Ahí tiene, cuando sonó el reloj me llevé un susto* », puis « *Me pareció que me miraban todos los ojos de los cuadros al óleo* ».

« L'Affaire Vargas » : le corps est découvert sur le « chemin da Bruxa[1] », c'est-à-dire de la sorcière, ce que le narrateur juge être « *aziago* » (« de mauvais augure »). Malgré la réticence de Pessoa pour l'entremêlement du registre policier avec le registre fantastique, s'installe une atmosphère inquiétante.

Cependant, tout comme la fin de « L'Affaire Vargas » dément le genre de l'espionnage, dans « Les Douze Figures du monde » Isidro Parodi a tôt fait de désactiver le registre fantastique à la fin de la nouvelle, en montrant que ce que Molinari prenait pour une conséquence mystique de ses actes n'était qu'un tour de prestidigitation doublé d'un meurtre crapuleux.

### 5. Roman d'amour et d'aventure

Dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, les personnages qui exposent leurs problèmes ont tendance à imposer un type de registres dans leur discours (on a vu que Molinari proposait le registre fantastique), registre que Parodi réfute immédiatement, en leur opposant une réponse pragmatique (il n'y avait rien de mystique dans la mort du chef de la secte, c'était un crime motivé par l'appât du gain), comme s'il refusait de voir le genre du roman à énigme être corrompu, hybridé, par des registres qui lui sont étrangers. Dans la seconde nouvelle du recueil, cependant, « Les nuits de Goliadkin », don Isidro Parodi se laisse aller à une grande tristesse lorsqu'il révèle comment Goliadkin, compagnon de voyage de Gervasio Montenegro qui raconte l'affaire, a été tué. Goliadkin a une vie de roman russe[2] : il a, dans sa jeunesse, volé un diamant à une princesse dont il était amoureux et s'apprête, après le temps d'une vie, à le lui rendre et à la revoir, l'ayant enfin retrouvée ; des escrocs convoitent cependant le diamant et le tuent, pour le lui voler, avant qu'il ne puisse pu la revoir. Le discours de Parodi a des accents solennels lorsqu'il déclare que « ces êtres sans entrailles le tuèrent à l'aube[3] » après « vingt années cruelles ». Pour la première fois, Parodi, s'inclut dans son discours sous la forme d'un pronom tonique : « Moi aussi, à sa place, j'aurais eu un peu peur. » La tristesse et le recueillement de ce discours sont contrecarrés par le ridicule de la réplique de Montenegro, qui s'attribue le mérite de cette élucidation (« je vais immédiatement faire part de ma découverte aux autorités »), mais le burlesque épargne l'histoire et le personnage de Goliadkin, qui conserve un véritable statut de héros romanesque.

1 « AV » p. 17 ; « CV » p. 44 : « *Azinhaga da Bruxa* ».

2 Il est d'ailleurs nommé comme le héros du roman de Dostoïevski, *Le Double*, publié en 1846. Il se nomme Goliadkin et pas Goliadkine, car la traduction française conserve la graphie qui a été choisie pour la traduction de Dostoïevski en espagnol.

3 *SP* p. 23-24 ; *SPA* p. 27-28 : « *al alba lo mataron los desalmados* » ; « *veinte años crueles* » ; « T*ambién yo, en su lugar, hubiera sido un miedoso* » ; « *no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades* ».

## III. L'occasion d'un discours méta-textuel

En jouant avec elles plutôt qu'en se livrant à un véritable acte de subversion, nos textes ne remettent donc pas complètement en cause les normes du roman policier. Est-ce à dire alors que les romans sont écrits sur le mode du jeu, et que notre corpus est un simple terrain d'expérimentation pour des idées que nos auteurs n'osent pas écrire sous leurs véritables noms ? L'écriture de romans policiers sous hétéronymes peut être l'occasion d'une remise en cause, non pas des conventions des romans policiers, mais de l'idée d'auteur et d'une réflexion à propos de la narration.

### A. Le policier, un faux exercice d'application ?

L'écriture d'un roman policier impose de respecter des conventions établies par les canons du genre, et de soumettre le récit à des cadres préexistants ; mais elle n'impose pas d'écrire un exercice de style vide de sens. L'incursion dans le roman policier, précisément parce qu'elle implique de respecter des conventions, permet de constituer un discours méta-littéraire sur l'écriture elle-même.

#### 1. Le respect des conventions : un aveu de fictionnalité

Borges conclut son intervention à l'université de Belgrano par une défense de la fixité des cadres du roman policier, en qualifiant le conte policier de « vertu classique[1] » dans une ère de chaos littéraire qui tendrait à la suppression des cadres formels et à l'éclatement des conventions en littérature. Pour désigner cette fixité des cadres, Maxime Decout emploie l'expression de « patron », c'est-à-dire « un ensemble de formes avec leurs codes, qui convoquent un imaginaire et des effets de lecture déterminés[2] ». Le caractère très formel du roman policier force à convoquer des intertextes pour mobiliser les cadres, les modèles et les conventions qui ont été établies par d'autres ; dès lors, le roman policier met sans cesse en évidence son rapport au reste du corpus littéraire (il peut s'en détacher, prendre ses distances avec lui) donc sa littérarité, comme l'écrit Maxime Decout :

1 Jorge Luis Borges, « El Cuento policial », *op.cit.*, p. 78.
2 Maxime Decout, « Le roman policier : une machine à imagination », *Littérature*, n°190, 2018, p. 33.

> Très stéréotypé, le roman policier apparaît ainsi comme un cadre pour l'imagination qui a l'avantage de prétendre innover dans des limites restreintes, de toujours rappeler son modèle et ses variantes, d'être nécessairement intertextuel et d'être donc une mémoire du récit, vive et agissante, qui autorise à penser les caractéristiques du monde policier comme autant de questions adressées à la littérature et à son imaginaire

Maxime Decout décrit ici le roman policier contemporain, mais son analyse peut cependant s'appliquer aux textes de notre corpus. Si tout roman policier mobilise des références à d'autres récits policiers, l'intertextualité mobilisée par nos textes s'étend jusqu'à la littérature classique. On a vu que Goliadkin, le personnage de *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, se nommait comme le protagoniste du *Double* de Dostoïevski ; chacune des nouvelles s'ouvre sur une dédicace à un auteur, réel ou supposé, écrivain de romans policiers ou non, comme Franz Kafka[1]. Le recueil se présente ainsi comme un maillage de références intertextuelles. La présentation initiale de Honorio Bustos Domecq, même, décrit une auctorialité fermée, tournée vers l'intertextualité et l'intransitivité, puisqu'elle précise que Bustos Domecq a écrit une « élégie sur l'*Ode à la mort de son père*, de Jorge Manrique[2] ». Le redoublement des formes poétiques, l'ode et l'élégie, montre que Honorio Bustos Domecq écrit sur des textes déjà écrits[3], et non pas sur un sujet neuf.

*Un chronotope qui exhibe sa littérarité*

Dans *Et on tuera tous les affreux*, le texte est compris comme un réseau de références intertextuelles ; comme chaque élément est chargé d'un sens, d'un intérêt pour la narration et pour l'intégration du texte au genre, ou bien d'un jeu de connivence avec le lecteur, le monde dans lequel évolue Rock Bailey s'affirme comme artificiel, le texte mettant en scène sa propre fictionnalité. Par exemple, le personnage de Sunday Love est comparé à l'actrice Linda Darnell[4], qui joue dans *The Loves of Edgar Allan Poe*[5], un film de 1942 qui retrace une biographie romancée d'Edgar Poe.

Dans « L'Affaire Vargas », Quaresma parle de l'assassin en ces termes : « il peut avoir cette compréhension esthétique sans savoir *tracer un trait droit*[6] » ; l'intertexte est signalé par l'italique, mais l'auteur initial de cette formule reste inconnu – Quaresma reprend des formules prononcées par d'autres, écrites dans d'autres textes, sans citer leur provenance, comme si ces autres textes s'exprimaient en lui. Le texte s'affirme comme une réalité alternative, purement littéraire, c'est-à-

1 La nouvelle « *La victima de Tadeo Limardo* » est dédiée « *A la memoria de Franz Kafka* », *SPA* p. 54-55.
2 *Ibid.*, p. 7 ; *Ibid.*, p. 6 : « *Oda a la "Elegía a la muerte de su padre" de Jorge Manrique* ».
3 Les *Stances sur la mort de son père*, de Jorge Manrique, sont un texte classique de la littérature espagnole du XV^e^ siècle.
4 *EOT* p. 9.
5 Harry Lachman, *The Loves of Edgar Allan Poe*, 20^th^ Century Fox, 1942.
6 « AV » p. 141 ; « CV » p. 111 : « *Pode ter esse entendimento estético sem saber fazer um traço certo.* »

dire, selon la formule de Maxime Decout, « non comme un monde réel autonome mais comme un langage qui a ses codes propres[1]. » Un peu plus tôt, Quaresma avait précisé sa méthode en disant « les faits sont des choses peu fiables. Contre les ar*guments, les fai*ts *ne so*nt rien[2] ». Cette supériorité des arguments sur la vérité des faits évoque les règles de la rhétorique antique, selon lesquelles les preuves intrinsèques valent mieux que les preuves extrinsèques[3], et inscrit Quaresma dans une lignée de rhétoriqueurs plutôt que d'enquêteurs, affirmant la supériorité, également, du discours et de l'écriture sur la réalité. Quaresma prend ainsi comme modèles à l'aune desquels analyser la personnalité de l'assassin non seulement Edgar Allan Poe, mais encore William Shakespeare :

> [À] un haut degré, c'est un homme qui possède le génie poétique, et il est aisé de distinguer chez un Shakespeare la profonde équivalence entre l'émotion intense et profonde et l'intelligence compréhensive et expressive. Chez un Poe, nous avons un développement égal de l'imagination et du raisonnement. C'est [le criminel], à sa façon, un homme de génie, un parfait artiste dans l'acte de tuer[4].

> *[É] um homen de genio poético, e é fácil de distinguir num Shakespeare a prodigiosa equivalência de emoção intensa e profunda com a inteligência compreendora e expressiva. Num Poe temos o igual desenvolvimento da imaginação e do raciocínio […] É, em seu modo, um homen de génio, um perfeito artista do matar.*

Les catégories d'analyse de Quaresma sont ainsi imprégnées de littérarité ; il ne s'agit pas de personnages fictifs, mais il laisse entendre que l'oeuvre de l'écrivain et celle de l'assassin sont comparables : le produit que Quaresma s'attache à analyser est un produit strictement littéraire.

### 2. Le détective et l'herméneute

Le fait de prendre les personnalités de Poe et Shakespeare comme étalon à partir duquel mesurer la personnalité de l'assassin de Vargas permet de dresser une homologie entre auteur et criminel ; l'assassin de « L'Affaire Vargas » est décrit comme « un homme qui fait de la littérature

1 Maxime Decout, art. cit., p. 33.
2 « AV » p. 72 ; « CV » p. 67 : « *Os factos são cousas duvidosas. Contra argumentos não há factos* ».
3 Les preuves extrinsèques sont les arguments qui existent hors du discours (lois, témoignages, aveux survenus avant le discours) et les preuves intrinsèques sont les arguments (*artificialis*) créés par le discours lui-même (l'*ethos*, le *pathos*, le *logos*).
4 « AV » p. 101 ; « CV » p. 91.

avec l'action[1] ». Cette homologie est confirmée par les travaux sur la dimension particulière de l'écriture de romans policiers : l'auteur s'y trouve sur une difficile ligne de crête, puisqu'il doit à la fois faire le récit du crime et le cacher au lecteur le plus longtemps possible. Il se trouve dans la même situation, vis-à-vis du lecteur que le criminel vis-à-vis du détective, doit déjouer son enquête et le mener vers de fausses pistes. Le déchiffrage du lecteur se trouve donc, particulièrement dans le cas des romans policiers, être similaire au déchiffrage du détective. On ne peut pas dire que Quaresma, lorsqu'il analyse la psychologie du meurtrier, se livre à une explication de texte ; mais le fait que son enquête soit condensée dans un discours rarement interrompu, aux bornes rhétoriques identiques à celles d'un discours oratoire, place le détective qui déchiffre l'affaire dans la posture d'un lecteur qui déchiffrerait un texte. Cristina Parodi écrit ainsi que, alors que le détective est confronté à des indices référentiels, le lecteur est confronté à des indices textuels, laissés par l'auteur[2]. La relation entre détective et lecteur est renforcée dans le cas de Quaresma, puisque celui-ci choisit de ne se confronter à aucun indice référentiel, et a élaboré son enquête à partir de coupures de presses – c'est-à-dire d'un texte.

Cristina Parodi qualifie don Isidro de « coiffeur exégète » ; effectivement, il est structurellement empêché de mener l'enquête lui-même (il est emprisonné), et ne peut résoudre les affaires auxquelles il est confronté que par le biais des – mauvais – récits qu'on lui en fait. Chacun de ces discours est profondément incohérent, brouillé par l'aveuglement de celui qui les prononce, ou par les omissions qu'il fait. En dehors des longues pages de discours qui situent les personnages qui témoignent, le récit est absent ; le brouillage des indices est dû aux discours eux-mêmes, et non pas à une stratégie de l'assassin[3]. L'égalité entre le lecteur et le détective que souhaite S. S. Van Dine est donc ici parfaite, puisqu'ils ont accès aux mêmes données, les dialogues entièrement retranscrits au discours direct selon le principe de ne cacher au lecteur aucun élément ; dialogues qu'il leur appartient d'analyser, dans le même geste herméneutique.

Corrélat de cette homologie : l'auteur est un assassin. Cette identité est particulièrement explicite à la fin de « L'Affaire Vargas », lorsque Borges, l'assassin, explique son crime en décrivant une sorte de transcendance, de possession qui le saisit au moment du geste fatidique : « je me suis senti dépersonnalisé[4]. » Bien plus, il compare ce sentiment à celui qu'il ressent au moment de l'écriture :

1 *Ibid.*., p. 101 ; *Ibid*., *p*. 90 : « *um homen que faz literatura com a acção* ».
2 Cristina Parodi, art. cit., p. 89.
3 Hormis dans le cas d'une nouvelle, « *El día de los toros* », où l'assassin est précisément l'un de ceux qui rendent visite à Parodi.
4 « AV » p. 168, puis p. 170 ; « CV » p. 126 (« *Senti-me* despersonalizado »), puis p. 127.

> « Je me suis souvenu d'une expérience déjà ancienne, au cours de laquelle, à plusieurs reprises, j'avais eu cette forme de médiumnité que l'on dit écrivante – l'écriture automatique… Tout mon esprit se retrouvait maintenant comme alors dans mon bras droit, un peu insensible, m'appartenant encore un peu, mais aérien, rapide, doué de personnalité.
>
> Ocorreu-me um episódio já longínquo, de quando, várias vezes, tive aquela forma de mediunidade chamada escrevente – a escrita automáica. Todo o meu espIrito ia adora como então no braço direito um pouco insensível um pouco ainda meu, mas aéreo, personalizado.

L'utilisation du déictique temporel « maintenant » (« agora » en portugas), dont Dominique Maingueneau explique qu'il correspond au « présent linguistique[1] », avec un verbe à l'imparfait trouble la ligne temporelle, reproduit la fièvre décrite par Borges, cette sorte de transe d'écriture. Cette analogie entre l'écriture et le meurtre, permet de répondre à un questionnement littéraire et esthétique – la dépersonnalisation décrite par Borges rappelle la lettre sur les hétéronymes de Pessoa, dans laquelle il dit avoir « mis en Caiero tout [son] pouvoir de dépersonnalisation dramatique[2] ».

Peut-on comprendre le roman policier comme une métaphore de l'écriture ? Dans *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Luc Boltanski explique qu'il est impossible de dissocier les conditions d'apparition des romans social, policier, et d'espionnage de l'émergence d'un certain type de société ; chaque personnage y représente un groupe social en plus de s'y représenter lui-même, et y est un type, un « *token* ». Le roman policier est donc compris comme une modélisation de la société ; on peut supposer qu'il se prête aussi à la modélisation, sous forme de métaphore, de l'écriture. D'ailleurs, la structure du roman policier repose sur une particularité formelle, trouvable nulle part ailleurs, qui permet de modéliser le processus de narration et d'écriture sous la forme d'une histoire policière.

### 3. La fable et le sujet mis en scène

Tzvetan Todorov explique qu'il y a, dans les textes policiers, deux récits qui se déroulent simultanément : celui du crime (la fable) et celui de la dissimulation du crime par le texte, c'est-à-dire le récit de l'enquête (le sujet)[3]. Dans la littérature générale, la fable et le sujet se déroulent

1 Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 22.
2 Fernando Pessoa, *Lettre « sur les hétéronymes » du 13 janvier 1935*, dans *Sur les hétéronymes*, traduit du portugais par Rémy Hourcade, Le Muy, Éditions Unes, 1985, p. 21.
3 Tzvetan Todorov, « Typologie des romans policiers », *op.cit*, p. 12.

simultanément ; or, dans le roman policier, elles sont « présentes toutes les deux », mises « côte à côte ». Le récit du crime est toujours absent, sinon, le roman n'a pas lieu d'être : l'absence du récit du crime est la condition de possibilité de la présence du récit de l'enquête. C'est ainsi que Uri Eisenzweig écrit que la forme narrative du roman est « essentiellement contradictoire, impossible à réaliser[1] ». Eisenzweig relève une incompatibilité radicale entre l'énigme et la narration, dans la mesure où l'énigme n'existe pas en tant que telle : elle est construite par la narration et sauvegardée par elle. Si l'enquêteur – le lecteur – a du mal à résoudre l'énigme, ce n'est pas parce qu'elle est compliquée, mais parce que le dispositif narratif s'organise de telle sorte qu'elle soit impossible à résoudre sans le secours du récit (qui conduit jusqu'à la résolution de l'énigme par le détective) :

> En réalité, la contradiction est insurmontable : s'il y a mystère, il ne peut être « éclairci » ; s'il est élucidé, c'est qu'il n'existait pas vraiment. Ou encore : s'il est élucidé alors qu'il existait vraiment, c'est que nul *récit* n'intervient dans la découverte de la solution. En ce cas on aurait affaire, tout simplement, à l'énigme en tant que genre littéraire *per se*[2][.]

La seule manière de faire exister le mystère en dehors de toute machination narrative est donc de propulser ce mystère hors du récit. Or, c'est précisément ce que proposent « L'Affaire du professeur de sciences » et « L'Affaire Vargas », puisque Byng et Quaresma y résolvent le mystère avant même qu'ait lieu la moindre enquête. Quand cette enquête a lieu (dans des dimensions très réduites, Byng se contentant de quelques auditions de témoins), elle est exclue du discours, éludée et renvoyée dans des parenthèses minimales. Malgré le fait qu'Eisenzweig dise du genre de l'énigme qu'il se situe « à l'opposé de toute narration […] sinon à l'opposé de tout dire » (effectivement, la résolution elle-même est antérieure au discours des détectives et absente du texte), le langage occupe un rôle fondamental dans ces deux nouvelles. En effet, le discours des deux détectives occupe toute la place dans le récit, le prend le pas sur lui, au point que, dans les deux nouvelles, plusieurs chapitres s'enchaînent sans intervention du récit cadre : le récit laisse les détectives parler.

Cette prédominance du discours direct se rencontre dans tous les textes de notre corpus, notamment parce que les narrateurs homodiégétiques (Johnson dans « L'Affaire du professeur de sciences » et Rock Bailey dans *Et on tuera tous les affreux*) s'adressent régulièrement à leurs lecteurs, brouillant la ligne entre récit et discours. Le récit de Rock Bailey est d'ailleurs souvent fait au présent. Dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, les moments de récit de la part du narrateur hétérodiégétique sont minimaux (on verra plus tard que leur existence peut d'ailleurs être mise en doute), et le récit des faits est pris en charge par des personnages dont on s'aperçoit rapidement qu'ils sont peu fiables. Uri Eisenzweig met en évidence le fait que l'énigme dépend exclusivement

1 Uri Eisenzweig, *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgeois, 1986, p. 49.
2 *Ibid.*, p. 55.

du système narratif ; ce dispositif narratif existe, dans le texte, sous la forme des discours tenus par les personnages (Rock Bailey ou les visiteurs d'Isidro Parodi). Le personnage constitue ainsi une métaphore de la narration, et permet de mettre en scène un système spécifiquement policier : les failles narratives qui se produisent dans le récit pour ne pas dire la solution.

## B. Fuir l'orthonyme : l'hétéronyme comme lieu neuf et comme espace de défi

Cette mise en évidence de l'auteur comme criminel et de la narration comme dispositif de brouillage de la lecture conduit à une redéfinition de *l'ethos* d'auteur dans nos textes. Si la structure du roman policier semble renvoyer l'auteur au statut de criminel qui dissimule son crime, nos auteurs performent activement leur innocence en écrivant dans un style clair qui semble proclamer qu'ils ne mentiraient pas.

### 1. Imposer le style clair : une énonciation qui ne ment pas

Cristina Parodi parle de « juguete riguroso[1] », de « jouet rigoureux », pour évoquer la structure rigoureuse et le style clair que l'on trouve dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi*. Comme le recueil met en scène plusieurs types de discours directs, tenus par différents personnages, on lit différents styles d'écriture ; or, le seul de ces discours – avec celui de Parodi – à être connoté positivement est celui de Fang-She, l'assassin de la dernière nouvelle, « La Longue Quête de Tai-An » (« *La Prolongada búsqueda de Tai-An* »). C'est grâce à la synthèse de son discours, à la simplicité de ses phrases, puisqu'il parle « simplement », « *sencillamente*[2] », que le personnage échappe au ridicule qui entoure chacun des visiteurs de Parodi. Il nous est sympathique, parce qu'il est sympathique à Parodi, qui lui dit : « Écoutez, je vais vous dire ce que je crois avoir tiré au clair. Si je me trompe, vous me direz : "tu te goures, vieux frère" et vous m'aiderez à sortir de l'erreur[3]. » Le terme de « frère » dit la parenté et l'affection que ressent Parodi pour Fang-She. De fait, malgré sa qualité d'assassin, Fang-She est le personnage le moins moralement répréhensible de la nouvelle, et le seul à parler sans détour ; s'établit donc une correspondance entre le principe esthétique et le critère moral.

1 Cristina Parodi, « Borges y la subversion del modelo policial », art.cit., p. 77, puis p. 79.
2 *SPA* p. 77.
3 *SP* p. 205 ; *SPA* p. 77 : « *Mire, yo le referiré lo que saco en limpio. Si me equivoco, usted me dirá "la embaraste, hermano", y me ayudará a salir del error.* »

*Le style clair comme garantie de moralité*

Le style clair est effectivement la marque d'une posture d'innocence, d'ingénuité ; dans *Et on tuera tous les affreux*, le dispositif de narration accentue l'impression d'une immédiateté entre le lecteur et le narrateur, d'une absence de médiation : le narrateur, autodiégétique, s'adresse fréquemment au lecteur ; ainsi Rock Bailey qui découvre des documents sensibles, s'exclame-t-il : « Mes enfants, si vous voyiez ce qu'il y a dans cette enveloppe[1]. » Rock Bailey, au début du roman, est vierge et a moins de vingt ans, fait sur lequel il insiste à plusieurs reprises. On voit bien dans la prétérition « À propos, je voudrais bien être dans mon lit (avec Sunday Love, mais ça, je n'ose pas l'ajouter, par chasteté) » combien cette posture est hypocrite ; mais le fait qu'il soit chaste et juvénile est utilisé comme garantie de sa bonne foi, de sa sincérité et de l'innocence de sa narration, qui ne cacherait rien au lecteur.

L'auteur de la préface de *Quaresma Déchiffreur* signale de la même manière qu'il rapportera les exploits de Quaresma de manière « rigoureusement scientifique[2] ». Le style scientifique et clair n'équivaut cependant pas à un style aride ; il s'impose à cause du sujet, mais ne témoigne pas de l'insensibilité de l'auteur :

> J'ai été réellement l'ami de Quaresma ; je souffre réellement de son absence ; mais, en écrivant sur lui, j'assume, sans le vouloir ni le regretter, comme d'ailleurs je le fais toujours, la froideur de celui qui m'inspire, et je ne parviens pas à avoir une seule larme en prose. La personnalité de Quaresma s'insinue dans ce que j'écris : mon style se refuse à ne pas être froid.

> *Fui verdadeiramente amigo de Quaresma ; verdadeiramente me dói a saudade dele ; mas, ao escrever a seu respeito, assumo, sem querem nem sentir, como alias sempre faço, a frieza de quem é o meu tema, e não consigo ter uma lágrima em prosa. A personalidade de Quaresma insinua-se no que escrevo : meu estilo recrusa-se a não ser frio.*

La sincérité de l'auteur de la préface le pousse même à justifier son style, et à exposer, ses sentiments sans détour. C'est donc une esthétique de la clarté et de la transparence qui se dessine dans nos textes : lorsqu'Ana Maria de Freitas se livre à une comparaison entre Lisbonne telle qu'elle est décrite dans les poèmes de Bernardo Soares et telle qu'elle est décrite dans *Quaresma*

1 *EOT* p. 27, p. 72.
2 Fernando Pessoa, « Préface », *Quaresma Déchiffreur*, *op.cit*, p. 37, puis p. 38-39 ; « Prefácio », *Quaresma Decifrador*, *op.cit*, p. 33 (« *rigorosamente científica* »), puis p. 34-35.

*Déchiffreur*, elle constate que, « [d]ans la Lisbonne de Quaresma, il y a davantage de lumière[1]. » Un texte écrit dans un style clair, sans effet rhétorique, serait la garantie d'une relation fondée sur la confiance : nos textes n'ont rien à cacher.

### 2. Des agents doubles dans la littérature de genre

On est pourtant forcé de constater que nos textes ont, de fait, quelque chose à cacher, puisque leur paratexte ment à la fois à propos de l'identité de leur auteur, et de leur statut d'auteurs classiques ; si Jacques Dubois qualifie le roman policier d'« agent double dans le champ littéraire[2] », on peut qualifier nos auteurs d'agents doubles dans la littérature de genre, dans une dynamique inverse, d'infiltration de la littérature générale dans la littérature de genre.

Dans une émission de radio retraçant la vie d'Adolfo Bioy Casares, on peut entendre Matthieu Garrigou Lagrange le décrire comme « un dandy écrivant dans un genre mineur, tout cela peu compatible avec la figure de l'écrivain respectable[3] ». Le terme « respectable » fait presque de l'investissement de la littérature de genre une question d'étiquette ; puisque les grands auteurs se distinguent par leur originalité radicale – un peu plus tard dans l'émission, René de Cecatty qualifie Bioy de « complètement singulier » – et leur polyvalence, il est malvenu de leur part de se ranger dans un genre. Silvia Baron Supervielle, qui traduit certains textes de Borges et de Silvina Ocampo, l'épouse de Bioy, écrit ainsi que Borges est inclassable, et dépasse les genres : « Les écrivains créateurs échappent aux classifications. À partir d'un lieu imaginaire, dépourvu de langues, ils réinventent le monde et ses lois[4] ». Cette conception d'un auteur total se retrouve également dans le titre de l'ouvrage de Pascal Dethurens, *Pessoa, l'oeuvre absolue*[5].

De la même manière, dès la première page de l'introduction à ses œuvres complètes, Marc Lapprand signale la polyvalence de Boris Vian et la « richesse et [la] diversité » de sa production, énumérant (et chiffrant) les « romans », « nouvelles », « recueils de poésie », « chroniques et critiques de jazz », « pièces de théâtre », « livrets d'opéras », « textes pour des spectacles de cabaret », « chansons », « essai sur la musique », « manuel d'anthropologie de Saint-Germain-des-

1 Ana Maria Freitas, *O Fio e o Labirinto*, *op.cit.*, p. 286. Bernardo Soares est un hétéronyme de Fernando Pessoa, poète auteur du *Livre de l'intranquillité*, publié de manière posthume. Nous traduisons.
2 Jacques Dubois, « Un Agent double dans le champ littéraire : le roman policier », art. cit.
3 Matthieu Garrigou-Lagrange, *Adolfo Bioy Casares (1914-1999)* [émission de radio], France Culture, 27 février 2011, 1'21-1'28, 12'21.
4 Silvia Baron Supervielle, « L'Inscription Borges, entre poésie et prose », *Klincksieck*, « Revue de littérature comparée », 2006, n°320, p. 389, puis p. 391.
5 Pascal Dethurens, *Pessoa, l'oeuvre absolue*, Gollion, Infolio Éditions, 2006.

Prés », « scénarios de films », « sans compter les articles, lettres ouvertes, pamphlets et manifestes[1] » pour justifier l'édition de ses œuvres complètes et l'ériger en auteur remarquable : Boris Vian a certes beaucoup écrit, mais il a surtout écrit dans tous les domaines.

Pour Silvia Baron-Supervielle, Borges s'émancipe de toute généricité commune par une auctorialité particulière et toute-puissante ; elle écrit ainsi « Seul le nom de l'écrivain me signale son univers ». L'écriture de genre semble un défi lancé à la critique qui donne aux auteurs un statut presque divin – l'isotopie du mystique court dans tout l'article –, et l'hétéronymie un moyen de déjouer la tout-puissance de sa propre figure d'auteur.

### 3. L'hétéronymie, un refus d'assumer le livre ?

La préface de *Quaresma déchiffreur* est prise en charge par un « je » énonciateur, mais qui demeure anonyme : il affirme avoir bien connu Quaresma, regretter qu'il soit mort ignoré de tous, et que ce recueil a pour but de réhabiliter sa mémoire. Le projet du recueil *Quaresma déchiffreur* serait donc de collecter des témoignages à propos des affaires résolues par Quaresma, notamment auprès de l'inspecteur Manuel Guedes, qui collabore avec lui. Même s'il précise qu'il prend en charge la première nouvelle (« L'Affaire Vargas »), le narrateur de la préface n'assume donc pas l'écriture de toutes les nouvelles et les attribue soit à Manuel Guedes soit à Quaresma lui-même. Il écrit ainsi « Il me revient de remercier les différents auteurs des différents récits qui me sont totalement étrangers[2] ». Quaresma et Guedes sont ainsi à la fois des personnages et des auteurs supposés ; l'auteur de la préface demeure, lui, anonyme.

Charline Pluvinet utilise l'expression de « refus de paternité littéraire[3] » pour décrire la manière dont Paul Auster utilise le pseudonyme de Paul Benjamin pour publier un roman policier, *Squeeze Play*, « écrit à des fins strictement alimentaires ». Peut-on soupçonner nos textes du même « refus de paternité » ? Dans un entretien avec Antonio Fernández Ferrer, Borges explique à quel point l'hétéronymie, le surgissement de Honorio Bustos Domecq lors de leurs séances d'écriture, provoquait un changement dans son style, et dans celui de Bioy Casares : « Il [Bustos Domecq]

1 Marc Lapprand, « Introduction », dans *Œuvres romanesques complètes*, vol. I, Boris Vian, Paris, Gallimard, 2010, p. 9.

2 Fernando Pessoa, « Préface », *Quaresma Déchiffreur*, *op.cit.*, p. 35 : « Je commencerai par l'épisode que, mieux que quiconque, je peux moi-même conter. », puis p. 38 ; « Prefácio », *Quaresma Decifrador*, *op.cit*, p. 32 (« *Começarei pelo episódio que eu próprio posso, melhor que outro qualquer, contar*. »), puis p. 34 (« *Cabe-me agradecer aos vários autores das narrativas, que são directamente alheias* »).

3 Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2012, p. 76.

nous imposait des phrases horribles, des phrases grossières, vulgaires, parfois obscènes… et nous devions le faire[1]… » On ne peut pas croire Borges quand il décrit cet auteur hétéronyme comme un tyran qui les forçait à commettre des phrases de mauvais goût : Bioy Casares raconte que, au moment où Bustos Domecq est devenu « incontrôlable » et a cessé de correspondre à leurs goûts[2], les deux auteurs ont simplement cessé de l'utiliser. Le ton plaintif que prend Borges peut prêter à rire ; mais on voit que l'hétéronyme est un moyen de se défaire de sa responsabilité pour se livrer à tous les excès stylistiques et langagiers : s'ils nous le sont reprochés, on les attribuera à un autre.

Dans *Et on tuera tous les affreux*, Rock Bailey et son acolyte Gary Killian font du porte-à-porte pour retrouver des jeunes femmes qui ont disparu (elles sont toutes très belles). Alors qu'ils sonnent à la porte d'une femme qui porte le même nom qu'une des disparues, cet échange survient :

> Il sonne. Une minute, et la porte s'ouvre. Je regarde Gary et je détourne vite les yeux.
>
> « Miss Mary Jackson ? » demande-t-il avec son plus gracieux sourire.
>
> La bonne femme qui est devant nous a des cheveux carotte et un beau bec-de-lièvre, ce qui fait qu'elle nous sourit de toutes ses dents.
>
> « – C'est moi… » dit-elle.
>
> Je ne sais pas ce qui prend à Gary.
>
> « Eh bien ! ce n'est pas nous… » répond-il poliment[3].

Il s'agit d'une plaisanterie potache, mais qui porte sur la question de l'identité et de l'énonciation ; l'embrayeur de personne « nous » se défait de sa responsabilité d'énonciateur, et donne lieu à un brouillage comique. Ce brouillage peut aussi être compris d'un point de vue esthétique : l'hétéronymie permet de prendre la fuite, puisque, même quand l'auteur supposant écrit, ce n'est pas lui.

1 Entretien cité par Fabiana Sabsay, *Hybridation, intertextualité, rénovation dans l'œuvre commune de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, Thèse de doctorat soutenue à Paris 8, dir. Saül Yurkievich, 2003, p. 18 : « Nos imponía frases horribles, frases chabacanas, vulgares, obscenidades a veces… y teníamos que hacerlo… ». Nous traduisons.

2 C'est le moment, écrit Bioy Casares, où Bustos Domecq a commencé à ressembler « à Rabelais, auteur qui ne nous plaisait pas », qui les a déterminés à l'abandonner (Adolfo Bioy Casares, *Memorias. Infancia, adolescencia, cómo se hace un escritor*, Barcelone, Tusquets Editores, 1994, p. 111. Nous traduisons).

3 *EOT* p. 47.

*L'hétéronyme comme espace de liberté*

Jean-François Jeandillou explique que Vernon Sullivan n'a pas été créé par Boris Vian dans le but d'échapper à un *ethos* d'écrivain classique, puisqu'il écrit *J'irai cracher sur vos tombes* avant même que ne soit publié son premier livre, *Vercoquin et le plancton*[1] – peut-être s'agit-il, en revanche, de ne pas compromettre, dans le futur, un *ethos* d'écrivain classique. Dans tous les cas, lorsque paraît *Et on tuera tous les affreux*, Boris Vian est connu comme la véritable identité de Vernon Sullivan, et a déjà été condamné en son nom.

L'hétéronyme doit donc être compris moins comme le moyen d'échapper à la responsabilité de son texte que comme un lieu neuf pour l'écriture, et un lieu de liberté totale. Dans *Et on tuera tous les affreux*, Rock Bailey suit une discipline de fer, qui se dégrade à mesure que l'enquête avance, au point que Gary lui reproche : « … Ça ne te réussit pas, la recherche policière[2]. » L'enquête est l'occasion d'une sorte de désinhibition pour le détective, mais aussi pour l'auteur, auquel l'hétéronymie confère une liberté totale. Dans *Fictions en quête d'auteur*, Charline Pluvinet note ainsi une différence de style entre Julian Barnes et son hétéronyme Dan Kavanagh : « une autre énergie romanesque s'y exprime, plus provocante et, sous certains aspects, plus libre[3] ». La très forte codification de l'écriture de genre et la dimension prescriptive de l'écriture policière impliquent une posture d'auteur particulière ; si l'état d'écrivain est un rôle, ce rôle peut être quitté, et nos auteurs ont donc toute latitude pour en endosser d'autres. Le genre policier apparaît alors comme le genre rêvé pour se dissimuler ; Jorge Luis Borges avec George Keith Chesterton, écrit ainsi que « le roman est un jeu de visages et le récit policier un jeu de masques[4]… »

## C. Qui est l'hétéronyme ?

L'hétéronyme se présente comme le moyen de « brouiller les pistes » ; il faut donc se demander si ce brouillage témoigne d'une volonté de renforcer « le jeu […] de retrouver l'auteur[5] », en le transformant en énigme, ou s'il peut représenter un espace de décalage fécond pour l'écriture.

1 Jean-François Jeandillou, *Supercheries littéraires. La vie et l'oeuvre des auteurs supposés* [1989], Genève, Droz, 2001, p. 365.
2 *EOT* p. 51.
3 Charline Pluvinet, *op.cit*, p. 84.
4 Jorge Luis Borges, « Introduction », *L'oeil d'Apollon*, Gilbert Keith Chesterton, traduit de l'anglais par Jean Dutourd, Milan, Retz Franco Maria Ricci, « La Bibliothèque de Babel », 1977, p. 9.
5 Michel Foucault, « L'Émergence de la fonction auteur », dans *L'Auteur*, Alain Brunn, Paris, Flammarion, 2001, p. 77.

## 1. Supposition d'auteurs, entre auteurs et personnages

*Des hétéronymes subordonnés à leurs auteurs*

Dans sa lettre « sur les hétéronymes » du 13 janvier 1935, adressée à Adolfo Casais Monteiro[1], Fernando Pessoa parle de la naissance de son hétéronyme Alberto Caiero, en racontant l'écriture successive de deux textes, *O Guardador de Rebanhos* (*Le Gardien de troupeaux* d'Alberto Caiero), et *Chuva Oblíca* (*Pluie oblique* de Fernando Pessoa), écrits dans le même souffle mais pas par le même *auctor*. Il écrit ainsi : « Et ce qui suivit ce fut l'apparition en moi de quelqu'un, à qui j'ai tout de suite donné le nom d'Alberto Caeiro. Excusez l'absurdité de la phrase : mon maître avait surgi en moi. […] ce fut la réaction de Fernando Pessoa contre son inexistence en tant qu'Alberto Caeiro. » Alberto Caiero est distinct de Fernando Pessoa, au point que, lorsqu'Alberto Caiero écrit, Fernando Pessoa n'existe plus ; mais les hétéronymes de Pessoa dévolus aux romans policiers ne jouissent pas de la même autonomie, et n'existent que dans une sorte d'évanescence.

Horace James Faber est subordonné à l'hétéronyme Charles Robert Anon ; Ana Maria de Freitas écrit que la signature de Horace James Faber est « contenue[2] » dans celles d'Anon et d'Alexander Search, les autres hétéronymes anglophones. Cette signature existe bel et bien, et elle signe effectivement les textes du recueil *Histoires d'un raisonneur*, mais Faber n'a pas de biographie propre. Cette bizarrerie se retrouve dans la préface à Quaresma. Le narrateur s'y dessine un *ethos* bien net, puisque la préface commence par un pronom à la troisième personne du singulier (« J'ai eu […] la douloureuse surprise[3] ») et qu'il explique transmettre strictement, et avec objectivité, les histoires qui lui sont parvenues ; mais il ne précise pas son nom ni sa biographie, et demeure anonyme. On suppose que ce narrateur est homodiégétique, puisqu'il prétend avoir fréquenté Quaresma, sur le même mode que Watson ou Hastings qui prétendent rapporter les exploits de Holmes et Poirot (ou Johnson qui raconte les exploits de Byng dans « L'Affaire du professeur de sciences ») ; mais il demeure en retrait, sans jamais intervenir dans les nouvelles

1 José Blanco, *Pessoa en personne, Lettres et documents*, trad. Simone Biberfeld, Paris, La Différence, 1986, p. 300-303.

2 Ana Maria de Freitas, *O Fio e o Labirinto*, *op.cit.*, p. 23.

3 Fernando Pessoa, « Préface », *Quaresma Déchiffreur*, *op.cit*, p. 33, puis p. 35 « Je les présenterai aux lecteurs, l'un après l'autre, soigneusement transcrits, ou scrupuleusement traduits » ; « Prefácio », *Quaresma Decifrador*, *op.cit*, p. 31 (« *causou-me* »), puis p. 32 : « *Dá-los-ei ao público, um após outro, cuidadosamente transcritos, ou traduzidos com esmero* ».

elles-mêmes, contrairement à Manuel Guedes, à qui certaines nouvelles sont attribuées. Il y a donc une hybridation entre les niveaux de fictions, entre le niveau d'auteur supposé et celui de personnage.

Cette hybridation se retrouve dans la présentation de Honorio Bustos Domecq par un de ses personnages, Gervasio Montenegro, qui accède, par l'écriture de cette préface, au statut d'auteur supposé. La référentialité de Montenegro est accréditée par sa signature prétentieuse, « Gervasio Montenegro de l'Académie argentine des lettres[1] » qui se porte garante de son existence réelle, puisque l'Académie argentine des règles existe bel et bien, et constitue une institution littéraire. La même aura institutionnelle surplombe le portrait de Honorio Bustos Domecq présent au tout début du recueil, qui commence par « *Transcribimos a continuación la silueta de la educadora, señorita Adelma Badoglio*[2] ». La reproduction d'un portrait dressé par quelqu'un d'autre accrédite la réalité de Honorio Bustos Domecq : il est largement connu dans le milieu littéraire de Buenos Aires. La traduction française renforce le caractère formel de cette introduction, puisqu'elle traduit cette phrase par « Nous reproduisons ci-après le portrait qu'a esquissé cette excellente Mlle Adelma Badoglio : ». La première personne du pluriel marque une modalisation éditoriale, universitaire (« nous reproduisons »).

*De faibles attaches contextuelles*

Adelma Badoglio affirme que Honorio Bustos Domecq est nommé « Inspecteur de l'enseignement, puis avocat des pauvres », après 1934, c'est-à-dire sous le très contesté gouvernement d'Agustín Pedro Justo (au pouvoir de 1932 à 1938). Mais elle ne nomme pas ce gouvernement, et précise que ces nominations ont lieu « sous le gouvernement de Labruna[3] ». Ce repère est énigmatique, puisqu'on n'a trouvé aucun homme politique argentin nommé Labruna ; seul Àngel Labruna, un joueur de football argentin qui commence à jouer en 1939, pourrait coïncider avec les bornes chronologiques que donne l'autrice. Peut-être Adelma Badoglio recouvre-t-elle d'un euphémisme les accointances de Honorio Bustos Domecq avec le parti de la « Décennie infâme[4] » ; si c'est le cas, cette tentative est ruinée par Montenegro qui s'exclame joyeusement, dans sa propre préface, que *Six problèmes pour don Isidro Parodi* est « une prouesse argentine,

1 *SP* p. 17, p. 7, p. 8.
2 *SPA* p. 6, p. 9.
3 *SP* p. 8 ; *SPA* p. 6 : « *durante la intervención de Labruna* ».
4 L'expression « Décennie infâme » désigne la période qui court du coup d'État contre le président Yrigoyen en 1930 au coup d'État militaire de 1945, contestée à cause de la corruption et de la répression des opposants politiques de la présidence.

réalisée, il convient de le proclamer bien haut, sous la présidence du docteur Castillo ». « Castillo » désigne sans ambiguïté Ramón Castillo, président de l'Argentine de 1942 à 1943, rattaché au PDN, le parti conservateur, et renversé par le coup d'État militaire de 1943. La figure de Honorio Bustos Domecq est ainsi insérée dans un contexte historique et politique, mais également littéraire : on sait qu'il fréquente Montenegro, « de l'Académie argentine des lettres » (qui existe), et ses deux biographes citent nombre de ses poèmes en louant son talent.

La même dimension laudative se retrouve dans la préface de « L'Éditeur » à *J'irai cracher sur vos tombes* qui présente Vernon Sullivan, et qui précise que son style « est égal à celui des grands prédécesseurs que sont Caldwell, Faulkner et Cain[1] ». La préface développe également un appareil contextuel ; puisque Vernon Sullivan est censé être un Africain-Américain qui passe pour blanc, il faut introduire le concept de *passing* pour les lecteurs français du roman : « Tous les ans 2000 Noirs se transforment en Blancs. C'est ce qui ressort d'un récent article d'Herbert Asbury du "Colliers". » Cet article existe, s'intitule « *Who is a Negro ? The problem of the lighskin colored folks who pass as whites* », et publie des témoignages de personnes passant pour blanches, « à cause des avantages sociaux et économiques évidents que le *passing* permet[2] ». La préface de *J'irai cracher* poursuit en précisant que « Vernon Sullivan est l'un de ces Noirs et [que] le drame de son héros, Lee Anderson, est né de ce malentendu racial ». Dans le cas de ce premier roman, la fiction d'auteur sert de calque au personnage principal ; ce n'est plus le cas dans *Et on tuera tous les affreux*, ni dans les romans suivants, *Elles se rendent pas compte* et *On n'y échappe pas*[3], dont les personnages principaux ne partagent plus cette problématique. Même si le protagoniste du dernier roman est un vétéran de la guerre de Corée, Vernon Sullivan se détache peu à peu du contexte politique états-unien, pour finir par ne plus partager avec les États-Unis qu'un ensemble de codes et de références littéraires.

### 2. Une auctorialité spécifique, dévolue à l'écriture policière

Gertrude Stein écrit qu'il est impossible et dissocier les modes de narrations d'un texte du contexte social dans lequel ce texte est écrit ; elle décrit par exemple le contexte anglais comme un contexte dans lequel « on vit sa vie quotidienne chaque minute de toute la journée[4] » ; en conséquence, le roman anglais ne doit pas exciter les passions. Elle propose donc de « lire les textes

1 Cité par Noël Arnaud, *op.cit*, p. 138.
2 Herbert Asbury, « Who is a Negro ? The problem of the lighskin colored folks who pass as whites », *Collier's Weekly,* 3 août 1945, p. 12-13, https://www.unz.com/print/Colliers-1946aug03-00012/, consulté le 06/01/2020. Nous traduisons.
3 Complété par les membres de l'Oulipo et publié à titre posthume aux éditions Fayard en 2020.
4 Gertrude Stein, *Narration*, traduit de l'anglais par Chloé Thomas, Paris, éditions rue d'Ulm, 2017, p. 21.

comme les productions d'une nation ». C'est cet effet que cherchent Horace James Faber et Vernon Sullivan, dont les nationalités sont choisies spécifiquement pour contrefaire un type de textes propre à l'Angleterre et aux États-Unis.

Le personnage de Sullivan naît avec l'écriture de *J'irai cracher sur vos tombes*, car il n'a comme fin *que* d'écrire des pastiches de *hard-boiled*. Le personnage de Sullivan peut être compris comme un simili-*trickster*[1], un personnage forgé pour la supercherie. Comme les textes de notre corpus s'affirment comme des objets à déchiffrer et sur lesquels enquêter, l'onomastique semble forcément révélatrice : même si « Parodi » est un nom courant, qui dit notamment l'origine italienne du détective, sa proximité avec le terme de « parodia » (« parodie ») semble signifier que le nom est spécialement forgé pour l'écriture de textes parodiques. Le nom de Faber également, selon le Gaffiot « ouvrier, artisan[2] », montre que l'hétéronyme est une figure d'écrivain uniquement écrivain, constitué uniquement par son rôle d'auteur, qui dépasse toutes les contingences d'une personne réelle. Charline Pluvinet, en parlant de Romain Gary, évoque le lien « entre le choix d'un nom et la naissance d'une identité littéraire » ; elle souligne ainsi que le pseudonyme de Romain Gary ne relève pas d'une stratégie de dissimulation ou de déresponsabilisation, mais d'une volonté de « propager la création fictionnelle jusqu'au nom de l'auteur[3] ». De la même manière, Horace James Faber est entièrement dévolu à l'écriture, et à l'écriture de romans à énigme, puisqu'il est britannique ; le prénom du détective-auteur Abílio Quaresma signifie lui aussi qu'il est dédié à l'écriture policière en particulier : abílio signifie « alibi » en portugais.

Jean-François Jeandillou propose de lire le nom de Vernon Sullivan comme un cryptonyme, en relevant la proximité onomastique entre Vian et Vernon Sullivan, qu'« on aurait tort de négliger[4] » : la fin du nom de Sullivan, « -ivan » est l'anagramme de « Vian », et le prénom « Vernon » pourrait signifier l'inversion du nom. De cette manière, « le pseudonyme dissimule le vrai nom en même temps qu'il le contient tout entier ». Il y existe, dans ce cas, des imbrications fondamentales entre l'auteur supposant et l'auteur supposé.

1 Le « *trickster* afro-américain [est un] être amoral qui survit en jouant des tours à ses adversaires, grâce à son agilité d'esprit et sa maîtrise des ambiguïtés de la langue », Charline Pluvinet, *op.cit.*, p. 255.
2 Felix Gaffiot, Gaffiot, « Faber », *Dictionnaire latin-français*, 1934.
3 Charline Pluvinet, *op.cit*, p. 77-78.
4 Jean-François Jeandillou, *Supercheries littéraires. La vie et l'oeuvre des auteurs supposés* [1989], Genève, Droz, 2001, p. 367.

### 3. L'empreinte de l'orthonyme

Le nom de Vernon Sullivan est d'ailleurs réputé être un mixte entre les noms de Paul Vernon (musicien de l'orchestre de jazz de Claude Abadie, dans lequel joue aussi Boris Vian) et de Joe Sullivan, « pianiste de jazz[1] » : l'hétéronyme est imprégné, jusque dans son nom, des goûts personnels de Boris Vian. Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges sont réputés rejeter les styles trop ornés, le roman psychologique et le manque de cadres[2] (c'est notamment une idée que Borges développe dans sa préface à *L'Invention de Morel* de Bioy Casares) ; ainsi tout le recueil de *Six problèmes* est-il émaillé de personnages d'auteurs qui sont autant de contre-modèles de l'écriture idéale, à commencer par Gervasio Montenegro, qui est un personnage récurrent. Mariana, une précieuse de la nouvelle « Les machinations de Sangiácomo », s'exclame ainsi : « – Moi, quand j'écris à maman, si je viens à penser, rien ne vient plus, par contre si je me laisse aller c'est merveilleux, je noircis des pages et des pages sans m'en apercevoir. Toi-même, Carlos, tu prétends que j'étais née pour manier la plume[3]. » L'écriture sans cadre, qui se laisse porter, est comprise comme une écriture inconsciente (Mariana ne se rend même pas compte qu'elle écrit) et suffisante ; le « Carlos » à qui Mariana s'adresse est Carlos Anglada, auteur futuriste, qui émaille tous ses discours de métaphores industrielles (il qualifie son cabinet de travail d'« usine à métaphores ») et ridicules ; c'est une satire des écrivains dont Bioy et Borges ont coutume de rire.

Les textes écrits par les auteurs supposés sont ainsi imprégnés des dégoûts et sujets de moquerie des auteurs supposants. Ils sont également imprégnés de leurs soucis : Ana Maria de Freitas attribue directement la préoccupation de Byng et de Quaresma pour la psychologie et la folie à Pessoa : « Pessoa craignait pour sa santé mentale[4]. »

L'oeuvre des hétéronymes correspond d'ailleurs à un goût explicite des auteurs supposants pour les genres investis ; dans *Quaresma Déchiffreur*, Quaresma est qualifié de « déchiffreur de charades », la même expression qu'utilise Pessoa pour se décrire lui-même[5]. Ce goût pour les charades le conduit à fréquenter assidûment l'*Almanach de Lembranças*, présent dans la préface de

1 Noël Arnaud, *op.cit*, p. 140.

2 Nora Catelli évoque dans « Dos Hombres Solos Hablan: *Borges* De Bioy Casares », *Variaciones Borges*, n°34, 2012, p. 34, « le roman psychologique qu'ils détestaient tant tous les deux ».

3 *SP* p. 111, p. 75 ; *SPA* p. 45, p. 29 : « – *Yo cuando lo escribo a mamá, si me paro a pensar no se me occurre nada, en cambio si me dejo llevar es una maravilla, son páginas y páginas que lleno sin darme cuenta. Vos mismo, Carlos, me prometiste que yo había nacido para la pluma* ».

4 Ana Maria de Freitas, *O Fio e o Labirinto*, *op.cit*, p. 244.

5 *Ibid.*, p. 204. Pessoa écrit : « J'ai pour la vie le même intérêt qu'un déchiffreur de charades. Je m'arrête, je déchiffre, et je continue mon chemin. Je n'y emploie aucun sentiment. » (« Tenho na vida o interesse de um decifrador de charadas. Paro, decifro a passo adiante. Não emprego nenhum sentimento » Nous traduisons.)

*Quaresma Déchiffreur*, qu'Ana Maria de Freitas décrit comme un recueil de « textes informatifs, textes littéraires d'une qualité douteuse, charades, cryptogrammes, et énigmes », c'est-à-dire, pour elle, l'essence de la littérature policière à énigmes.

Elle relève d'ailleurs la proximité onomastique d'Abilio avec d'autres hétéronymes : Abílio, qui s'appelait initialement Ambrósio, partage avec les prénoms d'Alberto Caeiro et d'Álvaro de Campos son initiale : A comme Alpha ou Aleph[1]. Elle écrit que, par son alcoolisme, Quaresma est une « figure paradoxale, qui réunit dans le même individu une fragilité et une force extrêmes », et que cette dimension en fait une figure profondément pessoienne, « proche des autres créations et du créateur lui-même. » Elle cite Pessoa, qui écrit : « Je suis, en premier lieu, un raisonneur et, ce qui est pire, un raisonneur minutieux et analytique ». Ana Maria de Freitas étend ainsi à Quaresma la description que fait Pessoa de Bernardo Soares en le qualifiant de « mutilation de lui-même ».

### 4. Un ancrage variable dans l'oeuvre de l'orthonyme

Dans la lettre « sur les hétéronymes » adressée à Adolfo Casais Monteiro, Pessoa met sur un plan d'égalité ses nouvelles policières et le livre de poésie *Message*[2], qui n'est pas écrit par un hétéronyme, mais par Fernando Pessoa lui-même. Le statut des hétéronymes pessoiens qui écrivent les romans policiers est brouillé, et leur personnalité est moins définie, puisqu'ils n'ont pas de biographie, au point que lorsque Pascal Dethurens retranscrit une compilation des signatures des hétéronymes de Pessoa[3], celle-ci n'inclut pas Horace James Faber, même si sa signature existe bel et bien. On a vu que Ana Maria de Freitas subordonnait Faber à Anon[4] ; or, la distinction entre Anon et Pessoa est si floue qu'elle considère Anon davantage comme un pseudonyme que comme un hétéronyme. Faber s'insère dans les cadres de l'hétéronymie pessoienne, puisqu'il a une signature et un domaine de compétence attitré, mais il est plus désincarné que d'autres, et cette désincarnation, ce manque de tangibilité de l'hétéronyme, agrège ses textes à l'oeuvre de Pessoa.

Nos textes s'insèrent différemment dans les œuvres de leurs auteurs orthonymes ; bien que Pessoa associe ses récits policiers à un texte publié sous son orthonyme, ceux-ci ne sont pas publiés de son vivant (contrairement à *Message*, par exemple, publié en 1934) ; Boris Vian, Adolfo Bioy

1 *Ibid.*, p. 221, 225, 226.
2 Lettre du 13 janvier 1935 citée par Ana Maria de Freitas, « La Série Quaresma, déchiffreur » [2008], *Quaresma Déchiffreur*, *op.cit*, p. 7.
3 Pascal Dethurens, *Pessoa, l'oeuvre absolue*, Paris, Éditions infolio, 2006, p. 311.
4 Ana Maria de Freitas, *O Fio e o Labirinto*, *op.cit*, p. 23 : « Pessoa a créé, dans Faber, une personnalité moins définie, sans biographie propre, de laquelle on ne connaît que la signature, mais parente contenue dans celles d'Anon et Alexander Search ».

Casares et Jorge Luis Borges publient initialement leurs textes sous un faux nom. *Et on tuera tous les affreux* est cependant intégré à l'édition des œuvres complètes de Boris Vian par Gallimard, tandis que *Six problèmes* n'est pas dans celle de Borges (Bioy n'a pas d'œuvres complètes publiées en France), ni dans ses œuvres complètes publiées chez Emecé (son éditeur argentin). En fait, les *Six problèmes pour don Isidro Parodi* sont publiés à la marge, dans les *Obras completas en colaboración* (œuvres complètes en collaboration) de Jorge Luis Borges que font paraître les éditions Emecé en 1991, et dont le premier volume est dédié aux textes écrits avec Bioy Casares. Même si le recueil est rattaché à l'œuvre de Borges, le fait qu'il ait écrit par deux auteurs différents en fait une production périphérique, par rapport à ses autres textes. La double auctorialité ne suffit cependant pas tout à fait à expliquer son absence dans les *Œuvres complètes* de Borges, car les *Obras* publiées chez Emecé contiennent l'« Anthologie de littérature fantastique », écrite, elle aussi, avec Bioy Casares. On voit que le recueil est placé à la marge, rattaché à l'oeuvre de Borges, sans pour autant y occuper une place centrale, et l'auctorialité de Bioy Casares y est comme une auctorialité seconde, moins importante[1].

Les auteurs supposés de nos textes entretiennent une distance variable avec le milieu éditorial de leurs auteurs supposants : Vernon Sullivan est publié aux éditions du Scorpion (alors que Boris Vian est publié chez Gallimard), tandis que Honorio Bustos Domecq est publié chez Emecé (qui édite aussi Bioy et Borges).

L'hétéronyme se présente ainsi moins comme un auteur indépendant que comme une posture d'auteur singulière et dédiée à l'écriture de textes policiers. Le changement de nom correspond ainsi à un investissement total des cadres du roman policier et à l'embrassement de tous ses codes. Malgré le fait que nos textes respectent ces conventions, leur rapport aux codes du genre est un rapport autonome, qui n'empêche pas leur redéfinition ou leur distorsion.

Les textes qui théorisent les principes mis en œuvre dans nos textes sont d'ailleurs écrits par des auteurs différents, par un hétéronyme mieux établi, ou bien par l'orthonyme, fort de sa légitimité littéraire, qui disposent de l'autorité nécessaire pour redéfinir les cadres mis en place par les canons du genre, et les radicaliser. Pour autant, les textes écrits sous hétéronyme ne consistent pas en un simple exercice d'application de ces principes. La radicalisation des exigences du récit policier en font des espaces particulièrement favorables à l'expression d'un discours méta-textuel et d'une réflexion sur la littérature en général. L'hétéronymie particulière à l'oeuvre dans ces textes permet de déstabiliser l'image de l'auteur, en mettant en scène une auctorialité brouillée, parfois

1 Fabiana Sabsay utilise, avec Teresa Gramuglio, le terme d'« expropriation » (*op.cit.*, p. 13) à propos de la manière dont les textes écrits par Bioy et Borges sont systématiquement attribués à Borges seul, comme si l'influence de Bioy sur ces textes était négligeable. Sa thèse s'attache précisément à démontrer l'inverse.

anonyme, à l'ancrage référentiel flou et intangible. Nos hétéronymes représentent ainsi moins de fausses identités que des identités fantômes, qui permettent de déjouer le mode de lecture habituel d'un texte, à l'aune de son auteur.

On assiste donc à une sorte d'échange entre orthonymes et hétéronymes : les auteurs légitimes sont chargés de tenir un discours théorique à propos du genre policier, quand les hétéronymes prennent en charge un discours méta-textuel à propos d'enjeux d'auctorialité et de narration. Dans le chapitre suivant, on se propose de se demander si le transvasement de ces thèmes vers le genre policier et la dimension réflexive de nos textes peuvent mener à un renouvellement du genre, et à sa revitalisation.

# CHAPITRE 2

## Une mise à distance pour revitaliser un genre codifié ?

> « Ainsi, Mlle Russel se délectait de romans policiers ! Je ne l'aurais jamais cru, et penser à elle sous ce jour m'amuse infiniment. Je la vois très bien sortir de l'office afin de réprimander une femme de chambre maladroite, puis y retourner en hâte pour se replonger avec délices dans *Le Mystère de la Septième Mort*, ou quelque chose d'approchant. »
>
> Agatha Christie, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*

Nos auteurs ont conscience d'investir un genre marginal, et leurs textes sont, à divers degrés, imprégnés d'une tonalité parodique ; à l'exception de « L'Affaire Vargas », dont la dimension satirique est moins évidente (mais qui comporte tout de même une dimension ludique et parfois comique), nos textes peuvent être qualifiés de « charges[1] », selon l'expression de Gérard Genette, qualifie par ce terme un « pastiche satirique », c'est-à-dire l'imitation du style d'un hypotexte à visée satirique. L'association de cette tonalité avec la mystification et le canular donne l'impression d'un jeu ; s'agit-il inoculer une énergie nouvelle dans des textes qui seraient figés par les conventions ? La dimension parodique propose effectivement de porter un regard sur le genre qui est investi, et de produire un décalage par rapport au canon de ce genre. Pour illustrer ce geste de décalage, on étudiera la figure du détective dans nos textes, et on se demandera ce que signifient à la fois ses dissemblances par rapport à sa figure classique, et les caractéristiques qui sont conservées. On constate que nos textes, quand ils ont été publiés, ont participé à forger une nouvelle veine de romans policiers, et à en fixer de nouvelles conventions. Peut-on identifier, chez nos auteurs, une volonté de réformer le genre ? Il s'agira d'interroger le rapport de force entre littérature consacrée et littérature de genre, et de se demander quelle partie gagne quand des échanges se produisent entre ces deux champs.

1 Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 40 ; alors que la parodie nécessite de reprendre un texte précis, et de ne le déformer que de manière minimale (suffisamment pour faire rire), la charge décrit moins la déformation d'un texte donné que la reprise, critique et amusée, d'un style appartenant à un genre de textes précis.

# I. L'écriture d'un roman policier sous hétéronyme : une plaisanterie ?

Quand Philippe Boggio évoque la supercherie de *J'irai cracher sur vos tombes*, le premier roman publié sous le nom de Vernon Sullivan, il explique que l'entreprise est comprise comme « une bonne blague […] Quant à Jean d'Halluin, les facéties éditoriales entraient dans son tempérament. Oui, pourquoi pas un faux[1] ? » Sa démarche d'écrire un roman sous hétéronyme est ainsi teintée, pour Boris Vian, d'une atmosphère de dérision et de jeu. Mikhaïl Bakhtine confirme cette intrication en rappelant que « le jeu de l'auteur supposé [est] également caractéristique du roman humoristique[2] », et que l'auteur supposé est le moyen de mettre à distance l' « horizon littéraire "normal" ». Bakhtine ajoute que le personnage du bouffon ou du sot, en tant que ressort comique, permet d'introduire un décalage par rapport aux conventions et aux usages sociaux sédimentés. On se demandera donc si l'humour dans nos romans peut être compris comme le moyen de détourner le réel sur un mode léger et allègre.

## A. Un regard amusé porté sur le genre

### 1. Le refus du sérieux

Dans *L'Affaire Vargas*, la dimension ludique réside moins dans des effets de comique franc ou dans la parodie que dans le jeu avec le genre et les incursions méta-textuelles. Au tout début de la résolution, Quaresma se fait représenter par le juge : « Qu'appelez-vous "affaire Vargas", docteur ? […] Mais en quoi cela constitue-t-il quelque chose que l'on puisse qualifier d'« affaire » ? Vous prononcez le mot « affaire », docteur, avec l'intonation de quelqu'un qui fait référence à un mystère. Or, il n'y a aucun mystère dans cette histoire[3]. » Quaresma arrive au poste de police (c'est sa première apparition dans la nouvelle) et transforme un dossier un peu difficile en mystère de roman policier, comme s'il était un morceau de littérature qui entrant dans le monde policier, et y

1 Philippe Boggio, *Boris Vian* [1993], Paris, Flammarion, 2009, p. 166.

2 Il rappelle aussi que la su*pposition d'auteur* « est un héritage de Don Quichotte », roman qui mêle des réflexions méta-littéraires avec un humour très prononcé ; Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1978], traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1987, p. 133, puis p. 307-308.

3 « AV » p. 65 ; « CV » p. 72 : « *A que é que V.ª Ex.ª chama o "caso Vargas" ? […] Mas em que é que isso constitui uma coisa a se chame "caso". V.ª Ex.ª diz a palavra caso com uma entação de quem trata de um mistério. Não há mistério nenhum no assunto*. »

apportant le romanesque. C'est Quaresma qui transforme le cas en roman policier, parce qu'il le compare et le raccroche au corpus des romans qu'il aime et qu'il a lus, et qu'il cite, on l'a vu, comme outils d'analyse opérant pour résoudre l'affaire[1]. Comme dans un processus de transmutation, le dossier policier se transforme ainsi en un élément purement littéraire, textuel, libéré de sa gravité et de ses enjeux. Quaresma, d'ailleurs, ne cherche qu'à résoudre l'énigme, et pas à rétablir la justice, à faire condamner l'assassin de Vargas ni à faire régner la vérité ; c'est pour cela qu'il ne cherche pas de preuves, comme le lui rappelle le juge. Quaresma ne se situe pas sur le même plan que les juges et les policiers : il résout les affaires comme des charades, et comme si elles n'avaient aucun rapport avec le monde. Le juge affirme ainsi : « Vos arguments constituent une preuve logique absolue. […] Juridiquement, poursuivit-il, ils ne prouvent rien[2]. » L'atmosphère de gravité n'est pas constitutive du roman policier classique précisément parce que le roman est compris comme une énigme à résoudre, c'est-à-dire comme un jeu.

Nos textes radicalisent cette atmosphère ludique, en particulier *Et on tuera tous les affreux* et *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, qui infusent le discours narrateur d'un ton badin et rieur. Rock Bailey insère ainsi des jeux de mots dans sa narration, comme lorsque le commissaire l'avertit : « – Pas de blagues, dit-il, mi-figue moisie, mi-raisin aigre. Laissez la police se débrouiller[3]. » Plus tard, il se livre à une sorte de snobisme lexical, en introduisant un terme assez châtié dans un segment de phrase au niveau de langue commun : « dis-je avec une logique équivalente en me taquinant le sacrum du bout de l'ongle, car il me point. ». Il s'agit d'introduire un décalage dans les usages classiques du langage, soit en modifiant une expression figée, soit en produisant un effet de surprise en insérant un mot inhabituel – ici sur le mode de l'héroïcomique – sur lequel le lecteur s'arrête. Montenegro, narrateur second, produit également de tels effets de chute, en jouant sur le décalage entre une situation d'abord décrite par un euphémisme puis, immédiatement après, de manière très triviale. Il raconte par exemple être arrivé en Argentine « dans des circonstances qu'on ne peut s'empêcher de qualifier de policières. En effet, dès mon arrivée à Retiro, on m'arrêta[4]. » Les récits que proposent les témoins du crime qui se présentent devant Parodi sont des objets comiques, imprégnés d'ironie. Adolfo Bioy Casares déclare ainsi, à

1 Cet import des outils littéraires pour analyser des meurtres réels rappelle le détective de *Cité de verre*, de Paul Auster. Le roman, commence avec Quinn, auteur de romans policiers, qui considère, après un quiproquo téléphonique, que son métier le qualifie pour celui de détective, alors que « comme la plupart des gens, Quinn ne savait presque rien du monde du crime » (Paul Auster, *Cité de verre*, dans *Trilogie new-yorkaise*, Paris, Actes Sud, 1987, p. 21.)

2 « AV » p. 149 ; « CV » p. 116 : « *Os argumentos de V.ª Ex.ª constituem uma prova lógica absoluta. […] "Juridicamente", continuou, "não provam nada"* ».

3 Boris Vian, *EOT* p. 44, puis p. 70.

4 *SP* p. 48 ; *SPA* p. 20 : « *circunstancias que bien pueden calificarse de policiales. En efecto, en cuanto llegué a Retiro, me arrestaron*. ».

propos de son écriture avec Borges : « jamais nous n'avons pu écrire sérieusement, sinon toujours en faisant des blagues[1] ». La première nouvelle du recueil est ainsi dédiée « à la mémoire de José S. Álvarez[2] », c'est-à-dire José Sixto Álvares[3], directeur de la revue satirique *Caras y Caretas* de 1898 à 1903. Cette dédicace initiale place l'ensemble de l'entreprise sous le signe de la satire.

Le comique de *Six problèmes pour don Isidro Parodi* glisse parfois du sarcasme et de l'ironie vers un comique de situation qui se rapproche du genre théâtral : les coups de canne que Montenegro assène à Mario Bonfanti[4] au moment d'entrer en scène évoquent les coups de cannes d'un *zanni* de la *commedia dell' arte*. Le comique se fonde également sur des plaisanteries sur le physique, comme lorsque le regard d'une jeune femme est comparé à celui de l'actrice Norma Shearer, connue pour son strabisme, ou sur des grivoiseries : Montenegro évoque la devise « *hic jacet* » d'une tenancière de maison close, dans un calembour qui joue sur le double sens de « gésir », à la fois « reposer » et « se coucher ». Ces traits comiques reposent cependant sur des références compréhensibles mais qui demandent un peu d'initiation (comme l'expression latine, par exemple), et elles contribuent à construire le « Lecteur Modèle[5] » du texte. Les opérations de décryptage que supposent ces calembours sont gratifiantes pour le lecteur et produisent un sentiment de connivence et de communauté.

Le rire infuse même celui de nos textes qui est le plus sérieux ; à la fin de « L'Affaire Vargas », l'assassin Borges explique : « Il est toujours plus facile de manipuler l'esprit d'un homme intelligent que celui d'un imbécile. La preuve est pour moi récente : ni le docteur Quaresma ni le juge d'instruction ne m'auraient pris en défaut comme l'a fait l'agent Guedes[6]… » Guedes, présent, dans la pièce, entend qu'on le traite sans détour d'idiot, et que l'insulte est impunie (Borges n'est ni interrompu ni contredit). L'insulte, glissée dans un long discours analytique, dont l'enjeu est très important pour le récit puisqu'il explique comment fonctionne l'esprit d'un assassin, est assénée en passant, et cette nonchalance en renforce la puissance comique.

---

1 Matthieu Garrigou-Lagrange, *Adolfo Bioy Casares (1914-1999)* [émission de radio], France Culture, 27 février 2011, 35'28. Bioy écrit également dans *Borges* que la dimension satirique est constitutive des textes qu'ils écrivent (Adolfo Bioy Casares, *op. cit.*, p. 29 : « nous avons écrit des contes policiers et fantastiques à visée satirique ». Nous traduisons).

2 *SP* p. 19 ; *SPA* p. 9 : « *A la memoria de José S. Álvarez* ».

3 On doit cette identification à Fabiana Sabsay (*op.cit.*, p. 217).

4 *SP* p. 128, p. 98, p. 128 ; *SPA* p. 50, p. 38, p. 50.

5 Selon l'expression d'Umberto Eco dans *Lector in Fabula*, qui explique que le texte « prévoiera un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait » (Paris, Librairie Générale Française, 1985, p. 68).

6 « AV » p. 164 ; « CV » p. 124 : « É sempre mais fácil manobrar o espírito de um homem inteligente que o de um estúpido. E a prova é para mim recente : nem o dr. Quaresma, nem o juiz de instrucção, me teriam apanhado em falso com o agente Guedes… ».

## 2. La reprise de codes sur un mode parodique

On a vu que, dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, toute incursion du registre fantastique est immédiatement désactivée par le raisonnement logique du détective. Sur le même mode, le registre sérieux, ou lyrique, s'installe souvent, pour être immédiatement désactivé par une remarque comique, dans un procédé burlesque. Alors que l'histoire de Goliadkin, le personnage de la seconde nouvelle, est profondément romanesque, l'émotion est désactivée par la fin du récit, triviale : « N'arrivant pas à retrouver la princesse, il l'aimait chaque jour davantage ; il apprit récemment qu'elle était en république argentine, où, sans avoir rien perdu de sa morgue d'aristocrate, elle était patronne d'un établissement fameux de la rue Avellaneda[1] ». Cet établissement est une maison close, qui cohabite curieusement avec la « morgue d'aristocrate » de la princesse. Alors que ce décalage et le déclassement social de la princesse pourraient être profondément pathétiques, le registre romanesque devient comique lorsque Montenegro, hermétique à ce registre quand il concerne un autre que lui, se renfrogne : « Cette longue histoire contée par un homme qui, de son propre aveu, était un cocher et un voleur, ne me plut guère[2]. »

Celui-ci n'est pourtant pas avare d'envolées inspirées, qui sont l'occasion de parodier le style lyrique ; il s'exclame ainsi : « J'ai cherché la lumière aux Baléares, la couleur aux Brindisi, le péché élégant à Paris. J'ai aussi, comme Renan, prié sur l'Acropole. Partout, j'ai pressé le pampre juteux de la vie[3]. » La référence à Ernest Renan montre la dimension d'imitation de ce discours de Montenegro ; le fait que la *Prière sur l'Acropole* soit appropriée par un personnage abondamment décrit comme fat constitue une forme de moquerie : le rapport aux références intertextuelles est médiatisé par l'irrévérence.

Fabiana Sabsay remarque que Montenegro, non content de citer Renan, intègre à son récit un extrait du roman de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, paru en 1926[4]. C'est la définition la plus minimale de la parodie telle qu'elle est définie par Gérard Genette : « une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité[5] » parce qu'elle est

1 *SP* p. 58 ; *SPA*, p. 24 : « *A fuerza de no encontrar a la princesa, cada día la quería más. Hace poco supo que estaba en la República Argentina, regenteando, sin abdicar su morgue de aristócrata, un sólido establecimiento en Avellaneda*. ».

2 *Ibid*, p. 59 ; « *Naturalmente, esa larga historia en boca de un hombre que, por confesión propria, era caballerizo y ladrón me incomodó*. », *Ibid*, p. 24.

3 *Ibid*, p. 50 ; « *He buscado la luz en los Baleares, el color en Brindisi, el pecado elegante en París. También, como Renan, he dicho mi plegaria en la Acrópolis.* », *Ibid*, p. 21.

4 Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 177. Dans nos éditions, on trouve ces extraits p. 60 pour la traduction française (« Un rayon de soleil éclaira la campagne […] Les jeunes taureaux semblaient avoir revêtu des robes nouvelles »), et p. 24 pour la version originale (« *Un rayo de sol cayó sobre el campo […] Los novillos parecían haber vestido ropas nuevas* »).

5 Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 28.

prononcée par un personnage ridicule par ailleurs. De fait, Ricardo Güiraldes est explicitement critiqué par Bioy Casares dans un entretien avec Fernando Sorrentino[1], ce qui confirme l'esprit satirique de cette citation : il s'agit de parodier la littérature *gauchesca*[2].

Cette irrévérence se retrouve dans *Et on tuera tous les affreux* ; à la fin du roman, Rock Bailey et son équipe progressent sur l'île du docteur Schultz, et Rock dit : « Nous nous enfonçons dans les entrailles de la terre… entrailles fort propres et bien ramonées[3]. » Ce calembour paillard transfère la référence à Jules Verne et au roman d'aventure dans le champ de la parodie, dimension qui imprègne tout le récit ; par exemple, alors que le roman est publié pendant le mandat de Harry S. Truman, il met en scène un président « Truwoman ».

Le récit met en place un système d'écarts vers l'absurde, qui désactive l'idée que le roman pourrait être sérieux : c'est un jeu, et l'auteur n'est en fin de compte tenu par aucune convention générique qu'il ne voudrait pas respecter. Ainsi le chien Noonoo se met-il à parler de manière intelligible sans que personne ne s'en émeuve[4] ; on rencontre une flore fantaisiste et imaginaire, comme des « fleurs de zinzillastrabis », ou du « chistoperzacchio ». Cette dimension absurde est surtout présente à la fin du roman, quand le registre de la *hard-boiled* fiction est suffisamment installé pour ne pas pâtir de tels décalages.

Le chapitre XV, intitulé « Je soigne mon physique », met en scène une bagarre de Rock et Gary Kilian contre six hommes (et un presse-papier manié par une séduisante antagoniste). Lors de cette bagarre, on comprend sans mal que Rock a tué un homme, mais l'homicide est décrit par un euphémisme à la coloration naïve : « Le type que je tiens à la gorge cesse tout d'un coup de me bourrer les côtes de coups de poing et reste tout mou[5]. » L'adverbe « tout » renforce l'effet de naïveté de la phrase, et donne l'impression que la mort est un phénomène inconnu : puisque Rock méconnaît sa gravité (au moins à cet endroit du texte) elle n'a pas sa place dans le récit. Il poursuit : « Il y en a un qui paraît tout à fait dégoûté de la vie, c'est celui dont j'ai serré le cou. Ils sont deux à lui flanquer des claques et à lui secouer les bras, et il ne bouge pas plus qu'un traversin. » La mort n'est entourée d'aucune forme de pathétique : l'euphémisme « dégoûté de la vie » conserve la légèreté et la dimension comique de la scène, qui rompt avec la violence plus sombre et plus crue de

1 Entretien cité par Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 177.
2 C'est-à-dire la littérature qui a trait à la campagne argentine ; c'est un genre en vogue dans les années 1930, et qui est également parodié dans la nouvelle « Le Dieu des taureaux », dans laquelle Montenegro et un autre personnage d'auteur, Carlos Anglada, se rendent dans « la *pampa* », voyage au cours duquel ils se livrent à des joutes verbales et littéraires.
3 *EOT* p. 116, puis p. 126.
4 *Ibid*, p. 86 (« – Y en a marre, dit-il. Y a pas de chiennes, dans le coin ? C'est la première fois qu'on l'entend protester, aussi Mike ne l'engueule pas trop. »), puis p. 107, p. 118.
5 *Ibid*, p. 54-55.

la *hard-boiled fiction* dans sa version originelle. Toute la gravité du genre est ainsi évacuée, et remplacée par une « décontraction yankee[1] », selon l'expression d'Anaïk Hechiche, une distance et une légèreté qui permettent le rire. Le passage à tabac que subit Rock est ainsi filtré, transformé en un simple exercice physique, comme l'indique le titre du chapitre.

Les codes du genre investis sont ainsi exacerbés, non pas dans un esprit de bravoure, qui tenterait de se mesurer aux principaux hypotextes, mais pour porter sur eux un regard sarcastique.

Le début de « L'Affaire du professeur de sciences » met en scène ce dialogue du professeur Johnson, le narrateur, avec les élèves qui lui apprennent le meurtre :

> – Que s'est-il passé ? demandai-je rapidement d'une voix inquiète.
>
> – M. Cameron, Monsieur…, balbutia l'un des garçons.
>
> – Eh bien… eh bien… ? poursuivis-je avec impatience.
>
> – Mort, Monsieur, chuchota le garçon effrayé.
>
> – Assassiné, Monsieur, corrigea un autre sur un ton identique, mais avec une légère envie de faire sensation[2].

> *"What has happened ?" I asked rapidly in an alarmed voice.*
>
> *"Mister Cameron, Sir…" stammered out one of the lads.*
>
> *"Well… well… ?" I demanded impatiently.*
>
> *"Dead, sir" whispered the frightened boy.*
>
> *"Killed, sir" corrected another in similar tone, but with a slight eye to sensation.*

L'exagération des codes narratifs est moins le fait du narrateur – qui ne fait que les commenter – que de son interlocuteur, mais la remarque extirpe le récit de la tonalité sérieuse dans laquelle il était en train de s'inscrire pour produire un regard surplombant sur le suspense qui s'instaurait. En remarquant que l'élève tente de produire des effets de tension dramatique[3] (on

1 Anaïk Hechiche, *La Violence dans les romans de Boris Vian*, Paris, Publisud, 1986, p. 31.
2 « AV » p. 27 ; « CV » p. 58-59.
3 On utilise la définition de la tension dramatique proposée par Raphaël Baroni : « phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception » (cité par Philippe Paolucci « L'usage du *scrolling* dans la bande-dessinée numérique sud-coréenne », Impressions d'Extrême-Orient [En ligne], mis en ligne le 13 décembre 2018,§12, consulté le 03 février 2021).

imagine bien sa réplique terminer un épisode de roman feuilleton), le narrateur met en évidence les conventions de ce type de publications. Ce moment inscrit brièvement la nouvelle dans la parodie (ou plutôt la charge, selon la terminologie de Gérard Genette), qui se caractérise précisément, écrit Catherine Bousteyssier-Khoze, par le fait de distordre « un discours codé[1] », ici le *cliffhanger*.

## B. Un regard caustique porté sur les instances du récit

Ce regard surplombant sur les codes du genre investi permet l'émergence d'un regard ironique sur le récit. Frank Wagner remarque que l'ironie sollicite un mouvement de distanciation par rapport au texte, particulièrement quand c'est le narrateur extradiégétique (Rock Bailey ou le professeur Johnson, par exemple) qui est l'objet de cette ironie. « Ainsi, sans qu'il soit aucunement besoin de recourir aux particularités biographiques de l'auteur, l'ironie ne peut parfois être étudiée sans effraction de la clôture textuelle[2] », c'est-à-dire sans sortir du texte pour considérer les auteurs. L'ironie qui court dans nos textes nous invite à considérer le récit comme un jeu : tous les rapports entre les instances du texte (narrateurs, personnages, et auteurs supposés) sont médiatisés par le sarcasme.

### 1. Les narrateurs sont-ils les dupes du récit ?

*Un narrateur incompétent…*

Alors que les codes de la *hard-boiled fiction* n'impliquent jamais de héros très beau et juvénile, Rock Bailey remplit ces deux critères, sur le mode de la star hollywoodienne : son titre de « Monsieur Los Angeles[3] » souligne qu'il répond parfaitement aux canons de beauté. D'ailleurs, le choix de placer le récit à Los Angeles plutôt qu'à New-York ou Chicago (villes emblématiques de la *hard-boiled*) renforce cette parenté entre Rock et le cinéma hollywoodien.

Sa beauté est si dévastatrice qu'il est la cible d'assauts féminins ; au début du roman, alors qu'il entendait passer une soirée chaste dans un club de musique, il se fait assaillir par Sunday Love, et se plaint :

1 Catherine Bousteyssier-Khoze, « Mystification et parodie », *Romantisme*, vol. 156, n° 2, 2012, p. 34.
2 Frank Wagner, « Du structuralisme au post-structuralisme », *Études littéraires*, n°36, vol. 2, p. 111.
3 *EOT* p. 107.

> C'est terrible ce que j'ai du mal à en trouver [des filles qui ne veulent pas de lui]. Lacy, il en déniche autant qu'il veut et il peut sortir avec elles dix soirs de suite sans qu'elles essaient de l'embrasser ; moi, je ne leur fais pas du tout le même effet, et c'est assommant de rembarrer une jolie qui se jette dans vos bras[1].

La beauté de Rock est parfaite au point qu'il ressemble à une des créatures idéales conçues par le docteur Schutz[2]. Il est ainsi présenté moins comme un personnage vivant, de chair, que comme un produit manufacturé, monté de toute pièce par une main méticuleuse, et fabriqué en série, sans individualité propre.

Alors qu'on lui répète qu'il peut passer pour « un des sujets de la série T[3]. », Rock a un mouvement de vanité : « Je suis soufflé, et en même temps, assez flatté. Alors, malgré tout, en somme, je peux tenir le coup devant les produits du docteur Schutz. Andy n'a probablement aucune raison de me faire des compliments gratuits. S'il le dit, c'est qu'il le pense… et c'est un homme de grand jugement. ». Ce passage produit un décalage par rapport au reste du récit, dans lequel l'ironie provient majoritairement du narrateur autodiégétique, du personnage de Rock, et provoque une adhésion du lecteur à son interprétation. Dans ce segment, au contraire, on a l'impression d'un « déphasage énonciatif », selon l'expression de Frank Wagner, produit par « la suggestion de l'incompétence de l'instance narrative, inscrite dans les défauts de sa propre énonciation[4] ». Les deux phrases par lesquelles Rock tente de se convaincre du fait que la comparaison est légitime, et la complaisance avec laquelle il attribue à Andy « un grand jugement » précisément parce que ce jugement flatte son amour-propre soulignent la vanité et la naïveté de ce narrateur, et produisent une distance ironique entre lui et le lecteur.

La focalisation interne n'est donc pas le signe d'une toute puissance du narrateur autodiégétique : le discours du narrateur met parfois en scène ses propres incompétences, permettant au lecteur de comprendre que la narration n'est pas fiable, et de porter sur elle un regard amusé.

### *… Et tourné en ridicule*

Dans les six nouvelles des *Six problèmes pour don Isidro Parodi* on a l'impression d'une focalisation zéro : ce serait un narrateur omniscient, hétérodiégétique, qui déroulerait le récit et qualifierait les personnages. Pourtant, dès la première phrase de la troisième nouvelle, une modalisation très forte entoure le personnage de José Formento : « Avec cette mâle franchise qui le

1 *Ibid.*, p. 4.
2 Par exemple, on lui demande : « De quelle série êtes-vous ? […] Vous avez l'air d'un S » (*Ibid*, p. 110).
3 *EOT* p. 91.
4 Frank Wagner, art. cit., p. 111.

caractérisait, José Formento[1]… » Cette qualification élogieuse, dès l'ouverture de la nouvelle, semble dire que le narrateur tient José Formento en assez haute estime et que, celui-ci, trop mal considéré par le reste des personnages, devrait être rédimé par la narration. On croit pouvoir qualifier cette narration de fausse focalisation zéro et déceler, sous le masque du narrateur omniscient, José Formento lui-même, qui se met en scène dans cette nouvelle sous un jour avantageux[2]. Une fois ce déguisement percé à jour, chaque éloge de Formento par le narrateur se teinte de ridicule, car on ne doute plus que le narrateur soit, précisément, José Formento, dissimulé sous une narration à la troisième personne, faisant son propre éloge. Ainsi, quand le narrateur qualifie l'ouvrage de Formento de « traité essentiel », ce n'est pas considéré comme une recommandation fiable, mais comme la publicité ridicule d'un fat pour son propre travail.

Le narrateur est ainsi compris comme une instance sur laquelle on peut porter un regard moqueur, et comme l'objet d'un rire franc. Dans « L'Affaire du professeur de sciences », une distance entoure ainsi Johnson – narrateur homodiégétique –, qui se décrit lui-même comme un genre de vieux garçon rébarbatif, à la marotte policière quelque peu effrayante : « Ma vie, à vrai dire, étant singulièrement peu mouvementée et cet événement particulier étant singulièrement frappant et inhabituel, j'ai, comme il est naturel, un souvenir précis des faits et, à certains endroits, des conversations elles-mêmes[3]. ». Cette précaution sert à garantir la fiabilité de la narration, mais la mention de la vie rébarbative de Johnson en fait un personnage pathétique pour le lecteur. Son l'admiration éperdue pour l'ex-sergent Byng – le détective – est d'ailleurs souvent teintée de ridicule. Narrateur homodiégétique, il n'est pas le personnage principal de la nouvelle, et s'efface souvent pour laisser place aux longues tirades du détective ; il ne reprend le récit que pour se livrer à une performance de premier de la classe, pour répondre à une question (pédagogique, destinée à accompagner le cheminement intellectuel de son auditoire) de Byng[4].

Se produit ainsi une distance ironique vis-à vis des narrateurs : l'atmosphère de sarcasme imprègne ainsi tout le texte, jusqu'aux personnages des auteurs. Dans sa préface, Montenegro traite l'auteur de *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, Honorio Bustos Domecq, de « socratique vilain

1 *SP* p. 71, puis p. 72 ; *SPA*, p. 28 : « *Con la franqueza viril que lo distinguía, el poeta José Formento...* », « *indispensable tratado* ».

2 José Formento est un personnage d'auteur : dans cette nouvelle, il présente nombre de ses ouvrages. En outre, la fin de la nouvelle révèle qu'il s'est assidûment occupé de ruiner la réputation de son patron, sous couvert de le couvrir d'éloges, dans une biographie qu'il a faite de lui. C'est sa qualité d'habile narrateur, habitué à manier les doubles discours, qui nous autorise à considérer Formento comme un narrateur homodiégétique dissimulé derrière l'illusion d'un narrateur omniscient.

3 « APS » p. 25 ; « CSM » p. 56 : « *My life, in truth, being singularly uneventful and this particular occurrence singularly striking and unusual, I have, as is natural, a minute remembrance of the facts and, in some place, of the conversations themselves*. ».

4 « APS » p. 41; « CSM » p. 66.

singe[1] », et insinue que c'est Bustos Domecq qui l'a supplié d'écrire cet avant-propos[2]. L'insolence de Montenegro permet de mettre en scène un personnage qui insulte son auteur supposé. L'auteur lui-même lit ce que son personnage écrit à son propos, et lui ajoute une note de bas de page : « Vilain singe[1] » « 1. Surnom affectueux donné par ses intimes à H. Bustos Domecq. (*Note de H. B. D.*) ». La force comique de l'insulte est redoublée par la mise en scène de l'embarras de Bustos Domecq, qui tente de déguiser l'humiliation en marque d'affection. La situation se répète quelques pages plus loin, lorsque Montenegro répète son qualificatif de « Vilain Singe », et que l'auteur indique de « voir la note de la page 9 ». Dans ces notes, Bustos Domecq se présente en auteur soucieux de montrer à ceux qui le lisent que ses personnages le respectent ; non seulement il échoue (puisque Montenegro répète son insulte), mais la répétition de son propre nom dans la note de bas de page et sa protestation d'amitié avec son personnage produisent une impression de maladresse et de manque d'autorité.

### *La préface de* Six problèmes pour don Isidro Parodi *: le ridicule infuse le paratexte*

Car Bustos Domecq a beau être l'auteur de *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, il fait partie du cercle littéraire de Gervasio Montenegro (la note précise en effet que tous deux partagent une « intimité ») et d'Adelma Badoglio (l'autrice de la première préface du recueil), dont les discours fats et ignorants les désignent tous deux aux moqueries du lecteur. Adelma Badoglio n'a manifestement pas lu le livre qu'elle préface, et dont elle dit qu'il n'a « « rien à voir avec les filigranes d'une pensée byzantine enfermée dans sa tour d'ivoire[3] », alors que le sujet du livre est précisément les tours de force intellectuels d'un homme enfermé. Le lecteur se trouve souvent en position de constater l'ignorance de personnages qui se présentent comme savants : le comique réside dans ce constat davantage que dans le regard narrateur. Par exemple, Montenegro croit élégant de comparer le soleil à de la poésie virgilienne ; il le déclare donc « moins beau qu'un sonnet du chanteur de Mantoue », sans savoir que Virgile n'écrit pas de sonnet (puisque cette forme n'apparaît pas avant la fin du XII^e^ siècle). La périphrase élégante pour désigner le poète rend encore plus vif le constat de l'ignorance de Montenegro, et souligne sa vanité. Cette fatuité se remarque également lorsque Montenegro proteste de son amour pour le genre policier :

---

1 *SP* p. 9 ; *SPA* p. 6 : « *socrático "Bicho Feo[1]"* », « *1. Mote carinñoso de H. Bustos Domecq, en la intimidad. (*Nota de H. B. D.*)* ».

2 *Ibid*, p. 9 : « il répète, persuasif et tenace, que son livre et notre vieille camaraderie exigent de moi un prologue. » ; *Ibid*, p. 6 : « *con una carcajada contagiosa reitera, persuasivo y tenaz, que su libro y nuestra vieja camadería exigen mi prólogo*. ».

3 *SP* p. 8, puis p. 83 ; *SPA* p. 6 (« *no son la filigrana de un bizantino encerrado en la torre de marfil* »), puis p.32 (« *inferior […] a un soneto del mantuano* »).

> stimulé par M. Lecoq, j'ai fouillé dans des liasses poussiéreuses ; j'ai tendu l'oreille, dans d'immenses hôtels imaginaires, pour surprendre les pas feutrés du gentleman-cambrioleur ; dans l'horrible lande déserte de Dartmoor, en plein brouillard britannique, j'ai été dévoré par le grand chien phosphorescent. Mais n'insistons pas. Le lecteur sait qui je suis : il m'est arrivé, à moi aussi, d'être béotien[1]…
>
> *tonificado por M. Lecoq, he removido polvorientos legajos ; he aguzado el oído, en inmensos hoteles imaginarios, para captar los sigilosos pasos del gentleman-cambrioleur ; en el horror del páramo de Dartmoor, bajo la neblica británica, el gran mastín fosforescente me ha devorado. Fuera de pésimo gusto insistir. El lector conoce mis credenciales : yo también he estado en Beocia…*

En présupposant que le lecteur ne connaîtra pas les références qu'il évoque, ou qu'il ne décryptera pas les périphrases par lesquelles il les évoque, Montenegro insulte certes le lecteur, mais se rend ridicule, car ces références sont limpides, et constituent le canon le mieux établi de la littérature policière et d'aventure.

Montenegro est ainsi régulièrement un personnage qui catalyse le regard sarcastique que l'auteur porte sur les fats. Il est notamment incapable de décoder correctement les situations auxquelles il est confronté. Par exemple, dans la deuxième nouvelle, Montenegro rend visite à Parodi, et celui-ci ne lui offre pas de maté ; on peut alors lire : « Montenegro se disposait à en accepter, mais Parodi, sans doute retenu par sa timidité, ne lui en offrit pas[2]. » Le lecteur sait pourquoi Parodi n'offre pas à boire à Montenegro : il veut garder tout son maté (on a d'ailleurs vu dans la nouvelle précédente que Parodi était impoli). Or, Montenegro est incapable de trouver cette cause, et réorganise le réel de telle sorte qu'il ne puisse pas blesser son amour-propre[3]. L'incapacité des personnages à décoder correctement la réalité est un phénomène courant du récit policier ; mais ce phénomène s'applique ici à un élément qui n'a pas d'importance pour la résolution du mystère, uniquement à des fins comiques. L'ironie qui porte sur le personnage de Montenegro fait sentir un regard surplombant, celui de l'auteur « bicéphale », selon l'expression de Frank Wagner[4].

1 *Ibid*, p. 10 ; *Ibid*, p. 7.
2 *Ibid*, p. 46 ; « Montenegro ya se disponía a aceptarlo ; Parodi, sin duda coartado por la timidez, no se lo ofreció. », *Ibid*, p. 19.
3 Le fait que le complément circonstanciel de cause « retenu par sa timidité » soit intégré au récit sans distance de la part du narrateur alors qu'il s'agit manifestement des pensées de Montenegro signale que, tout comme Formento était le narrateur de la troisième nouvelle, la deuxième nouvelle est écrite du point de vue de Montenegro.
4 Frank Wagner, art. cit., p. 111.

## 2. Des palimpsestes policiers

Dans une lettre à propos de *J'irai cracher sur vos tombes* dans laquelle il affirme l'importance de la dérision dans sa démarche, Boris Via, met également en lumière sa dimension d'intertextualité :

> « L'équivoque employée », comme vous dites, n'est pas nouvelle. On m'a parlé d'un certain Mérimée, d'un certain Mac Pherson, d'un certain Pierre Louys [sic] ; je ne vois pas en quoi la qualité bien supérieure de leurs œuvres justifie plus que dans mon modeste cas un simple et identique procédé qui n'a rien de l'escroquerie, mais tient visiblement du canular[1].

La défense de la supercherie se fonde sur deux arguments ; celui de la dérision, puisqu'on n'avait pas réellement l'intention d'escroquer le public, mais simplement de rire à ses dépens, et l'argument d'autorité qui consiste à justifier le procédé par le fait que d'autres auteurs l'ont employé avant lui : ils feraient jurisprudence. Par cet argument, le texte est présenté comme le résultat de pratiques antérieures, qui le justifient, mais aussi le constituent.

Alors qu'il est kidnappé par des hommes du docteur Schutz, Rock Bailey se réveille, nu, dans une chambre vide :

> Je me retourne et je cherche mes vêtements, des draps, quelque chose. Ce n'est pas agréable de se trouver à poil dans une chambre qu'on ne connaît pas. Jolie chambre. Murs beige orange, éclairage indirect. Bizarre. Aucun meuble. Le lit est bas, très doux. Rien ne dépasse de nulle part. Une porte là-bas.
>
> Je me mets debout. Je vais à la fenêtre. J'écarte les rideaux. Pas plus de rideaux que de vêtements. Les rideaux sont en trompe l'œil et c'est du bon mur plein.
>
> La porte. Il faut tout essayer. Si la porte est une blague aussi, je me demande comment ils m'ont fait entrer ici.
>
> La porte ne bouge pas. Tout ça me paraît solide. Mais c'est une vraie porte[2].

C'est ce kidnapping qui lance toute l'intrigue qui court dans le roman ; l'entrée du personnage dans l'intrigue policière est donc écrite comme l'entrée dans une pièce vide, presque sans issue, à l'éclairage « indirect », sans identité propre, et organisée autour de trompe-l'œil. Le roman met ainsi en scène son artificialité : il ne s'agit pas de réalisme, mais de trompe-l'œil, d'une représentation qui empêche le contact avec le réel (la fenêtre en trompe-l'œil ne se contente pas d'être une représentation, elle remplace une vraie fenêtre qui aurait pu permettre à Rock de s'échapper de la pièce). Le trompe-l'œil est qualifié de « blague » : le récit se décrit comme une

1 Lettre citée par Noël Arnaud (*op.cit.*, p. 155).
2 *EOT* p. 10.

écriture sans connexion avec le réel, entièrement tournée vers elle-même et vers le rire (on s'interrogera plus tard sur la présence de la porte, bien réelle, qui ouvre une brèche dans cette conception du roman comme morceau de bravoure).

Pour Damien Mollaret, les auteurs fictifs présents dans l'oeuvre de Borges et Bioy Casares sont des « auteurs sans entrailles[1] », c'est-à dire qu'ils existent et sont commentés, mais qu'on ne peut pas lire leurs œuvres (qui n'ont pas été écrites). Les *Chroniques de Bustos Domecq*, écrites en 1970 par le même auteur que *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, s'illustrent particulièrement dans ce genre du commentaire d'œuvres qui n'existent pas. Notre corpus, cependant, existe bel et bien, est lisible, et même regorge de textes : il intègre des parodies dans des pastiches, et ces récits s'affirment comme des objets strictement textuels, esthétiques et comiques. Ils reçoivent des intertextes – flagrants ou discrets – à des fins esthétiques et comique et, se superposant à eux, les « laisse[nt] voir par transparence[2] », selon le mot de Gérard Genette à propos des palimpsestes. Nos textes encouragent une « lecture relationnelle », qui laisse voir les textes qui les précèdent.

## II. La reconfiguration des intertextes dans la figure du détective

Julia Peslier écrit que l'intertextualité consiste à faire entrer un autre auteur dans sa propre œuvre, à « accueillir en son œuvre "la part de l'autre" (d'après la formule de Jean-Michel Rey) afin de la reconfigurer en propre et d'y prendre appui en écriture pour s'arroger l'autorité au présent. » Cet accueil et cette appropriation, en particulier dans un contexte parodique, oblige à penser le rapport que nos textes entretiennent avec leurs hypotextes :

> être contre, c'est aussi se tenir tout contre, dans une étrange proximité à celui que parfois l'on aime autant que l'on dézingue avec tout le respect, la reconnaissance, mais aussi le fiel et l'ironie savamment distillés du lecteur qui reçoit dans la postérité et l'oeuvre géniale du prédécesseur et le monument imposant, contraignant que la critique lui a érigé en hommage[3].

La référence intertextuelle permet rendre présent, dans le texte, le rapport que nos auteurs entretiennent avec leurs hypotextes.

1 Damien Mollaret, « Portraits d'écrivains fictifs borgésiens et nabokoviens », *Fabula-LhT*, n° 17, « Pierre Ménard, notre ami et ses confrères » [en ligne], juillet 2016, http://www.fabula.org/lht/17/mollaret.html, consulté le 22/04/2020. L'expression d'« écrivains vivant sans entrailles » est empruntée à Paul Valéry.

2 Gérard Genette, *Palimpseste*, *op.cit.*, p. 556. Il cite l'image de Pierre Ménard (dans « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » (nouvelle de Borges dans laquelle Pierre Ménard entreprend de *reproduire*, d'écrire à nouveau, mais pas de copier, le *Don Quichotte* de Cervantès) qui voit « dans le *Quichotte* "final" une sorte de palimpseste, dans lequel doivent transparaître les traces – légères mais non indéchiffrables – de l'écriture "préalable" de notre ami ».

3 Julia Peslier, « Auteur contre Auteur. Des appareillages critiques », dans *Lire contre l'auteur*, éd. Sophie Rabau Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2012, p. 186.

C'est surtout le personnage du détective, qui se présente comme un ensemble de références à des textes plus anciens, qu'ils appartiennent au canon du genre – comme le chevalier Dupin – ou moins – comme le Père Brown : cette figure est essentielle pour inscrire nos textes dans le genre policier. Pierre Glaudes et Yves Reuter expliquent en effet que le personnage est un « marqueur intranarratif[1] » qui permet de classer le récit dans un genre donné : un genre particulier requiert un certain type de personnage – ainsi le genre policier n'existe-t-il pas sans personnage de détective – qui constitue une « figure générique ». La figure du détective est ainsi, en règle générale, chargée d'un nombre important d'intertextes ; il faut se demander comment les détectives de nos textes configurent ces intertextes, et quel discours ils permettent de porter sur le eux.

## A. À quel archétype répond-il ?

Si nos textes se présentent comme des objets assez hybrides, qui ne correspondent jamais clairement à une catégorie stricte de romans policiers, étudier la figure du détective permet de préciser la relation du texte à ses hypotextes, et de se demander quelles catégories du genre il choisit d'investir.

### 1. Des détectives dans leur fauteuil ? Les détectives d'Edgar Poe et d'Arthur Conan Doyle

Michelle Giudicelli, la traductrice de *Quaresma déchiffreur*, évoque les ressemblances physiques qui existent entre Abilio Quaresma et Hercule Poirot, le détective d'Agatha Christie[2]. Quaresma est ainsi décrit :

> [I]l était de taille moyenne, légèrement chauve avec un front haut, il portait une moustache et une barbe mal taillées et d'un châtain grisonnant, comme ses cheveux. Il était vêtu de gris – un costume et un pardessus en état avancé d'usure. Son aspect général donnait l'impression d'une banalité intelligente : son aspect vestimentaire, celui d'un célibataire ni soigneux ni négligé ; il avait un air simple sans être vraiment humble, et son expression était directe sans être impudente[3].

1 Pierre Glaudes, Yves Reuter, *Le Personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1998, p. 69-70.

2 Michelle Giudicelli, « Abilio Quaresma, ou l'homme qui ne savait que raisonner », dans *Quaresma Déchiffreur*, *op.cit.*, p. 539.

3 « AV » p. 63 ; « CV » p. 71.

> Era de estatura média, ligeiramente calvo com uma testa alta, tinha bigode e barba, maltratados e de um castanho agrasilhado, como o cabelo. Vestia de cinzento – fato e sobretudo já bem usado. O seu aspecto geral dava como a impressão a banalidade inteligente ; o seu aspecto de trajo o solteiro nem cuidadoso nem desleixado ; o seu ar era simples sem ser propriamente humilde, e a sua expressão directa sem ser ousada.

Dans la préface, il est décrit comme étant d'une taille « en dessous de la moyenne, il était maigre, osseux, avec de petits os, il avait les épaules tombantes, les jambes flageolantes, donnant l'impression immédiate et générale d'un corps faible rendu plus faible encore par quelque vice[1]. »

Cette description contraste avec les attitudes de dandy et la mine satisfaite d'Hercule Poirot[2], qui est toujours habillé élégamment, chauve, et bien plus gros que Quaresma. D'ailleurs, Poirot est belge, et non pas britannique, alors que Quaresma et les policiers qui l'entourent font souvent montre d'un flegme et d'un *fair-play* qui les rapprochent de l'imagologie de l'Angleterre. Par exemple, à la fin de la nouvelle, Francisco da Fonseca, qui tentait lui aussi de résoudre l'affaire, dit à Quaresma : « Je vous remercie… Je n'ai jamais été aussi humilié de ma vie, mais croyez bien que j'ai été humilié avec plaisir[3]. » Byng, « homme d'un mètre quatre-vingts, maigre et d'allure voûtée, dont l'aspect prouvait néanmoins qu'il avait jadis été vigoureux et agile[4] », ne correspond pas davantage au physique d'Hercule Poirot.

Ana Maria Freitas explique qu'aussi bien Quaresma que Byng – elle utilise l'expression de « proto-Quaresma[5] » pour qualifier l'ex-sergent Byng – sont imprégnés des détectives écrits par Edgar Poe et d'Arthur Conan Doyle, puisqu'ils partagent avec Sherlock Holmes et le chevalier Dupin leur qualité de raisonneur.

Au tout début de son discours d'élucidation, l'énonciation de Byng dit à la fois sa solitude et sa toute puissance, puisque le seul embrayeur de personne est le pronom « je[6] » : il se place dans la situation d'un analyste s'apprêtant à résoudre, à la seule force de son esprit et en parfaite autonomie,

---

1 Fernando Pessoa, « Préface », *Quaresma Déchiffreur*, *op.cit.*, p. 40 ; « Prefácio », *Quaresma, Decifrador*, *op.cit.*, p. 40 : « *estatura menos que média, o seu magro, ossudo como ossos pequenos, descaído de ombros, frouxo de pernas, dando a impressão imediata e geral de um corpo fraco reefraquecido por qualquer vócio*. »

2 Poirot est décrit comme un « étrange petit homme », au « crâne ovoïde, partiellement planté de cheveux d'un noir suspect, [à l']invraisemblable moustache [doté d'] une paire d'yeux scrutateurs » (Agatha Christie, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, trad. Françoise Jamoul, Paris, Éditions du masque, 2011, p. 9).

3 « AV » p. 156 ; « OCV » p. 71 : « *Agradeço-lhe… Nunca fui tão humiliado em minha vide, mas acredite que fui humiliado com prazer* ».

4 « APS » p. 29 ; « CSM » p. 58 : « *A man 6 feet in height, thin and stooping in gait whose form nevertheless gave evidence of former strength and agility* ».

5 Ana Maria de Freitas, « La Série *Quaresma, déchiffreur* » [2008], dans *Quaresma Déchiffreur*, *op.cit.*, p. 15 : « [l]'ancien sergent William Byng est un proto-Quaresma, plus primaire et moins complexe ».

6 « APS » p. 35 : « Je suis arrivé » ; « je suis vraiment navré » ; « je n'ai rien pu constater » ; « j'ai découvert » ; « CSM » p. 63 : « *I arrived* » ; « *I am very sorry* » ; « *could I see* » ; « *I found* ».

une énigme. Cette démarche d'analyse s'observe dans le mélange des descriptions à l'imparfait et des affirmations au présent gnomique, comme dans cette phrase : « C'était encore moins l'un de ces massacres ordinaires, vraiment très difficiles, mais dans lesquels l'enquête et les recherches de la police, selon les lignes les plus ordinaires, constituent la seule méthode de grande valeur[1]. » Cette juxtaposition de description et de présent de vérité générale reproduit les énoncés mathématiques qui permettent de résoudre un problème à l'aide d'un théorème, et établit une parenté entre cette méthode et celle du chevalier Dupin, à l'exception près que Byng se déplace sur les lieux du crime. Il n'est pas tout à fait un *armchair detective* selon la définition de Mary Rose Sullivan, pour qui ce type de détective « résout des crimes seulement sur la base d'informations de seconde main, plutôt que sur l'observation personnelle des preuves[2] ». Quaresma, lui, abolit cette différence : tout comme Dupin résout « Le Mystère de Marie Roget » avec comme seul support des articles de journaux, il résout l'affaire Vargas en se contentant de coupures de presse.

Cette dimension de Dupin est partagée par Isidro Parodi, qui est une version dégradée du « détective dans son fauteuil » : emprisonné dans sa cellule, il n'a pas d'autre choix que de mener l'enquête à partir d'informations de seconde main. Ses sources, elles aussi, sont une version dégradée des articles de journaux dont se sert Dupin : au lieu de ressources claires et factuelles, Parodi doit se contenter des discours embrouillés, et parfois des mensonges, de ses visiteurs. Enfin, comme Dupin qui joue au *whist*, Parodi joue au *truco*[3], un jeu de cartes fondé sur un principe : ses joueurs mentent[4].

Enfin, c'est plutôt dans le métier de Parodi – il est coiffeur – qu'on peut lire une référence au début du *Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie : quand il rencontre Hercule Poirot, le narrateur est convaincu qu'il est un coiffeur à la retraite : « Plus de doute, c'était un coiffeur à la retraite. Qui mieux qu'un coiffeur connaît les secrets de l'humaine nature[5] ? » D'ailleurs, si Poirot possède « une paire d'yeux scrutateurs », Parodi, lui, a le « regard singulièrement pénétrant[6] ».

1 *Ibid*., p. 36 ; p. 63 : « *Much less was it one of these common butcheries, really so difficult, but where police inquiry and investigation, on the most commonplace lines is the only method of great value* ».
2 Citée par Ana Maria Freitas, *op.cit.*, p. 223. Nous traduisons.
3 C'est Fabiana Sabsay qui le fait remarquer (*op.cit.*, p. 259).
4 On peut aussi voir en Parodi un parent de Charlie Chan, le personnage principal des romans policiers de Earl Derr Biggers. Francis Lacassin explique en effet que Earl Derr Biggers est l'inventeur du roman policier humoristique, et il existe des similitudes entre le type d'humour de *Charlie Chan* et de *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, qui réside notamment dans la juxtaposition d'envolées lyriques et de leur reprise burlesque. Pourtant, Parodi serait moins un calque de Charlie Chan qu'une version dégradée et burlesque – « parodique », indique son patronyme – du détective. Francis Lacassin écrit en effet de Charlie Chan qu' « à l'égard des autres, il pratique un humour aux pointes émoussées ou s'insinuant à pas feutrés », alors que Parodi, lui insulte sans fard ses visiteurs (Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Paris, Christian Bourgeois, 1993, p. 180, puis p. 186).
5 Agatha Christie, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, *op.cit.*, p. 9.
6 *SP* p. 21 ; *SPA* p. 10 : « *ojos singularmente sabios* ».

## 2. « Borges, lecteur de Chesterton[1] »

Parodi semble cependant être majoritairement composé à partir d'un autre intertexte. Francis Lacassin évoque une nouvelle policière de Charles Keith Chesterton dans laquelle le détective, le père Brown, résout une enquête qui prenait une coloration mystique[2]. Dans *La Salade du colonel Cray*, en effet, ledit colonel se fait maudire par un brahmane indien ; cette malédiction est suivie d'une série de meurtres et d'événements surnaturels qui rendent la vie du colonel misérable, et le convainquent bientôt de se suicider, puisqu'il n'existerait aucun moyen de leur échapper. Le père Brown démystifie bientôt cette malédiction en révélant que tous ses prétendus effets ont été orchestrés par un Britannique proche du colonel, et amoureux de sa femme. La dégradation de la malédiction indienne en crime mesquin rappelle l'enquête menée par Parodi dans le premier des *Six problèmes*, qui fait de l'initiation mystique d'Abendaljun un simple tour de prestidigitation. Le motif de la persécution (le colonel Crey est poursuivi par son rival amoureux pendant plus d'une décennie) se retrouve dans un autre problème de Parodi, *La machination de Sangiácomo*. Dans cette nouvelle, le Commandeur Sangiácomo a programmé, pendant toute la vie de son fils, à la fois son succès social et sa chute, qui se termine par son suicide. Tout comme Parodi attend que le Commandeur soit mort pour révéler ses machinations (en empêche ainsi sa condamnation), le père Brown se refuse souvent à faire appliquer la justice (terrestre).

Isidro Parodi est « un homme d'une quarantaine d'années, sentencieux, obèse, à la tête rasée et au regard singulièrement pénétrant[3] », quand le père Brown est un homme petit, aux vêtements informes ; ils partagent ainsi moins leur apparence physique que leur protocole d'enquête. Francis Lacassin explique notamment que, si le père Brown attache peu d'importance à l'indice scientifique (que Sherlock Holmes, notamment, ne dédaigne pas), « il est ouvert sans réserve à l'indice psychologique : signe fourni par l'homme dans ses comportements ou ses propos. » Ce principe d'enquête correspond particulièrement à l'enquête de Parodi, qu'il ne mène pas sur le lieu du crime, mais sur le discours des témoins du crime. Ainsi les deux détectives sont-ils parfaitement capables de démasquer un assassin sans même sortir de chez eux[4]. Peut-être est-il possible de noter une autre parenté entre les deux personnages : le père Brown n'est certes pas un moine, mais il est religieux ;

1 Selon la formule d'Aurélien Bellanger (*Borges, lecteur de Chesterton* [émission de radio], France Culture, 31 janvier 2019).

2 Francis Lacassin, *op.cit.*, p. 125, puis p. 146.

3 *SP* p. 21 ; *SPA* p. 10 : « *un hombre cuarentón, sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada y ojos singularmente sabios* ».

4 Francis Lacassin cite *L'Oracle du chien*, nouvelle dans laquelle une tempête de neige empêche le père Brown de sortir de chez lui, mais pas de résoudre l'enquête (*op.cit*., p. 142).

le motif de la cellule est partagé aussi bien par le champ religieux que par le champ carcéral (cette polysémie existe aussi en espagnol), et fait le point de contact entre l'univers du père Brown et celui de Parodi.

Le modèle de Chesterton, que Borges admire, infuse ainsi tout le recueil des *Six problèmes pour don Isidro Parodi*. Aurélien Bellanger explique que le Chesterton qui surgit dans l'oeuvre de Borges sous la forme d'intertextes est une version « laïcisé[e] » de Chesterton, et que cette laïcisation permet à la figure de Chesterton de redevenir strictement littéraire, le fait « héros de la seule littérature plutôt que de l'histoire providentielle[1] ». Cette transmutation serait opérée par Borges qui « réécrivit les meilleures enquêtes du Père Brown pour leur donner leur forme achevée ». En écoutant Aurélien Bellanger, on s'aperçoit pourtant qu'il parle des nouvelles écrites par Borges lui-même (notamment *La Forme de l'épée*, qui reprendrait la structure de « *The sign of the broken sword* », récit dans lequel Borges est même le narrateur), et non pas les nouvelles policières écrites avec Bioy Casares. Si « Borges, incontestablement, améliore Chesterton », il faut nous demander ce que fait Honorio Bustos Domecq, lui, à Chesterton.

On a vu que le roman policier écrit sous hétéronyme était un espace fécond pour produire un décalage par rapport aux conventions du genre, scrupuleusement respectées ailleurs ; mais Francis Lacassin précise que « déduire que Chesterton pratique avec scrupule le jeu du roman policier serait téméraire. S'il en utilise les règles, c'est moins par fidélité que par désir d'éprouver leur résistance en les poussant à l'extrême, jusqu'à l'absurde… ou la parodie[2]. » Il n'y a donc pas que le père Brown qui se réincarne dans les *Six problèmes* : on y retrouve également tout le dispositif de remise en cause du genre et la tonalité comique qui étaient déjà présents chez Chesterton : c'est un intertexte qui, contrairement à d'autres (la littérature *gauchesca*, notamment), n'y est pas moqué.

### 3. La tradition états-unienne : Philip Marlowe et Rock Bailey, antagonistes ?

On peine, en revanche, à trouver le détective qui se cacherait sous le personnage de Rock Bailey. Alors que *Et on tuera tous les affreux* réunit toutes les conventions de la *hard-boiled fiction* états-unienne, Rock se trouve à l'opposé de toutes les caractéristiques du détective de roman noir. Il a moins de vingt ans, est extrêmement beau, tandis que Philipp Marlowe, par exemple, le détective des romans de Raymond Chandler, est plus vieux, de sorte qu'une femme s'adresse à lui en ces termes : « Vous n'êtes plus tellement jeune et vous n'êtes pas tellement beau[3] ». D'ailleurs, s'il est

1 Aurélien Bellanger, *op.cit.*, 1'30, puis 1'40.
2 Francis Lacassin, *op.cit.*, p. 112.
3 Raymond Chandler, *Fais pas ta rosière*, cité par Francis Lacassin, *op.cit.*, p. 311.

vieux, c'est que Marlowe est en fait un ancien policier (« *detective* ») démis de ses fonctions : même s'il travaille en tant que détective privé, il a une formation policière que n'a pas Rock Bailey, devenu détective amateur par un concours de circonstances. En fait, l'équivalent de Marlowe dans notre texte pourrait être Mike Bokanski, qui épaule Rock pour résoudre l'enquête et qui a véritablement une formation policière (c'est un agent du FBI). Par ailleurs, le personnage de Nick Defato, le chef de la police, joue un rôle de rival pour ce duo d'enquêteur. On note la proximité onomastique, renforcée par le préfixe « de », entre ce nom et celui de Degarmo, l'antagoniste de Marlowe dans les romans de Chandler, lui aussi policier.

Les personnages d'enquêteurs de *Et on tuera tous les affreux* lient donc étroitement le roman avec l'hypotexte chandlerien ; Rock Bailey, le détective principal, est le seul à produire un décalage par rapport à ce modèle, même s'il partage l' « humour nonchalant[1] » dont Francis Lacassin explique qu'il est caractéristique de la narration des romans noirs. Rock fait effectivement montre d'un humour grinçant et détaché ; alors qu'il s'agit d'échapper à des *gangsters* assez lourdement armés, il pense : « Il a l'air aussi excité que moi. C'est aussi marrant que quand je jouais à cache-cache avec les copains derrière les gazomètres[2] ». C'est l'ironie qui court dans tout le roman et qui émane du narrateur, de Rock, qui signe son appartenance à la *hard-boiled*.

Lacassin précise cependant que la *hard-boiled fiction* exige de combiner un réalisme minutieux à une mise en scène minimale. Or, le genre de la science-fiction qui imprègne le roman interdit ce type de réalisme. Le laboratoire du docteur Schutz, notamment, dans laquelle il fabrique des humains, en excède largement les frontières. On se propose ainsi de comprendre le personnage de Rock Bailey, dont les caractéristiques dépassent celles du détective de romans noirs, comme le signe de cette effraction du genre, d'un décalage vers des genres encore plus marginaux que la *hard-boiled fiction*[3]. Gérard Mendel remarque d'ailleurs que, plus un texte appartient aux paralittératures non légitimées, plus il met en scène des personnages « quasi immortels, tout-puissants, et dotés d'un grand pouvoir de séduction[4] ». Rock Bailey, qui semble invincible et qui séduit toutes les femmes qu'il croise – il se plaint de ne pas pouvoir sortir avec une fille sans qu'elle ne « se jette dans [ses] bras[5] » – remplit donc parfaitement ces critères.

1 Francis Lacassin, *op.cit.*, p. 326.
2 *EOT* p. 41.
3 La *hard-boiled fiction* est rapidement comprise comme un avatar légitime de la littérature états-unienne. Dès 1935, Gertrude Stein inclut Dashiell Hammett (elle l'écrit « Hammitt ») dans une énumération des auteurs majeurs de la littérature états-unienne : la langue qu'il utilise participerait du même mouvement, spécifiquement états-unien, qu'on trouve dans les textes de « Emerson, Hawthorne, Walt Whitman, Mark Twain, Henry James, moi-même [Gertrude Stein], Sherwood Anderson, Thornton Wilder » (Gertrude Stein, *op.cit.*, p. 23).
4 Gérard Mendel cité par Pierre Glaudes et Yves Reuter, *op.cit.*, p. 71.
5 *EOT* p. 4, puis p. 91.

## B. L'indice d'un type particulier de virilité…

Notre corpus met en scène divers personnages de détectives, allant de la figure du jeune premier à celle du vieux garçon ; ils partagent cependant tous une qualité, celle d'être des personnages masculins. On ne peut pas s'étonner du fait que le détective de *Et on tuera tous les affreux* soit un homme, étant donné que le genre naît, aux États-Unis, d'une volonté de se détacher de la *detective novel* anglaise, sur laquelle pèse un soupçon de décadence et de féminité, « comme si les auteurs de polar hommes, catégorie dans laquelle j'englobe le polar américain qui devait naître entre 1920 et 1960, n'étaient jamais que les descendants mâles, les fils spirituels, les petits princes d'une massive et royale tradition féminine[1] », comme l'écrit Frédéric Regard, qui s'attache à mettre en lumière le grand nombre d'autrices dans la littérature policière anglaise.

### 1. Un corpus exclusivement masculin, au sein d'une tradition féminine

Michel Butor s'exprime effectivement ainsi, lors d'un entretien avec Gilberte Jean : « Il y a un pays où s'illustrent des femmes dans le genre policier, et c'est l'Angleterre.[2] » Frédéric Regard postule ainsi que non seulement « le roman policier anglais aura été une affaire de femmes » mais que la naissance du genre policier est le symptôme d'une instabilité politique et sociale par laquelle les femmes étaient les premières concernées. Il travaille notamment à exhumer le motif de l'« enquêtrice en jupons », qui s'inspire de la figure de l'activiste anglaise Josephine Butler, dans les années 1860, sur laquelle reposeraient à la fois les figures du journaliste d'investigation, du détective privé, et du policier non-orthodoxe. Puisque le roman policier anglais est un genre qui repose à la fois sur des personnages féminins et sur des autrices, on peut se demander pourquoi « L'Affaire du professeur de sciences », qui s'applique à reproduire toutes les caractéristiques de la *detective* anglaise, ne met non seulement en scène aucun personnage d'enquêtrice, mais encore presque aucun personnage féminin, à l'exception de la concierge de la pension où habitait la victime. Plus encore, alors que le corpus de la *detective novel* est écrit par des femmes au point que Frédéric Regard qualifie Arthur Conan Doyle d'« anomalie[3] », il faut se demander pourquoi

1 Frédéric Regard, *Le détective était une femme. Le polar en son genre*, sous la direction de Frédéric Regard, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 17, p. 15, puis p. 35.
2 Gilberte Jean, « Entretien avec Michel Butor : la mithridatisation par le roman policier », Tangence, n°38, Fiction policière et roman actuel, 1992, p. 113.
3 Frédéric Regard, *op.cit.*, p. 21.

l'hétéronyme, Horace James Faber, forgé précisément pour l'écriture de ce type de textes, n'a pas été conçu comme un personnage féminin[1], qui se fondrait particulièrement bien dans le paysage des romans à énigme anglais.

Cette question se pose pour chacun de nos textes : Thomas Narcéjac cite des autrices de romans policiers aussi bien anglaises (Dorothy Sayer, Margery Allingham) qu'états-uniennes (Mary Roberts Rinehart, Helen MacCloy[2]) qui écrivent au début du XX$^{e}$ siècle. Nos auteurs supposants construisent des hétéronymes qui leur sont largement dissemblables : Horace James Faber est britannique quand Fernando Pessoa est portugais, et écrit même en anglais (quand la première langue de Pessoa est le portugais) ; Vernon Sullivan est afro-américain alors que Boris Vian est blanc et français ; Borges et Bioy Casares sont deux, alors que Honorio Bustos Domecq est seul ; la seule frontière à n'être jamais franchie est celle du genre. Il s'agira donc de se demander quel rôle tient la masculinité dans notre corpus.

## 2. Le moine et le détective

Hormis Rock Bailey, nos détectives sont tous les trois marginaux : ils sont notamment tous déchus de leur statut social. William Byng est un ancien sergent qui n'exerce plus : il est d'emblée désigné, dans le récit, par l'expression « *Ex-Sergeant Byng*[3] ». De la même manière, Quaresma est qualifié de « médico sem clínica[4] », « médecin sans clinique ». Isidro Parodi est, lui, un ancien coiffeur victime de la corruption et d'une erreur judiciaire, emprisonné depuis une vingtaine d'années. Ils sont ainsi tous les trois retirés de la société civile ; la présentation de Parodi, notamment, utilise le terme de « *réclusión*[5] », qui évoque la vie de prisonnier, mais également celle d'un moine retiré du monde séculier.

Le nom de Quaresma évoque également cet imaginaire religieux, et en particulier l'imaginaire de l'ascèse, puisque son nom signifie « Carême » en portugais, comme le fait remarquer André Coyné[6]. Même s'il n'est pas, comme Parodi, reclus dans une cellule, il est tout de même incapable de s'insérer correctement dans le monde. Alors que le juge d'instruction lui explique que son raisonnement a beau être convainquant, il ne constitue pas une preuve suffisante

1 Alors même que, dans « Histoire policière » (dans *Histoires d'un raisonneur*, *op.cit.*, p . 173), Pessoa évoque la baronne Orczy, dont il ne méconnaît pas l'existence.
2 Thomas Narcéjac, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoel Gonthier, 1975, p. 171 ; il évoque aussi Margaret Millar, qui est canadienne.
3 « CSM » p. 58.
4 Fernando Pessoa, « Prefácio », *Quaresma, Decifrador*, *op.cit.*, p. 33.
5 *SPA* p. 10.
6 André Coyné, « Á propos du *Banquier anarchiste*, en attendant… », dans Fernando Pessoa, *Le Banquier anarchiste* [1976], traduit du portugais par André Coyné, Saint-Clément-de-Rivière, Éditions Fata Morgana, 1997, p. 9.

pour envoyer l'assassin de Vargas en prison, Quaresma s'interloque : « Je ne comprends pas très bien[1] ». Il est effectivement incapable de comprendre la distinction entre le monde des arguments et le monde réel : son inadaptation se niche dans sa tendance à contenir les éléments du monde dans les modèles logiques, et la croyance en la suprématie de ces modèles sur les preuves. Byng également présente cette inadaptation : « Plus qu'aucun autre homme que j'ai jamais rencontré, il manifestait une inaptitude et une [ ] aux choses matérielles et communes[2] ». Il est « éloigné du vulgaire, de l'ordinaire », c'est-à-dire des contingences de la vie, et s'abstrait de sa trivialité.

Cette inadaptation est donc comprise comme une élévation : juste après que Quaresma a dit son incompréhension, le juge lui répond : « Ce qui fait foi en logique n'est pas exactement ce qui fait foi lors d'un jugement. Je ne dis pas que cela plaide beaucoup en faveur de ma profession, ni des tribunaux, mais c'est ainsi[3]. » Cette croyance en la suprématie de la raison serait en fin de compte noble, signe d'une sorte de pureté et d'intégrité, d'un refus de composer avec les exigences du réel, et de se livrer à des compromis.

*Le raisonneur n'a pas de corps*

Thomas Narcéjac écrit que « Dans le roman-problème, le détective n'a pas de vie propre, d'"intérieur". Il se confond avec sa fonction[4] » ; on peut ajouter que, dans nos textes, il n'a pas de corps. Le quinzième chapitre de « L'Affaire Vargas », intitulé « La déposition », constitue une sorte de « discours dans la bibliothèque » : le policier déroule, devant l'assassin, les conclusions de Quaresma, suivant un protocole de torture intellectuelle orchestré par ce dernier[5]. Mais Quaresma est absent de cette scène finale, et ne réapparaîtra pas (c'est le dernier chapitre de la nouvelle), comme s'il ne pouvait pas exister en dehors de son raisonnement[6]. On dit ainsi qu'il vit dans une « condamnation des émotions, toutes s'effaçant pour pouvoir penser[7] ». L'alcoolisme de Byng et de

1 « AV » p. 150 ; « CV » p. 116 : « *Não compreendo bem* ».

2 Fernando Pessoa, « Préface à Byng », *Histoires d'un raisonneur*, *op.cit*., p. 19 ; « Prefácio a Byng », *Histórias de um racionador*, *op.cit.*, p. 17 : « *He indicated more than any man that I ever met an unfitness and a [ ] to material and normal things*. », puis « *as far as a any human can be from the vulgar, from the common*. »

3 « AV » p. 151 ; « CV » p. 117 : « O que faz fé em lógica não é exactamente lo que faz fé em juízo. Não lhe digo que este abone muito a minha profissão, nem os tribunais, mas assimé ».

4 Thomas Narcéjac, *op.cit.*, p. 194.

5 « AV » p. 158 ; « CV » p. 121 : « *O Depoimento final* ».

6 Pessoa reproche notamment à *Une étude en rouge* d'Arthur Conan Doyle ses incursions dans le roman d'aventure : « la narration est ici d'une longueur qui détourne notre attention de la nature problématique, intellectuelle de l'histoire et qui réduit donc le détective à un simple personnage humain. » (« Histoire policière, *op.cit.*, p. 186). Le récit ne doit pas laisser voir l'humanité de son détective.

7 Fernando Pessoa, « Préface », *Quaresma Déchiffreur*, *op.cit.*, p. 39 ; « Prefácio », *Quaresma, Decifrador*, *op.cit.*, p. 34 : « *condenação das emoções apagarem-se todas para se poder pensar…* ».

Quaresma symbolise bien cet effacement du corps puisqu'il est, selon les mots de Pessoa, « une translation de l'onanisme[1] » : la consommation d'alcool se substitue à la sexualité des détectives, et permet de la supprimer.

Même si Isidro Parodi est obèse – son corps est présent, il n'est pas désincarné –, il se contente de plaisirs chastes, composés de maté et de cigarettes. Sa misogynie et la répulsion qu'il éprouve envers les personnages féminins font également signe vers l'ascèse, tout comme la cellule dans laquelle il vit.

C'est cette élévation que tente de mimer Rock Bailey lorsqu'il rejette vigoureusement les codes sexuels de son milieu et tente de mener « une vie hygiénique […] bien préférable à toutes les plaisanteries pas nouvelles qu'on répète sur les canapés[2] » : il s'agit de s'émanciper des contingences de la chair.

## C. … Et ce modèle mis en échec

Laurent Demanze explique que le corps de l'enquêteur, est un enjeu fondamental de l'enquête puisque, en s'incarnant, il se situe par rapport à l'objet de son enquête. En se situant de la sorte, il admet sa subjectivité et « est amené à adopter "un point de vue sur son propre point de vue", pour reprendre la réflexion de Pierre Bourdieu[3] ». Nos textes mettent en scène des enquêteurs qui se désincarnent, qui, tentent de sortir de la diégèse pour proposer un commentaire sur elle, sans y participer. Cette désincarnation peut être le garant de leur capacité à porter un regard clairvoyant sur les affaires qu'ils résolvent, mais elle constitue rarement une réussite pour le détective. Hormis chez Isidro Parodi, cette tension vers l'ascétisme ne parvient pas à se maintenir dans le temps : on se propose de voir par quels dispositifs *Et on tuera tous les affreux*, « L'Affaire du professeur de sciences » et « L'Affaire Vargas » signent l'échec de cette posture.

### 1. Le corps de Rock Bailey : l'échec du modèle du raisonneur

Rock Bailey suit une discipline de fer : ce n'est pas que son corps n'existe pas, mais il exerce une telle discipline sur lui qu'il le contrôle et lui donne la forme qu'il souhaite, de manière à ne pas le subir. Il explique notamment, au tout début du roman, vouloir rester vierge jusqu'à ses

1 Cette relation de Pessoa aux thèses freudiennes est évoquée par Robert Bréchon (*Étrange étranger. Une biographie de Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1996, p. 503.)
2 *EOT* p. 4.
3 Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 140.

vingt ans[1] ; c'est une restriction qu'il s'impose pour ne pas compromettre la discipline par laquelle il entretient son corps (il est culturiste amateur). Ce contrôle s'affaiblit cependant à mesure qu'avance l'enquête, et que Rock est confronté à divers dangers ; après une course poursuite, on peut lire :

> Moi… ma foi, j'hésite à vous le dire… bon Dieu, j'ai vingt ans, je pèse deux cents livres, rien que du muscle… et je n'ai pas peur de grand-chose… zut… tant pis… je me décide… eh bien, en courant, je m'aperçois que… Parfaitement. Comme un gosse de trois ans. J'ai mouillé mon pantalon tellement cette brute monstrueuse m'a fichu la frousse[2].

L'adresse au lecteur, entrecoupée d'hésitations, donne l'impression d'une sincérité absolue de la part du narrateur, et souligne combien la scène est embarrassante pour lui : non seulement il s'est uriné dessus, mais il a perdu le contrôle de son corps. La précision « je pèse deux-cent livres, rien que du muscle » montre que la discipline sportive aurait dû lui assurer ce contrôle ; c'est l'enquête policière (et les dangers qui y sont associés) qui signe la perte de contrôle du détective sur son corps. Le corps n'est plus maîtrisé, il se manifeste malgré lui.

*La sexualité comme signe de vitalité*

Hanaïk Hechiche souligne à quel point les protagonistes des romans de Vernon Sullivan sont sexuels : « Les héros de Sullivan sont des matamores du sexe, des phallocrates […] Le lecteur assimile par héros interposé du Donjuanisme à la tonne, des orgasmes-mitrailleuses, des érections imperturbables, des cris, des soupirs et des pâmoisons[3]. »

Effectivement, *Et on tuera tous les affreux* met en scène une virilité qu'on peut qualifier de pornographique : celle de Rock, on le verra plus tard, mais surtout celle des créatures du docteur Schutz, qui fonctionnent comme des machines à se reproduire, et qu'on peut observer dans le chapitre XX, intitulé « Tableaux de genre[4] », où une des jeunes femmes kidnappées par Schutz (Cynthia Spotlight) est mise en scène en train de coucher avec un exemplaire d'une série « W » (on l'appellera W). Benoît Tadié explique qu'il y a une parenté entre le personnage du détective et de la pornographie : le détective est « animé par une invincible pulsion scopique[5] », la même qui intervient chez celui qui regarde de la pornographie. C'est moins la description de rapports sexuels

1 *EOT* p. 8 : « Mais bon sang de bois, j'ai décidé… zut… je lâche le morceau… j'ai décidé de rester vierge jusqu'à vingt ans. »
2 *EOT* p. 81-82.
3 Hanaïk Hechiche, *La violence dans les romans de Boris Vian*, Paris, Publisud, 1986.
4 *EOT* p. 85, puis p. 87.
5 Benoît Tadié, *Front criminel. Une histoire du polar américain de 1919 à nos jours*, sous la direction de Benoît Tadié, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, 102.

que la présence d'images de rapports sexuels qui caractérise la présence pornographique dans le roman noir ; et le terme de « tableau » souligne bien le rôle du regard dans la scène qui nous occupe. Le regard de Rock et des autres personnages est cadré par « un rectangle de plancher de cinquante centimètres au carré » et ne se situe pas sur le même plan que la scène : la pièce dans laquelle Cynthia Spotlight couche avec W se situe deux mètres en dessous de cette ouverture. L'ouverture pratiquée dans le plancher ne laisse pas passer de son, mais on propose à Rock et ses compagnons d'activer la « sonorisation » qui retransmet les cris de Cynthia Spotlight, deux mètres plus bas. C'est la médiatisation de ce rapport sexuel (qui est cadré, et filtré par le système de retransmission) qui en fait une scène de pornographie.

C'est d'ailleurs une scène qui obéit aux codes pornographiques tels que les décrit Andrea Dworkin : « l'acte sexuel est communément […] compris comme une forme de possession, ou un acte de possession dans lequel, pendant lequel, à cause duquel, un homme habite une femme […] et la pénètre. Cette relation […] est sa possession, à elle, par lui[1]. » Lorsque Cynthia Spotlight est le sujet grammatical des phrases qui décrivent le rapport, le verbe est à la voix passive (elle « se fait arranger »), ou bien ce n'est pas un verbe d'action (« elle subit »). S'il y a des verbes d'action, elle en est le complément d'objet (« Il la tourne, il la secoue, il la tripote, il la renverse, il la chatouille, il la caresse, il l'écrase »). Cette scène – alors même que Rock est toujours vierge dans la diégèse – montre que le rapport sexuel (hétérosexuel) recèle une puissance fondamentale pour l'homme qui s'y adonne.

La valeur positive de la sexualité hétérosexuelle, spectaculairement virile, est confirmée par un dialogue entre Rock Bailey et le docteur Schutz, à la fin du roman ; le docteur s'étonne de ce que Rock n'a pas voulu coucher avec une de ses employées, et lui dit : « Vous êtes pourtant un garçon à aimer les femmes, non ?… Notez que personnellement j'ai des goûts un peu différents… mais vraiment je n'ai pas compris votre répulsion[2]… » L'homosexualité de Schutz va de pair avec son rôle d'antagoniste, est connotée négativement, tandis que le héros, Rock, fera la démonstration de son hétérosexualité[3].

1 Andrea Dworkin, *Intercourse*, New-York, Basic Books, 2007, p. 79. Nous traduisons.
2 *EOT* p. 113.
3 Ce qui ne l'empêche pas d'être, quand il observe Cynthia coucher avec W, « fasciné par le jeu des muscles de l'homme » (*EOT* p. 87.)

*L'enquête policière rend l'ascèse impossible*

Rock Bailey est effectivement doté d'un pouvoir de séduction hors du commun (il couche avec au moins six femmes au cours du roman, Sunday Love, Beryl, Mona, Mary Jackson, et deux créatures du docteur Schutz), mais il ne tire pas profit de ce magnétisme pendant toute la première partie du récit, durant laquelle il demeure, selon le résumé du roman paru dans *France-dimanche* à l'occasion de sa publication en feuilleton, un « limier virginal[1] ». L'intrigue qui se centre sur sa virginité, à laquelle il s'accroche malgré les assauts répétés des femmes qu'il croise, introduit un décalage comique par rapport à la sexualité que l'on trouve, plus tôt, dans *J'irai cracher sur vos tombes* ou, plus tard, dans *Elles se rendent pas compte.*

Keith Scott écrit ainsi que « l'introduction de l'humour permet à Vian de subvertir les conventions de la pornographie, en créant des protagonistes […] qui ont peu de choses en commun avec les archétypes du genre, qui souffrent tous de satyriase chronique[2] ». En plus d'inscrire le motif sexuel dans le roman, et d'inscrire ce dernier dans le genre de la pornographie, cette intrigue de la virginité, et la question de savoir si Rock couchera, ou non, avant ses vingt ans est un enjeu central du roman.

Plus le récit avance, plus cette résolution faiblit : au chapitre douze (sur trente chapitres), on peut lire cet échange : « – Nom d'une pipe, me dit Gary, est-ce que tu veux rester chaste, oui ou non ? – Maintenant que je suis détective et que je peux mourir d'un instant à l'autre, dis-je, je commence à croire que ce serait bougrement idiot de ne pas profiter du temps qui me reste[3]. » La proposition circonstancielle causale indique que c'est le nouveau statut de détective de Rock qui le motive à abandonner sa résolution : le principe de chasteté se heurte ainsi avec la réalité du métier de détective, et signale l'impraticabilité du modèle du raisonneur sans corps dans le roman policier.

Un peu plus tard, Gary Kilian fait remarquer à Rock : « … Ça ne te réussit pas, la recherche policière[4] ». Il y a donc corrélation entre la dépravation, l'abandon de la discipline – Rock mentionne avoir abandonné ses exercices de culture physique et s'en « fiche éperdument » et l'enquête policière. L'enquête désinhibe, et n'est pas le lieu du contrôle de soi.

Cette perte de contrôle n'est pourtant pas comprise comme un échec : Rock Bailey dit bien se moquer d'abandonner sa rigoureuse discipline, et la perte de sa virginité est une perte joyeuse. D'ailleurs, le sexe est associé à la nourriture : Rock commence à faire des avances à Sunday Love au cours d'un repas, et lorsqu'il couche enfin avec elle, il dit : « Doux Jésus… C'est encore plus

1 Boris Vian, « Résumé final », dans *Boris Vian. Œuvres romanesques complètes*, vol. 2, *op.cit.*, p. 138.
2 Keith Scott, « Pornography, Parody and Paranoia – the imagined America of Vernon Sullivan », *French Cultural Studies*, 1999, vol. 10, n°29, p. 211 (nous traduisons).
3 *EOT* p. 44.
4 *EOT* p. 51, puis p. 46.

agréable que de manger de l'ananas glacé[1]… ». L'association du sexe avec l'alimentation montrent qu'ils ont en commun une dimension profondément vitale : la perte de contrôle de Rock et le surgissement de son corps montrent qu'il est vivant.

### 2. La mort des raisonneurs

Aussi bien le recueil des *Histoires d'un raisonneur* que celui de *Quaresma déchiffreur* s'ouvrent, en revanche, sur l'annonce de la mort du détective. Tous les récits sont des témoignages rassemblés et écrits après la mort de Byng ou de Quaresma. La préface à Byng s'ouvre ainsi : « Il y a trois ou quatre mois – j'écris en janvier 1908 – mourut à Londres, de paralysie générale, un homme […] Il avait pour nom William Byng, et on le disait ancien sergent[2] », et celle à Quaresma ainsi : « J'ai eu, il y a quelques mois, la douloureuse surprise de trouver, dans mon journal du matin, à la fin de la rubrique nécrologique, la nouvelle de la mort […] d'un citoyen portugais, le docteur Abílio Quaresma[3] »

L'annonce de cette mort dans la préface déstabilise le principe d'innocuité qui doit régner dans le roman policier. Pendant toute la durée de la nouvelle, Byng et Quaresma sont effectivement protégés des meurtriers, qui ne peuvent pas les atteindre ; d'ailleurs, leur mort est évoquée dans les préfaces aux recueils, c'est-à-dire hors du récit de l'enquête. Le danger vient d'eux-mêmes, de leur mode de vie ; ils sont notamment tous deux alcooliques. Byng est qualifié d' « ivrogne de tempérament[4] », et Quaresma est ainsi décrit :

> L'aspect de sa physionomie, celui de son regard, le léger tremblement qui affectait tous les points de la surface de son corps dénonçaient ce vice comme étant celui de l'alcool. La couleur jaunâtre de sa barbe et de sa moustache – d'un châtain clair grisonnant –, l'aspect pareillement sale du pouce et de l'index de sa main droite et la gauche (moins) faisait plus que dénoncer le tabac. […] On voyait aussitôt, en le regardant, que nul effort soutenu, nul courage physique, nul élan amoureux ne pouvait prendre son origine ni loger dans ce corps retiré de la circulation[5].

1 *EOT* p. 94.

2 Fernando Pessoa, « Préface à Byng », *Histoires d'un raisonneur*, *op.cit.*, p. 19 ; « Prefácio a Byng », *Historias de um racionador*, *op.cit*., p. 17 : « *Three month, four month ago – I write in January 1908 – there died in London, of general paralysis, a man […] His name was William Byng and he was said to be es-sergeant.* »

3 Fernando Pessoa, « Préface », *Quaresma déchiffreur*, *op.cit*., p. 33 ; « Prefácio », *Quaresma, Decifrador*, *op.cit.*, p. 31 : « *Causou-me, há meses dolorosa impressão a encontrar, no meu jornal da manhã, no fim da necrologia, a notícia de haver falecido […] o cidadão português, dr Ambrosio Quaresma* ».

4 Fernando Pessoa, « Préface à Byng », *Histoires d'un raisonneur*, *op.cit.*, p. 19 ; « Prefácio a Byng », *Historias de um racionador*, *op.cit*., p. 17 : « *drunkard by temperament* »..

5 Fernando Pessoa, « Préface », *Quaresma déchiffreur*, *op.cit*., p. 41-42 ; « Prefácio », *Quaresma, Decifrador*, *op.cit.*, p. 35-36.

*O aspecto [ ] da fisonomia, o [ ] do olhar, o tremor vago que lhe [ ] a todos [ ] pontos da superfície do corpo indicava o vício como o do álcool. O amarelecimento da barba et do bigode – de um castanho claro agrisalhado –, o aspecto igualmente sujo do polegar e indicador da mão direita e da esquerda (menos) – superindicavam o tabaco. […] Via-se logo, de olhar para ele, que nem esforço contínuo, nem coragem física, nem impeto amoroso podia tem origem o lugar naquele corpo retirado da circulação.*

Cet extrait désigne l'alcool comme le vice de Quaresma ; il est d'ailleurs indiqué que Quaresma est très soigné, « en dehors des tâches causées par ses vices [1]». Quaresma est donc moins faible et sale par nature qu'affaibli et sali par l'alcool, comme le remarque Ana Maria Freitas[2]. Or, le vice, l'alcool, est en fait le secours de l'inadaptation du détective. Celui qui rédige la préface à Quaresma le précise : « Il était désarmé devant la réalité et la vie. Si le destin n'y avait pas pourvu, il serait mort de faim[3] ». Quaresma est incapable de se confronter à la matérialité de la vie, au point de ne pas savoir se nourrir : la dynamique d'abstraction de son personnage l'empêche de répondre à ses besoins vitaux. Or, c'est précisément cette abstraction et cette incompatibilité avec la vie qui fait de Quaresma et de Byng des détectives géniaux ; ce n'est donc pas l'enquête policière qui menace la vie des détectives, mais leur statut même de détective.

### 3. Le modèle déformé, ou déplacé

Le modèle du raisonneur sans corps est ainsi mis en échec. Dans le cas de Rock Bailey, il est incompatible avec le roman policier lui-même, parce que l'enquête policière empêche d'avoir le contrôle sur son corps et le fait ressortir dans sa vitalité. Dans le cas de Byng et de Quaresma, l'activité de raisonneur, parce qu'elle porte sur le domaine métaphysique, détourne de la vie même, et conduit à la mort. Il se produit donc un geste de décalage par rapport au modèle de détective qui est proposé comme le canon du genre par l'histoire littéraire.

Isidro Parodi, en revanche, ne met pas en cause ce modèle ; on a d'ailleurs vu qu'il correspondait assez fidèlement au Père Brown de Chesterton. Cristina Parodi explique que le décalage par rapport aux canons du genre se produit moins dans le modèle du raisonneur que dans le type d'enquêtes auxquelles se livre Parodi. Même si Quaresma est capable de résoudre l'affaire Vargas à partir d'une coupure de journal (comme le fait Dupin dans « Le Meurtre de Marie

1 *Ibid.*, p. 41 ; *Ibid*, p. 36 : « *Fora do aporcalhamento que os vícios lhe causavam* ».
2 Ana Maria de Freitas, *O Fio e o Labirinto*, *op.cit.*, p. 242.
3 Fernando Pessoa, « Préface », *Quaresma déchiffreur*, *op.cit*., p. 43 ; « Prefácio », *Quaresma, Decifrador*, *op.cit.*, p. 37 : « *Estava desarmado perante a realidad e a vida. Se o Destino o não houvesse dotado, morrera de fome* ».

Roget »), Parodi est le seul à enquêter non pas sur une affaire, mais sur le discours que d'autres tiennent à propos de cette affaire. En faisant enquêter leur détective sur des discours, Bioy Casares et Borges donnent « forme fictionnelle à des recherches et des dilemmes de type philosophique. Dans ce projet, le policier apparaît comme un modèle épistémologique qui supporte toute la gamme des explorations intellectuelles[1] ». Là où le modèle de Chesterton permet de mettre en scène des questionnements métaphysiques, la structure policière du recueil des *Six problèmes* supporte des problématiques textuelles, littéraires. Malgré la proximité de Parodi avec ses modèles hypotextuels, les *Six problèmes pour don Isidro Parodi* prennent donc une certaine distance avec les romans policiers qui le précèdent.

# III. Qui peut renouveler le genre policier ?

Il s'agit alors de se demander quelle place nos textes occupent par rapport au reste du corpus policier, en interrogeant à la fois leur contribution à la formation d'une tradition littéraire policière, et sur quoi se fonde leur légitimité à prescrire de nouvelles conventions pour le genre.

## A. Des textes inscrits dans leur contexte d'écriture

Même lorsqu'ils se présentent comme des charades, nos textes intègrent des éléments du contexte politique dans lequel ils sont écrits ; loin d'être des objets de pur raisonnement abstrait, ils s'inscrivent dans ce contexte, l'intègrent à leur intrigue, et produisent un discours sur lui.

### 1. L'exemple du roman policier portugais : une production étouffée

Gianluca Miraglia écrit de l'amour de Pessoa pour le roman policier qu'il est « incompréhensible chez un auteur portugais du début du siècle », et qu'il « tire son origine de la jeunesse de l'auteur en Afrique du Sud[2] ». Faut-il comprendre que le roman policier est étranger au Portugal, et que les nouvelles de Pessoa constituent des exceptions dans son paysage éditorial ? Pierre-Michel Pranville explique qu'il existe une tradition du roman policier portugais. Avant les années 1920, les romans policiers nationaux se fondent en effet sur le modèle proposé par Reinaldo Ferreira, qui publie sous le pseudonyme « Reporter X », et Mário Domingues, qui dirige les revues

1 Cristina Parodi, art. cit., p. 78.
2 Gianluca Miraglia, « Pessoa e il giallo », *Delitti di carta*, n°2, mai 2004, p. 61. Nous traduisons.

dédiées au policier *Reporter X* et *O Detective*. De 1920 à 1930, les « cycles plagiat-traduction-productions nationales[1] » de romans policier abondent donc. C'est le régime de L'État Nouveau, la dictature de Salazar[2], qui atrophie ces productions à partir de 1930. Le roman policier est un produit de large consommation, et il est primordial, pour le régime, de contrôler les représentations que contribuent à diffuser la littérature de masse. Comme la dictature veut diffuser l'image d'un « Portugal aldeia de brandos customes », un « Portugal village aux tendres mœurs[3] », elle censure notamment la représentation des crimes et étouffe, de fait, la production policière. Les romans policiers qui subsistent doivent mettre en place des stratégies d'expatriation à l'intérieur de leurs textes, qui sont publiés sous des pseudonymes anglo-saxons et dont les enquêtes se déroulent à l'étranger.

La fin de la dictature, en 1974, permet le retour d'un « polar national dont les intrigues se déroulent à Lisbonne ou à Porto, menées par des inspecteurs de la Police judiciaire ou des détectives qui revendiquent leurs racines », à la manière des nouvelles de *Quaresma déchiffreur*. Mais le public se désintéresse de ces romans, parce que les enjeux classiques du roman policier, en l'absence de production policière pendant la dictature, ont été absorbés par le « roman blanc », le roman néo-réaliste autorisé par le régime : « Plusieurs auteurs ont été attirés par les codes thématiques et structurels d'un genre souvent déprécié, les exploitant en toute liberté en les adaptant à leurs objectifs », écrit ainsi Pranville. Il faut ainsi concevoir nos textes et les représentations qu'ils mettent en jeu comme produits par un contexte particulier.

### 2. Les romans policiers se saisissent de problématiques contemporaines

Ana Maria de Freitas pense pouvoir dater l'écriture de « L'Affaire Vargas » en 1935[4], c'est-à-dire pendant la dictature de Salazar. La nouvelle se déroule, elle, le 12 février 1907, juste avant la dictature de Jão Franco[5]. Le statut de l'appareil d'État y est ambigu. On a vu que le texte se

1 Pierre-Michel Pranville, « Le Détective portugais Artur Cortez, un apatride dans son pays Le roman policier portugais, un étranger chez lui : exil et retour », *La part de l'Étranger*, *HispanismeS*, n°1, 2013, p. 365.

2 L'expression d'« Estado Novo » qualifie le régime autoritaire en place au Portugal de 1930 à la révolution des Œillets du 25 avril 1974, et qui s'organise autour de la personne de António de Oliveira Salazar, au pouvoir jusqu'en 1968.

3 Pierre-Michel Pranville, « Le Roman portugais contemporain et la tentation du policier », art. cit., p. 275, puis p. 276.

4 Ana Maria de Freitas, « La série *Quaresma, déchiffreur* », *Quaresma déchiffreur*, *op.cit.*, p. 7-8 : elle évoque deux lettres datées du 13 et du 20 janvier 1935, dans lesquelles Pessoa dit vouloir publier une nouvelle policière de manière autonome ; la seule nouvelle qui se prêterait à une telle publication est « L'Affaire Vargas ».

5 Qui commence le 8 mai 1907 et se termine avec l'assassinat du roi dom Carlos le 1e février 1908, moins d'un an après.

terminait sur la promesse d'une sanction contre Custódio Borges et d'un ordre rétabli, laissant augurer une confiance en l'appareil policier ; cependant, lors d'un échange précis, cette confiance se brouille. Quaresma parle :

> – […] Si on veut amener quelqu'un qui a ce genre de tempérament à avouer quelque chose, il n'y a qu'un moyen, qui est médiéval. C'est la torture.
>
> Le juge sursauta. Il allait sourire, mais ensuite il rougit légèrement, en écrasant sa cigarette dans le cendrier.
>
> – Nous ne sommes plus au Moyen Âge, dit-il.
>
> Puis il fit une petite pause, et reprit :
>
> – Vous n'avez sans doute pas prêté l'oreille, docteur, à des histoires qu'on a pu raconter par-ci par-là, selon lesquelles on maltraite les prisonniers, pour les forcer à avouer, ici, dans cette chambre d'instruction. Cela…
>
> Mais Quaresma l'interrompit, en souriant franchement.
>
> – Cela ne m'a même pas traversé l'esprit, et je n'ai d'ailleurs rien entendu dire… Je vous ai répondu de façon directe. Le seul moyen pour obtenir des aveux d'un homme comme Borges, c'est la torture. Du fait qu'aujourd'hui il n'y a plus de torture physique, ou qu'il ne doit plus y en avoir, la seule solution est d'appliquer la torture mentale[1].

> *« […] Para estes temperamentos, se queremos levar a confessar uma coisa a quem of tem, há só um processo, que é medieval. É a tortura. »*
>
> *O juiz teve um sobressalto, ia para sorrir, mas depois corou ligeiramente, esmagando o cigarro no cinzeiro. « Não estamos na Idade Média » disse. Depois Pausou um pouco e continuou : « O sr. dr. Quaresma não deu sem dúvida ouvidos a qualquer história que se tenha contado aí fora de que se maltratam prezos para o fazer confessar, aqui nesta Instrucção. Isso… »*
>
> *Mas Quaresma atalhou, sorrindo francamente.*
>
> *« Nem isso me ocorreu, nem sequer ouvi dezir nada… Respondi directamente ? O processso para fazer confessar a um homem como Borges é o da tortura. Como hoje não há tortura física, ou nao deve haver, o recurso é aplicar a tortura mental. »*

1 « AV » p. 154 ; « CV » p. 118.

L'évocation de la torture physique fait soudain plonger le récit dans le genre de l'horreur, qui dénote avec l'innocuité qui règne dans le reste du livre. Ce contraste est amplifié par la phrase courte et le tour présentatif, « *É a tortura* » (« C'est la torture »), et par le sourire étouffé du juge et son geste d'écraser sa cigarette, qui complètent l'imagerie de la torture sadique. Ses protestations sont en fait un aveu. La prolepse finale, dans la réplique de Pessoa, confirme que la police lisboète torture ses prisonniers : « il n'y a plus de torture physique, ou qu'il ne doit plus y en avoir ». La conjonction « où » qui lie les deux propositions a des accents cyniques : elle laisse entendre une équivalence entre l'absence ou l'existence de la torture, tant qu'elle demeure cachée, avec une certaine nonchalance qui semble dire que ce n'est pas l'affaire de Quaresma (achevant de confirmer qu'il ne se soucie pas de justice, mais simplement de résoudre des énigmes).

Ce passage montre à quel point le roman policer pessoien, même dans sa version la plus intellectualisée et apparemment détachée du monde, prend en compte et intègre des enjeux contemporains de son écriture.

De la même manière, la dimension politique de *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, si elle est sujette à débat, inscrit le recueil dans le contexte politique contemporain de son écriture. Alors que Silvia Molloy considère le recueil comme une simple plaisanterie entre deux auteurs, Nicolás Avellaneda y identifie « un faisceau d'attitudes idéologiques qui deviennent plus explicites dans les satires que Borges et Bioy décriraient contre Perón à la fin des années 1940[1] ». Le regard moqueur qui y règne et contamine jusqu'au détective, l'absence de foi dans la justice, la médiocrité et la bêtise identifiées chez des personnages qui prétendent constituer l'élite intellectuelle du pays, le « nationalisme lourdaud », selon l'expression d'Avellaneda, dressent le portrait d'une Argentine qui s'apprête à devenir péroniste, et que Borges et Bioy considèrent avec dépit. Jorge Hernández Martín souligne d'ailleurs à quel point il est significatif que Parodi soit emprisonné : le seul endroit où l'on peut produire la vérité, dans l'Argentine de 1942, c'est la prison[2].

Pour Keith Scott, le complot de *Et on tuera tous les affreux* est un symptôme de la « paranoïa politique[3] » qui règne aux États-Unis après la seconde guerre mondiale. Le motif de l'infiltration des plus hautes instances du gouvernement par un personnel corrompu résonne avec la méfiance qui s'installe au début de la Guerre Froide, juste avant la publication du roman sous forme

1 Ce débat est cité par John King, dans son étude de l'histoire de la revue *Sur* (*Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, traduit de l'anglais par Juan José Utrilla, México, Fondo de cultura económica, 1989, p. 144).

2 Jorge Hernández Martín, « Textual Polyphony and Skaz in *Seis Problemas* by Bustos Domecq », *Variaciones Borges*, n°6, 1998, p. 31.

3 Keith Scott, art. cit., p. 213-214.

de feuilleton en 1948. « Étant donné la couverture journalistique qu'ont reçue les *atom spies* à l'international et la montée du Maccarthysme, il semble presque inévitable que Vian ait altéré son Amérique fictionnelle pour prendre en compte les changements du véritable pays. » Le récit absorbe donc les enjeux politiques du contexte dans lequel il est écrit, et les convertit en phénomène littéraire : le roman d'espionnage.

Roberto Ferro écrit que même le choix d'écrire un roman policier est un symptôme de la situation politique de l'Argentine, et de l'Amérique Latine en règle général. L'espace littéraire latino-américain s'est configuré, selon lui, en fonction des modèles proposés par le « centre impérial[1] » au moment de la colonisation du continent par l'Espagne, en écrivant des avatars, en quelque sorte, du modèle initial. L'entreprise des *Six problèmes pour don Isidro Parodi* de réécrire un modèle, le transformer, en faire un pastiche satirique[2] et en subvertir les conventions témoigne de cette ancienne relation.

Ferro explique également que le roman policier, en tant que tentative de révéler une vérité qui demeurait implicite et cachée, prend une importance symbolique capitale dans l'Amérique Latine des années 1960. Comme la violence et la corruption ont marqué les différents régimes latino-américains, écrit Ferro, enquêter sur le crime équivaut à enquêter sur l'État. La littérature policière apparaît comme le seul lieu où il est possible de chercher ce qui est caché, ailleurs, par les institutions de l'État. « Le geste de dénonciation qui se déploie dans la refonctionnalisation du genre policier a produit un lignage prolifique dans la littérature latino-américaine. »

C'est donc plutôt l'inscription d'un texte dans son contexte politique, sa capacité à se saisir des enjeux de ce contexte et à proposer d'agir sur ces enjeux qui assure la pérennité et la circulation d'un système de récit donné.

1 Roberto Ferro, « Las reescrituras del género policial. Un modelo dislocado », *América, Cahiers du CRICCAL*, n°34, *Les Modèles et leur circulation en Amérique latine*, vol. 2, 2006, p. 101, puis p. 102.
2 Selon l'expression de Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 43.

## B. Reformuler des conventions génériques

### 1. La construction d'une Amérique fantasmée par Vernon Sullivan

*Une contrefaçon d'Amérique*

Noël Arnaud écrit que Boris Vian « connaissait si bien la littérature américaine et sut l'imiter avec un naturel si parfait qu'on l'imagine volontiers s'abreuvant aux sources[1]. » Mais Boris Vian, précisément, n'a jamais visité les États-Unis, et se montre même déçu lorsqu'il rencontre des soldats états-uniens après la seconde guerre mondiale, comme le raconte Philippe Boggio : « comme il préfère les contes de fées, il choisit de continuer à privilégier cette autre Amérique qu'il appelle "Les Uhessa[2]", celle du Major, la sienne, intime, pleine de livres policiers et de solos de trompettes, de perfectionnements techniques et de *girls* entreprenantes ». L'Amérique construite dans les romans de Vernon Sullivan est une Amérique mythique et fantasmée : c'est une invention textuelle, qui se fonde sur la réception de la culture états-unienne telle qu'elle est exportée à l'étranger. Les romans noirs font partie de ce corpus, comme les films hollywoodiens (Rock Bailey évoque aussi bien Humphrey Bogart que Paulette Goddart) ou les *pin-ups* du dessinateur Alberto Vargas[3]. Keith Scott explique que les intellectuels français conçoivent moins l' « Amérique » comme une aire géographique concrète et tangible que comme un mouvement culturel, un état d'esprit composé par les productions culturelles qu'exportent les États-Unis[4]. Lorsque Philippe Boggio écrit que Boris Vian est capable de « décrire, à la table d'un café, l'atmosphère d'un continent où il n'avait jamais mis les pieds », il faut donc comprendre qu'il s'agit d'une contrefaçon d'atmosphère américaine, élaborée à partir de romans noirs et de films hollywoodiens.

Douglas Field remarque ainsi que *J'irai cracher sur vos tombes* est émaillé d'idiotismes états-uniens qui contrefont une mauvaise traduction de l'anglais vers le français : « Sainte Fumée » pour « *Holy Smoke* », par exemple[5]. La nourriture qu'ingurgite Rock est également symptomatique de cette démarche ; il avale ainsi : « un steak grillé aux oignons et de la tarte aux pommes[6] », « quelques œufs au chester », des « oignons frits », et « une douzaine de hamburgers avec du

1 Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, cité par Anaïk Hechiche, *op.cit.*, p. 19.
2 Philippe Boggio, *op.cit.*, p. 81, puis p. 65.
3 On peut d'ailleurs noter que c'est ce type d'illustrations qui est choisi par Christian Bourgeois en 1975 pour illustrer la couverture non seulement les romans de Sullivan (la couverture de *Et on tuera tous les affreux* met en scène une *pin-up* en costume de bain aux couleurs du drapeau états-unien penchée en avant, faisant le salut militaire, carabine sur l'épaule et casque sur la tête) mais encore d'autres textes publiés, eux sous le nom de Boris Vian.
4 Keith Scott, art. cit., p. 202.
5 Douglas Field, « Even Better Than the Real Thing : Boris Vian, Vernon Sullivan and Film Noir », *African American Review*, Vol. 45, n°1-2, 2012, p.161.
6 *EOT* p. 35, p. 129.

fromage et des oeufs ». Keith Scott explique que les romans de Vernon Sullivan partagent certains éléments de l' « Amérique mythique contemporaine[1] » telle qu'elle est reçue à l'étranger pendant la seconde moitié du XX[e] siècle. Par exemple, la première réaction de Rock Bailey en découvrant des photographies de mutilations est de penser à l'électrocution qui attend le coupable. Keith Scott ajoute que le culte du corps et l'obsession pour la perfection physique qui imprègnent *Et on tuera tous les affreux* « préfigurent la perfection plastique du *casting* d'*Alerte à Malibu* ». Pour lui, l'ironie du roman réside dans le fait que des éléments qui relevaient de la caricature et de l'exagération parodique au moment de l'écriture du roman semblent à peine exagérés en 2012, au moment où il écrit son article.

*L'élaboration d'une Amérique « mythique[2] »*

Keith Scott sous-entend que Vernon Sullivan est en avance sur son temps, et qu'il pourrait être lu comme un auteur des années 1990 ; c'est que ses romans s'inscrivent dans les échanges culturels qui ont lieu entre les États-Unis et la France après la Seconde Guerre mondiale, et contribuent à la diffusion des représentations qui circulent à ce moment. Cette Amérique mythique n'est pas inventée par lui – Keith Scott établit une parenté entre cette représentation et celle qu'on lit dans des *thrillers* populaires et des romans de Faulkner –, mais sa circulation en France alimente des productions culturelles qui circulent elles-mêmes aux États-Unis, dans une circularité qui la réinvente sans cesse. La figure de Vernon Sullivan est même utilisée par Scott pour métaphoriser cette dynamique de circulation « transculturelle » : c'est un auteur français écrivant « un roman à propos d'un Afro-Américain passant pour blanc », en se faisant passer pour « un auteur afro-américain qui est en fait un Français blanc[3] ».

Cette circulation sans cesse renouvelée repose sur des représentations que les romans de Vernon Sullivan, pour Scott, contribuent à fixer. Boris Vian, en traduisant les romans de Raymond Chandler en même temps qu'il écrit de la *hard-boiled fiction* sous le nom de Vernon Sullivan, a participé à construire une représentation de l'Amérique fictionnelle, qui fait date aujourd'hui et a toujours cours dans les productions culturelles, à la fois françaises et états-uniennes.

1 Keith Scott, art. cit., p. 201, p. 210, p. 205, p. 215 (nous traduisons).
2 *Ibid*, p. 201. Nous traduisons.
3 Keith Scott, art. cit., p. 201 : « *One should note the wonderfully circular complexity of a work which purports to be a bad translation by a French author of a novel about a black American passing for white supposedly written by an American black author who is in fact a white Frenchman; this, to my mind at least, illustrates to perfection the true nature of the crosscultural, cross-fertilizing relationship between France and America* »

## 2. L'esthétique pessimiste

Pour Keith Scott, *Et on tuera tous les affreux* contribue également à fixer la paranoïa qui règne dans le roman policier. À la fin du roman, le supérieur de Mike Bokanski, Count Gilbert, lui envoie un télégramme qui ordonne d'abandonner l'enquête : le projet de Schutz est tellement avancé qu'il contrôle toutes les instances dirigeantes des États-Unis. Rock Bailey grince alors : « Ça nous promet des beaux jours… Je vous le dis[1]… » Le pessimisme de cette dernière phrase est commun à chacun de nos textes.

### *L'incapacité à rétablir l'ordre*

Le roman policier classique se clôt sur un rétablissement de l'équilibre, le châtiment du coupable : une fois l'enquête résolue, le coupable est mis hors d'état de nuire (il est mort ou emprisonné) et l'ordre rétabli. Ce dispositif reconnaît ainsi à l'État, incarné dans les forces policières qui prennent le relai du détective, la capacité de surmonter la crise et « le pouvoir de redevenir maître de la réalité[2] ». Mais, hormis dans « L'Affaire Vargas », aucune force policière n'est en mesure de prendre le relai des détectives de nos textes. Dans *Et on tuera tous les affreux*, la hiérarchie policière intime même à Rock Bailey d'arrêter son enquête[3]. « L'Affaire du professeur de sciences », elle, se clôt sur la révélation du coupable, le professeur Lewis, par Byng, mais le récit ne reprend jamais après son discours. Byng prononce une conclusion (« This is *genius*[4]. ») qui fait la démonstration de son habileté intellectuelle, et la nouvelle se termine sans que le narrateur Johnson ne raconte la suite des événements. On peut postuler l'arrestation de Lewis par la police, mais rien ne peut nous assurer que le trouble provoqué par l'assassinat du professeur de sciences a été supprimé : le texte policier ne met pas en scène le rétablissement de l'ordre initial. C'est le même dispositif qui conclut quatre des six nouvelles de *Six problèmes pour don Isidro Parodi* (« Les douze signes du zodiaque », « Le dieu des taureaux », « Les machinations de Sangiácomo », et « La victime de Tadeo Limardo »), qui se terminent par la conclusion de Parodi, sans reprise du récit cadre.

---

1 *EOT* p. 132.
2 Luc Boltanski, *op.cit.*, p. 66.
3 L'« Avant-propos » de Gary Killian, qui précède la publication du roman en feuilleton dans *France-Dimanche*, dit en revanche que Markus Schutz a été mis hors d'état de nuire, et que la révélation de Rock a donné lieu à « une cascade d'arrestations » (*Boris Vian. Œuvres romanesques complètes*, vol. 2, *op.cit.*, p. 137). Le caractère marginal de cette précision (elle est située dans le paratexte) ne désactive cependant pas le soupçon que suscite l'image du complot de Schutz.
4 « CSM » p. 87.

C'est que Parodi, de toute façon, doute de la capacité du système judiciaire à faire appliquer la justice – lui-même est emprisonné pour un meurtre qu'il n'a pas commis. Il refuse, à deux reprises, de condamner des coupables, et préfère les laisser s'en remettre à leur conscience et à la justice céleste[1]. Dans « Les machinations de Sangiácomo », notamment, il décide d'attendre la mort du Commandeur avant de révéler qu'il a orchestré la mort de son fils :

> Peut-être est-ce parce que je vis trop longtemps dans cette maison, mais je ne crois plus à la vertu des châtiments infligés par des tiers. Que chacun se débrouille seul avec sa faute. Il n'est pas bon que d'honnêtes gens s'instituent les bourreaux des autres. Il ne restait que peu de mois à vivre au Commandeur ; à quoi eût servi de les lui gâcher en le dénonçant et en mettant inutilement en branle une armée d'avocats, de juges et de commissaires[2] ?

> *Será porque hace tantos años que vivo en esta casa, pero ya no creo en los castigos. Allá se lo haya cada uno con su pecado. No es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres. Al Comendador le quedaban pocos meses de vida ; a qué amargárselos delatándolo y revolviendo un avispero inútil de abogados y jueces y comisarios.*

À la fin de la dernière nouvelle, Parodi s'insurge contre l'assistanat du tout venant, qui considère que l'État devrait tout prendre en charge, la pauvreté comme les châtiments : « Vous avez commis un meurtre ? Au lieu de l'expier vous-même, vous voulez que le gouvernement vous châtie. » Cette tirade ironique dénie non seulement toute capacité, mais encore toute légitimité à la justice pour rétablir l'ordre.

Le soupçon que nourrit Parodi à l'égard de la police ne se fonde pas seulement sur ce type de convictions métaphysiques, qui doutent du bien-fondé de la justice humaine. C'est également un soupçon conjoncturel, qui naît de la conviction de ce que la justice argentine, à Buenos Aires, est corrompue. Alors que Zarlenga, l'assassin de la cinquième nouvelle, lui conseille de faire part de ses déductions à la police, Parodi s'insurge : « Pour qui me prenez-vous, don Zarlenga ? Je ne fréquente pas cette mafia[3]. » Son mépris pour la police est tel qu'il refuse de révéler qui est le coupable devant Savastano, celui-là même qui était venu le trouver au début de la nouvelle, car il est certain que, délateur confirmé, il dénoncerait le ou la coupable à la police s'il savait son nom[4].

*Une tonalité amère*

1 C'est également cette dimension qui rapproche Parodi du Père Brown, le détective catholique de G. K. Chesterton.

2 *SP* p. 140, puis p. 209 ; *SPA* p. 54, puis p. 78 : « *deba una muerte, y, en vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue*. »

3 *SP* p. 173 ; *SPA* p. 66 : « *¿Por quién me toma, don Zarlenga ? Con esa mafia, yo no me trato* ».

4 Luisa Valenzuela explique qu'en Amérique Latine émerge un roman policier « bleu », dont le détective est un policier (« Novela negra, novela azul, nivela parada », *América, Cahiers du CRICCAL*, n°43, 2013, p. 32) ; on voit que *Six problèmes* refuse ce genre de confiance en les institutions et se rapproche davantage, de ce point de vue, de la *hard-boiled* états-unienne.

Effectivement, parfois, l'enquête de Parodi aboutit à un résultat sur le plan judiciaire à cause des témoins devant lesquels que Parodi a résolu l'énigme, qui courent rapporter la solution à la police et s'en attribuer la paternité. C'est ce que fait Montenegro à la fin des « Nuits de Goliadkin », lorsqu'il dit : « Comptez sur moi, mon cher Parodi : je vais immédiatement faire part de ma découverte aux autorités[1] ». Ce vol de solution n'est, lui, jamais condamné. Molinari vole ainsi la solution de l'énigme que, terrifié, il était venu soumettre à Parodi. Il se passe vingt-huit ans entre cette première nouvelle (qui a lieu en 1914) et la seconde (qui a lieu en 1942) : presque trente ans après les faits, Achille Molinari est toujours pris pour celui qui a résolu l'affaire de l'incendie de la maison d'Abenjaldun, et est décrit comme « l'habile journaliste qu'avait rendu célèbre la révélation du mystère Abenjaldun ». Ce crime reste toujours impuni, et cette impunité donne aux nouvelles une tonalité amère et désespérée, qui naît de l'impression que la justice ne peut jamais être rendue. Caroline Lepage explique, en parlant des romans policiers latino-américains contemporains, qu'ils « se sont fait une sorte de spécialité de l'échec et du pessimisme, générant une forme d'esthétique[2] ». On peut se demander si Bioy Casares et Borges n'ont pas contribué à fixer cette esthétique, à la fois par leurs propres textes[3] et par leur participation à l'édition des romans policiers en Argentine.

C'est une amertume qui ressort également à la fin de « L'Affaire Vargas », dans la note finale qui précise que les plans pour lesquels Vargas a été tué étaient en fin de compte faux, et inexploitables. Cette note liminale imprègne la nouvelle d'ironie tragique ; Vargas a été perdu à cause de cette erreur, mais également Custodio Borges, l'assassin, qui a été forcé d'avouer son crime devant le juge et sera vraisemblablement condamné. Borges s'exclame ainsi : « Eh bien, je le répète : je me repens de l'inutilité de tout le crime ; mais pour ce qui est du crime lui-même, je ne m'en repens pas[4]. » En dehors de ce motif crapuleux, le courage de commettre le crime est venu à Borges par une blessure d'amour-propre, le mépris qu'il sentait venir de la part de Vargas – tout comme Lewis a tué le professeur de science parce qu'il se comportait de manière hautaine avec lui

1 *Ibid*, p. 69, puis p. 45 ; *Ibid*, p. 28 : « *Pierda cuidado, mi querido Parodi : no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades* », puis p. 19 : « *el ágil periodista a quien había dado tanto prestigio el aclarecimiento del misterio de Abenjaldún* ».

2 Caroline Lepage, « Le Roman policier noir en Amérique latine : circulation et épuisement des modèles », *América, Cahiers du CRICCAL*, n°34, 2006, p. 113.

3 *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares, entre le roman d'aventures et le roman de science-fiction, partage cette esthétique, et appartient à la littérature classique Argentine.

4 « AV » p. 165 ; « CV » p. 124 : « *arrependo-me da inutilidade de todo o crime ; do próprio crime não me arrependo* ».

dans « L'Affaire du professeur de sciences ». Les assassins tuent en raison d'une disposition psychologique : ils ne disposent pas d'un motif traditionnellement valable dans les romans policiers pour tuer leurs victimes. Il en ressort une tonalité amère et un sentiment de gâchis.

Pierre-Michel Pranville écrit que le pessimisme et le motif du personnage écrasé par la vie et ses passions, incapable de conduire son existence[1], se retrouve dans une grande partie de la production littéraire portugaise, tout comme des éléments qui relèvent du roman policier.

### 3. Une enquête masquée : enquête policière et recherche textuelle

Luc Boltanski définit l'enquête judiciaire comme une enquête qui « a toujours pour objectif final le jugement[2] » ; on a vu qu'un seul de nos textes, « L'Affaire Vargas », se clôturait non pas avec une sanction, mais avec la certitude qu'une sanction allait être appliquée. Nos enquêtes ne sont donc pas des enquêtes judiciaires, et l'enquête policière est ratée, puisque le secours de la police y est soit corrompu, soit absent. On peut postuler que nos enquêtes portent moins sur le crime que sur un questionnement esthétique, textuel.

*Le privilège de la rareté dans* Et on tuera tous les affreux

L'enquête d'*Et on tuera tous les affreux* n'est une réussite que dans la mesure où elle aboutit à une expérience intéressante sur le plan esthétique. Markus Schutz a installé la plupart de ses créatures sur une île déserte ; Rock, Mike et des soldats débarquent sur cette île pour l'arrêter ; ils échouent, puisque Schutz s'envole dans un hélicoptère, laissant ses créatures derrière lui. Rock et Mike se livrent alors à cette expérience : il s'agit de présenter aux femmes parfaites créées en laboratoire « les vingt-cinq plus beaux marins du bord, et les vingt-cinq plus laids[3]. » Alors que Mike avait mené toute cette opération sans trembler, à ce moment précis, le seul du roman, il a peur : « – J'ai les foies, dit Mike. J'ai salement les foies, mon vieux Bailey. » L'enjeu de cette expérience est donc majeur, davantage que les autres péripéties du roman. De ces cinquante hommes, les femmes choisissent les plus laids, résultat qui scandalise Mike, qui s'aperçoit que c'est la rareté davantage que la beauté qui attire et que, dans la mesure où ces créatures n'ont jamais côtoyé que des êtres aussi parfaits qu'elles, elles désirent des êtres les plus laids possibles. C'est ce résultat qui termine le roman, alors que la solution de l'énigme initiale (Schutz se livre à un trafic de

1 Pierre-Michel Pranville, « Le Roman portugais contemporain et la tentation du policier », *Cahiers d'études romanes*, n° 25, 2012, p. 286.
2 Luc Boltanski, *op.cit.*, p. 358.
3 *EOT* p. 132.

gamètes à des fins eugénistes) avait été révélée dès le chapitre XIII. La véritable enquête sur laquelle porte le roman est ainsi une enquête esthétique, qui pose la question de la supériorité de la rareté et de l'incomplétude sur des objets parfaits. C'est la « porte », du trompe-l'œil dans lequel se réveillait Rock Bailey, qui finit par s'ouvrir sur un questionnement.

On peut également se demander si les créatures parfaites et stéréotypées de Schutz ne sont pas la métaphore d'objets de paralittérature, et que les exemplaires ratés sont la vraie littérature, qui échappe aux conventions. Dans les années 1930, les *pulp fictions*, magazines états-uniens qui diffusent des romans policiers à bas prix, sont perçus comme la porte d'entrée du taylorisme en littérature. Le magazine *Vanity Fair* écrit ainsi :« La production de masse de fantasmes par les pulps a été accompagnée d'un phénomène unique dans la littérature : la standardisation de la fiction. De même que les Ford et les épingles à cheveux sont standardisées, de même les histoires. Ces magazines représentent l'incursion de l'Ère de la Machine dans l'art du récit[1]. » Les créatures manufacturées de Schutz, fabriquées et classées en série, sont l'équivalent humain du phénomène littéraire que représentent les *pulps* des années 1930. Que penser, alors, du personnage de Rock Bailey ? Beau comme une créature de la série T, il n'est pourtant pas fabriqué en laboratoire, et il précise bien être le produit de lui-même et de ses parents[2]. Son personnage peut être compris comme une métaphore du roman dont il est le narrateur, à la fois humain, bien vivant, et comparable à une production en série.

*Des interrogations langagières*

De la même manière, Cristina Parodi affirme que le roman policier borgésien sert de support à des interrogations philosophiques, et est un espace privilégié pour les recherches littéraires et esthétiques. Il s'agit de faire de l'espace du texte un espace autonome, régi par un ordre propre, sans référence à la réalité externe au livre. Chaque nouvelle fonctionne de la même manière : un ou des visiteurs soumettent à Parodi une énigme de laquelle il a été le témoin. Le discours qui soumet l'énigme est lacunaire, rendu incompréhensible par des effets de style ou des mensonges par omission. Le rôle de Parodi est alors de décoder ce récit, et d'en proposer une version intelligible, par laquelle on parvient à entendre la solution de l'énigme. Les discours de Parodi organisent le texte, proposent un récit cohérent à partir de la polyphonie chaotique, que provoquent les discours de ses visiteurs. Cette fonction organisatrice serait la véritable fonction de Parodi, davantage qu'une

1 Marcus Duffield, « The Pulps: Daydreams for the Millions », *Vanity Fair*, juin 1933, p. 26-27, cité par Benoît Tadié dans *Front criminel. Une histoire du polar américain de 1919 à nos jours*, sous la direction de Benoît Tadié, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 15.

2 *EOT* p. 107 : « on ne peut pas se douter de ce que je me suis fabriqué comme anatomie (mes parents m'ont aidé au début). »

fonction judiciaire, ou policière. Cristina Parodi écrit ainsi que « l'ordre qu'impose Parodi est interne au texte. Les conséquences judiciaires ou carcérales que pourraient avoir ses solutions ne l'intéressent pas[1]. » C'est pour cela que Parodi refuse de livrer le coupable à la justice : l'enquête n'a pas pour but de sanctionner un coupable, mais de proposer un modèle littéraire cohérent et autonome.

*Identifier le lieu de l'inspiration poétique*

Le *topos* du roman policier qui associe le lecteur au détective et l'auteur à un criminel permet à « L'Affaire Vargas » d'évoquer un concept propre à la littérature pessoienne. Quaresma, alors qu'il fait la typologie des psychologies criminelles, évoque l'état de « haute hystérie » : « Le soldat tue sous le coup d'une haute hystérie induite. L'inspiration poétique et artistique est un phénomène de haute hystérie. On y trouve le même caractère de possession que dans l'épilepsie[2]. » La conception de l'inspiration poétique que Quaresma choisit de mettre en avant se rapproche de l'idée d'une l'inspiration transcendante, qui correspond bien à l'hétéronymie dans l'oeuvre de Pessoa : ce n'est pas Pessoa qui écrit, c'est un autre indépendant de lui, en lui. D'ailleurs, Pessoa identifie l'origine de ses hétéronymes dans un trouble psychique. Dans sa lettre « sur les hétéronymes », il écrit : « à l'origine de mes hétéronymes, il y a la trace profonde d'hystérie qui subsiste en moi[3] ». L'enquête de Quaresma rejoint les questionnements de Pessoa à propos de sa propre écriture, et établit la même correspondance entre hystérie et production littéraire. Cette parenté entre l'enquête policière et des questionnements littéraires est si forte dans *Quaresma Déchiffreur* que Ana Maria de Freitas décide d'ajouter, à la fin du recueil, la nouvelle *Shakespeare*, dans laquelle il est question de découvrir la véritable identité de Shakespeare[4].

Maxime Decout écrit que c'est ce déplacement de l'enquête vers des questionnements textuels qui caractérise le roman policier contemporain[5]. Il cite notamment *Revenants*, le deuxième volume de la *Trilogie New-Yorkaise* de Paul Auster, dans lequel un personnage, Blanc, en engage un autre, Bleu, pour en épier un troisième, Noir, et enquêter sur lui, en le regardant écrire à sa fenêtre. Bleu doit écrire des compte-rendus de cette observation pour Blanc ; un mouvement d'écriture circulaire est ainsi mis en scène. Mais cette enquête ne donne aucun résultat, aussi bien policier

1 Cristina Parodi, art. cit., p. 97 ; nous traduisons.
2 « AV » p. 108 ; « CV » p. 94 : « *O soldado mata por uma alta-histeria induzida. A inspiração poética ou artística é um fenómeno de alta-histeria. Há o mesmo carácter de possessão que na epilepsia*. »
3 Fernando Pessoa, « Lettre "sur les hétéronymes" du 13 janvier 1935 », *op.cit.*, p. 22.
4 Ana Maria de Freitas, « La série *Quaresma, déchiffreur* », *Quaresma déchiffreur*, *op.cit.*, p. 9.
5 Maxime Decout, « Le roman policier : une machine à imagination », *Littérature*, n°190, 2018, p. 28, puis p. 26.

(l'enquête était vaine, Blanc et Noir étaient vraisemblablement la même personne, qui finit par tuer Bleu) que littéraire ou esthétique : aucune conclusion n'est véritablement tirée de cette étrange relation. Le mouvement de déplacement de l'enquête amorcé dans nos textes est ainsi radicalisé, jusqu'à toucher à l'absurde : « Comme le roman moderne, avec Kafka, avait fait basculer la quête du héros vers l'absurde et le vide, en la privant de ses motifs, et parfois même de ses buts, c'est au roman policier de subir le même sort », écrit Maxime Decout. La *Trilogie New-Yorkaise* mobilise cependant des enjeux communs à nos textes, en particulier le trouble de la figure auctoriale. Dans *Cité de verre*, le protagoniste, Quinn, est un écrivain engagé comme détective à cause d'une erreur téléphonique : sa cliente voulait en fait engager Paul Auster, qui ne semble même pas exister en tant que personnage dans l'espace diégétique.

## C. Incarner le genre policier, le renouveler, le dépasser ?

Thomas Narcéjac distingue « La vraie littérature[1] » de « la littérature de *consommation* », dressant une frontière presque infranchissable entre le roman policier et la littérature consacrée. Il conclut ainsi : « tant pis pour nous, auteurs de romans policiers. Nous sommes ce que nous sommes. Ne confondons pas adresse et talent. Il faut toujours dire la vérité. » Les auteurs qui nous occupent, cependant, ne sont pas des auteurs de romans policiers : ils se distinguent au contraire, on l'a vu, par leur polyvalence. Cette polyvalence permet-elle à nos auteurs de constituer des ponts entre littérature et romans policiers ? Est-ce à cette condition que le roman policier peut cesser d'être une histoire que lecteur détruit, et dont il se nourrit « à ses dépens », selon les mots de Narcéjac ? Nos auteurs nourrissent-ils l'ambition de rédimer le genre policier, et de le faire entrer dans la littérature consacrée ?

### 1. Le secours de l'orthonyme

*Le rôle de Borges et Bioy Casares dans la diffusion du genre policier en Amérique Latine*

Pour Roberto Ferro, c'est le fait que la publication des écrits policiers de Honorio Bustos Domecq s'inscrit très bien dans le paysage éditorial argentin qui leur donne une résonance telle qu'ils contribuent à faire circuler le modèle policier en Amérique Latine. Les nouvelles de Bustos Domecq, bientôt recueillies dans le volume des *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, sont d'abord

1 Thomas Narcéjac, *op.cit.*, p. 246-247.

publiées, en 1942, dans la revue *Sur* de Victoria Ocampo, dont le rayonnement littéraire est majeur. *Sur* publie aussi bien des auteurs argentins que des auteurs étrangers – Sartre, Malraux – et la publication des nouvelles dans une telle revue les inscrit dans un contexte littéraire global, qui assure leur diffusion. Roberto Walsh considère même que c'est la publication des *Six problèmes pour don Isidro Parodi* dans la revue *Sur* qui permet l'émergence d'un genre policier en langue espagnole[1].

Borges et Bioy participent également à la diffusion du genre en langue espagnole en leur nom. À partir de 1945, ils dirigent la collection « El Séptimo círculo » des éditions Emecé, dédiée aux romans policiers incontournables pour connaître le genre. Le prestige et l'influence de cette collection est telle que lorsqu'elle cesse de publier des ouvrages, en 1983, écrit Fabiana Sabsay, quand la collection s'achève, « le genre policier est devenu l'un des genres les plus pratiqués et diffusés sur les deux rives du Río de la Plata[2] ». Roberto Ferro écrit ainsi que c'est le prestige des deux publications, la revue *Sur* et la collection, et leur large diffusion, qui « ont rendu possible la résonance considérable des opérations de réécriture par lesquelles Borges subvertit le modèle générique[3] ».

Ces publications montrent combien le patronage des noms de Jorge Luis Borges et d'Adolfo Bioy Casares est fondamental pour la diffusion des nouvelles de Honorio Bustos Domecq. Cynthia Schmidt-Cruz écrit que le genre policier a été « dignifié par l'attention que lui a porté Borges[4] ». C'est le prestige de Borges, sa légitimité sur la scène littéraire argentine et mondiale qui permet de rédimer le genre, et qui lui confère sa dignité. Annick Louis explique que, dans les années 1970, l'aura de Borges est si grande qu'il fait autorité sur tous les sujets : « Il passait souvent à la radio […] on l'interrogeait sur tout ! […] On l'interrogeait sur tout ce qu'il se passait dans la ville de Buenos Aires, sur les déclarations des militaires[5]… ».

Le nom de l'écrivain, son orthonyme, est un élément de prestige qui auréole toute son œuvre. Il y a un paradoxe : alors que les *Six problèmes pour don Isidro Parodi* sont écrits sous hétéronyme, et publiés, dans *Sur*, sous le nom de Honorio Bustos Domecq, c'est bien le prestige de Borges qui auréole le recueil. Ainsi Cristina Parodi, par exemple, titre-t-elle son article « Borges et la subversion du modèle policier[6] » Sans nier la double auctorialité et le rôle d'Adolfo Bioy Casares

1 Cité par John King, *op.cit.*, p. 145.
2 Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 279.
3 Roberto Ferro, art. cit., p. 105.
4 Cynthia Schmidt-Cruz, « Complicitous Housewives during the Argentine Dictatorship : Reconstructing a Tenebrous Past in *Lo que nosotras sabíamos* by María Inés Krimer », *Bulletin of Spanish Studies*, n°94, 2017, p. 129.
5 Matthieu Garrigou-Lagrange, *Jorge Luis Borges : Érudition et barbarie* [émission de radio], France Culture, 5 décembre 2017, 3'20-4'16.
6 Cristina Parodi, « Borges y la subversión del modelo policial », art. cit. .

dans l'entreprise, et le régime d'hétéronymie sous lequel le texte est initialement publié, les ouvrages critiques qu'on a cités précédemment le rattachent systématiquement à l'oeuvre de Borges.

*Les noms sur la couverture*

D'ailleurs, les *Six problèmes pour don Isidro Parodi* figurent dans le premier volume que les éditions Emecé consacrent à ses *Obras Completas en colaboración.* Même si ce premier volume est entièrement consacré aux textes écrits avec Adolfo Bioy Casares, on voit que c'est sous le patronage du nom de Borges que le recueil est reçu. Les romans de Vernon Sullivan sont, eux aussi, intégrés aux *Œuvres romanesques complètes* de Boris Vian publiées par Gallimard. Les nouvelles policières de Pessoa, enfin, ont été initialement publiées dans un recueil d'*Œuvres en prose* rassemblées par Fernando Luso Soares, et les éditions critiques éditées par Ana Maria de Freitas pour les éditions Assírio et Alvim portent la mention « Obras de Fernando Pessoa » sur leur quatrième de couverture. Nos textes sont donc tous publiés sous le nom des auteurs supposants : c'est le prestige et la légitimité de l'orthonyme qui auréolent et protègent les textes écrits sous hétéronyme. Ce prestige se note, par exemple, dans la comparaison que fait Jean-François Jeandillou entre les poursuites judiciaires qui sont menées contre *J'irai cracher sur vos tombes* et celles subies par *Les Fleurs du mal* de Baudelaire et *Madame Bovary* de Flaubert[1]. On fait l'hypothèse que c'est la sortie de l'hétéronymie, l'attribution du roman à Boris Vian plutôt qu'à Vernon Sullivan qui motive cette comparaison qui dessine une filiation entre *J'irai cracher* et ces deux grands textes de la modernité littéraire française.

L'exemple de la récente publication en bande dessinée de *Et on tuera tous les affreux* illustre combien la place que l'édition accorde à l'hétéronyme est difficile à déterminer, une fois que la supercherie éditoriale a été révélée. Sur la couverture, le titre est précédé de la mention « D'après Vernon Sullivan, alias Boris Vian[2] ». Or, le Larousse indique que l'adverbe alias « précède le pseudonyme ou le surnom, très connu, d'une personne dont on vient de donner le nom ; autrement dit : Jean-Baptiste Poquelin, alias Molière[3]. » Cette disposition éditoriale, qui fait apparaître le nom de Sullivan avant celui de Vian, renverse l'hétéronymie, comme si Boris Vian était le faux nom de Vernon Sullivan, qui serait le véritable auteur supposant. Ce renversement est cependant rapidement désamorcé par la présentation de l'éditeur, qui explique bien que Vernon Sullivan est un

1 Jean-François Jeandillou, *Supercheries littéraires. La vie et l'oeuvre des auteurs supposés*, *op.cit.,* p. 362.
2 Jean-David Morvan, Ignacio Noé, *Et on tuera tous les affreux*, Grenoble, Glénat, 2021.
3 Larousse, « Alias », *Larousse* [en ligne], consulté le 28 mars 2021.

« personnage[1] » d'auteur écrit par Boris Vian. Nos textes sont ainsi systématiquement présentés sous la supervision de leur orthonyme. L'édition des *Histoires d'un raisonneur* présente le recueil comme « le premier recueil des histoires policières de Fernando Pessoa[2] », sans faire mention de l'hétéronyme Horace James Faber, ni même du mot « hétéronyme ». Le recueil de *Six problèmes pour don Isidro Parodi* est certes introduit par un avertissement intitulé « Ni Borges ni Bioy ne sont Bustos Domecq[3] », mais la couverture ne porte que les noms de Bioy et Borges, pas celui de l'hétéronyme. Ces dispositifs éditoriaux donnent à ces récits policiers les « profits *symboliques*[4] » que génèrent les autres textes de leurs auteurs, un « succès d'estime auprès des pairs et d'un public lettré », selon l'expression de Pierre Glaudes et Yves Reuter, succès d'estime que ne reçoit pas le genre policier en règle générale.

Est-ce parce que nos auteurs sont auréolés d'un tel prestige, qu'on leur accorde le crédit d'avoir contribué à créer une nouvelle veine, et ce malgré la construction et l'emploi d'un hétéronyme ? Lire les textes en sachant qu'ils ont été écrits par des auteurs adoubés, c'est s'attendre à y trouver une valeur littéraire supplémentaire, et sans doute une modernité qui serait absente d'autres textes. On se propose de se poser la question de la légitimité de nos textes à renouveler le genre policier.

## 2. Qui peut renouveler un genre ? Des limites à l'investissement du roman policier par des problématiques méta-littéraires et des jeux de style

Jacques Dubois est dubitatif quant à la capacité des écrivains de littérature générale à entrer dans le roman policier. Il ne s'agit pas de nier que le roman policier utilise des structures qui peuvent donner lieu à des expérimentations fécondes dans tous les champs de la littérature, mais de se demander si les résultats de ces expérimentations bénéficient au genre policier lui-même (et non uniquement à la littérature générale) : « Pour l'Art sophistiqué et novateur, piller une forme peu cultivée et, si l'on ose dire en ce cas, peu policée, c'est toujours tenter de retrouver une vigueur perdue, c'est se ressourcer à un art plus brut et plus immédiat[5]. » Il y a un gain immédiat, pour

1 Jean-David Morvan, Ignacio Noé, *Et on tuera tous les affreux*, *op.cit.*, quatrième de couverture.
2 Ana Maria de Freitas, *Histórias de um Racionador e o ensai « História Policial »*, *op.cit.*, quatrième de couverture.
3 « Ni Borges ni Bioy son Bustos Domecq », in *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *op.cit.*, p. 3 ; nous traduisons. Cette mention n'existe pas dans l'édition française par Robert Laffont.
4 Pierre Bourdieu cité par Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le Personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1998, p. 114.
5 Jacques Dubois, art. cit., p. 28-29.

l'auteur « consacré » (selon l'expression de Jacques Dubois), à se saisir des thématiques de l'énigme et de l'enquête, pour revitaliser son écriture. Ce gain de vigueur vaut-il également pour les romans policiers investis des problématiques de la littérature « consacrée » ?

L'originalité de nos textes repose sur leur capacité à poser des questionnements littéraires en utilisant les dispositifs classiques des romans policiers. Or, pour Caroline Lepage, la dimension réflexive, méta-littéraire, de certains romans policiers en fait une littérature fermée et vide, détachée de ses enjeux, donc dévitalisée. Elle désigne la réécriture d'un modèle illustre et les variations sur ce modèle, surtout, comme le signe d'un « épuisement » : « N'est-ce pas, précisément, un attachement excessif à ses modèles — institués en véritable mythologie — qui annonce une sorte d'épuisement, quelles que soient les justifications formelles qu'il puisse se donner (pratique du pastiche, de la parodie, de la caricature, etc.[1]) ? » L'autoréférentialité de ce type de romans policiers méta-littéraires les décalerait vers l'absurde et vers une intransitivité de principe : il s'agirait d'une littérature sans prise avec le réel, concernée uniquement par les jeux intertextuels.

Elle ne désigne cependant pas les réflexions méta-littéraires en elles-mêmes comme des facteurs d'épuisement du modèle. C'est moins construire un récit policier autour de ces problématiques qui conduit à l'épuisement, que les considérer comme essentielles au roman policier, et fonder une tradition littéraire sur cette pratique : « S'il est vrai que la pratique intertextuelle, sous toutes ses formes, a donné un nouveau souffle au roman noir […], elle devient aujourd'hui une fin en soi : ce n'est plus qu'un exercice de virtuosité ». Peut-on penser que le prestige qui entoure les productions policières écrites par des auteurs « consacrés » a participé à légitimer le genre du policier méta-littéraire qui phagocyte, selon Caroline Lepage, le genre policier dans son ensemble ?

Annick Louis explique que les textes de Borges n'ont pas vocation à faire l'histoire littéraire, « puisque ses fictions se présentent au lecteur comme un territoire dans lequel les genres sont en train de se constituer, sans pour autant aboutir forcément à se figer en une forme vouée à un devenir[2]. » Si le prestige du nom des auteurs accompagne les textes écrits sous hétéronyme et participe à leur succès critique, cette sorte de transfert de légitimité ne vient pas forcément d'une volonté de vouloir fixer de nouvelles conventions au genre policier, ou encore de lui donner une légitimité nouvelle, en l'important dans le champ de la littérature « consacrée », selon l'expression de Jacques Dubois[3].

1 Caroline Lepage, art. cit., p. 112, puis p. 115.
2 Annick Louis, *Borges face au fascisme*, vol. 2, « Les fictions du contemporain », Genève, Éditions aux lieux d'être, 2007, p. 195.
3 Jacques Dubois, art. cit., p. 28 : il évoque un auteur « consacré ou "avancé" ».

### 3. Qui veut renouveler le genre policier ?

Dans son avant-propos aux *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, Montenegro se réjouit qu'enfin un récit policier argentin intervienne dans la langueur anglo-saxonne dans laquelle le genre est englué. Il ne s'agit pas, cependant, de tirer le genre de cette langueur, mais d'y glisser un roman argentin : Montenegro veut se « réjouir de ce qu'enfin soit apparu, dans l'hétéroclite musée Grévin des belles-lettres… de la criminologie, un héros argentin[1]. » Le terme de « musée » évoque la littérature classique, mais on voit que c'est un musée de statues de cires, de copies inertes d'êtres vivants ; il y a quelque chose de délétère dans la prétention de devenir un classique. La marginalité du genre par rapport à la littérature légitime pose problème au moment de savoir si on peut, ou non, « consacrer » le roman policier, le faire entrer dans la littérature classique, sans le dévitaliser.

Dans son « Introduction » à *L'Œil d'Apollon* de Chesterton, Borges écrit : « La littérature est une des formes du bonheur ; et aucun écrivain, peut-être, ne m'a procuré autant d'heures heureuses que Chesterton[2]. » Les romans policiers de Chesterton sont, sans hésitation, intégrés au corpus de la littérature consacrée, au nom d'un critère intime, celui du bonheur trouvé dans la lecture. C'est un critère que partage Fernando Pessoa, mais qui n'occulte pas, cependant, le fait que les récits policiers appartiennent à un champ déprécié de la littérature. Il explique ainsi, dans une note que retranscrit Ana Maria Freitas[3], que la lecture de romans policier est ce « à quoi se résume [son] bonheur ». Il poursuit en développant l'idée que l'amour pour le genre policier est assez répandu chez les écrivains, mais qu'il est difficilement avouable : « Peut-être cela vous causera-t-il une sorte de stupeur, non que j'aie de la prédilection pour ces auteurs qui sont par ailleurs mes compagnons de chevet, mais que j'avoue qu'ils le sont. » Boris Vian développe exactement la même idée lorsqu'il évoque le genre de la science-fiction : il décrit le plaisir de lecture particulier qu'elle exerce sur lui, « une sorte d'ivresse de la raison[4] », avant de faire, en quelque sorte, la preuve de sa qualité littéraire en évoquant la fascination qu'elle exerce sur de grands romanciers, notamment Raymond Queneau et Jacques Audiberti.

1 *SP* p. 11 ; *SPA* p. 7 : « *congratularme de que, por fin, en el abigarrado Muéee Grevin de las bellas letras… criminológicas, haga su aparición un héroe argentino* ».
2 Jorge Luis Borges, « Introduction », *L'Œil d'Apollon*, Gilbert Keith Chesterton, traduit de l'anglais par Jean Dutourd, Milan, Retz Franco Maria Ricci, « La Bibliothèque de Babel », 1977, p. 10.
3 Ana Maria Freitas, « La série *Quaresma, déchiffreur* », *op.cit.*, p. 12-13.
4 Boris Vian, *Cinéma science-fiction*, Paris, Christian Bourgeois, « Livre de poche », 1978 p. 155.

Le bonheur de lecture décrit par nos auteurs confère *de facto* une dignité à ces récits, sans que cette dignité doive venir d'une réunion – ou d'une annexion – au corpus classique. Dans ses mémoires, Adolfo Bioy Casares explique que lui et Borges éditent, pour les éditions Emecé, « d'excellents romans parfois condamnés à l'oubli parce qu'ils appartenaient au genre policier. Un genre qui se vend beaucoup, mais qui n'est pas toujours bien vu des gens sérieux[1]. » Ni la marginalité du roman policier, ni sa qualité de « littérature de consommation », selon l'expression de Thomas Narcéjac[2], ne suscitent de mépris de la part de nos auteurs, ni ne sont un obstacle pour reconnaître leur qualité. On peine alors à croire qu'il s'agisse, pour nos auteurs, de tirer le roman policier de son corpus. L'écriture de récits policiers sous hétéronyme n'a pas vocation à créer une passerelle entre littérature consacrée et littérature de genre, et hisser la littérature policière jusqu'au corpus des classiques.

Le rire qui court dans nos textes et la distance ironique proposent donc de porter un regard surplombant sur le genre policier, de le mettre à distance. Dans un esprit parodique, cette atmosphère de dérision dépouille les codes génériques, que nos textes reprennent et distordent, de leur sérieux. Ce jeu invite à considérer la manière dont les intertextes émergent dans nos textes, et à se demander ce que cette configuration dit du rapport de nos auteurs au genre policier. La figure du détective, notamment, met en échec le modèle proposé par les hypotextes, et propose un décalage par rapport à eux. On s'est demandé si ce décalage avait vocation à renouveler le genre policier ; de fait, il faut constater une certaine pérennité des thèmes introduits dans nos textes pour la production policière qui leur succède, souvent méta-textuelle. On ne peut pourtant pas considérer l'émergence et la pérennité de ces motifs à nos seuls textes ; il est d'ailleurs difficile d'identifier, chez nos auteurs, une volonté de faire histoire littéraire, de créer une nouvelle souche de romans policiers. La reformulation de codes génériques et de figures canoniques, qui touche parfois à la parodie, participe d'une dimension ludique de l'écriture.

Dans ce contexte, l'intersection de la supercherie littéraire et du roman policier permet de radicaliser l'enquête de la diégèse et les questionnements qu'elle suscite, pour les transférer à un niveau extradiégétique. Gérard Genette explique ainsi que, si un soupçon de stérilité pèse sur l'hétéronymie, qui pourrait n'être qu'un morceau de bravoure, la supercherie littéraire permet en fait d'introduire un mouvement dans l'oeuvre. La connaissance du fait que l'auteur avance masqué, la conscience du fait qu'il existe un brouillage, sollicite l'activité interprétative du lecteur. Gérard Genette cite ainsi Jean Starobinski : « Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme,

1 Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, Barcelone, Tusquets Editores, 1994, p. 107.
2 Thomas Narcéjac, *op.cit.*, p. 246.

nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. Et cependant, nous voulons *savoir*[1]… » Non seulement la diégèse, mais encore le livre lui-même constituent alors un objet d'enquête pour le lecteur ; c'est à cette enquête extradiégétique qu'est consacré le prochain chapitre.

1 Jean Starobinski, « Stendhal pseudonyme », cité par Gérard Genette (*Seuils*, dans *L'Auteur. Textes choisis et présentés par Alain Brunn*, Paris, Flammarion, « GF », 2021, p. 57).

# Chapitre 3

# Déplacer l'enquête sur la matière du texte : l'enquête infinie

> « Ce qui ferait de Blanc le véritable écrivain – Noir ne serait alors que sa doublure, un leurre, un acteur sans aucune substance. Puis il y a les fois où, poussant cette pensée plus loin, Bleu croit que la seule explication logique serait de voir en Noir non pas un seul individu, mais plusieurs »
>
> Paul Auster, *Revenants*

La structure classique du roman policier fait de la narration une narration trompeuse, qui a pour but d'égarer son lecteur. En régime policier, l'auteur est conçu comme un criminel qui dissimule le récit de son crime pour égarer le détective – le lecteur – qui tente de reconstituer cette histoire cachée avant la fin du roman. Le fait d'écrire ce roman policier sous hétéronyme, c'est-à-dire de mettre en place un dispositif paratextuel qui égare le lecteur et l'oriente vers un auteur qui n'existe pas, confirme cette idée d'un auteur camouflé, lançant son lecteur sur de fausses pistes. Cristina Parodi écrit que le lecteur de roman policier est un lecteur « suspicieux, sceptique, et sa stratégie de lecture se base sur la défiance, le doute, l'incrédulité[1] ».

Le texte d'une mystification littéraire a une parenté avec le récit policier dans la mesure où il se présente comme une matière à déchiffrer, et une matière qui a pour but d'égarer son lecteur. Le récit policier, cependant, est systématiquement fermé : à la fin du roman, on connaît la solution. Le texte de la mystification littéraire, lui écrit Jean-François Jeandillou, « livre rarement le *fin mot* de l'énigme : il laisse tout juste entrevoir, à qui sait lire, la possibilité d'une énigme[2] ».

Ce chapitre se propose de voir comment le régime d'hétéronymie sous lequel se trouvent nos textes déplace la défiance qui caractérise la lecture de récits policiers sur la structure du récit lui-même, autrement dit, comment l'enquête porte sur les instances du texte plutôt que sur la diégèse, et comment ce dispositif déstabilise le régime classique du roman policier, et l'ouvre.

1 Cristina Parodi, art.cit., p. 81 (nous traduisons).
2 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, *op.cit.*, p. 198, puis p. 202.

# I. Le lecteur, un détective égaré

Pour que l'énigme diégétique d'un roman policier (par exemple, qui a tué celui qui a été assassiné, et pourquoi ?) fonctionne, il faut qu'elle se déroule dans un contexte dans lequel le lecteur a confiance. C'est ce qu'explique Luc Boltanski :

> Le roman policier table sur une réalité *en soi*, c'est-à-dire sur un *quelque chose* susceptible de tenir lieu de substrat aux différentes situations auxquelles est confrontée l'action, indépendamment des interprétations, dites alors *subjectives*, développées par les acteurs. […] C'est seulement sur ce fond de réalité, admis comme allant de soi, que l'énigme peut se détacher, briller et capter l'attention[1].

Le roman met en scène une stabilité qui sert de toile de fond sur laquelle ressort l'énigme, à laquelle l'instabilité du récit est circonscrite. Il existe donc un cadre fixe, régi par les mêmes règles qui sont partagées par la réalité dont le lecteur fait quotidiennement l'expérience. Nos textes, cependant, offrent peu de prise à un récit fiable, et notamment à un narrateur hétérodiégétique et à une focalisation zéro. Le narrateur de *Et on tuera tous les affreux* est autodiégétique ; celui de « L'Affaire du professeur de sciences » est homodiégétique, et son récit est souvent phagocyté par le discours du détective ; Quaresma phagocyte de la même façon le récit de « L'Affaire Vargas », tout comme les discours des visiteurs de Parodi et de Parodi lui-même occupent la plus grande partie des nouvelles. La stabilité du récit doit donc, de fait, reposer dans la confiance que le lecteur a dans les discours qui composent nos textes. Or nos textes empêchent cette confiance, la compromettent.

## A. Le discours doit dévoiler la vérité

Le discours du détective est toujours celui qui organise le sujet, qui se présentait jusqu'alors comme un chaos impossible à démêler. À la fin du roman, en présentant la solution, le détective réorganise les éléments de l'enquête pour le transformer en un autre récit, celui du crime, qui advient enfin ; selon l'homologie que fait Todorov, il remplace le sujet par la fable[2]. Le discours du détective a donc une fonction organisatrice ; c'est à partir de lui que peut se constituer la vérité.

1 Luc Boltanski, *op.cit.*, p. 31.
2 Tzvetan Todorov, « Typologie des romans policiers », *op-cit*, p. 12.

## 1. Rock Bailey et Isidro Parodi : des éléments de stabilité dans des discours chaotiques

Les nouvelles de *Six problèmes pour don Isidro Parodi* sont, en fait, des assemblages de récits enchâssés à la première personne, prononcés par des narrateurs intra-diégétiques qui sont souvent tournés en ridicule par leur propre énonciation. Le premier, Achille Molinari, est un chroniqueur de rubrique sportive (« des sports élégants et du football[1] »). Le début de son discours accumule quatre verbes à la première personne du singulier, assortis d'un pronom tonique, « *yo* », ce qui donne l'impression que le discours est gonflé de l'amour-propre et de la vanité de Molinari. Tous les narrateurs seconds du recueil, à l'exception de Parodi et de Fang-She (le tout dernier personnage à s'exprimer), présentent de telles caractéristiques : leurs récits sont imprégnés de marqueurs énonciatifs qui font sentir leur vanité, et font présumer qu'ils arrangent les événements qu'ils racontent de manière à flatter leur amour-propre. Savastano, par exemple, dit ceci :

> Je passe la journée dans ma chambre, qui est un vrai trou, et je me moque bien de la bande à Jus de Viande, qui se balade en paradant aux halles, et qui n'aperçoit pas le bout de mon nez. Pour plus de sûreté, en venant ici, je n'ai pas arrêté dans le bus de faire ds grimaces, afin qu'on me prenne pour un autre[2].

> *Me lo paso de sol a sol metido en la piecita, que es un buraco, y me río de la barra de jugo de Carne, que anda compadreando por el Abasta, y no me ve el pelo. Por las dudas me la pasé en el colectivo haciendo visajes, para que me tomaran por otro.*

On comprend sans peine que Savastano a, en fait, très peur de la bande à Jus de Viande, et qu'il ne dit pas la vérité : son récit n'est pas fiable. Dans presque toutes les nouvelles, le brouillage du crime qui donne lieu à l'enquête est moins le fait de l'assassin lui-même que du témoin qui le rapporte : la bêtise et la vanité de ces discours brouillent les indices et empêchent de restituer la vérité. Le seul narrateur second capable de restituer un récit correct est donc Parodi, qui réorganise les témoignages qu'il reçoit. Ses récits se distinguent des autres par la rareté des marques de première personne du singulier : quand il résout l'affaire que lui soumet Savastano, la première personne n'apparaît qu'au tout début du récit (« Je vais vous raconter toute l'histoire, telle que je la

1 *SP* p. 23 ; *SPA* p. 11 : « *los deportes elegantes, y el* football ».
2 *Ibid*, p. 145 ; *Ibid*, p. 57.

reconstitue[1] ») et à la toute fin (« Je pense aussi qu'avant de mourir, il voulait revoir la dame ») : son amour-propre n'entrave pas la fiabilité de son récit. C'est ce déchiffrage qui lui confère, pour Cristina Parodi, le statut de « coiffeur exégète[2] ».

Dans *Et on tuera tous les affreux*, les marques de première personne du singulier dans le récit sont, contrairement aux récits intra-diégétiques des *Six problèmes*, un garant de la fiabilité du discours. Quand Rock Bailey insère du discours dans son récit (en utilisant le déictique « maintenant » ou une apostrophe au lecteur), c'est pour faire la démonstration de sa parfaite sincérité. Ainsi lit-on : « Moi… ma foi, j'hésite à vous le dire […] zut… tant pis […] J'ai mouillé mon pantalon tellement cette brute monstrueuse m'a fichu la frousse[3]. » Les hésitations, les points de suspension renforcent l'impression que cet aveu est un aveu difficile : s'il fait cet aveu, alors on peut être convaincu qu'il dit également la vérité dans tout le récit. Le motif de l'aveu se trouve encore à un autre endroit : « J'ai remporté l'année passée le titre de M. Los Angeles… je peux l'avouer maintenant… eh bien… je crois que ce type me surclasse… ». Les événements décrits dans le récit ne sont pas arrangés de sorte à flatter l'amour-propre du narrateur auto-diégétique. D'ailleurs, un peu plus tard, il est tourné en dérision, alors qu'il se plaint d'être régulièrement pris pour un idiot : – On ne se trompe pas tellement, dit Gary. ». Si Rock n'était pas tout à fait sincère et transparent, pourquoi rapporterait-il une plaisanterie en sa défaveur ?

Nos textes, bien que présentant des dispositifs différents, accréditent tous les discours du détective, et leur confèrent un rôle de stabilisation du récit, de point de repère pour le lecteur.

### 2. « Or », « si », « donc » : un langage scientifique

Les discours de Byng et de Quaresma sont, eux, légitimés par leur usage du registre scientifique, auquel ils empruntent à la fois la méthode et le langage. Dans « L'Affaire Vargas », les chapitres dix à douze sont sous-titrés « application du procédé hypothétique », « application du procédé historique » (ce chapitre est vide), et « application du procédé psychologique[4] » : on voit l'ambition de Quaresma de passer l'affaire au prisme de plusieurs méthodes scientifiques, et d'être exhaustif dans les méthodes qu'il utilise. Cet *ethos* scientifique est renforcé par la modalisation aléthique qui règne dans son discours. Il dit, par exemple : « Le suicide est, essentiellement, un acte

1 *Ibid*, p. 173, puis p. 178 ; *Ibid*, p. 66 : « *voy a contarle toda la historia, tal como me la figuro », puis p. 67 : « Yo pienso que también, antes de morir, quería ver a la señora*. »
2 Cristina Parodi, *op.cit.*, p. 89.
3 *EOT* p. 181, p. 88, puis p. 107.
4 « AV » p. 78, 88, 89; « CV » p. 78 (« *Applicação do processo hipotético* »), p. 83 (« *Applicação do processo histórico* »), p. 84 (« *Applicação do processo psicológico* »).

antinaturel[1] ». L'adverbe « essentiellement », le présent de vérité général et le terme d'« antinaturel » font de cette affirmation un élément de savoir établi, et indéniable ; dépositaire de ce savoir, Quaresma a toute autorité, et toute légitimité, pour éclaircir l'affaire.

Dans la méthode de Byng, la théorie est le support de la démonstration, comme en mathématique. Byng observe, confronte cette observation avec une théorie générale, puis conclut. Conformément à cette méthode, il commence par observer la situation : « Le corps gisait en travers de la moitié du seuil, les pieds à l'intérieur, près du mortier placé derrière la porte, la tête à l'extérieur, près de l'angle extérieur du mur[2]. » Dans une seule proposition, Byng accumule six compléments circonstanciels de lieu (il y en a un peu moins dans la version traduite en français), dans une description extrêmement précise de la position du corps ; la phrase qui suit comporte deux verbes d'état au passé, et prolonge la description. Très vite, cependant, se juxtaposent des propositions au plus que parfait, qui supposent une reconstitution des faits, puis des phrases au conditionnel, qui proposent une conjecture, des hypothèses. : « M. Cameron avait de toute évidence été frappé à son insu ; autrement, son visage aurait manifesté un peu de cet étonnement ou de cette colère qui aurait dû être la dernière émotion de la victime durant sa vie[3]. » Ces déductions sont complétées par la théorie des caractères qui dirige toute la démonstration de Byng, faite au présent de vérité générale : « En outre, un homme doué d'un caractère comme celui du défunt ne laisse pas pendre ses bras sur le côté quand on l'attaque[4] ». La phrase qui conclut le paragraphe, « On en déduit, par conséquent, que le défunt a été frappé à son insu[5] », achève d'affirmer l'*ethos* de scientifique que se forge Byng : la première personne du singulier est absente du discours, qui est impersonnel.

Cette méthode qui se fonde sur un *ethos* scientifique correspond au « paradigme de l'indice » tel qu'il est décrit par Carlo Ginzburg : c'est « le modèle de la sémiotique médicale[6] », qui permet de tirer des conclusions, d'établir un diagnostic ou un pronostic à partir d'indices, de traces observables, en se fondant sur des « analyses, comparaisons, classifications ». Pour Ginzburg, le paradigme indiciaire peut être métaphorisé par ce conte :

---

1 « AV » p. 82; « CV » p. 80 : « *o suicídio é, essencialmente, um acto anti-natural* ».

2 « APS » p. 36; « CSM » p. 63 : « *The body lay across the half-doorway, the feet inside near the mortar behind the door, the head outside near the outer corner of the wall* ».

3 *Ibid*, p. 36 ; *Ibid*, p. 63 : « *Mr Cameron had clearly been struck anawares*, *otherwise he would have shown in his face some of that astonishment or anger which should have been the last emotion of the deceased in life* », puis « *Moreover, a man with a character such as deceased possessed does not…* ».

4 *Ibid.*, p. 36 ; *Ibid.*, p. 63 : « *Moreover, a man with a character such as deceased possessed does not, when attacked, let his arms hang at his sides.* »

5 *Ibid*, p. 36 ; *Ibid*, p. 63 : « *The deduction is, therefore, that deceased has been struck unawares.* »

6 Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », traduit de l'italien par Jean-Pierre Cottereau, *Le Débat*, n°6, 1980, p. 9.

> Trois frères (nous dit un conte oriental répandu parmi les Kirghiz, les Tatars, les Juifs, les Turcs…) rencontrent un homme qui a perdu un chameau, ou, dans d'autres variantes, un cheval. Ils le lui décrivent sans hésiter : il est blanc, borgne, porte deux outres, l'une remplie de vin, l'autre d'huile. Ils l'ont donc vu ? Non, ils ne l'ont pas vu. Ils sont alors accusés de vol et conduits devant un tribunal. Et, pour les trois frères, c'est le triomphe : en un éclair, ils démontrent comment, à l'aide d'indices minimes, ils ont réussi à reconstituer l'aspect d'un animal qu'ils n'avaient jamais eu sous les yeux.

À la manière des trois frères, en observant le cadavre, et en confrontant cette observation avec ses propres connaissances, Byng est capable de formuler une « prophétie rétrospective[1] » qui reconstitue le geste de l'assassinat.

Le paradigme de l'indice se fonde sur la méthode médicale : l'ancien métier de Quaresma, qui était médecin, en fait donc de fait un personnage formé pour mener de telles enquêtes. Le registre scientifique et l'ancien métier des deux détectives, anciens sergent et médecin, permettent d'« investir le détective de fiction d'une autorité et d'une légitimité scientifique[2] », selon l'expression d'Andrea Goulet à propos de la polyvalence de Lecoq dans les romans d'Émile Gaboriau. Elle cite Dominique Khalifa, qui écrit que « le récit d'enquête s'adosse à un régime de savoir (observation, induction, reconstitution) empreint de rationalisme et de positivisme. La multiplication des plans, des cartes et des indices textuels font du déchiffrement et de la raison graphique l'un des ressorts du genre ». Effectivement, « L'Affaire du professeur de sciences » comporte des plans dessinés, auxquels le lecteur peut se rapporter pour suivre les explications de Byng.

## B. La faillibilité du détective

Dans ce contexte où tout est fait pour égarer le lecteur, le détective est la seule instance textuelle qui peut sembler de bonne foi au lecteur ; si cette instance se révèle n'être pas fiable, le lecteur se trouve dans la position d'un détective égaré. Or, malgré ces gages de confiance, les discours de nos détectives présentent des failles, et le décalage entre leur conduite et les représentations communément admises empêchent qu'on leur accorde une confiance aveugle.

1 *Ibid*, p. 23.
2 Andrea Goulet, « Lecoq Cartographe : plan des lieux et terrains vagues dans le roman judiciaire », *Romantisme*, « L'enquête », n°149, 2010, p. 41.

### 1. Le discours scientifique n'est pas un gage de fiabilité

Les analyses de Byng et de Quaresma sont toutes deux fondées sur une théorie des caractères qui prétend répertorier toutes les nuances de l'âme humaine. Il s'agit de classifier des « types » psychologiques et d'en déduire des capacités, des dégoûts, des modes d'actions particuliers, à partir desquels le détective se propose de voir si, oui ou non, un tel type d'hommes a pu se rendre capable d'un tel type de crimes. Cette méthode est nommée « psychologie » par Quaresma ; de fait, Carlo Ginzburg fait une analogie entre le paradigme indiciaire utilisé par Sherlock Holmes (donc, par extension, par Byng et Quaresma) et le paradigme indiciaire utilisé par Sigmund Freud[1]. La méthode de nos détectives se rapproche cependant également de la « caractérologie » une discipline qui naît aux États-Unis dans les années 1930 et qui, écrit Luc Boltanski, « entend construire une méthode permettant de situer chaque individu dans un tableau général des caractères[2] ». La méthode de Quaresma et de Byng partage dans cette ambition de typologie : tous deux insèrent dans leur discours des listes de types de caractères. Ainsi Quaresma énumère-t-il des modèles de criminels :

(1) le criminel par banalité et habitude

(2) le criminel par pulsion absurde et inférieure

(3) le criminel par préméditation (rapport entre le criminel et les deux types inférieurs des deux côtés à (3), le type même du criminel).

(5) = Cinq types de criminels.

(1) par préméditation pure (2)

(2) par préméditation + banalité (2+3)

(3) par préméditation + folie (2+1)

(4) par anormalité + banalité (2+3)

(5) par anormalité + folie[3] (2+1)

1 Carlo Ginzburg, art-cit, p. 9.
2 Luc Boltanski, *op.cit.*, p. 263, puis p. 265.
3 « AV » p. 112-113; « CV » p. 97.

*(1) O criminoso por banalidade e hábito*

*(2) O criminoso por impulso absurdo e inferior*

*(3) O criminoso por premeditação (ligação do criminoso com os dois tipos inferiores dos dois lados a (3), o puro tipo do criminoso).*

*(5) = Cinco tipos de criminosos.*

*(1) por premeditação pura (2)*

*(2) por premeditação + banalidade (2+3)*

*(3) por premeditação + loucura (2+1)*

*(4) por anormalidade + banalidade (2+3)*

*(5) por anormalidade + loucura (2+1)*

Au début des années 1930, l'entrée de la psychiatrie dans le domaine des sciences lui confère du crédit, et lui donne une légitimité pour analyser d'autres champs, dont le champ social et le champ politique. L'émergence de la caractérologie, écrit Luc Boltanski, coïncide donc avec l'émergence de l'idée selon laquelle chaque culture aurait une psychologie particulière, essentielle, qui constituerait le fondement même de la civilisation à laquelle elle appartient ; il s'agit d'attribuer un caractère particulier, une psychologie, à l'intégralité d'une culture ou d'un peuple. Il souligne la dimension profondément conservatrice de cette pratique qui consiste à analyser la société au prisme de la psychiatrie, et la qualifie, avec Domenico Losurdo, de « révisionniste ».

Il y a une faiblesse du discours scientifique de Byng et de Quaresma, qui émousse sa crédibilité, malgré l'*ethos* qu'il met en place[1]. On ne prétend pas réfuter la validité d'un énoncé à vocation scientifique en le jugeant à l'aune des connaissances établies cent ans après l'écriture de nos textes[2] ; cependant, le texte met lui-même en scène des failles qui permettent de mettre en doute le caractère scientifique du discours de Byng. À un point de son discours, celui-ci décrit un type psychologique qu'il nomme « grec » : « je l'appelle le type grec car les Grecs de l'époque tardive se distinguaient tant par leur sens du beau et du grandiose que par leurs écœurantes perversions de son

1 D'ailleurs, la fin de l'article de Carlo Ginzburg met en doute la fiabilité du paradigme indiciaire. Pour « aboutir à des résultats importants », il faudrait « adopter un statut scientifique faible » (Carlo Ginzburg, *art. cit.*, p. 30).

2 Même si la phrénologie, parente de la psychologie qui est mise en scène dans nos nouvelles, et le paradigme indiciaire, sont mis en cause dès la fin du XIX$^{e}$ siècle (par George Valbert, par exemple, dans « M. Lombroso et sa théorie de l'homme de génie », *Revue des deux mondes*, n°141, juin 1897, p. 685-696).

usage[1]. » À cet endroit, l'*ethos* de Byng se mâtine d'une modalisation axiologique, qui met en jeu un jugement moral, assez fort, à l'égard des pratiques des Grecs antiques. Ce surgissement de subjectivité pourrait ne pas mettre en cause la rigueur de Byng, s'il n'avait pas fait cette démonstration un peu plus tôt :

> Si nous considérons à nouveau la partie de la tête qui a été frappée, nous ne pouvons que rejeter l'hypothèse selon laquelle on aurait lancé le pilon, étant donné que, pour frapper ainsi, il lui aurait fallu décrire une étrange courbe dans les airs, et que personne ne tendrait à le diriger de manière aussi stupide[2].

> *Considering again the part of the head struck, we cannot but reject the possibilit of the pestle having been thrown, as to strike thus, it would have to describe a strange curve in the air, and no one would be likely to make it act in a manner so stupid.*

L'entièreté de la validité de la démonstration repose sur cette proposition : « personne ne tendrait à le diriger de manière aussi stupide. » La rigueur du terme « stupide », particulièrement lorsqu'il est encadré de l'adverbe intensif, « aussi » est douteuse : il semble que les déductions de Byng, en fin de compte, reposent sur des évaluations tout à fait subjectives, et soient donc assez instables.

Dans « L'Affaire Vargas », la validité du discours scientifique de Quaresma est mise en cause, par la superposition d'un autre discours, celui de Borges, l'assassin. Au tout début de la nouvelle, le discours de Borges exhibe des marqueurs de sciencificité : il utilise la forme de la démonstration, le présent de vérité générale, et des formes impersonnelles, qui donnent à sa justification la même valeur qu'une loi mathématique. Or, il utilise ces formes pour mentir : le fait qu'un discours contienne des marques de rigueur scientifique ne garantit pas nécessairement qu'il dise la vérité.

Les discours de Byng et de Quaresma échouent donc à se présenter comme des points d'ancrage et une source de fiabilité pour le lecteur. L'exemple de Custodio Borges montre à quel point le discours de l'assassin qui produit ses alibis et celui du détective qui démontre la solution de l'énigme prennent la même forme ; cette homologie incite à étendre le régime de suspicion qui règne traditionnellement dans le roman policier au discours du détective lui-même.

---

1 « APS » p. 58 ; « CSM » p. 77 : « *I call this the Greek type because the latter Greeks were remarkable for their sense of the beautiful and of the great and for their nauseous perversion of its* use. »

2 *Ibid*, p. 37 ; *Ibid*, p. 64.

### 2. Quelques erreurs de jugement

Isidro Parodi a pour fonction de déchiffrer les discours qu'il reçoit, et d'en réorganiser les éléments qu'ils contiennent de manière à ce qu'ils puissent constituer le récit du crime. Il s'agit, notamment, de pouvoir établir des causalités, des corrélations, entre les événements, ce dont les autres personnages ne sont pas capables. Par exemple, dans « Les Douze Figures du monde », Achille Molinari devait, pour être initié à une secte, réciter, sans se tromper, les douze signes du zodiaque dans un ordre précis ; comme l'initiation s'est mal déroulée (le chef de la secte, Abenjaldun, a été poignardé et sa maison incendiée), il en déduit qu'il a dû se tromper dans sa récitation. Il explique à Parodi : « Aussitôt après, j'entendis un cri. Je suis prêt à jurer que je ne m'étais pas trompé dans les signes ; mais d'abord l'événement, puis la surprise m'ont peut-être fait commettre une erreur. Je ne nie jamais l'évidence[1]. » Alors même qu'il est certain de ne pas s'être trompé, Molinari est prêt à remettre en question cette certitude pour qu'elle puisse expliquer la suite des événements ; il en tire même un aphorisme au présent de vérité générale : « la maison brûlait. Voilà ce que c'est de se tromper dans les signes ! » Molinari suit ce raisonnement : alors qu'il récitait les signes du zodiaque, une catastrophe s'est produite ; il s'est donc trompé dans sa récitation. C'est cette erreur de récitation qui a provoqué cette catastrophe particulière : mal réciter les signes du zodiaque provoque assassinats et incendies criminels. En montrant que ces relations établies par Molinari sont fausses, Parodi prouve que son pouvoir réside dans sa capacité à pouvoir relier les événements entre eux par des liens de causalité qui ne soient pas erronés.

Mais, pour la même enquête, les liens identifiés par Parodi sont également faux. Après avoir résolu l'affaire de Molinari, Parodi s'exclame :« Voilà ce qui arrive à ceux qui fréquentent des étrangers[2] ». En fait, l'initiation de Molinari à la secte des druzes était une mystification. Pendant qu'il déambulait dans la maison d'Abenjaldun, celui-ci traitait d'affaires financières avec ses associés : Abenjaldun découvre, en étudiant les livres de comptes, que son trésorier l'escroque ; il tente de le confondre ; le trésorier, pris de panique, poignarde Abenjaldun et incendie la maison pour détruire les livres de comptes qui le mettaient en cause. On voit que c'est un motif crapuleux qui préside à cet assassinat, et nullement le fait que les meurtriers sont étrangers. La réflexion de Parodi qui identifie la nationalité de la victime et de l'assassin comme la cause du drame apparaît donc comme une réflexion non seulement erronée, mais encore une réflexion tournée en ridicule par le texte.

---

1 *SP* p. 34, puis p. 35 ; *SPA* p. 15 : « *En seduida, oí un grito. Yo juraría que no me equivoqué en las imágenes ; pero, primero con la rabia, y después con la sorpresa, tal vez me haya confundido. Yo nunca niego la evidencia* », puis « *la casa estaba ardiendo. ¡Ahí tiene lo que puede significar un cambio en las figuras !* »

2 *SP* p. 42 ; *SPA* p. 18 : « *Esto les pasa a los que se meten con extranjeros*. »

Au début de la nouvelle, la xénophobie de Parodi est mise en scène dans ce dialogue :

> Don Isidro ne lui prêta aucune attention ; il revint à sa bête noire ordinaire : il s'emporta contre les Italiens, qui se fourraient partout, ne respectant même pas le pénitencier national.
>
> – Il est maintenant plein d'étrangers aux antécédents plus que douteux, et personne ne sait exactement d'où ils viennent.
>
> Molinari, facilement nationaliste, renchérit sur ces doléances et dit qu'il en avait assez des Italiens […] Pas plus tard qu'hier il était entré dans la grande Pizzeria Los Hinchas et la première personne qu'il avait vue était un Italien[1].

> *Don Isidro no le hizo caso ; volvió a su rencor predilecto : se despachó contra los italianos, que se habían metido en todas partes, no respetando tan siquiera la Penitenciaría Nacional.*
>
> *– Ahora, está llena de extranjeros de antecedantes de lo más dudoso y nadie sabe de donde vienen.*
>
> *Molinari, fácilmente nacionalista, colaboró en estas quejas, y dijo que él ya estaba hartó de italianos […] Ayer no más entró en la Gran Pizzeria Los Hinchas y lo primero que vio fue un italiano.*

Non seulement la réflexion de Molinari, qui s'offusque de la présence d'Italiens dans une pizzeria, est d'emblée ridicule, mais on n'a pas de mal à imaginer qu'il soit lui-même d'origine italienne (*molinari* signifie « meunier » en italien), tout comme Parodi[2]. La xénophobie du détective est donc tournée en ridicule par le texte lui-même, et peut donc être identifiée comme une marque de faillibilité. Même si la capacité de Parodi à fournir un discours qui décrypte le réel n'est pas corrompue par son amour-propre, comme celle des autres personnages, elle est corrompue par sa xénophobie.

*Et on tuera tous les affreux* offre le même exemple d'échec dans l'établissement de causalités entre différentes observations. Au milieu du roman, Rock et son acolyte, Gary Kilian, sont pris dans une embuscade : ils sont tombés dans le piège de deux jeunes femmes à la solde du

1 *SP* p. 22 ; *SPA* p. 10.

2 Les noms « Parodi » et « Molinari » sont identifiés comme des noms courants en Italie, en particulier dans la région de Liguria (*Cognomi*, [en ligne], gens.info consulté le 10/04/2021, http://gens.labo.net/en/cognomi/genera.html); Fabiana Sabsay confirme l'origine italienne du nom Parodi (*op.cit.*, p. 135).

docteur Schutz, qui les ont attirés dans un restaurant où les attendaient plusieurs hommes de mains, prêts à les assommer. Les deux amis se défendent et, au plus fort de l'affrontement, Rock s'étonne de la placidité d'une des deux jeunes femmes, qui observe la scène sans sourciller :

> Décidément, les filles qu'elle recrute pour les expériences de Monsieur X n'ont pas froid aux yeux ; elles doivent même être un petit peu cochonnes. Cela expliquerait pourquoi les parents de Bérénice Haven et Cynthia Spotlight, les deux premières disparues, n'ont pas porté plainte, et pourquoi la famille de Mary Jackson ne portera sans doute pas plainte. Mais les parents n'ont pas vu les photos et doivent s'imaginer qu'il ne s'agit que de fugues banales[1].

Un glissement s'opère entre le courage de Mary Jackson face à une situation violente et sa hardiesse sexuelle : elle devient en partie coupable de son enlèvement et des mutilations auxquelles il donnera lieu. On a vu que *Et on tuera tous les affreux* reprenait certains codes pornographiques : ici, le statut des personnages féminins correspond à l'idée d'Andrea Dworkin selon laquelle, en pornographie, les femmes sont à la fois victimes (le kidnapping), coupables (si elles n'avaient pas été aussi délurées, elles n'auraient été enlevées) et châtiées[2] (elles seront mutilées). Ce réflexe de Rock Bailey le pousse à établir une connexion qui nous semble fautive : pour lui, si les familles n'ont pas porté plainte, c'est parce que ces jeunes femmes, apparemment de petite vertu, les ont habituées à disparaître, un peu à la manière du conte de *Pierre et le loup.* Étant donné la toute puissance du docteur Schutz, qui a infiltré jusqu'à la présidence des États-Unis, on peut cependant penser qu'il a pu neutraliser ces plaintes et les faire disparaître. Le fait que Rock attribue presque instinctivement l'absence de réaction de Mary Jackson à sa petite vertu déclenche une série de déductions qui peuvent être fausses, et entame sa crédibilité. Rock ne se trompe pas qu'à cette occasion : alors qu'il saute en parachute, il remarque que, « avec son poids[3] », il est tombé plus vite que ses camarades. Difficile de croire que Boris Vian, élève de Centrale Paris et ingénieur de l'AFNOR, ignore que le poids (contrairement à la densité) ne modifie pas la vitesse d'un corps qui tombe : c'est le détective, qui n'est pas fiable.

Le discours de Byng, dans « L'Affaire du professeur de sciences », comporte encore des failles : tout méthodique qu'il soit, se contredit. Il explique successivement que « le meurtre semble ne pas avoir été prémédité » puis que « de ce crime, plusieurs choses sont claires : il a été prémédité et vu de l'endroit où il a eu lieu[4] ». On pense pouvoir attribuer cette erreur au fait que la nouvelle n'a jamais été achevée par Pessoa : elle traduit une hésitation au moment de décider qui serait le

1 *EOT* p. 57.
2 Andrea Dworkin, *Woman Hating*, New-York, E. P. Dutton, 1974, p. 53.
3 *EOT*, p. 103.
4 « APS » p. 66, puis p. 67 ; « CSM » p. 82 (« *murder seems not to have been premeditated* »), puis p. 83 (« *in this crime several things are clear : it was premeditated, and seen from the place where it took place* »).

coupable. Mais cette hésitation (qui est un symptôme du fait que le discours du détective importe davantage, dans cette nouvelle, que de déterminer qui a tué qui) produit une instabilité radicale dans le récit. Pierre Bayard explique ainsi : « Un crime littéraire n'a d'existence que dans les énoncés qui en parlent. Si ceux-ci se contredisent, Il n'y a plus aucun espoir de faire venir au jour une vérité qui ne dispose d'aucun support pour se constituer[1]. » Le fait que deux énoncés consécutifs de Byng se contredisent contribue à faire du texte une matière instable et indéchiffrable.

### 3. Le brouillage des valeurs

Pierre Glaudes et Yves Reuter expliquent que les marqueurs axiologiques d'un texte ne valent que si le lecteur a confiance en la narration, « si les mécanismes énonciatifs permettant au lecteur de prendre le texte "au sérieux" n'ont pas été altérés[2] ». Ici, c'est le contraire qui a lieu : c'est le fait que les marqueurs axiologiques présents dans le discours du détective sont faux pour le lecteur qui induit une défiance du lecteur vis-à-vis du texte. La xénophobie de Parodi, on l'a vu, est tournée en dérision par le texte, et l'est d'autant plus que cette xénophobie est partagée par Molinari, personnage ridicule dont on a vu que le discours n'était pas fiable. Le fait qu'il mobilise des valeurs morales qui ne sont pas valables empêche de prendre le discours de Parodi au sérieux. Dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, cette faillite morale du détective est mise en scène par le texte lui-même. Le personnage appelé « Père Brown », notamment, est représentatif de cette dégradation. Alors que le Père Brown est, dans les romans de G. K. Chesterton, un détective catholique, caractéristique du « rôle métaphysique du roman policier et de sa portée morale[3] », il est, dans la deuxième nouvelle du recueil, un simple escroc aux ambitions limitées, un « être sans âme[4] » (« *desalmado* ») selon l'expression de Parodi. Le texte met ainsi en scène une version moralement dégradée du détective, qui empêche d'avoir toute confiance en Parodi, et compromet l'homologie qui associait lecteur et détective : le détective n'est plus une instance du texte fiable pour le lecteur.

Pierre Bayard étudie le cas de *Poirot quitte la scène*, un roman d'Agatha Christie dans lequel Hercule Poirot, pour arrêter un homme qui pousse les gens à se suicider (ne se rendant donc véritablement coupable d'aucun meurtre) assassine cet homme, avant de se suicider lui-même. Le

1 Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 129-130.
2 Pierre Glaudes, Yves Reuter, *Le Personnage*, *op.cit.*, p. 67
3 Francis Lacassin, *op.cit.*, p. 174.
4 *SP* p. 68 : « êtres sans entrailles » ; *SPA* p. 27 : « *desalmados* »

fait que Poirot a confiance en son jugement et en son pouvoir au point d'appliquer une telle sentence lui-même empêche, rétrospectivement, d'avoir confiance dans aucun des discours qu'il a prononcés.

> Car le fait que Poirot lui-même, qui est le référent suprême du roman policier, puisse commettre un meurtre ne rend pas seulement, une fois de plus, le récit indécidable (quelle foi accorder au témoignage d'un homme qui se vante d'un meurtre sur quelqu'un qui n'en a pas commis ?) : il contribue à rendre tout récit impossible, puisque celui-ci implique, pour en garantir l'authenticité, un lieu d'extériorité au crime où la loi, qui est aussi la loi d'organisation des faits, puisse être dite[1].

Pour que le discours du détective qui prétend lever le mystère sur une affaire soit fiable, il faut que celui-ci se situe dans « un lieu d'extériorité au crime ». Aucun de nos détectives ne commet véritablement de meurtre ; même si Parodi est emprisonné pour assassinat, le début de la première nouvelle explique qu'il s'agit d'une erreur judiciaire, due à la corruption de la police portègne. Rock Bailey, pourtant, agresse sexuellement une des jeunes femmes à la solde de Schutz, et manque de la violer.

### *La misogynie de* Et on tuera tous les affreux *: un effet de distanciation*

Alors qu'il est dans sa voiture, il l'assomme, puis « Par acquis de conscience, je fais une investigation soignée et dans son sommeil elle soupire doucement, avec satisfaction[2]. » Le texte met en place un dispositif de légitimation des actions de Rock : les soupirs et la satisfaction de la jeune femme désactivent la violence du geste. Si Rock parvient à se contrôler (il sort de la voiture dans laquelle la scène se déroule) avant de la violer, il s'agit moins, pour lui, d'éviter de se rendre coupable d'un crime que d'éviter de perdre sa propre virginité : « je m'arrête à moitié mort de peur. Je suis un fichu détective. J'ai failli perdre mon pucelage. » Il est difficile d'évaluer à quel point la narration se situe du côté de Rock. La peur panique qu'il ressent à l'idée de perdre sa virginité tourne légèrement le personnage en dérision, mais ne condamne pas franchement son acte.

La misogynie qui court dans tout le roman produit un effet de distanciation par rapport au discours de Rock, auquel il devient progressivement impossible d'adhérer. Il réfléchit ainsi, à propos de la jeune femme qu'il a manqué de violer : « Après tout, elle est sans doute de la race de ces filles sur qui il faut cogner pour les rendre un peu maniables[3]. » Adela Cortijo-Talavera interprète cette violence comme un phénomène de réaction à l'émancipation féminine qui succède à la Seconde Guerre mondiale. L'expression de « maniabilité » renvoie à une image de docilité et aux

1 Pierre Bayard, *op.cit.*, p. 137-138.
2 *EOT* p. 40, puis p. 41.
3 *EOT* p. 53.

fonctions traditionnellement féminines : « pensons que les pin-up girls, comme celles de Vargas, qui peuplent souvent l'imaginaire vianien, et auxquelles ressemblent les spécimens parfaits des récits de Sullivan, ce sont des filles magnifiques avec des gestes de fausse naïveté ou avec des attitudes de femme traditionnelle un tantinet dévergondée[1] ». Cette domestication de l'émancipation féminine s'observe particulièrement dans l'une des dernières scènes du roman, dans laquelle le docteur Schutz fournit à Rock et à Mike deux de ses créatures féminines, tout à fait disponibles sexuellement et rigoureusement identiques. Les deux amis, ennuyés, décident de s'en débarrasser en les faisant coucher ensemble :

> Il s'agenouille à côté d'elles et les rapproche. Mary commence à comprendre et se prête au baiser de Sally, qui se laisse aller et, les caresses de Mike aidant, elles sont bientôt en pleine activité. De temps à autre, Mike leur donne une grande claque sur les fesses…
>
> – Allez-y, mes chéries, dit-il. Ça ne fait de mal à personne, et comme ça, on n'a pas d'enfants[2].

La sexualité lesbienne, d'ordinaire repoussoir dans le roman (Adela Cortijo Talavera remarque que « lesbienne » est utilisé comme insulte à l'égard d'une femme qui repousse l'un des personnages), est ici supervisée par le regard de Mike qui intervient comme un médiateur dans la relation. Alors que « la lesbienne semble catalyser toutes les angoisses et les hantises masculines nées de la libération féminine[3] », elle est domestiquée, rendue « maniable », dans un mouvement de retour à la tutelle masculine, selon une imagerie réactionnaire. Étant donné que le texte date de 1948, qu'il s'affirme comme pornographique, et que le thème du viol est, dans d'autres textes de Boris Vian[4] ou de Vernon Sullivan[5], traité avec nonchalance, on ne pense pas que l'effet de distanciation que produit cette misogynie soit intentionnel. Pierre Glaudes et Yves Reuter écrivent en revanche que « le personnage, en tant que marqueur de l'historicité, *répercute l'évolution des personnes sociales et se modifie au même titre que les représentations qui accompagnent leur transformation*[6] ». Même si cet effet de distanciation n'était pas voulu, il opère tout de même, dans la mesure où il heurte les représentations partagées par le lecteur contemporain (ou la lectrice).

De plus, la misogynie de ces deux scènes – misogynie qui est directement importée des romans de *hard-boiled fiction* – est directement liée, par le texte, à l'enquête policière. Dans la scène d'agression, le geste de Rock (qui impose des atteintes sexuelles à une femme inconsciente)

1 Adela Cortijo-Talavera, « Littérature et film noirs dans *Et on tuera tous les affreux* (1948) de Vernon Sullivan, l'alter negro de Boris Vian, ou une mise en question de la beauté hollywoodienne », *Anales de Filología Francesa*, n.º 26, 2018, p. 362.

2 *EOT* p. 120.

3 Adela Cortijo-Talavera, art-cit., p. 364.

4 Dans *Vercoquin et le plancton*, le viol que subit une femme n'est compris que comme un événement naturel dans une *surprise-party*, abordé au détour d'une phrase (*Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, *op.cit.*, p. 220.)

5 Dans le roman suivant, *Elles se rendent pas compte*, les deux héros violent des femmes homosexuelles, mais ce geste est compris comme étant anodin.

6 Pierre Glaudes, Yves Reuter, *op.cit.*, p. 72.

est recouvert de l'euphémisme d'« investigation » ; on voit là s'établit une équivalence entre agression sexuelle et activité de détective, et cette analogie produit un soupçon moral qui pèse sur toute l'activité de Rock Bailey.

*Un soupçon moral pèse sur le détective*

Même lorsqu'il ne se rend coupable d'aucun crime, la fiabilité morale du détective n'est pas sans faille. Il faut noter que, fait commun dans les romans policiers, aucun de nos détectives n'appartient à la police, ou n'est doté d'un mandat légal. Byng vient de la police, mais n'exerce plus ce métier ; Quaresma n'est que médecin ; Rock Bailey s'attire l'animosité de la véritable police de Los Angeles ; Parodi est, tout simplement, en prison. Si le détective est un personnage qui est extérieur aux forces de police, c'est, selon Luc Boltanski, parce qu'il est un *alter ego* du criminel : il « possède la même intelligence et la même perversité[1] » que lui. Cette analogie entre détective et criminel ne fonctionne cependant, que pour deux de nos textes, « L'Affaire du professeur de sciences » et « L'Affaire Vargas », dans lesquelles le criminel est doté d'une puissance intellectuelle hors du commun : Quaresma décrit le criminel comme « un homme de génie, un parfait artiste dans l'acte de tuer[2] », quand lui-même est qualifié d'« ingénieux » par le juge ; Byng dit que l'assassin est « un homme de génie[3] », alors que Johnson l'avait déjà remarqué le « génie incisif » du détective. Se dessine donc une « symétrie », selon l'expression de Luc Boltanski, entre détective et criminel. Même l'alcoolisme de Byng et de Quaresma participe de cette identité : « Le détective, comme le criminel, éprouve, en quelque sorte dans sa chair, la fragilité de la normalité. » À la fin de « L'Affaire Vargas », Borges, l'assassin, reconnaît une égalité d'intelligence entre lui et Quaresma.

La figure du détective se confond donc avec celle du criminel. Or, on a vu que la figure du criminel métaphorisait l'instance auctoriale dans le texte. Le soupçon moral qui pèse sur le personnage du détective provoque un déport de toutes les instances du texte vers la figure de l'auteur. Le détective devient donc, comme seul l'est, traditionnellement, le criminel, un relai de l'auteur pour égarer les interprétations du lecteur. La matière du texte devient donc une matière instable pour le lecteur, pour qui toute vérité semble impossible à atteindre.

1 Luc Boltanski, *op.cit.*, p. 78, puis p. 93.
2 « AV » p. 102, puis p. 80 ; « CV » p. 91 (« u*m homem de génio, um perfeito artista do matar* ») puis p. 79 (« *engenhoso* »).
3 « APS » p. 63, puis p. 62 ; « CSM » p. 80 (« *a man of genius* »), puis p. 79 (« *incisive genius* »).

# II. Paranoïa textuelle

L'anthologie de la littérature fantastique établie par Bioy Casares, Borges et Silvina Ocampo constate que « le genre policier a créé un nouveau type de lecteur, un lecteur moderne qui aborde n'importe quel texte avec l'attitude d'un détective[1] ». Le lecteur aborde le texte avec méfiance, soupçonne qu'il ment, qu'il dissimule son sens véritable. L'ordre secret que doit décrypter le déchiffreur[2], c'est donc le texte ; et c'est à propos du récit que s'installe le complotisme que décrit Luc Boltanski[3] ; le lecteur est gagné par la paranoïa.

## A. Un récit caché ?

### 1. La forme brève : un nécessaire mouvement d'interprétation

Tous nos textes reposent sur des formes courtes, soit que le récit lui-même soit ramassé dans des nouvelles, soit que le roman ait initialement été publié de manière ramassée, dans un journal. C'est le cas de *Et on tuera tous les affreux*, dont le journal *France-Dimanche* publie à partir de février 1948 (avant sa publication aux éditions du Scorpion) une version « expurgée[4] » sous forme d'épisodes de feuilleton. Raphaël Luis rappelle que les récits policiers prennent, traditionnellement, une forme brève, qu'Arthur Conan Doyle et Edgar Alan Poe furent parmi les premiers à investir les *short stories*[5], et souligne que la notion de « forme brève » est une notion problématique. Il se pose, par exemple, la question de savoir si les nouvelles de *Six problèmes pour don Isidro Parodi* doivent être qualifiées de « nouvelles » ou de « contes », selon la terminologie latino-américaine[6] ; on choisit de suivre la distinction qu'il fait, et de qualifier ces récits de « nouvelles » parce qu'elles ont été publiées dans un périodique, la revue *Sur*, en janvier et mars 1942[7], et que cette publication dans la presse sert de critère à Raphaël Luis pour distinguer contes et nouvelles. Cette distinction s'applique également à « L'Affaire du professeur de sciences » et à « L'Affaire Vargas », puisque Pessoa avait l'ambition de publier une de ses nouvelles policières dans *The Strand Magazine*.

1 Citée par Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 248.
2 Annick Louis, *Borges et le fascisme*, vol. 2, *op.cit.*, p. 49.
3 Luc Boltanski, *op.cit.*, p. 36 (« Dans le roman d'espionnage, le soupçon est étendu jusqu'à toucher, au premier chef, les dirigeants »), puis p. 290.
4 « Chronologie », dans *Boris Vian. Œuvres romanesques complètes*, vol. 2, *op.cit.*, p. IX-X.
5 Raphaël Luis, *op.cit.*, p. 309.
6 Le terme « *cuento* » désigne à la fois, en espagnol, le conte tel qu'il est compris en littérature française (forme littéraire qui descend de récits oraux) et la nouvelle (telle qu'elle émerge au XIX$^{e}$ siècle).
7 John King, *op.cit.*, p. 143.

Si elle est autant investie par le policier, c'est parce que la forme brève, la « fable », écrit Raphaël Luis, est une forme qui permet de médiatiser l'accès à la vérité : c'est une

> structure clivée, où se superposent un récit et une énigme – structure où l'on reconnaît le procédé de base d'un des genres favoris de nos auteurs, le récit policier. Autrement dit, le rapport de la fable à la vérité est pour le moins ambigu, car elle approche toujours de la parabole : elle "peut proclamer ouvertement une vérité, et dans le même temps dissimuler la vérité comme un oracle", écrit ainsi Frank Kermode[1].

La forme brève est condensée : au lieu de se dérouler linéairement, elle est profonde, et fonctionne comme un réseau de galeries souterraines, en accumulant les niveaux de sens. Comme une parabole, elle « invite le lecteur à faire sans cesse acte d'interprète. »

### 2. Plusieurs niveaux de sens

Raphaël Luis cite Ricardo Piglia, qui dit qu'« un conte comporte toujours deux histoires[2] », le récit visible et le récit secret. Ce fonctionnement, écrit Piglia, se retrouve particulièrement dans les nouvelles de Borges, qui mettent sans cesse en scène la même histoire (le récit secret), en la camouflant, à chaque fois qu'elle se répète, sous une pratique générique différente (le récit visible). Cette variation générique sur le même thème, loin de n'être qu'une manière d'éviter la lassitude du lecteur, sert « de camouflage et de révélateur » ; ce procédé est une manière de créer un problème dans l'interprétation du récit, et de garantir son équivoque[3]. La forme brève, parce qu'elle est un objet condensé qui agrège plusieurs niveaux de lecture, produit un mouvement d'interprétation, de recherche et d'enquête au sein du texte.

Ce mouvement entre les différents niveaux de sens que propose un texte se retrouve dans l'importance accordée à l'organisation des nouvelles dans le recueil chez Pessoa. Même si « L'Affaire du professeur de sciences » et « L'Affaire Vargas » sont lisibles et compréhensibles, elles demeurent incomplètes ; les autres nouvelles des *Histoires d'un raisonneur* et de *Quaresma déchiffreur* ne sont rédigées que de manière partielle. Le fait que tous les récits demeurent fragmentaires alors que Pessoa ne cesse d'ajouter des titres de nouvelles à ses recueils est, pour Ana Maria Freitas, le symptôme d'une importance conférée à l'architecture du recueil[4]. Le titre du recueil *Quaresma déchiffreur* apparaît dès 1915 (ou 1916), et précède l'écriture de certains des

1 Raphaël Luis, *op.cit.*, p. 325, puis p. 326.
2 *Ibid*, p. 331, puis p. 335. On pense à Uri Eisenzweig, qui écrit la même chose des romans policiers.
3 Raphaël Luis écrit cependant que ce procédé se retrouve dans des formes plus longues, notamment les romans d'Adolfo Bioy Casars.
4 Ana Maria Freitas, *O Fio e o Labirinto*, *op.cit.*, p. 174.

textes qu'il comporte. En fait, l'organisation des nouvelles à l'intérieur du recueil fait l'objet d'une « continuelle reformulation[1] », témoignant du fait qu'il devrait pouvoir s'en dégager un sens. Tout comme les hétéronymes pessoiens forment un ensemble, dit Ana Maria Freitas, « les nouvelles établissent un dialogue entre elles et construisent, dans leur totalité, un sens différent de celui de chacune d'entre elles. » Il est difficile de tirer un sens de ces ensembles, parce qu'ils sont incomplets ; mais cette importance accordée au niveau du recueil montre qu'il est censé faire l'objet d'une interprétation et que l'organisation des nouvelles devrait dissimuler un « message ». C'est ce qu'identifie Roman Jakobson dans l'ensemble des textes de Pessoa, l'intérêt « pour la tension dialectique entre les parties et le tout unificateur, ainsi qu'entre les parties conjuguées, en particulier entre les deux aspects de tout signe artistique, son signifiant et son signifié[2] ».

De fait, le terme même de « déchiffreur », qui qualifie Quaresma, implique l'existence d'un récit caché. Dans le cas de Parodi, Annick Louis précise que le décrypteur ne décrypte pas le monde, mais des discours : ce sont les textes, et pas la réalité, qui se présentent comme des ensembles organisés par une réalité cachée[3]. Le soupçon qui règne quand le décryptage s'applique au monde est déplacé vers « l'activité même de la lecture ».

## B. Le texte comme réseau et comme trame

Cette impression est renforcée par le fait que nos textes semblent mettre en place un dispositif de brouillage qui empêche d'accéder à la vérité dans le texte, qui la recouvre.

### 1. Lisbonne, Los Angeles et Buenos Aires : la ville et la perte des repères

À l'exception de « L'Affaire du professeur de sciences », qui se déroule dans une sorte de huis-clos constitué par le collège où enseignent le narrateur, la victime et l'assassin[4], nos textes mettent en scène des déplacements dans la ville où le récit a lieu. « L'Affaire Vargas » évoque des déplacements dans Lisbonne, *Et on tuera tous les affreux* dans Los Angeles, et *Six problèmes pour don Isidro Parodi* dans Buenos Aires. Gaëlle Debeaux propose de définir le réseau comme « un

1 Ana Maria Freitas, « La Série *Quaresma, déchiffreur* », *op.cit.*, p. 8-9.
2 Roman Jakobson cité dans Roman Jakobson, Luciana Stegagno Picchio, « Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa », *Langages*, n°12, 1968, p. 10.
3 Annick Louis, *Borges face au fascisme*, vol. 2, « Les fictions du contemporain », Genève, Éditions aux lieux d'être, 2007, p. 49.
4 Dans cette nouvelle, Johnson s'aide, pour son récit, d'un plan qu'il a établi (il dit : « en me référant au plan de l'étage supérieur que j'ai dessiné », « APS » p. 26 ; « *referring to the plan I have drawn of the upper floor* », « CSM » p. 57), mais le lecteur n'a pas accès à ce plan, qui n'est pas reproduit dans le corps de la nouvelle.

agencement de l'espace : plus précisément, la mise en contact de plusieurs lieux par le biais d'un enchevêtrement de parcours[1] ». C'est cet « enchevêtrement de parcours » que parcourent les personnages de nos textes, qui connaissent bien leur ville et s'y orientent sans problème.

*Les déplacements de Rock Bailey*

Rock Bailey fait fréquemment la démonstration de sa parfaite connaissance de Los Angeles. Il apporte notamment des précisions géographiques à son lecteur : « Poinsettia c'est entre le Wilshire Country Club et le stade Gilmore, et c'est un coin pas plus bruyant que le reste de cette damnée ville. Venant d'où je viens, vous prenez la 2e Rue et Beverly Boulevard, et ça va assez vite[2]. » Ces précisions permettent à la fois d'inscrire ce roman français dans le genre de la *hard-boiled fiction* états-unenne, de se distinguer des textes emblématiques du genre, qui se passent plus souvent à New-York ou Chicago qu'à Los Angeles, et d'affirmer sa parenté avec le cinéma hollywoodien. Les indications que donne Rock témoignent d'une assez bonne connaissance de la géographie angeline : il a notamment raison quand il affirme que Poinsettia Place est « à peu près à égale distance de tous les studios de Hollywood, et ça lui permet de se lever très tard et de ne pas perdre de temps pour faire ses papiers idiots ». Le genre de la *hard-boiled* fiction états-unien naît de la fin de la Frontière, en 1890. Il s'agit de transférer les aventures qu'on prêtait à la conquête de l'Ouest au sein des villes : en cela, le genre est structurellement urbain.

Dans *Et on tuera tous les affreux*, la ville a une incidence sur l'enquête, et est fréquemment évoquée dans des propositions circonstancielles causales. Rock, quand il enquête sur les jeunes femmes enlevées par Schutz, « commence à tirer des plans parce que les cinq filles qui restent n'habitent pas précisément à deux pas les unes des autres. », et se rend « d'abord à la seconde adresse, parce que Figueroa, que j'arrive à grand peine à découvrir sur une carte, c'est au diable bouilli[3]. » Même si ces indications géographiques disséminées dans le récit de Rock sont correctes, elles servent moins de points de repère (on doute que le lecteur français connaisse si bien la cartographie de Los Angeles) que d'effets de réel qui miment les romans états-uniens, à la manière de l'expression « au diable bouilli », qui mime une mauvaise traduction d'une expression anglaise ; elles participent également à créer un effet de « glamour topographique[4] », selon l'expression d'Adela Cortijo-Talavera, qui entoure la ville de Los Angeles et son cinéma.

1 Gaëlle Debeaux, *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire: d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, thèse de doctorat en littérature générale et comparée soutenue à Rennes 2, dir. Emmanuel Bouju, 2017, p. 397.
2 *EOT* p. 35.
3 *EOT* p. 47.
4 Adela Cortijo-Talavera, *op.cit.*, p. 360.

Pour Chesterton, le roman policier est un roman urbain, et la ville fonctionne comme un labyrinthe, métaphore de la narration policière, dans laquelle le lecteur s'égare :

> le roman policier est l'*Iliade* de la grande ville. Vous avez certainement remarqué que le détective, héros habituel de ces romans, parcourt les rues de Londres avec l'aisance et l'allure mystérieuse d'un prince de contes de fées, et que l'omnibus qu'il emprunte, au cours de son fabuleux voyage, prend aussitôt l'aspect d'un vaisseau magique. Les lumières de la ville brillent autour de lui comme les yeux d'innombrables fantômes, car elles sont les gardiennes d'un secret que l'écrivain connaît, mais que le lecteur n'a pas encore deviné. Chaque tournant de rue est comme un doigt qui l'indique, chaque cheminée semble le désigner d'un geste large et décevant[1].

### *La déformation de Buenos Aires*

Parodi, lui, est immobilisé dans sa cellule de prison ; on n'a donc accès à Buenos Aires que de manière indirecte, puisque la ville n'est évoquée que dans les récits seconds auxquels se livrent ses visiteurs. Quelquefois, cependant, on peut suivre le trajet de ces visiteurs pour rejoindre la cellule de Parodi ; par exemple, au début du recueil, Molinari tourne « l'angle de la rue Humberto-I[er]. […] Il continua jusqu'à la brasserie Palermo. Puis, sans se retourner, il obliqua vers le quartier nord, suivit le mur du pénitencier, entra dans la cour[2] ». Tous les lieux évoqués dans le recueil existent, et notamment la prison dans laquelle est enfermé Parodi. Même l'hôtel « Le Nouvel Impartial », où se déroule la cinquième nouvelle, « La victime de Tadeo Limardo », existe à l'adresse donnée par le personnage de Savastano. Le recueil est imprégné de Buenos Aires, au point qu'une mention précise le lieu où a été écrite chacune des nouvelles (soit Quequén, soit Pujato, deux « provinces de Buenos Aires[3] », précise la traduction française).

Annick Louis écrit pourtant qu'il s'agit d'une version « déformée[4] » de la ville. Tout comme les nouvelles de Borges mettent en scène des versions déformées de Bioy Casares ou de lui-même[5], le roman policier doit présenter une version déformée du réel, c'est-à-dire une version qui rappelle l'artificialité du genre. D'ailleurs, Fabiana Sabsay relève que certains lieux sont des parodies de lieux, dont le nom est transformé de manière minimale : la « Casa de Arte » que mentionne Mariana

1 Gilbert Keith Chesterton, *Défense des romans policiers*, cité par Francis Lacassin, *op.cit.*, p. 173.
2 *SP* p. 20 ; *SPA* p. 10 : « *se dirigió a la esquina de Humbert I. […] Siguió hasta la cervecería Palermo. Después, sin darse vuelta, dobló hacia el Norte, siguió el paredón de la Penitenciaría, entroó en los jardines*. »
3 *SP* p. 69.
4 Annick Louis, *op.cit.*, p. 211.
5 Comme dans la nouvelle « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ».

Ruiz Villalban n'existe pas, mais « fait clairement allusion à « Amigos del Arte », institution artistique et culturelle aujourd'hui disparue, mais qui était située dans la rue Florida au cœur même de la ville[1]. »

Comme la majeure partie des lieux est évoquée dans des récits seconds, l'accès à la ville est un accès médiatisé par ces récits souvent peu fiables, et décousus. La ville ne se donne pas à voir comme une carte organisée, mais comme un ensemble de lieux sans rapports entre eux (contrairement à *Et on tuera tous les affreux*, notamment qui trace des itinéraires, donc inscrit chaque lieu dans un ensemble cohérent, ici la mise en scène des lieux évoqués ne respecte pas la cartographie). Annick Louis écrit que la ville « reste à la fois indissociable de l'espace physique et détachée de celui-ci » : le recueil importe des éléments du réel, en les déconnectant du contexte dans lequel ils existent, dans la réalité. À cette condition, en mettant en scène une ville aux contours flous, des lieux qui existent mais sont désorganisés, la ville peut se transformer en labyrinthe.

*Une cartographie subvertie*

« L'Affaire Vargas » situe immédiatement son action dans le Nord de Lisbonne, dont les coutumes sont connues (il était « encore très tôt […] pour les habitudes de Lisbonne[2]), ainsi que les quartiers, puisque le récit s'ouvre « sur la route de Benfica », c'est-à-dire au Nord-Est de la ville, dans les terres. Cette connaissance n'est cependant pas mise à profit par Quaresma, qui dédaigne récolter les indices en arpentant des lieux ; elle est produite uniquement par Custódio Borges, l'assassin, qui l'utilise pour forger son alibi : « Je me suis souvenu qu'il viendrait par Campo de Ourique du fait qu'il avait dit qu'il passerait et frapperait à ma porte ; or, ma maison n'est pas sur le chemin quand on vient d'Estrela, mais seulement quand on vient de Campo de Ourique.[3] ». La cartographie de Lisbonne est certes juste, mais elle est utilisée dans un discours mensonger, celui de l'assassin : elle constitue un élément de tromperie.

Faire la cartographie de la ville peut permettre de constituer un brouillage, un moyen d'égarer le lecteur ; ce peut également être une manière de subvertir un discours scientifique, en le faisant prononcer par un assassin. Dans tous les cas, y compris dans celui de *Et on tuera*, la cartographie fait du texte un réseau à parcourir pour le lecteur.

1 Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 222.
2 « AV » p. 11; « CV » p. 41 :« *muito cedo ainda […] para os usos de Lisboa* », puis « *na Estrada de Benfica* ».
3 « AV » p. 26 ; « CV » p. 49 : « *Lembrei-me de que ele viria de Campo de Ourique, por isso de dizer que passava e batia-me à porta ; ora a minha porta não fica a caminho para quem vem da Estrela, mas só para quem vem de Campo de Ourique*. »

## 2. L'entremêlement des discours

Nos textes, à l'exception du cas particulier de *Et on tuera tous les affreux*, se présentent comme un maillage de discours et de récits enchâssés qui complexifient la narration.

Avec Ivan Almeida, Cristina Parodi qualifie les dialogues des *Six problèmes* de « labyrinthe verbal dont le protagoniste est le langage[1] » ; de fait, pour Sabiana Sabsay, le style de Bustos Domecq relève du baroque latino-américain tel que le décrit Severo Sarduy, avec « sa saturation verbale, le *trop plein* du mot, l'abondance de signifiants par rapport à ce qui est signifié, l'énumérable, le débordement des mots sur les choses[2]. » Elle écrit que « la prolifération des mots, des adjectifs qualificatifs, des synonymes et des néologismes rend tour à tour le texte hilarant et hermétique[3] ».

Ricardo Piglia considère, lui, que ce dispositif labyrinthique n'est qu'une version dégradée de celui qu'on trouve dans les textes publiés sous le nom de Borges, et qu'il est plutôt inoffensif pour deux raisons : d'une part, il est rapidement percé à jour par le détective, qui lui met un coup d'arrêt en proposant une solution qui semble valide ; d'autre part, ces discours sont prononcés par des personnages trop ridicules pour abuser le lecteur.

Le motif d'un ordre secret, d'ailleurs, présent dans « Les douze figures du monde » (un récit ésotérique, où Molinari doit apprendre à déchiffrer le monde matériel selon des termes astrologiques) et « Les machinations de Sangiácomo » (dans laquelle un père, par vengeance, organise de manière souterraine toute l'existence de son fils, de sorte à provoquer sa chute violente et le pousser au suicide) est désamorcé par la simplicité et le pragmatisme des révélations de Parodi :

> [A]u lieu de faire émerger, dans le dénouement, une parole oraculaire, montrant le vrai sens de l'histoire, ils déminent systématiquement, par les révélations de don Isidro Parodi, tout esprit de sérieux de la conclusion narrative. Pas de piège ici, ni de labyrinthe impénétrable, mais des histoires racontées par des personnages grotesques, au sabir ampoulé[4].

Dans « Les douze figures du monde », non seulement Parodi tourne en ridicule la mystification qui a trompé Molinari, mais il se moque de lui pour avoir pris au sérieux cette histoire : seul un imbécile pourrait souscrire à l'idée d'un discours ésotérique souterrain (le même ridicule n'entoure pas le complot de Sangiácomo qui, lui, réussit). Ricardo Piglia explique que les visiteurs de Parodi, qui sont autant de narrateurs seconds, sont de faux « oracles » : les ornements de leurs récits, les artifices par lesquels ils les compliquent ne sont pas des moyens de faire toucher à

1 Yvan Almeida cité par Cristina Parodi, art-cit., p. 89.
2 Severo Sarduy, « El barroco y el neobarroco », article cité par Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 186. Nous traduisons.
3 *Ibid*., p. 198.
4 Ricardo Piglia cité par Raphaël Luis, *op.cit.*, p. 350.

une réalité cachée ; le « récit impossible » (selon l'expression de Uri Eisenzweig) est formulé en des termes ridicules. Dans les nouvelles du recueil, « celui qui raconte [est] un personnage invariablement ridicule, qui n'[a] pas compris un traître mot de ce qui s'est joué devant lui ».

Cependant, on peut noter que le ridicule qui entoure ces discours en fait, précisément, des discours peu fiables, instables. Cette défaillance empêche certes les discours eux-mêmes d'être des labyrinthes pour le lecteur qui n'a, de toute, façon, aucune intention de les croire, mais elle participe à en faire des éléments d'instabilité : la multiplication des figures de narrateurs ridicules et défaillants empêche le lecteur d'avoir confiance en l'instance narrative.

Ce soupçon ne se limite pas qu'aux narrateurs seconds : on a vu que certaines nouvelles fonctionnaient avec une focalisation zéro douteuse, qui semblait n'être qu'un masque duquel se recouvrait un narrateur homodiégétique : José Formento dans « Le dieu des taureaux ». Dans cette nouvelle, c'est également un narrateur second : il raconte (masqué par une contrefaçon de narration zéro) sa visite à Parodi, puis, face au détective, raconte également l'affaire qu'il veut faire démêler par le détective (et lui ment).

*Des récits enchâssés*

De la même manière, dans « Les machinations de Sangiácomo » (qui raconte l'histoire d'un complot), un récit intradiégétique contamine le récit cadre. Au début de la nouvelle, Carlos Anglada raconte les événements qui ont précédé la mort de sa belle-sœur, Pumita. Ce récit intradiégétique est coupé en deux par le chapitrage : le premier chapitre s'arrête, et le second commence au milieu du récit d'Anglada, sans reprise du récit extradiégétique[1]. Le récit d'Anglada est donc isolé, au début du deuxième chapitre, libéré de toute tutelle du narrateur extradiégétique. Se produit donc une intersection entre la construction du récit enchâssé et la construction formelle de la nouvelle, c'est-à-dire du récit cadre. Cela participe à brouiller la narration, puisque le début d'un nouveau chapitre a systématiquement correspondu, dans les trois nouvelles qui précèdent « Le dieu des taureaux » dans le recueil, à une reprise du récit cadre. D'ailleurs, le début de ce nouveau chapitre ne comporte pas de guillemets qui signaleraient la distance de ce récit avec le récit extradiégétique. Ce statut de récit intradiégétique n'est précisé qu'à la fin du chapitre, quand il se termine : « Telle fut la conversation que Carlos Anglada rapporta presque mot pour mot à Parodi[2] ». Dans le texte original, cette précision est faite entre parenthèses, comme en passant. La précision « presque mot pour mot » transforme cependant ce récit second en discours rapporté ; d'ailleurs, on voit bien que cette

1 *SP* p. 106 ; *SPA* p. 41.
2 *Ibid*, p. 113 ; *Ibid*, p. 44 : « *(Con bastante fidelidad, Carlos Anglada transmitió a Parodi esta conversación.)* »

partie du récit est épurée de toutes les métaphores se rapportant à la mécanique dont Anglada émaillait la première partie de son récit. Le récit cadre n'est donc pas tout à fait phagocyté par le récit d'Anglada. Il le supervise, en module les effets de style, de manière à le rendre lisible mais, surtout, de manière à pouvoir faire entendre d'autres voix que celles d'Anglada : un dialogue au discours direct entre le Commandeur Sangiácomo et Pumita (qui se suicide à cause de lui). La nouvelle se présente ainsi comme une série de récits enchâssés qui entretiennent entre eux des rapports confus.

Un phénomène similaire a lieu dans « L'Affaire du professeur de sciences », dans laquelle le narrateur extradiégétique, Johnson, est progressivement dépouillé de son récit par le sergent Byng, dont le discours occupe la majeure partie du texte. Alors que, dans le second chapitre de la nouvelle, Johnson, racontait les auditions des témoins au discours rapporté, le début du troisième chapitre s'ouvre par un discours à la première personne de Byng, qui détaille son cheminement intellectuel. Le glissement du récit vers le discours direct est un symptôme de l'effacement du narrateur, de sa transparence pour laisser voir, sans médiation, la réalité des événements. D'ailleurs, la nouvelle s'achève avec la fin du discours de Byng, sans que le récit extradiégétique ne reprenne, signant la totale dépossession de Johnson de son récit. Cet effacement correspond au principe relevé par Todorov, selon lequel la narration doit éviter de « jeter une ombre[1] » sur l'histoire ; mais cette illusion d'immédiateté, d'absence de distance entre l'écriture et les faits relatés camoufle, en réalité, le fait que c'est bien Johnson qui se fait entendre dans le discours de Byng, qu'il transcrit, donc supervise.

Raphaël Luis écrit que l'enchâssement des récits permet de fournir une interprétation nouvelle du récit cadre[2]. Alors que le récit intradiégétique semble indépendant, il fonctionne dans l'économie générale du volume – dans notre cas, de la nouvelle et du recueil – comme une seconde version du récit extradiégétique qui permet d'éclairer ce dernier, et d'introduire un questionnement à son sujet. Le deuxième récit fonctionne alors comme une « instance de problématisation », qui met « en question le sens du récit premier » et crée « par le redoublement l'interrogation sur ce que dit réellement l'histoire[3] ». C'est ce que produit la quatrième nouvelle des *Six problèmes*, « Les machinations de Sangiácomo », qui mettent en scène un complot, quand la narration elle-même est douteuse (et que tous les témoins cherchent aussi à tromper Parodi, en lui dissimulant des éléments de l'affaire).

1 Tzvetan Todorov, « Typologie des romans policiers », *op.cit.*, p. 13.
2 Raphaël Luis, *op.cit.*, p. 340.
3 *Ibid*, p. 347.

*Le mélange des voix*

Dans « L'Affaire du professeur de sciences », cependant ce rôle de problématisation du récit cadre par le second récit est difficile à mettre au jour, précisément parce que le récit cadre est mince, et se limite aux deux premiers chapitres, et à quelques incises lors de rares dialogues entre Byng et les personnages[1].

Dans le deuxième chapitre, Johnson met en récit un grand nombre de discours prononcés par d'autres, des témoins de l'affaire. Dans ces discours rapportés, on voit sa capacité à faire entendre, sans avoir recours au discours direct, la voix d'un autre. Il rapporte ainsi l'audience d'un élève : « Vers quatre heures moins le quart, le témoin étant trop fatigué, il était sorti et avait descendu l'escalier[2] ». La précision de l'horaire et la proposition participiale construisent une isotopie du procès verbal, dans laquelle se fond un autre registre, celui de l'enfance, qui émerge dans la cause choisir pour justifier le mouvement : il était « trop fatigué ». Le mélange de ces deux registres, administratif et assez tendre, permet de faire entendre, par un effet de transparence, le discours de l'adolescent à travers le procès verbal du *coroner*.

Ce mélange de voix ressurgit à la fin du texte, quand Byng s'exclame, pour conclure son discours : « *this is* genius[3]. » Comme Johnson avait, plusieurs fois, exprimé son admiration pour l'ingéniosité de Byng, on sent une double énonciation, comme s'il s'était fondu dans son discours, et que cette dernière phrase était à la fois destinée à l'auditoire de Byng (le génie, c'est la manière dont Lewis a tué Cameron) et au lecteur (le génie, c'est cette démonstration de Byng). Par un phénomène d'« influence chimique[4] », selon l'expression de Mikhaïl Bakhtine, on entend deux locuteurs dans le même discours.

La totalité du recueil de *Quaresma déchiffreur* se fonde aussi sur la polyphonie : le préfacier précise ne pas écrire les textes, mais les compiler, en faisant donc entendre une série de voix différentes. Il a, en fait, le rôle d'un orthonyme tel que le conçoit Pessoa, c'est-à-dire, selon les mots de Julia Peslier, « simple secrétaire de la ribambelle d'auteurs qui émanent de sa plume[5] ». Cette stratégie de mise en retrait, de « secondarité », qu'occupe aussi Johnson quand il se place dans la

1 « APS » p. 41 ( « fis-je remarquer […] repartit le sergent […] interrompis-je alors […] répliqua le sergent »); « CSA » p. 66 (« *I put in […] answered the sergeant […] here I interrupted […] replied the sergeant* »).
2 « APS » p. 35; « CSM » p. 63 : « *At about a quarter to four Witness was too tired and came out and downstairs* ».
3 « APS » p. 73 : « c'est ça, *le génie* » ; « CSM » p. 87.
4 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1978], traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1987, p. 159.
5 Julia Peslier, art-cit., §11.

position de simplement retranscrire le discours de Byng sans intervenir dans le récit, rend possible la pluralité des voix, une écriture « à multiple foyers ». La posture de retrait de Johnson dans « L'Affaire du professeur de sciences » ou de l'auteur de la préface à *Quaresma déchiffreur* fait du texte un tissu de voix qui s'entremêlent, un labyrinthe polyphonique.

## C. Le texte, point de départ pour une enquête

Puisque le texte se présente comme une trame, il devient l'objet de recherches ininterrompues, auxquelles le texte n'offre pas de réponse. « Si tout est une trame, peut-être que rien ne peut être connu[1] », écrit John King à propos des textes de Borges ; puisque nos textes se présentent comme des trames[2], géographiques ou polyphoniques, elles sont un support à des interprétations diverses. Le roman policier, dans son ensemble, place le lecteur sur de fausses pistes, le conduit à considérer tous les éléments de la diégèse comme de potentiels indices grâce auxquels élucider le mystère. Notre corpus se distingue dans la mesure où, le détective discrédité, et l'incertitude généralisée à tous les niveaux, diégétique et extradiégétique, le lecteur n'est plus tenu de prendre la solution présentée par le détective pour vraie. Non seulement cette solution n'est plus valable, mais le lecteur n'a pas de garantie que les indices sélectionnés par le détective aient été les bons.

### 1. Ouvrir le sens

*Une série d'opérations de décryptage contre le texte*

Tous nos textes s'affirment comme de la littérature de genre : ils s'appuient donc sur des intertextes précis, qui inspirent leur écriture, mais font également surface dans le texte, sous la forme de références explicites ; mais ces références peuvent cependant faire l'objet d'un brouillage. On a vu que l'un des malfrats de la seconde nouvelle, *Les Nuits de Goliadkin*, se faisait appeler « Père Brown », comme le détective de G. K. Chesterton. Cette référence n'est jamais explicite, puisque ce faux nom est compris par Parodi comme une référence aux « épisodes de Nick Carter[3] » ; il faut un effort de décodage supplémentaire pour trouver une référence plus vraisemblable, celle à Chesterton : on ne peut pas croire le texte.

1 John King, *op.cit.*, p. 146.
2 John King emploi le terme de « *trama* », qui renvoie au tissu, c'est-à-dire à l'entremêlement de fils, mais également à l'intrigue et à la machination.
3 *SP* p. 67 ; *SPA* p. 27 : « *las revistas de Nick Carter* ».

De la même manière, la présentation de Vernon Sullivan dans la préface à *J'irai cracher sur vos tombes* lui attribue des références intertextuelles incomplètes ou erronées : elle cite *La Case de l'oncle Tom* et « Caldwell, Faulkner et Cain[1] », occultant volontairement la référence à *Tropique du Cancer* de Henry Miller, à l'origine du pari entre Boris Vian et Jean d'Halluin qui donnera naissance à *J'irai cracher.* Dans sa propre préface au roman, Boris Vian explique bien que le texte de Sullivan se distingue des « récits de Miller[2] », alors même que ces récits sont sa principale inspiration. Les références affirmées par le texte ne peuvent donc pas être prises pour argent comptant ; ces mensonges produisent un soupçon qui se répand dans tout le texte ; ils sont le point de départ d'actes interprétatifs incontrôlables.

*Des « clefs sans serrures »*

Les références biographiques qui maillent les textes de Vernon Sullivan et de Honorio Bustos Domecq ne sont d'ailleurs jamais confirmées par le texte lui-même, ni par le paratexte. L'interprétation de Hanaïk Hechiche, qui voit dans le docteur Markus Schutz une référence à un professeur du CNRS, Mark Schutzenberg, est convaincante, mais celle d'Adela Cortijo-Talavera, qui identifie dans ce nom une référence intertextuelle à un roman de Jules Vernes, les *Cinq cent millions de la Bégum*, l'est tout autant. Le roman met en effet en scène « une ville dystopique, Stahlstadt, la Cité de l'Acier, construite par un héritier allemand, nommé Dr. Schultze, sous la base du productivisme et du racisme[3] ». L'eugénisme de Schutz et son métier de docteur le rapprochent également de cet intertexte ; on peut probablement croire ces deux pistes interprétatives, et considérer le docteur Schutz comme l'amalgame de deux références, l'une biographique et l'autre intertextuelle. Nicole Bertolt superpose sur le personnage une troisième figure, « le docteur Marco[4] », fréquenté par Vian à l'époque ; même si le texte rend plausible (par la ressemblance entre les noms) plusieurs identifications, il n'apporte pas de réponse nette, et entretient un trouble.

Dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, le texte s'entrechoque avec le paratexte. Les nouvelles sont toutes dédicacées à la mémoire d'un auteur, plus ou moins énigmatique : à celle de José S. Álvarez[5], à celle « du bon larron », « du poète Alexander Pope », à Mahomet, à Kafka, et à

1 Préface citée par Noël Arnaud, *op.cit.*, p. 138.
2 Boris Vian, « Préface », *J'irai cracher sur vos tombes*, in. *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, p. 243.
3 Adela Cortijo-Talavera, art. cit., p. 356.
4 Nicole Bertold, « Avant propos », dans *Et on tuera tous les affreux*, Jean-David Morvan, Ignacio Noé, *op.cit.*, p. 1.
5 *SP* p. 19, p. 45, p. 71, p. 97, p. 141, puis p. 179 ; *SPA* p. 9, p. 19 (« *Buen Ladrón* »), p. 28, p. 37 (« *Mahoma* »), p. 55, puis p. 68.

Ernest Bramah. L'intrigue de la dernière nouvelle est liée de manière très évidente à sa dédicace, puisqu'elle met en scène des personnages chinois, comme le font les romans d'Ernest Bramah. Cette correspondance incite à chercher des liens entre les autres nouvelles et leur dédicace, que le lecteur doit chercher, sans toutefois avoir la moindre garantie de l'existence de ce lien. D'ailleurs, on peut soupçonner que cette dédicace ne soit qu'un écran, un moyen pour l'auteur de dissimuler sa véritable inspiration (tout comme la préface à *J'irai cracher sur vos tombes* occulte la référence à Henry Miller), car Honorio Bustos Domecq est un plagiaire.

L'assassinée de la quatrième nouvelle l'utilise en effet comme contre-exemple pour décourager les velléités de son fiancé, qui veut publier un livre dont elle sait qu'il est plagié : « Souviens-toi de Bustos Domecq, de Santa Fe, celui dont on publia une nouvelle et dont on s'aperçut ensuite qu'elle avait été déjà écrite par Villiers de l'Isle Adam[1]. » Cette anecdote de Pumita suscite les interrogations du lecteur : puisque Honorio Bustos Domecq est un plagiaire, les nouvelles du recueil sont-elles également plagiées ? Faut-il chercher, dans le recueil, des références aux nouvelles de Villiers de l'Isle Adam (de fait, la titre du second recueil de Honorio Bustos Domecq, *Nouveaux contes de Bustos Domecq*, est forgé sur le même modèle que celui de Villiers de l'Isle Adam, *Nouveaux contes cruels*) ? Pumita ne dit pas que Bustos Domecq a copié un texte, mais qu'il a écrit le même titre qu'un autre, tout comme Pierre Ménard rédige à nouveau le *Don Quichotte* de Cervantès, mais sans le copier : Bustos Domecq et Pierre Ménard ont-ils une parenté ?

Ces pistes interprétatives ne peuvent pas être confirmées : le livre met en place la matière d'une enquête, à laquelle il n'apporte pas de solution. Fabiana Sabsay écrit ainsi qu' « à vrai dire, les allusions se contentent de dispenser la seule confusion, sans jamais rien expliciter […] Le lecteur s'y perd, il croit par moments s'y retrouver mais, en réalité, il découvre des clés sans vraiment dénicher leurs serrures[2]. » Elle raconte effectivement que, dans un entretien au cours duquel on lui demande s'il s'était soucié de rendre les références contenues dans le recueil compréhensibles pour le public, Borges déclare « s'en ficher comme d'une guigne[3] ». Le texte n'a pas d'obligation de répondre à son lecteur : il se contente de le faire se questionner.

1 *SP* p. 111 ; *SPA* p. 44 : « *Acordate de Bustos Domecq, el santafecino ese que le publicaron un cuento y después resultó que ya lo había escrito Villiers de l'Isle Adam*. »
2 Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 219.
3 Jorge Luis Borges cité par Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 219 : « *me importa un comino*. » Nous traduisons.

## 2. Les interstices du texte

Un texte, écrit Umberto Eco, a besoin d'un lecteur qui tienne le rôle d'« opérateur[1] » du texte, qui puisse décoder le message qui y est contenu, pour fonctionner. Le lecteur est chargé d'actualiser les « coréférences » du texte, c'est-à-dire des messages qui ne sont pas écrits, mais impliquées par les mots, par convention : « le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir ». Il s'agit d'un fonctionnement économique pour le texte (car, si on considère que quelque chose est sous-entendu de manière suffisamment évidente, nul besoin de l'écrire).

*Des textes incomplets*

Le récit de « L'Affaire Vargas » multiplie les espaces blancs. Dans le premier chapitre de la nouvelle, deux répliques, l'une prononcée par « un visiteur » de Pavia Mendes et l'autre par Custodio Borges, sont séparées par un blanc typographique. On comprend que, entre ces deux répliques, dans l'espace du blanc typographique, on a découvert le cadavre de Vargas, étendu sur le chemin da Bruxas :

> – J'ai presque le pressentiment d'un accident, d'un malheur… Un instant… Je ne sais même pas ce que je pressens.
>
> [ ]
>
> … Quelle peut bien être la canaille qui[2] ?…

> *– Quasi que pressinto um desastre, um desgraça… Um momento… Já nem sei o que pressinto.*
>
> [ ]
>
> *… quem seria o canalha que… ?*

1 Umberto Eco, *op.cit.*, p. 61, puis p. 63.
2 « AV » p. 17; « CV » p. 44.

Cette ellipse permet de dire la mort de Vargas sans jamais donner à voir son corps, et sans faire prendre trop d'ampleur au récit ; le dialogue entre Borges et le policier suffit à donner l'information essentielle : son pressentiment était juste, Vargas est mort. Ce procédé se répète un peu plus tard, au moment où Borges semble admettre que Vargas a pu se suicider : les ellipses interviennent, en fait, dans des moments cruciaux pour l'assassin qui cherche à établir son alibi.

« L'Affaire Vargas » orchestre des manques dans le récit, et plus précisément dans les dialogues ; parfois, des répliques entières manquent, remplacées par des blancs typographiques, comme cette réplique du suspect, Pavia Mendes, qu'on suppose longue et furieuse, mais dont ne subsiste que ce fragment : « – … devant votre subordonné[1] ». Ces manques répétés (ils se reproduisent dans le discours du juge et dans la démonstration de Quaresma) demandent un effort d'interprétation de la part du lecteur, et le laissent livré à lui-même. Le cas de la réplique de Pavia Mendes est assez facile à interpréter, parce qu'elle est encadrée par deux répliques du commissaire Bastos extrêmement sévères à son égard : on se doute qu'il se défend. Il est plus difficile de compléter le discours de Quaresma, censé apprendre au lecteur quelque chose que ce dernier ignore : les manques du texte sont impossibles à combler, et il demeure incomplet. Ces ellipses, soit qu'elles soient produites par des blancs typographiques, soit que le texte demeure fragmentaire à certains endroits (le onzième chapitre de la nouvelle, par exemple, possède un numéro et un paratexte, mais pas de récit), participent d'une incomplétude du texte. Ana Maria Freitas cite une note de Pessoa dans laquelle il dit son désamour des débuts et des fins, « parce qu'ils sont des points de définition[2] ». Finir un texte, c'est lui imposer « un cran d'arrêt[3] », selon l'expression de Roland Barthes ; l'incomplétude de la nouvelle et les ellipses rendent visibles la nécessité d'un travail d'interprétation de la part du lecteur.

*Et des textes à compléter*

Dans *Et on tuera tous les affreux*, ce travail d'interprétation est souligné par le grand nombre de litotes qui émaillent le récit, et qui évoquent les motifs du sexe ou de la mort tout en les passant sous silence : « – Vous n'avez pas du tout envie de vous reposer, dit Sally. Et ça se voit. – Ne vous inquiétez pas, dit Mike. C'est un réflexe ; c'est comme la rigidité cadavérique, ça ne signifie rien[4]. » Dans la première réplique de Sally, le pronom neutre décrit à la fois la proposition qui le précède (Mike n'a pas envie de se reposer) et son érection qu'il évoque juste ensuite (« c'est comme la

1 « AV » p. 56; « CV » p. 67 : « *diante do seu subordinado*. »
2 « *My writings were none of them finished […] I hate the beginnings and ends of things, for they are definite points* », Fernando Pessoa, 1908, cité par Ana Maria Freitas (*O Fio e o Labirinto*, *op.cit.*, p. 10.) Nous traduisons.
3 Roland Barthes, « La Mort de l'auteur » [1968], *Le Bruissement de la langue*, Paris, Points, 1984, p. 68.
4 *EOT* p. 119.

rigidité cadavérique »). Le motif sexuel est suggéré, mais pas véritablement visible dans le texte, comme recouvert par les pronoms neutres. Dominique Jeannerod explique que, à la même époque, les romans *San Antonio* ne subissent pas les foudres de la commission de censure précisément parce que le sexe n'y est évoqué que dissimulé sous un argot opaque, qui demande au lecteur un important travail d'interprétation pour le déchiffrer[1]. Peut-être les litotes sexuelles de *Et on tuera tous les affreux* ont-elles pour but d'échapper à un nouveau procès ; mais elles établissent que le texte ne dit pas tout à son lecteur (peut-être parce que, légalement, il n'a pas le droit de tout lui dire), qu'il contient des vides qu'il appartient au lecteur de combler.

À la fin du roman, par exemple, Rock et Mike poursuivent un infirmier à la solde du docteur Schutz, qui finit par mourir, tombé d'une falaise :

> Enfin, il se prend les pieds l'un dans l'autre et il roule par terre… mais il ne s'arrête pas pour ça… Nous sommes presque au bord de la côte… une petite falaise de six mètres de haut… Il réussit à se redresser et pique une tête…
>
> Zut. Il nous a eus… Je ne plonge pas maintenant, je n'aurais plus la force de remonter ; il doit faire trop bon dans l'eau.
>
> À notre droite s'étend une crique sablonneuse, ravissante, bordée de plantes fraîches et de rochers rouges. Un bateau se balance, à l'ancre… un petit yacht à moteur d'une trentaine de mètres… un vrai bateau de milliardaire…
>
> – Y a un sentier ? demande Mike.
>
> – Oui, dis-je, car je viens de l'apercevoir.
>
> – On le laisse tomber ?
>
> L'infirmier barbote à cinquante mètres de nous[2]

Jusqu'à la dernière ligne, le texte laisse entendre que l'infirmier a pu s'en sortir : sa mort est recouverte par le ton léger avec lequel il est décrit « piquant une tête », l'évocation de la plage, et même du yacht dont on imagine qu'il serait un moyen idéal pour s'échapper. C'est une sorte de « parallipse », selon la définition de Gérard Genette, une « ellipse latérale » qui omet l'« un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit[3] ». L'ironie

1 Dominique Jeannerod, *San-Antonio et son double. L'aventure littéraire de Frédéric Dard*, dir. Dominique Jeannerod, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 136-137.
2 *EOT* p. 125-126.
3 Gérard Genette, *Figures III*, cité par Pierre Bayard, *op.cit.*, p. 55 (note n°7).

de la phrase « une petite falaise de six mètres de haut » et la fausse justification pour laquelle Rock ne plonge pas à la poursuite de l'infirmier (« il doit faire trop bon dans l'eau ») auréolent la mort de l'infirmier d'un humour sinistre[1].

*La confiance en le narrateur s'altère*

La parallipse est également présente dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, soulignant à quel point la narration est peu fiable. Par exemple, dans la dernière nouvelle, alors que Parodi s'entretient avec son visiteur, Gervasio Montenegro surgit dans la cellule : « – L'habitué du Salon Doré est lui aussi infatigable et persévérant, s'exclama tout de go Montenegro, qui était là à les épier, à croupetons, l'œil rivé à la serrure, sa canne en os de baleine à la bouche[2] ». Le récit n'avait jamais mentionné Montenegro, avant ce surgissement ; il comporte un blanc, un « interstice[3] », que le lecteur remplit en interprétant le texte de la manière la plus économique possible, en supposant que, puisque le personnage n'est pas mentionné, il est absent. Pour que le texte fût transparent pour le lecteur, il eût fallu que la précision contenue dans la subordonnée (Montenegro « était là à les épier ») fût placée avant sa réplique flamboyante ; dans notre cas, le texte se construit contre l'interprétation logique du lecteur, cultive son opacité, et affirme qu'il peut être trompeur. En révélant qu'un personnage était présent pendant tout un chapitre mais qu'il n'a jamais été mentionné, la narration sous entend que le lecteur ne peut pas lui accorder une confiance aveugle.

La troisième nouvelle illustre particulièrement ce principe de mensonge par omission qui fait voir à quel point la narration est trompeuse. José Formento vient voir Parodi pour lui exposer le cas d'un complot mené contre son maître, Anglada : il est donc narrateur (intradiégétique). Au terme de la nouvelle, Parodi révèle que l'instigateur du complot est en fait Formento lui-même : le récit qu'il avait fait omettait volontairement les éléments qui prouvaient sa participation au complot et sa culpabilité. C'est l'exact même procédé qui se trouve dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie, dans lequel l'assassin est le narrateur homodiégétique du récit[4]. Le recueil met lui-même en scène le fait que la narration trompe son lecteur.

---

1 On peut noter que l'adaptation en bande dessinée comprend ce passage d'une autre manière : l'infirmier plonge avec succès, et parvient à s'échapper (*op.cit.*, p. 92) ; il nous semble que c'est une interprétation fautive.

2 *SP* p. 184 ; *SPA* p. 70 : « *–El veterano del Salón Doré tampoco se fatigua y también persiste – exclamó con espontaneidad Montenegro, que había estado espiando en cuclillas el ojo en la cerradura y el bastón de ballena entre los dientes* ».

3 Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Librairie générale française, 1985, p. 63.

4 D'ailleurs, Adolfo Bioy Casares raconte que lui et Borges voulaient publier *Le Meurtre de Roger Ackroyd* dans leur collection de romans policiers, précisément parce qu'ils considéraient ce roman comme « le premier dans lequel le narrateur du récit se révèle être l'assassin », et que ce retournement en faisait, pour eux, un jalon majeur pour le genre policier (*Memorias*, *op.cit.*, p. 101. Nous traduisons).

Il s'agit de montrer au lecteur que la narration n'est pas transparente et qu'elle constitue un filtre pour tous les événements qui sont portés à sa connaissance. Au début de *Et on tuera tous les affreux*, Rock est enfermé, seul, dans une pièce fermée ; « La porte s'ouvre, et puis elle se referme… et entre les deux opérations, il y a eu une légère modification de mon état d'esprit[1]. ». Effectivement, une femme nue vient d'entrer dans la pièce, mais elle s'apparaît pas dans l'énoncé qui, pris de manière isolée, donne l'impression d'un simple battement de porte. Le récit le précise immédiatement après, mais ce jeu qui retarde l'apparition de la jeune femme dans le récit (alors qu'elle est déjà là dans la diégèse) fait la démonstration de la toute puissance de Rock et de sa capacité à dissimuler des éléments au lecteur.

Dans « L'Affaire du professeur de sciences », les manques dans le récit sont explicitement dus à la narration de Johnson, puisque son souvenir d'un événement advenu bien des années avant le récit est altéré par le temps. Il est, par exemple, incapable de se rappeler sa réponse au moment où il apprend le meurtre de Lewis : « Je me remis de ma surprise et dis quelque chose – j'oublie quoi – au directeur[2]. » L'écart temporel entre le verbe au passé simple qui constitue le récit et le verbe au présent dans la proposition incidente, qui constitue un commentaire sur ce qui est raconté, donne à voir l'épaisseur de la réminiscence, et rend la narration visible : on n'assiste pas à des événements qui se déroulent sous nos yeux, mais bien à un récit de ces événements. Même s'il finit par s'effacer derrière le discours de Byng, au début de la nouvelle, Johnson ne se cache d'ailleurs pas vraiment de ce rôle de narrateur : il avoue, par exemple, avoir modifié les noms qu'on trouve dans le récit pour garantir l'anonymat des personnages[3].

*Un délire interprétatif ?*

Nos textes soulignent donc les interstices du texte, c'est-à-dire la participation du lecteur à la constitution d'un sens et à la production d'interprétations, et légitiment la recherche d'un sens caché. Il faut alors se poser la question des limites de cette recherche pour celui ou celle qui étudie le livre, et pour notre étude ; c'est la question que pose Luc Boltanski : « Jusqu'où faut-il poursuivre l'enquête[4] ? » Il explique que, plus la confiance que l'on peut accorder à son environnement (dans notre cas, la confiance que l'on peut accorder au livre) est importante, plus la légitimité de la théorie du complot et de la paranoïa baisse, et inversement. À propos d'un contexte de guerre civile (dans les zones de Colombie contrôlées par les FARCS), il écrit : « Une manière d'être qui, dans un

1 *EOT* p. 11.
2 « APS » p. 28 ; « CSM » p. 58 : « *I got over my surprise and said something – I forget what – to the Headmaster* ».
3 « APS » p. 25 : « j'ai légèrement modifié ce récit » ; « CSM » p. 56 : « *I have slightly masked this narration* ».
4 Luc Boltanski, *op.cit.*, p. 287.

contexte plus pacifique, serait considérée comme “paranoïde” n’est, dans ce cas, qu’une manifestation de prudence élémentaire[1]. » On ne peut évidemment pas comparer notre corpus à un contexte aussi dangereux et grave qu’une guerre civile : le dispositif qui vise à déstabiliser toute certitude quant au récit est avant tout ludique. C’est un jeu de déconstruction qui ne menace jamais son lecteur, mais légitime une activité interprétative débridée, une paranoïa littéraire. Laurent Demanze écrit effectivement que, « en mettant en évidence des virtualités interprétatives indécidables[2] », le critique (il parle à ce moment de Pierre Bayard) entre dans un délire paranoïaque. Tout comme le détective de nos textes, il cesse d’être une « instance de véridiction à même de distinguer le réel et la fiction : il est pris dans le vertige des représentations délirantes ». Il devientalors « un lecteur compulsif, un véritable maniaque de l’interprétation qui s’enferme dans une situation inextricable[3] », pour reprendre les mots de Maxime Decout à propos de ce type de lectures paranoïaques. Pour Maxime Decout, le roman policier se prête particulièrement à ce « fanatisme herméneutique », puisqu’il est l’archétype du « récit trompeur », du récit qui force son lecteur à être « mauvais », à formuler des hypothèses qui se révéleront fausses ; nos textes, en plus d’être trompeurs, sont « illisibles », c’est-à-dire que « leur nature vous prédispose […] à les interpréter de manière abusive[4] ».

Umberto Eco évoque « des textes qui jouent sur ces écarts, les suggèrent, les espèrent – et sont-ce là des textes “ouverts”, aux mille lectures possibles, procurant toutes une jouissance infinie[5] ? » Nos textes établissent les conditions de production d’un grand nombre d’interprétations, qui apparaissent comme valables et justifiables, mais qui ne sont jamais ni confirmées, ni infirmées. Mais l’hétéronymie rend ce trouble et cette indécision plus prégnants encore ; car elle compromet, rend instable, la figure de l’auteur, « l’une des données les plus essentielles à la réalité des œuvres[6] », écrit Maxime Decout.

1 *Ibid*, p. 291.
2 Laurent Demanze, *op.cit.*, p. 247, puis p. 254.
3 Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2021, p. 35. Dans ce livre, Maxime Decout étudie des types de lecture qui ne sont pas prévus par le texte, qui vont contre lui, qui actualisent des possibilités « non réalisées » du texte (p. 7).
4 *Ibid.*, p. 46, puis p. 52.
5 Umberto Eco, *op.cit.*, p. 69.
6 Maxime Decout, *op.cit.*, p. 65.

## III. Une supercherie littéraire : l'hétéronymie comme « opération de brouillage » (Julia Peslier)

Le roman policier fonctionne avec un récit caché, un « récit impossible », selon l'expression de Uri Eisenzweig ; c'est le même type d'expression qu'emploie Julia Peslier pour évoquer les textes écrits sous hétéronymes : « toute littérature hétéronymique ou activant une altérité auctoriale prend racine de manière essentielle dans la lacune (le texte dérobé) et dans l'accumulation (le texte exhibé), qui sont deux manières de fantômes[1]. » Le texte écrit sous hétéronyme serait un texte « dérobé », fantomatique, à l'existence brouillée. Quand « son œuvre est dans le monde », quand l'hétéronyme est doté d'une œuvre – ici, les textes que l'on étudie –, alors l'hétéronyme est « affranchi » de son orthonyme : il existe sans lui. L'existence de ces hétéronymes est ambiguë : ils existent, et pourtant ils ne sont pas tangibles : ils sont *auctor*, ils existent en tant qu'instance textuelle et fonction auteur[2], sans exister en tant que *scriptor*, personne réelle qui produit un manuscrit. C'est en ce sens qu'ils sont fantômes, et que Julia Peslier les qualifie d'« opérations de hantise et de brouillage ». Quand le texte est écrit sous hétéronyme, il est déstabilisé, parce qu'il est rattaché à un *auctor* instable, qui n'existe pas vraiment :

> Les ordres du vrai et du faux, les registres de l'historique et du fictif, sont bouleversés, renversés, chamboulés, créant de l'indécidable dans le texte – à moins de se lancer dans une enquête de longue haleine pour décrypter chaque information, source, référence et allusion disséminée, pour démêler les temps historicisables des temporalités fantastiques, fantomatiques[3].

L'hétéronymie crée donc une enquête qui ne peut pas se clore.

### A. L'hétéronymie, un dispositif de feintise

Le motif de l'enquête est ainsi un dénominateur commun du roman policier et de l'écriture sous hétéronyme : la création de l'hétéronyme dans la préface relève du même type de procédés que celui qui consiste à égarer le lecteur en cachant le récit du crime et en exhibant le récit de l'enquête.

1 Julia Peslier, « Escrever de não escrever. L'héritage Pessoa. Hétéronymies, altérités littéraires et œuvres fantômes dans la littérature contemporaine », *Revue LHT*, « Le catalogue des livres imaginaires », 2014, n°13, https://www.fabula.org/lht/13/peslier.html, consulté en ligne le 19/04/2020, §7-8, puis §19.

2 Selon la terminologie de Michel Foucault, pour qui le nom d'auteur fait fonctionner le texte, en le situant par rapport à d'autres textes signés du même nom, en lui donnant une unité stylistique, et en le situant historiquement ; c'est une figure vers laquelle « le texte pointe » (Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans : Dinah Ribard, *1969 : Michel Foucault et la question de l'auteur "Qu'est-ce qu'un auteur" texte, présentation, et commentaire*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2019, p. 29.)

3 Julia Peslier, art.cit, §23.

Jean-François Jeandillou explique que la mystification littéraire repose sur la superposition d'un discours biographique sur le discours auctorial[1]. Pour créer la supercherie, il faut supposer l'existence d'un auteur fictif, en lui créant une biographie.

Le recueil des *Six problèmes pour don Isidro Parodi* est ainsi introduit par une biographie de l'hétéronyme, Honorio Bustos Domecq, en auteur réel. L'existence de Bustos Domecq est accréditée par un dispositif qui doit susciter la confiance du lecteur : non seulement Adelma Badoglio, qui écrit la biographie, semble prendre sa tâche au sérieux en proposant une présentation qui remonte jusqu'à sa naissance, mais cette biographie est précédée d'un paratexte qu'on suppose être écrit par l'éditeur, « Nous reproduisons ci-après le portrait qu'a esquissé cette excellente Mlle Adelma Badoglio : ». l'énonciation impersonnelle, le déictique « ci-après » (qui traduit « a continuación ») miment[2] une énonciation universitaire qui donne du crédit au discours biographique. Cette biographie lui donne une date et un lieu de naissance (il « naquit dans la localité de Pujato (province de Santa Fe) en 1893[3] »), donne des jalons temporels à sa vie, puisque la biographe précise, entre parenthèses, la date de chaque événement qu'elle mentionne, et une œuvre, puisqu'elle cite plusieurs titres d'ouvrages qu'il est supposé avoir écrits. Honorio Bustos Domecq existe indépendamment de ses auteurs supposants[4], et d'ailleurs il leur préexiste, puisqu'il est né avant eux (Borges est né en 1899 et Bioy Casares en 1914).

La biographie de Bustos Domecq fonctionne donc comme un dispositif de « feintise » (ludique), selon l'expression de Jean-Marie Schaeffer, puisqu'il s'agit d'une « représentation (verbale[5]) », une fiction, qui n'est pas annoncée comme fiction par le paratexte. Honorio Bustos Domecq a beau de pas exister, sa biographie n'est pas surplombée d'une mention « fiction », ou « invention » : au contraire, elle est chapeautée d'un dispositif censé être éditorial et appeler la confiance du lecteur.

Cette stratégie d'égarement du lecteur pour le détourner de l'auteur réel est particulièrement parlante dans le cas des romans de Vernon Sullivan. Le paratexte de *J'irai cracher sur vos tombes* exhibe le nom de l'auteur réel, Boris Vian, pour mieux le camoufler sous le statut de « traducteur » du roman. Non seulement l'avertissement de l'éditeur construit la personne de l'auteur supposé –

1 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mstification*, *op.cit.*, p. 26.

2 Jean-Marie Schaeffer parle de « mimésis formelle » pour qualifier la manière dont un texte imite les marques d'énonciations des biographies réelles pour faire passer le personnage fictif dont il parle pour une personne réelle (*Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 140).

3 *SP* p. 7 ; *SPA* p. 6, « *nació en la localidad de Pujato (provincia de Santa Fe), en el año 1893* ».

4 Même s'il est construit par rapport à eux : il porte le nom de l'arrière-grand-père de Borges (Bustos) et celui de l'arrière-grand-père de Bioy Casares (Domecq) (Alfredo Taján, « El extraño caso de Bustos Domecq », *Sur*, vendredi 6 novembre 2009 [en ligne], consulté le 27/04/2021.)

5 Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 163 : « ce que nous appelons "feintise ludique" se caractérise par une dissociation entre la production de mimèmes-semblants et l'attitude intentionnelle ou la fonction pragmatique de la feintise ».

Vernon Sullivan, un jeune homme afro-américain *passant* pour blanc – en citant des articles de la presse états-unienne pour accréditer son propos[1], mais le paratexte dédouane Boris Vian de la responsabilité du texte en lui en attribuant une autre, mineure, celle de la traduction. Jean-François Jeandillou écrit ainsi : « À l'articulation, indispensable, du paratexte biographique ou exégétique et du texte littéraire attribué à un être irréel s'ajoute ici l'artifice, facultatif, de la traduction supposée[2]. » Noël Arnaud rappelle que, lorsque *J'irai cracher sur vos tombes* est mis en cause par la justice Boris Vian est attaqué en tant que traducteur, c'est-à-dire responsable de la présence du roman en France, et non pas comme auteur. Il répond donc à ces attaques en son nom plutôt qu'en celui de Vernon Sullivan[3]. Lors du procès, sa défense repose moins sur une démonstration de l'innocuité du roman que sur son déni de paternité : on propose même d'« écrire à Sullivan en lui demandant d'envoyer une lettre ». D'après Noël Arnaud, le second roman de Sullivan, *Les Morts ont tous la même peau*, est même écrit dans le but de renforcer l'épaisseur du personnage de Vernon Sullivan en le dotant d'une œuvre plus abondante que le seul roman initial. Alors qu'il ne disposait jusqu'alors que d'une œuvre traduite, il est doté d'une œuvre en anglais, puisque, en 1948 – un peu après la publication en feuilleton de *Et on tuera tous les affreux* – paraît la version prétendument originale de *J'irai cracher sur vos tombes*, *I Shall Spit on your Graves* (aux éditions Vendôme-press[4]). *Et on tuera tous les affreux* paraît pour la première fois avant que Boris Vian n'admette devant la justice être le véritable auteur du roman (en novembre 1948). La couverture du volume présente encore Boris Vian comme le traducteur « de l'américain » du roman. Pour Noël Arnaud, l'identification entre auteur supposant et auteur supposé n'a lieu qu'à partir de la publication du quatrième roman, *Elles se rendent pas compte*[5], en 1950 (l'année où Vian est condamné pour outrage aux bonnes mœurs). On peut donc considérer que la stratégie de déresponsabilisation de Boris Vian opère encore au moment de la publication de *Et on tuera tous les affreux*.

Le motif de la traduction est assez semblable à la manière dont l'auteur de la préface de *Quaresma Déchiffreur* décrit la manière dont il a constitué le recueil. Sans donner son nom, il explique avoir été dévasté par le manque de reconnaissance qui entourait Quaresma dans la vie et l'entoure dans sa mort ; il entend remédier à cette injustice en réunissant des témoignages des exploits de Quaresma, et en les portant à la connaissance du public. *Quaresma déchiffreur* ne serait

1 La biographie de Vernon Sullivan signée « L'Éditeur » cite un article du magazine *Colliers* (« Tous les ans 2000 Noirs se transforment en Blancs. C'est ce qui ressort d'un récent article d'Herbert Asbury du "Colliers". », cité par Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, *op.cit.*, p. 138).
2 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, *op.cit.*, p. 152.
3 Noël Arnaud, *op.cit.*, p. 143-145.
4 « Traduction en américain par Boris Vian de la version française », écrit Noël Arnaud (*Ibid.*, p. 491).
5 *Ibid*, p. 152.

donc pas un recueil de nouvelles policières, mais un recueil de témoignages d'exploits réalisés par Quaresma dans un contexte policier : « je me suis assigné la tâche éditoriale de rassembler, de tous les coins du monde que j'ai pu trouver, toutes les affaires qu'il m'ait été donné de connaître, dans lesquelles le raisonnement du docteur Quaresma a été l'Œdipe d'un sphinx criminel[1]. » Le préfacier n'est pas un auteur, il est un éditeur. Même s'il dit prendre en charge la rédaction de quelques-unes des nouvelles (celles qui restent sont rédigées par d'autres témoins, comme le policier Manuel Guedes), le fait de prétendre que les nouvelles ne sont que des témoignages le dédouane de la responsabilité de leur écriture.

Même si ce dispositif permet d'alimenter « la réalité fictionnelle de cette figure [Quaresma], qui n'est pas un personnage, mais une personne avec une véritable existence[2] » écrit Ana Maria Freitas, les deux recueils écrits par Pessoa se distinguent de nos autres textes par le manque d'épaisseur de leurs auteurs hétéronymes. Horace James Faber possède certes une signature et un nom, mais Pascal Dethurens choisit de ne pas l'intégrer à sa compilation des signatures des hétéronymes[3] ; il ne dispose d'aucune biographie, au point que Robert Bréchon considère qu'on peut l'écarter de la liste des hétéronymes de jeunesse[4]. L'auteur de la préface à *Quaresma déchiffreur* n'a lui-même pas de nom, et on ne sait rien de lui, hormis le fait qu'il était un ami de Quaresma. Ces recueils se présentent comme des textes sans auteur, qui tiennent seuls. Contrairement à des textes de fiction, ils n'ont pas besoin d'auteur qui les fasse entrer dans le monde : comme ils sont des témoignages, ils décrivent des faits qui se sont déjà produits, et ils ne dépendent d'aucune imagination pour exister. Cette autonomie du texte par rapport à son auteur – l'auteur de la préface à *Quaresma déchiffreur*, après tout, n'a fait que rassembler des témoignages qui lui préexistaient – fonctionne comme une preuve de la véracité des événements qu'il décrit, c'est-à-dire comme feintise.

1 Fernando Pessoa, « Préface », *Quaresma déchiffreur*, *op.cit.*, p. 34 ; « Prefácio », *Quaresma, decifrador*, *op.cit.*, p. 32 : « *Tomei por isso sobre mim a tarefa editorial de reunir, de quantos pontos do mundo pude, quantos casos me foi possível obter, em que o raciocínio do dr. Quaresma tinha sido o Édipo de alguma esfinge criminal*. »
2 Ana Maria Freitas, *op.cit.*, p. 205.
3 Pascal Dethurens, *op.cit.*, p. 311.
4 Robert Bréchon, *op.cit.*, p. 69.

## B. L'autonomie du livre

### 1. Un hétéronyme autonome…

Pour Gérard Genette, l'entité que constitue l'hétéronyme « se trouve dotée d'une identité fictive par voie paratextuelle […] ou même et surtout textuelle (autonomie thématique et stylistique[1]). » Les hétéronymes d'un même auteur sont donc autonomes les uns par rapport aux autres parce qu'ils n'ont pas le même nom, et parce qu'ils n'écrivent pas de la même façon. Julia Peslier écrit effectivement que créer plusieurs hétéronymes, c'est créer plusieurs corpus, plusieurs œuvres, donc plusieurs publics : « les lecteurs d'Álvaro de Campos ne sont pas forcément ceux d'Alexander Search ou de Bernardo Soares[2] », ou *a fortiori* ceux d'hétéronymes moins fameux, comme Horace James Faber. Ils existent sans rapport entre eux et, initialement, sans rapport avec leur auteur supposant.

La qualité fantomatique de l'hétéronyme, *auctor* sans être *scriptor*, en font des êtres indépendants du monde, purement textuels ; Julia Peslier écrit qu'on « pourrait les compter en poids de pages[3]. » Comme ils n'existent qu'en tant qu'ils constituent un texte, ils sont des objets autonomes. Clara Sitbon explique que la supercherie littéraire dans son contexte de publication initial, quand elle n'a pas encore été révélée, est un objet fermé : l'hétéronymie implique une sorte d'autonomie de la production du texte, qui se tient tout seul, sans référence à l'auteur supposant, et que cette autonomie signe l'indépendance du signe littéraire par rapport à son signifié[4]. La présentation de l'oeuvre d'Honorio Bustos Domecq semble confirmer cette idée : quand Adelma Badoglio lui attribue une « *Élégie sur* l'*Ode à la mort de son père*, *de Jorge Manrique*[5] » (c'est-à-dire un texte à propos d'un poème déjà écrit, les *Stances sur la mort de son père*), elle inscrit Bustos Domecq dans une littérature auto-référentielle et fermée sur elle-même. Il n'écrit pas sur le monde, mais est un sujet purement littéraire.

Jean-François Jeandillou utilise l'expression d'« hétéro-univers[6] » pour qualifier l'espace dans lequel existe l'hétéronyme, « un monde imaginaire globalement compatible avec le monde actuel, quoique différent de lui ». La compatibilité de ce monde avec le monde réel ne change pas le

1 Gérard Genette, *Seuils*, cité par Alain Brunn dans *L'Auteur. Textes choisis et présentés par Alain Brunn*, Paris, Flammarion, « GF », 2021, p. 60.
2 Julia Peslier, art.cit, §6. Ces trois auteurs sont des hétéronymes de Pessoa.
3 Julia Peslier, art.cit, §4.
4 Clara Sitbon, « Le Canular littéraire, ou *hoax* : déconstruire pour mieux reconstruire de nouveaux paradigmes interprétatifs ? », art.cit. p. 96. Clara Sitbon associe au terme de signifiant la supercherie quand elle n'a pas encore été démontée, et au terme de signifié la supercherie après sa révélation.
5 *SP* p. 7 ; *SPA* p. 6 : « *Oda a la "Elegia a la muerte de su padre", de Jorge Manrique* ».
6 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mstification*, *op.cit.*, p. 35, p. 100, puis p. 107.

fait qu'il s'agit de deux mondes différents. Dire que le texte est écrit sous hétéronyme, c'est « changer d'univers », et entrer dans celui où l'hétéronyme existe, c'est-à-dire où la phrase « Vernon Sullivan est un auteur réel » (par exemple) est vraie. Il y a une indépendance radicale des hétéronymes par rapport au monde de l'orthonyme : « la théorie des "objets purs" élaborée par Meinong peut à bon escient s'appliquer aux auteurs hétéronymes. De ceux-ci on ne parle qu'en tant qu'ils sont *ausserseinde*, c'est-à-dire situés au-delà de l'être et du non-être. »

Nos textes sont encadrés par des dispositifs qui déplacent la responsabilité de leurs auteurs réels vers des hétéronymes. Ce déplacement vers des personnages sans existence, fantomatiques selon l'expression de Julia Peslier, fait de nos textes des objets indépendants, coupés du monde auquel les rattachait le lien qui existait entre *auctor* et *scriptor*. Le dispositif de feintise sur lequel reposent nos textes en fait des entités autonomes.

### 2. … Mais pas indépendant

Pourtant, pour égarer le lecteur, la supercherie doit disposer d'éléments référentiels qui accréditent la véracité de ce qu'affirment les paratextes. Ces éléments sont, notamment, géographiques : Honorio Bustos Domecq voyage dans une Argentine bien réelle, et Byng et Quaresma meurent à New-York. La supposition de Vernon Sullivan est celle de nos supercheries qui s'est le plus incarnée dans le monde réel au point que Boris Vian a voulu, au moment du procès de *J'irai cracher sur vos tombes*, faire venir l'auteur supposé à Paris[1]. Valère-Marie Marchand reproduit une photographie de Boris Vian qui regarde, pensif, un moulage de son propre visage. Cette photographie est légendée : « Boris Vian face à Vernon Sullivan[2] ». Tout éloigné qu'il est de Boris Vian, et tout indépendant qu'il est de lui, Vernon Sullivan a le même visage que son auteur supposant, il est lui – mais une version de Boris Vian forgée par Boris Vian lui-même. Non seulement Vernon Sullivan apparaît dans le monde, s'incarne, mais il est une sorte de miroir de son auteur supposant, et dépend de lui.

Si les textes écrits sous hétéronymes peuvent fonctionner de manière autonome et sans référence à leur auteur supposant, ils sont cependant rattachés et subordonnés à cet auteur. Gérard Genette qualifie les hétéronymes d'« hypostases[3] », reprenant l'image chrétienne qui veut que Dieu

1 Noël Arnaud, *Dossier de l'affaire* J'irai cracher sur vos tombes, cité par Jean-François Jeandillou dans *Supercheries littéraires*, *op.cit.*, p. 361-362.
2 Valère-Marie Marchand, *Boris Vian, le sourire créateur*, Paris, Éditions Écriture, 2009, cahier central.
3 Gérard Genette, *Seuils*, cité par Alain Brunn dans *L'Auteur. Textes choisis et présentés par Alain Brunn*, Paris, Flammarion, « GF », 2021, p. 60.

soit composé de trois hypostases, le Père, le Fils et le Saint Esprit, tout en étant d'une seule nature[1]. Peut-on vraiment dire, alors, que nos supercheries littéraires[2] construisent une littérature close et autotélique ? La supercherie littéraire relève, selon l'expression de Jean-Marie Schaeffer, de la feintise « ludique[3] », c'est-à-dire qu'elle est destinée à être révélée et qu'elle porte en elle les conditions de sa révélation : des indices.

## C. Un code à déchiffrer

La mention « traduit de l'américain par Boris Vian » qui figure sur la couverture de *Et on tuera tous les affreux* substitue une fausse relation de Boris Vian au texte à sa véritable relation, et, en mettant en avant sa responsabilité dans la traduction du texte, affirme qu'il est étranger à son écriture. Jean-François Jeandillou explique cependant que ce dispositif, qui vise à égarer le public, porte en lui les conditions de son dévoilement : la « traduction supposée » est l'un des « lieux communs permettant de "flairer" la supercherie[4] ». Choisir de se nommer traducteur d'un livre qu'on prétend avoir été écrit pas un autre, c'est établir une relation avec le texte qui permet de remonter jusqu'à soi, autrement dit, c'est garantir que la supercherie pourra être révélée. Non seulement le paratexte, mais également le texte du roman est parcouru de références cryptées à la vie de Boris Vian. Hanaïk Hechiche propose de décoder les noms des personnages de *Et on tuera tous les affreux* au prisme de sa vie biographique : Mike Bokanski, un des compagnons de Rock Bailey, serait un avatar de « Michel Bokanovski, ami de Boris » ; le docteur Markus Schutz un avatar de « Mark Schutzenberg, directeur de recherche au CNRS » ; et la créature ratée, C. 16, bientôt baptisée « Jef Devais », serait « Jean-François Devais, journaliste à *Combat* et ami de Vian[5] ». La proximité onomastique rend ces correspondances évidentes, mais encore faut-il, pour les déchiffrer, bien connaître la vie biographique de Boris Vian ; le texte se présente certes comme une matière à déchiffrer, mais (initialement) déchiffrable uniquement par les proches de Vian.

1 *Trésor informatisé de la langue française*, article « hypostase », consulté en ligne le 07/04/2021.
2 Peut-on parler de supercherie littéraire à propos des nouvelles policières de Pessoa ? Jean-François Jeandillou (*op.cit.*, p. 111) définit la supercherie littéraire par le fait de simuler une fausse origine à un texte imprimé. Or, non seulement ces nouvelles n'ont pas été publiées par Pessoa lui-même, mais elles n'ont jamais été publiées sous un autre nom que le sien. Cependant, Ana Maria Freitas explique que les nouvelles policières étaient les textes hétéronymiques les plus susceptibles de faire l'objet d'une publication, et Jean-François Jeandillou rappelle (*Ibid*, p. 192) que l'hétéronymie pessoienne constitue initialement un canular. C'est pourquoi on pense pouvoir parler de « supercherie » à propos des nouvelles qui nous occupent.
3 Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 143.
4 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, *op.cit.*, p. 141.
5 Hanaïk Hechiche, *op.cit.*, p. 29.

Le même système a cours dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi* : Fabiana Sabsay explique que les auteurs représentés dans le recueil se rapportent à de vrais écrivains, que fréquentent Bioy et Borges. Le recueil, on l'a vu, parodie « la littérature réaliste et ses défenseurs[1] », la littérature *gauchesca*, c'est-à-dire la tendance qui domine dans la revue *Sur*. Il parodie du même coup un groupe d'écrivains, parmi lesquels Victoria Ocampo, qui, écrit Fabiana Sabsay, « défendait l'essai d'identité nationale des années trente », et dont il est possible de voir un avatar dans le personnage de Mariana Ruiz Villalba, « Moncha ». Toutes les deux pratiquent le français (Victoria Ocampo a été élevée en français et écrit ses premiers poèmes dans cette langue) et sont particulièrement influentes dans le milieu littéraire portègne. Victoria Ocampo, représentée sous les traits de Mariana, devient un écrivain médiocre.

On n'est donc pas étonné lorsque Bioy Casares raconte : « [En] 1942, sous le pseudonyme H. Bustos Domecq, nous publions avec Borges *Six problèmes pour don Isidro Parodi*. Les amis, la critique, *are not amused*[2]. » Si « les amis, la critique ne sont pas amusés », c'est sans doute parce que le recueil rit d'eux : la satire se fonde sur un « esprit de "clan littéraire[3]" » qui rend indispensable, pour la déchiffrer, une connaissance assez précise de ce clan.

Jean-François Jeandillou explique que le mystificateur en littérature, contrairement à un escroc classique, a pour but de retirer un « avantage ludique » de son entreprise, et non pas un « avantage matériel[4] ». Elle comporte une dimension « narquoise », c'est-à-dire qu'il s'agit de tester le lecteur et son jugement en lui soumettant un texte qui serait très facilement détectable comme faux, mais qui pourtant est pris comme vrai par certains. La sélection entre les lecteurs dupes de la mystification et ceux qui la percent à jour s'opère grâce à une série de signes que l'auteur dissémine dans le texte, signes qui rendent la mystification déchiffrable par quelques *happy fews* ; c'est en cela que la mystification littéraire engendre « une joie profonde et féroce, la jubilation[5] ». « Tandis que tout mensonge repose sur un "faire-croire", écrit Jean-François Jeandillou, la mystification reposerait sur un "laisser croire" autorisant certains destinataires à entrer "dans le secret", à donner ensuite au simulacre une consistance explicitement illusoire[6]. »

1 Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 131, puis p. 209.
2 Adolfo Bioy Casares, *La Invención y la trama*, cité par Fabiana Sabsay, *Ibid.*, p. 131. Nous traduisons.
3 *Ibid.*, p. 267.
4 Il faut tout de même noter que Boris Vian retire ces deux types d'avantages à la fois : Noël Arnaud écrit que les quatre romans de Vernon Sullivan rapportent au total plus de 4 millions de francs à leur auteur, quand les trois romans de Boris Vian rapportent seulement deux-cent mille francs. Il cite Boris Vian qui déclare à *Samedi-Soir*, à propos de Vernon Sullivan, « ça permet de bouffer » (Noël Arnaud, *op.cit.*, p. 153)
5 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, *op.cit.*, p. 23-24.
6 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, *op.cit.*, p. 23-24.

Existe-t-il un tel code dans les nouvelles de *Quaresma déchiffreur* et des *Histoires d'un raisonneur* ? Ana Maria de Freitas met au jour une série de connexions entre ces nouvelles et l'oeuvre d'autres hétéronymes, ou avec Pessoa lui-même. La biographie de Quaresma le rapproche de celle d'un hétéronyme, Frederick Wyatt, lui aussi « incapable de saisir la réalité[1] » ; son nom, Abilio (et sa variante, Ambrosio), construit une parenté onomastique avec Alberto Caeiro ou Álvaro de Campos. Pessoa se décrit lui-même, écrit Ana Maria de Freitas, par l'expression qu'il utilise pour qualifier Byng et Quaresma, qui sont des « déchiffreurs de charades[2] ». Elle relève également la présence, dans la « Préface » à *Quaresma déchiffreur*, de l'*Almanach de Lembranças*, l'almanach des souvenirs, que Pessoa fréquente régulièrement. Mais l'absence de références plus explicites à la biographie empirique de l'auteur nous empêche de penser que ces seuls éléments peuvent donner lieu à une « herméneutique de la mystification », selon l'expression de Jean-François Jeandillou.

## IV. Une stratégie de déstabilisation : une enquête interminable

Comme nos textes n'apportent pas de réponse nette aux questions qu'ils suscitent, le mouvement d'interprétation auquel ils ont donné lieu ne s'arrête jamais : ils sont toujours en mouvement. On a l'impression de textes impossibles à conclure, à fermer, à cause de leur instabilité. La vérité, dans nos récits, semble toujours impossible à atteindre. L'hétéronymie participe à laisser le trouble envahir nos textes, car elle complexifie le rapport du texte à son auteur et au reste de son œuvre, la questionne. Elle laisse entrevoir la possibilité d'une existence hybride, problématique, et insaisissable. Le texte se tient alors sur une ligne de crête, en perpétuel équilibre, impossible à figer.

### A. Une énonciation instable : des récits à la première personne

Notre corpus se caractérise par la suppression méthodique de tout ce qui pouvait constituer un point de repère pour le lecteur, tout élément fixe à partir duquel déduire la vérité. Même dans ceux de nos textes qui fonctionnent avec un narrateur hétérodiégétique – « L'Affaire Vargas », *Six problèmes pour don Isidro Parodi* –, un discours subjectif finit par enfler, contaminer le récit, filtrer

1 Il est « *incompetent to take stock of reality* », écrit Ana Maria Freitas (*op.cit.*, p. 250).
2 *Ibid*, p. 204.

les éléments de la diégèse pour qu'ils ne puissent être lus, par le lecteur, qu'au prisme d'une conscience individuelle, celle de Rock Bailey, de Johnson, de Montenegro, Formento, ou Quaresma. Cette prolifération de la première personne rend toute vérité absolue impossible.

### 1. Une vérité insituable

Dans nos textes, l'emploi de la première personne (majoritaire dans le cas de « L'Affaire Vargas » et de *Six problèmes pour don Isidro Parodi* et systématique dans le cas de « L'Affaire du professeur de sciences » et de *Et on tuera tous les affreux*) provoque, de fait, une instabilité. Jean-François Jeandillou appelle « opacité en contexte oblique[1] » la situation dans laquelle tout le contenu de l'énoncé est conditionné à la croyance, ou la perception, de l'énonciateur. Le fait de mettre en évidence la situation d'énonciation d'un discours, de la « mentionner[2] », selon la terminologie que reprend Dominique Maingueneau, c'est-à-dire de la désigner en tant qu'elle est un signifiant, permet de constituer un filtre entre l'énoncé et la « réalité extralinguistique », c'est-à-dire le monde référentiel, ce qui existe en dehors du discours. C'est ce filtre qui permet, non seulement de dissimuler la vérité, mais encore de faire en sorte que cette vérité n'existe pas vraiment : il permet de « fonder la rigidité référentielle sur la subjectivité, et de relativiser les jugements d'existence en les ramenant eux aussi à de simples prédicats, au lieu de leur conférer une valeur de vérité absolue[3] ». Dès lors, un discours prononcé dans cette modalité peut certes être ni une erreur, ni un mensonge, mais ne peut pas être considéré comme une vérité absolue.

« L'Affaire du professeur de sciences » met particulièrement en lumière la subjectivité de son narrateur. La préface aux *Histoires d'un raisonneur* dépeint l'ex-sergent Byng comme un être profondément imbu de sa personne. Il n'est effectivement « point modeste[4] » ; au contraire, il est « d'un égotisme inexprimable ; d'un orgueil confinant à la folie, mais pour quelle raison, nul n'aurait su le dire. » Ce portrait contraste singulièrement avec l'attitude de Byng telle que la décrit le narrateur Johnson, qui rapporte que, après, un compliment, « Le sergent rougit de modestie et de plaisir[5]. ». Il est probable que s'affrontent ici deux états de l'écriture du personnage de Byng, et même deux influences intertextuelles (Dupin et Holmes partagent la modestie de Byng, mais l'orgueil que dépeint la nouvelle) ; la cohabitation de ces deux états produit cependant, à la lecture,

1 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, p. 31, puis p. 34.
2 Dominique Maingueneau, *op.cit.*, p. 78.
3 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, *op.cit.*, p. 36.
4 Fernando Pessoa, « Préface à Byng », *op.cit.*, p. 19, puis p. 20 ; « Prefácio a Byng », *op.cit.*, p. 17 : « *not modest* », « *an egotist beyond expression ; proud to the verge of madness though of what no one could say* ».
5 « AV » p. 48 ; « CSM » p. 70 : « *coloured with modesty and pleasure* ».

l'impression qu'il existe une dissonance entre deux perceptions du personnage, et que cette dissonance est due à la faillibilité de Byng. Cette dissonance ne peut exister que dans le cadre de récits à la première personne, qui rapportent des perceptions singulières d'un seul personnage.

Le motif du mensonge, crucial dans tout roman policier, est donc redoublé d'une incertitude sur la possibilité du langage à dire la vérité ; ainsi Pierre Bayard écrit-il :

> Dans le monde du roman policier, où tout le monde ment, il n'y a pas de savoir absolu, mais des débris de vérités partielles. […] La transgression majeure contre la loi […] est redoublée d'une autre transgression qui concerne le langage : il n'existe pas de lieu littéraire d'où la vérité puisse être dite, parce que toute vérité est produite par un sujet[1].

Le récit apparaît donc comme un lieu dans lequel toute certitude est impossible à atteindre ; le fait que nos textes soient faits à la première personne ou comportent des récits enchâssés renforce cette impression.

### 2. Le récit à la première personne, un facteur d'instabilité

Käte Hamburger écrit que tout récit fait à la première personne comporte un « degré de feintise[2] », dans la mesure où « *il est une mimèsis de l'énoncé de réalité* ». Contrairement à la fiction, qui mime la réalité elle-même, la « feintise » mime un énoncé de réalité : le terme de « fiction » désigne le contenu de l'énoncé comme irréel, tandis que celui de « feintise » désigne l'énonciateur comme irréel. Dans un récit à la première personne, le « je » de l'énonciation se présente comme un être authentique, il est donc feint. Si ce « je » est feint, le discours qu'il tient ne peut pas être assimilé à celui d'un énonciateur réel. La narration à la première personne mime un « énoncé de réalité », selon l'expression de Käte Hamburger, sans pour autant en constituer un.

La distinction entre feintise et fiction permet de distinguer le « Je-Narrateur », le narrateur homodiégétique, des autres personnages du récit ; seuls ces derniers sont des « sujets d'énonciation fictifs » (en tant que « personnages parlant à l'intérieur d'une fiction[3] »), tandis que le narrateur est un sujet d'énonciation feint. Dans « L'Affaire Vargas », Johnson est un sujet d'énonciation feint, et le proviseur du collège un sujet d'énonciation fictif ; de la même manière, dans *Et on tuera tous les affreux*, Rock Bailey, narrateur autodiégétique, est un sujet d'énonciation feint, tandis que Markus Schutz est un sujet d'énonciation fictif. Non seulement l'utilisation fréquente de points de

1 Pierre Bayard, *op.cit.*, p. 142-143.
2 Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 288.
3 Käte Hamburger, *op.cit.*, p. 291.

suspension dans le récit de Rock permet de mimer un véritable énoncé, mais ses adresses aux lecteurs, ses protestations de sincérité et le motif de l'aveu[1] montrent qu'il s'agit de mimer un « énoncé de réalité », un témoignage, par exemple. Au moment de sa publication en feuilleton, le roman est d'ailleurs précédé d'un avant-propos qui présente les événements du récit comme des événements réels :

> On se rappelle l'émotion qui agita les États-Unis tout entiers lorsque la vérité fut enfin révélée sur les expériences du docteur Markus Schutz, et la cascade d'arrestations qui s'ensuivit. Il se trouve que je connais intimement l'homme grâce à qui fut dévoilé le mystère. Il fut l'instrument bien involontaire du hasard en cette occurrence, et c'est miracle qu'il n'ait pas laissé ses os dans cette aventure incroyable dont tous les détails n'ont jamais été connus. Vous avez deviné qu'il s'agit de Rock Bailey[2] […]

La référence à un souvenir commun et l'idée que les lecteurs connaissent déjà Rock Bailey correspondent particulièrement à la « *mimèsis* d'énoncé de réalité » que décrit Käte Hamburger. La même « feintise » se retrouve dans la préface à *Quaresma déchiffreur*, dans laquelle le « je » anonyme et narrateur fait le récit de sa rencontre avec le détective.

Dans la quatrième nouvelle des *Six problèmes*, « Les Machinations de Sangiácomo », Parodi compare l'un des personnages à Belisario Roldán[3], un « orateur célèbre vers 1920 à Buenos Aires », selon la traductrice, Françoise-Marie Rosset. Cette comparaison met en avant l'ornementation du propos du personnage à laquelle elle s'applique, mais également de tous les autres narrateurs intradiégétiques (à l'exception de Parodi et du dernier interlocuteur du recueil, Fang She) : ils se distinguent tous par un amour-propre hypertrophié qui se traduit par la prédominance du pronom « je » dans leur énonciation. L'ensemble de leur récit est teinté d'irréel, puisqu'on sait qu'ils modifient la réalité de manière à produire un récit qui les flatte. Or, Käte Hamburger écrit que, dans le contexte d'un récit à la première personne (nos récits intradiégétiques), plus le contenu d'un énoncé est irréel, plus l'énonciateur-narrateur apparaît comme feint. C'est « l'irréalité du compte rendu qui tend à faire percevoir le Je du narrateur comme irréel, feint[4]. » Même si nos narrateurs à la première personne ne correspondent pas tout à fait à la définition de Käte Hamburger (dans la mesure où ils ne cherchent pas à se faire passer pour réels), on peut penser qu'ils comportent un « degré de feintise » dans les moments où leurs récits déstabilisent le récit cadre, et prennent parfois le pas sur lui. Ce phénomène se produit notamment dans « Les Machinations de Sangiácomo » : le

1 Dans cette phrase, par exemple : « Je vais vous avouer pourquoi je suis venu voir Douglas. Vous aviez peut-être deviné. » (*EOT* p. 35).

2 Boris Vian, « Avant propos » de Gary Kilian à *Et on tuera tous les affreux*, *Œuvres romanesques complètes*, vol. 2, *op.cit.*, p. 137.

3 *SP* p. 115 : « vous parlez tant que cette cellule va ressembler à Bélisaire Roldán » ; *SPA* p. 45 : « *con tanta charla esta celda parece Belisario Roldán* ».

4 Käte Hamburger, *op.cit.*, p. 290.

récit intradiégétique de Carlos Anglada est coupé en deux par une séparation de chapitre, qui isole l'analepse qu'il fait[1], au point d'occulter sa nature de récit à la première personne. Le récit d'Anglada mime ainsi un récit à la troisième personne. La fictionnalité évidente de ces récits (on sait que les personnages mentent) met en évidence leur part de feintise, et déstabilise le texte.

*Une mise en scène de la feintise : le surgissement de Johnson*

La feintise devient problématique dans le cas de récits enchâssés, c'est-à-dire quand un narrateur à la première personne « fait un compte rendu à la troisième[2] ». Par exemple, dans *Les Hauts de Hurlevents*, écrit Käte Hamburger, on a tôt fait d'oublier que le récit est en fait un récit intradiégétique, fait par la gouvernante, rencontrée par le narrateur homodiégétique, et non pas un récit à la troisième personne fait par un narrateur hétérodiégétique et omniscient. Le narrateur premier, bien que feint, y possède une fonction de garant, qui doit contrebalancer l'instabilité qu'a tout récit à la première personne, et qui dépend de son effacement. Dans « L'Affaire du professeur de sciences » aussi, on pourrait rapidement oublier que le narrateur est autodiégétique, tant le discours de Byng prend, à partir du troisième chapitre, le pas sur le récit de Johnson ; comme aucun dispositif narratif n'encadre le discours de Byng au début de ce chapitre, on a une impression d'immédiateté, d'effacement du narrateur qui laisse place aux événements qu'il relate, sans intervenir dessus : il « ne maintient qu'avec les plus extrêmes difficultés la perspective à la première personne[3] », selon les mots de Käte Hamburger. Si Johnson s'effaçait complètement, alors sa présence stabiliserait le discours de Byng, le garantirait. Il se rappelle cependant régulièrement au souvenir du lecteur en interagissant avec le discours du détective, qui pose des questions à son auditoire : le récit à la première personne surgit dans des incises telles que « fis-je remarquer », ou « interrompis-je[4] », et met ainsi en évidence la feintise de son énonciateur, empêche qu'il fonctionne comme un stabilisateur dans le récit.

*Des langages contrefaits*

Tout comme Byng semble discourir de manière autonome, sans le secours de la narration, les personnages de *Six problèmes pour don Isidro Parodi* dialoguent entre eux : c'est leur parole qui construit le récit, puisque les témoignages que les personnages soumettent à Parodi sont des récits

1 Il est en train de raconter la journée qui a précédé la mort de sa belle-sœur, mort dont il entend que Parodi résolve le mystère.
2 Käte Hamburger, *op.cit.*, p. 296.
3 *Ibid*., p. 296.
4 « APS » p. 41 ; « CSM » p. 68 (« *I put in* »), puis p. 69 (« *here I interrupted* »).

intradiégétiques, à la première personne, du crime. Fabiana Sabsay écrit ainsi que « la narration se construit de telle façon qu'elle donne l'illusion d'être un dialogue spontané, et la fiction semble se dérouler sans l'intervention du narrateur[1]. » Peut-on considérer que les narrateurs intradiégétiques des *Six problèmes pour don Isidro Parodi* sont des énonciateurs *feints* en plus d'être des énonciateurs fictifs ? Fabiana Sabsay écrit que les personnages du recueil sont définis par leur oralité, et cite Emir Rodriguez Monegal, pour qui ils « sont moins des figures narratives que des figures de paroles[2] ». Le langage de tous ces narrateurs est effectivement travaillé de manière à intégrer, énumère Fabiana Sabsay, le « lunfardo, l'argot de Buenos Aires, le jargon des vieux immigrés de souche italienne, les discours pédants des pseudo-intellectuels qui aiment utiliser des mots en français et en anglais pour ponctuer leurs expressions[3] ».

> Dans ce patchwork linguistique les jeux de mots sont tellement excessifs que la langue qui en résulte est artificielle. Les personnages de Bustos Domecq utilisent une langue que personne ne parle. Le résultat de cette imitation frauduleuse de la langue, de cette parodie linguistique, est un récit « parlé ».

L'artificialité voulue de cette langue met en évidence sa part d'imitation, le fait que les personnages miment une situation d'énonciation particulière, sans pour autant être capables de la reproduire parfaitement. Leur énonciation est outrée de telle sorte à ce qu'elle puisse être rapportée à des codes existant dans le Buenos Aires des années 1940, mais des codes déformés, qui exhibent leur artificialité. Fabiana Sabsay emprunte à Julia Kristeva le concept de « je-s[4] » parlants pour qualifier ces personnages qui mettent sans cesse l'accent sur leur propre parole.

Or, pour la poétique de Bakhtine que décrit Julia Kristeva, concevoir le discours « comme un terrain où se confrontent des instances discursives, des « je-s » parlants », c'est déstabiliser le langage. Le mot ne peut exister pleinement que dans la mesure où, en plus de son sens, il contient un discours à propos du mot, et « adressé au mot » :

> Dans cette plurivocité, le mot/le discours n'a pas de *sens fixe* (l'unité syntaxique et sémantique éclate portée par la pluralité des « voix » et des « accents » des « autres ») ; n'a pas de *sujet fixe* pour supporter la fixité du sens […] Le mot/le discours se disperse « en mille facettes » dans une multiplicité de contextes – dans le contexte des *discours*, dans l'intertextualité où se pluralise et se pulvérise le sujet parlant mais aussi le sujet écoutant, donc nous : une « unité » que Bakhtine appelle « l'homme » mais qu'il déclare rebelle à toute définition, car « l'homme ne coïncide jamais avec lui-même[5] ».

1 Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 175.
2 Emir Rodriguez Monegal, *Jorge Luis Borges*, cité par Fabiana Sabsay (*op.cit.*, p. 50).
3 Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 50, puis p. 51.
4 *Ibid*, p. 176.
5 Julia Kristeva, « Préface. Une poétique ruinée », dans *La Poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 14-15.

L'énonciation des *Six problèmes pour don Isidro Parodi* fait donc du langage du recueil un langage instable, qui joue contre l'établissement de toute certitude.

## B. Une mise en mouvement du texte

On s'est demandé pourquoi nos auteurs écrivaient les récits qui nous occupent sous hétéronymes, dans la mesure où il s'agit de textes qui n'engageraient pas de conséquence judiciaire ou de représailles politiques. Comme l'usage d'un hétéronyme ou d'un faux nom n'est pas une mesure de protection, les textes écrits sous hétéronymes peuvent ne pas être hermétiques, mais pénétrés de références à l'oeuvre de l'orthonyme, et mettent en scène une porosité entre les instances du texte, auteurs supposés, supposants, personnages.

### 1. Un trouble entre les instances du texte

*Quaresma, Byng, Pessoa, l'hétéronyme : plusieurs niveaux d'auteurs*

Si, dans les romans policiers, les auteurs sont assimilés au criminel et les lecteurs au détective, il est pourtant possible d'établir une correspondance entre auteur et détective, dans la mesure où celui-ci est construit de la même manière qu'on construit un personnage d'auteur, ou un hétéronyme. Ainsi Ana Maria Freitas indique-t-elle que la préface à *Quaresma déchiffreur* fait une biographie de Quaresma « détaillée comme celle des hétéronymes.[1] » De fait, Quaresma est un auteur, puisque cette préface lui attribue certains textes du recueil, qu'il aurait rédigés lui-même[2]. Se produit alors une indistinction entre plusieurs niveaux du texte : le niveau du personnage se fond avec celui de l'auteur hétéronyme, mais également avec celui de l'auteur réel : Ana Maria Freitas relève effectivement que Fernando Pessoa se décrit selon les mêmes termes que ceux qu'il applique à Quaresma : « Spectateur de la vie, déchiffreur de charades, dépourvu de sentiments, telles sont les expressions qu'utilise Pessoa pour s'autodéfinir, et que nous allons retrouver appliquées à Abílio Quaresma[3] ».

1 Ana Maria Freitas, *O Fio e o Labirinto*, *op.cit.*, p. 223.
2 La préface mentionne des « manuscrits laissés par le docteur Quaresma » (« Préface », *Quaresma déchiffreur*, *op.cit*., p. 38 ; « Prefácio », *Quaresma, decifrador*, *op.cit.*, p. 34 : « *manuscritos deixados pelo dr. Quaresma* »).
3 Ana Maria Freitas, « La série *Quaresma, déchiffreur* », *op.cit.*, p. 17.

Cette identité fait se superposer ces différentes figures, d'autant plus que, comme l'auteur de la préface est anonyme, il peut aisément se confondre avec l'auteur réel, avec Pessoa, qui devient alors lui-même, écrit Ana Maria Freitas, un personnage d'auteur[4]. La superposition et l'identité de ces trois figures trouble leurs rapports et les mêle : les contours des instances du texte sont flous. De la même manière, l'auteur hétéronyme de « L'Affaire du professeur de sciences », Horace James Faber, est particulièrement indéfini : il est subordonné au personnage de Charles Robert Anon, comme s'il était lui-même un de ses hétéronymes, et sa biographie se distingue par sa pauvreté (en fait, il possède seulement un nom, une signature, et un champ littéraire dédié). Cette indéfinition est source d'incertitude quant au statut de cet auteur et de ses textes. La préface au recueil des *Histoires d'un raisonneur* se fonde sur le même principe que celle à *Quaresma déchiffreur* : elle est écrite par un auteur anonyme, qui prend en charge un récit à la première personne. Les deux recueils partagent le même brouillage qui entoure les trois niveaux du texte, personnage, hétéronyme, et auteur supposant. Or, les auteurs de ces préfaces rencontrent, en personne, Byng et Quaresma : ils existent donc sur un même niveau, dont il est d'ailleurs difficile de déterminer s'il est diégétique ou extradiégétique[5] ; impossible de savoir si ce sont les détectives qui sortent de la diégèse, ou bien si ce sont les auteurs des préfaces qui y entrent, et le texte oscille entre métalepse et « antimétalepse[6] », selon la distinction élaborée par Gérard Genette.

*L'irruption des personnages dans l'espace paratextuel*

Dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, c'est également le paratexte qui contribue à déstabiliser les rapports entre le statut d'auteur et celui de personnage en accumulant les métalepses. Gervasio Montenegro Mariana Ruiz Villalba et José Formento, tous personnages d'auteurs, interviennent effectivement dans les notes de bas de page, pour commenter le récit. Mariana Ruiz Villalba, d'ailleurs satire d'une autrice réelle, Victoria Ocampo, transmet ainsi cette note, qui commente une phrase de son ami : « Mario est parfois blessant. (Note communiquée par doña Mariana Ruiz Villalba de Anglada[4].) » La déférence de cette parenthèse, qui donne à Mariana le titre

4 Ana Maria Freitas, *O Fio e o Labirinto*, *op.cit.*, p. 226. Cette transmutation de Pessoa en personnage d'auteur n'est pas exceptionnelle dans l'oeuvre pessoienne : Ana Maria Freitas précise qu'elle avait déjà lieu dans les « Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro » (« Notes en souvenirs de mon maître Caiero », traduction de Julia Peslier, art. cit., §13.), écrites en 1931, dans lesquelles Pessoa est lui-même un hétéronyme.

5 On retrouve cette cohabitation entre différents niveaux d'auteurs dans la « Lettre à la mémoire de mon maître Caiero », signée par Alvaro de Campos. Il y évoque non seulement Ricardo Reis et d'autres hétéronymes, mais également Fernando Pessoa, inclus dans une énumération d'auteurs fictifs : « Ricardo Reis est un païen ; Antonio Mora est un païen, je suis un païen ; Fernando Pessoa lui-même serait un païen s'il n'était pas une pelote de fil emmêlée à l'intérieur » (Fernando Pessoa, *Sur les hétéronymes*, *op.cit.*, p. 40).

6 Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 14. « Antimétalepse » désigne l'irruption du personnage dans l'espace de l'auteur, quand « métalepse » désigne l'entrée de l'auteur dans l'espace diégétique.

4 *SP* p. 124 ; *SPA* p. 54 : « *A veces Mario es atacante. (Nota cedida por Doña Mariana Ruiz Villalba de Anglada*.) »

(assez galant, puisque c'est la seule femme à intervenir en notes, et la seule à bénéficier d'un tel égard) de « doña » et énumère tous ses noms de famille (ce que même le récit ne fait pas), montre que Honorio Bustos Domecq s'aplatit devant le personnage. Il n'existe pas à un niveau supérieur, mais sur l'exact même niveau qu'elle. La dernière nouvelle, « La Longue Quête de Tai-An », offre un assez bon tableau de cette égalité. Le récit est successivement commenté par Carlos Anglada, par l'auteur, par Montenegro et par José Formento. Anglada corrige le style de Bustos Domecq : « Tout à fait inexact. Nous autres, à l'âge de la mitrailleuse et du biceps, nous rejetons absolument cette molle figure de style. […] (Note manuscrite de Carlos Anglada[1].) ». L'auteur confirme son propre récit : « Le docteur, effectivement, sourit et salua. (Note de l'auteur.) ». Montenegro commente les événements avec l'enthousiasme d'un présentateur sportif : « Le duel est engagé ; le lecteur entend déjà le cliquetis des fleurets rivaux. (Note marginale de Gervasio Montenegro.) ». José Formento, enfin, analyse le texte en y relevant un « détail bucolique. (Note originale de José Formento.) ». Les personnages ne se contentent pas de commenter les événements diégétiques, ils analysent le texte, qu'ils sont en mesure de lire parce qu'ils sont les égaux de l'auteur. C'est la même égalité qu'on retrouve dans l'avant-propos de Montenegro, lorsque celui-ci insinue que c'est Bustos Domecq lui-même qui l'a supplié d'écrire son prologue, et se permet même de le traiter de « socratique Vilain singe[2] ». Cette insulte est assortie d'une note de bas de page dans laquelle Bustos Domecq s'en défend.

Non seulement il y a une égalité entre les discours de l'auteur supposé et des personnages fictifs, mais Montenegro prend, parfois, davantage de consistance que Bustos Domecq : dans l'édition française, son nom apparaît avant celui de l'hétéronyme. La page de garde présente les noms dans cet ordre : « Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares. *Six problèmes pour don Isidro Parodi.* Traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset. Avant-propos de Gervasio Montenegro[3]. » Ce n'est qu'à la page suivante qu'apparaît la biographie de Bustos Domecq. Fabiana Sabsay écrit ainsi que « H.B.D. et Montenegro jouissent d'un statut fluctuant qui se balance de l'extérieur à l'intérieur de l'oeuvre[4] » et que, dans le rapport entre les instances, « ce qui prime est l'incertitude ». Gaëlle Debeaux écrit, à propos de *La Maison des Feuilles* (Mark Danielewski), que « les changements de niveaux de réalité suivant les récits entraînent des instabilités

1 *SP* p. 188, p. 192, p. 204, puis p. 208 ; *SPA* p. 78-79 : « *De ningún modo. Nosotros – contemporáeos de ametrallada y del bíceps – repudiamos esta molicie retórica. […] (Nota de puño y letra de Carlos Anglada.)* » ; « *En efecto, el doctor sonrió y saludó. (Nota del autor.)* » ; « *El duelo está empeñado ; el lector ya percibe el* cliquetis *de los floretes rivales. (Nota marginal de Gervasio Montenegro)*. » ; « *Toque bucólico. (Nota original de José Formento)*. »

2 *Ibid.*, p. 9 ; *Ibid.*, p. 7 : « *socrático Bicho feo* ».

3 *Ibid*, p. 5.

4 Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 174. À la page suivante, elle cite le conte « Penumbra y Pompa » (dans les *Nouveaux contes de Bustos Domecq*), dans lequel Bustos Domecq, devenu personnage de la diégèse, rencontre Parodi.

volontairement entretenues, qui tendent à perturber l'identification de ce qui constitue le premier pallier de la fiction[1] » ; c'est ce phénomène qui se produit dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi* : l'entrée de certains personnages sur la scène extradiégétique produit un mélange, et crée de l'indécidable.

*Et on tuera tous les affreux* sollicite très peu la référence à Vernon Sullivan puisque, contrairement aux deux romans précédents, *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les morts ont tous la même peau*, celui-ci n'évoque jamais la question des violences racistes, importante dans la biographie de l'hétéronyme[2]. De fait, on peut identifier deux régimes d'hétéronymie différents pour la publication de *Et on tuera tous les affreux* : le roman est certes publié sous le nom de Vernon Sullivan aux Éditions du Scorpion, mais la publication dans le journal *France-Dimanche* est précédée d'un paratexte de Gary Kilian qui fait du texte davantage un témoignage qu'une fiction – il signe l'avant-propos de son nom suivi de la mention « du *California Call*[3] » (dans le roman, c'est un personnage de journaliste qui travaille à la rédaction, en effet, du *California Call*), avant de « passe[r] la parole à Rock Bailey », qui devient alors non seulement narrateur, mais également auteur. Gary annonce donc qu'il entreprend de « reconstituer pour vous, lecteurs du *California Call*, le plus grand hebdomadaire de la Côte Ouest » les événements que le roman retrace : « j'ai recueilli de la bouche des principaux acteurs de ce drame leurs impressions personnelles et leurs versions de l'histoire, et je vous donnerai un compte rendu aussi fidèle que je pourrai. » C'est le même procédé que celui qui est à l'oeuvre dans le paratexte des *Six problèmes pour don Isidro Parodi* : un personnage (qui n'est pas le détective) sort du niveau de la diégèse pour entrer dans le paratexte et introduire un récit dans lequel il est représenté. Ce mouvement ne place cependant pas le personnage au même niveau que l'hétéronyme (à la manière de Honorio Bustos Domecq qui s'exprime, comme ses personnages, dans les notes de bas de page), puisque Vernon Sullivan n'intervient pas dans le paratexte de *Et on tuera tous les affreux*.

C'est en revanche Boris Vian, dans son rôle de traducteur, qui y fait entendre sa voix, au moment de commenter une expression (« Nous le suivons comme deux fidèles chiens de chasse à l'escargot »), dont il dit qu'elle « n'existe pas en américain et […] n'est pas drôle en français. (Note

1 Gaëlle Debeaux, *op.cit.*, p. 442.

2 Boris Vian traducteur identifie dans le thème du roman de Sullivan « une manifestation du goût de la vengeance chez une race encore, quoi qu'on en dise, brimée et terrorisée ». (« Préface » à *J'irai cracher sur vos tombes*, *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, *op.cit.*, p. 242.).

3 Boris Vian, « Avant propos » de Gary Kilian à *Et on tuera tous les affreux*, *Œuvres romanesques complètes*, vol. 2, *op.cit.*, p. 137. Le *California Call* n'existe pas (ce titre semble inspiré du journal *The San Francisco Call*, qui, lui, existe).

du traducteur[1].) » Boris Vian avoue pour la première fois qu'il est Vernon Sullivan en 1947[2], et les poursuites contre lui pour *J'irai cracher sur vos tombes* sont abandonnées en août de la même année[3], quelques mois avant la publication de *Et on tuera tous les affreux* : le fait que la supercherie éditoriale a été démontée et que Boris Vian n'a plus besoin de se protéger sur le plan légal autorise une plus grande souplesse dans le cloisonnement entre auteurs supposant et supposé, et permet de créer un trouble entre les instances du texte.

### 2. La multiplication des hétéronymes et des noms

Il y a donc au moins deux auteurs hétéronymes dans *Et on tuera tous les affreux* : Vernon Sullivan, apparemment auteur du récit, et Gary Kilian, auteur de l'avant-propos ; l'indication de Gary Killian à la fin de cet avant-propos, « Je passe la la parole à Rock Bailey », laisse cependant entendre que c'est Rock qui est le véritable auteur du récit, et qu'il cumule les fonctions d'auteur et de narrateur. De la même manière, Fabiana Sabsay écrit que Bioy Casares et Borges « utilisent trois hétéronymes différents dans des instances d'écriture distinctes mais qui ont lieu à l'intérieur d'un même ouvrage[4] » ; les hétéronymes qu'elle cite sont Adelma Badoglio (la biographe de Bustos Domecq), Gervasio Montenegro et Bustos Domecq lui-même, mais on peut en rajouter au moins trois supplémentaires : Mariana Ruiz Villalba, José Formento et Carlos Anglada, qui sont des personnages d'auteurs dotés d'une biographie, d'une œuvre (détaillées dans les nouvelles) et d'un texte qu'il est possible de lire (les notes de bas de page). Dans *Quaresma déchiffreur*, les hétéronymes prolifèrent également : l'auteur de la préface signale que certaines nouvelles ont été rédigées par lui, d'autres par Guedes, d'autres encore par Quaresma, mais également par de nombreux autres auteurs (« Il me revient de remercier les différents auteurs des récits qui me sont totalement étrangers[5]. »).

Non seulement nos textes multiplient les hétéronymes, créant un brouillage entre les niveaux du texte, mais nos auteurs eux-mêmes ne se tiennent jamais à un seul hétéronyme. Gérard Genette écrit qu'un pseudonyme n'est jamais unique, mais tend toujours à se diversifier en plusieurs noms ;

1 *EOT* p. 118. Cette note constitue un aveu de supercherie, de *hoax* (selon les termes de Clara Sitbon) : certes, cette expression n'existe pas en américain, parce que la version américaine de ce texte n'a jamais été écrite (ni Vernon Sullivan, ni par personne).

2 Marc Lapprand, « Pour une médaille d'or du slalom géant », *La revue 813*, n°137, octobre 2020, p. 28.

3 « Chronologie », *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, p. 56 ; ce n'est cependant qu'en novembre 1948 que Vian reconnaît, devant un juge d'instruction, être Sullivan (*Ibid*., p. 58).

4 Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 173.

5 Fernando Pessoa, « Préface », *Quaresma déchiffreur*, *op.cit*., p. 38 ; « Prefácio », *Quaresma, decifrador*, *op.cit.*, p. 34 : « *Cabe-me agradecer aos vários autores das narrativas que são directamente alheias* ».

c'est ce qu'il nomme « polyonymat[1] ». Fabiana Sabsay énumère ainsi les hétéronymes choisis par Bioy Casares et Borges pour leur écriture commune : elle relève les noms de « B ; Suarez Lynch », « B. Lynch David », « Gervasio Montenegro, Malvina Baronesa de Servus, Farrel du Bosc, etc[2]. ». De la même manière, on connaît les trois hétéronymes principaux de Fernando Pessoa, Alberto Caiero, Alvaro de Campos, et Ricardo Reis, mais sa « malle » recèle la signature d'au moins soixante-dix hétéronymes[3]. Quant à Boris Vian, il chante, une fois, « J'm'appelle Igor » ; Corinne Naidet, en introduction à un dossier de la revue *813* consacrée à Sullivan, cite également, parmi ses pseudonymes « Adolf Schmürz, Bison Ravi, Onuphre, Hirondelle [4]». La bibliographie des textes de Boris Vian que fait Noël Arnaud à la fin des *Vies Parallèles* nous permet d'ajouter les signatures de : Doublezon, Boris Giono, Michel Delaroche, S. Culape, Andy Blackshick, Hugo Hachebuisson, Claude Varnier, Joëlle Bausset, Odile Legrillon, Gérard Dunoyer[5]. On ajoute encore Sally Mara, autrice supposée par Boris Vian et Raymond Queneau.

Jean Starobinski écrit, à propos de l'abondance des pseudonymes de Stendhal, que « l'essentiel du plaisir […] n'est pas dans la fausse noblesse qu'il se donne, il est dans le mouvement lui-même » ; c'est parce que c'est le mouvement que provoque le pseudonyme qui recèle le plaisir que se multiplient les faux noms et que « le masque devra être un défilé de masques[6] ». C'est donc moins le contenu du pseudonyme, les jeux onomastiques auxquels il donne lieu ou les groupes sociaux auxquels il donne accès que le mouvement qu'il provoque. L'intérêt de l'hétéronyme réside dans sa multiplicité, dans le mouvement que suscite l'alternance entre les noms. La foule des hétéronymes que mobilisent nos auteurs, le fait de multiplier les noms et les attributions, même quand ces hétéronymes sont évanescents, dotés de presque aucune biographie, comme Horace James Faber, ou d'aucun nom, comme l'auteur de la préface à *Quaresma déchiffreur*, mettent le texte en mouvement.

### 3. L'ouverture de l'oeuvre

Ce brouillage entre les niveaux du texte s'observe particulièrement dans l'auto-intertextualité[7] (selon l'expression de Frank Wagner) qu'on trouve dans le recueil des *Six problèmes pour don Isidro Parodi.* Celui-ci fait, en effet, entrer dans son texte des éléments qui permettent de

1 Gérard Genette, *Seuils*, dans Alain Brunn, *L'Auteur*, *op.cit.*, p. 58.
2 Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 15 puis p. 50.
3 Pascal Dethurens, *op.cit.*, p. 11.
4 Corinne Naidet, *La revue 813*, n°137, octobre 2020, p. 22.
5 Noël Arnaud, *op.cit.*, p. 483-509.
6 Jean Starobinski, « Stendhal pseudonyme » [1951], *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 198.
7 Franck Wagner, « Du structuralisme au post-structuralisme », *Études littéraires*, n°36, vol. 2, p. 114.

le raccrocher à des textes de Borges : il y a donc une rupture de l'autonomie que supposait l'hétéronymie. Dans la première nouvelle du recueil, le prêtre d'une religion à mystère, le druzisme, est assassiné ; il se nomme Abenjaldun. Un même Abenjaldun, cette fois savant andalous du XIV^e^ siècle vivant en Afrique du Nord, est cité à la fin de *L'Aleph* de Borges. L'Abenjaldun qui se trouve dans la nouvelle policière fonctionne comme un avatar dégradé (c'est un imposteur, qui tente d'escroquer Molinari, qui rapporte le crime à Parodi) du savant évoqué dans la nouvelle de Borges. Cette « auto-intertextualité » peut sembler n'être qu'un maigre indice de la relation entre *L'Aleph* et les *Six problèmes*, mais elle est renforcée par la présence, dans le récit, d'un personnage d'auteur nommé Mario Bonfanti, qu'on trouve, inchangé (il a le même nom, le même métier, et vit à la même époque), dans « La Machination de Sangiácomo », la quatrième nouvelle des *Six problèmes pour don Isidro Parodi*. Bien plus, dans *L'Aleph*, Bonfanti est le concurrent de Borges lui-même, personnage d'auteur de sa propre nouvelle[1], pour la réception du prix[2]. Cette fictionnalisation de Borges, auteur réel, en personnage d'auteur fictif qui côtoie lui-même un personnage d'auteur fictif mis en scène dans des nouvelles publiées par son hétéronyme Honorio Bustos Domecq crée une sorte de passage continu par lequel les textes communiquent entre eux, et qui ouvre les frontières du recueil et le fait communiquer avec des textes borgésiens.

Cette référence à d'autres textes écrits par un autre auteur (car « ni Borges ni Bioy ne sont Bustos Domecq », rappelle l'édition argentine) empêche qu'on délimite véritablement le recueil, qu'on lui fixe des bornes. C'est un phénomène qui se retrouve également dans « L'Affaire Vargas » et dans *Et on tuera tous les affreux*.

Quaresma présente de très fortes ressemblances avec le principal locuteur du *Banquier anarchiste*, publié en revue en 1922, plus de dix ans avant la naissance de Quaresma. Comme le détective, le banquier déroule une longue argumentation qui se prétend rigoureuse et scientifique[3]. De la même manière que dans « L'Affaire Vargas » et que dans « L'Affaire du professeur de sciences », le dialogue n'est en fait qu'un monologue entrecoupé de répliques qui permettent à l'interlocuteur de relancer sa démonstration ou d'y souscrire. D'ailleurs, tout comme Quaresma, le

1 Jorge Luis Borges, « L'Aleph », *L'Aleph*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Paris, Gallimard, p. 213, puis p. 211.

2 Il y a une part d'autobiographie dans ce récit : en 1942, Borges arrive effectivement second au prix littéraire de la Commission Nationale de la Culture, en perdant (apparemment à cause de son désaccord affiché avec le gouvernement militaire de l'époque) face à deux concurrents que tout son entourage juge médiocres (John King, *op.cit.*, p. 147).

3 Il lance par exemple à son interlocuteur : « Tu te souviens, n'est-ce pas ? que, à partir d'un raisonnement rigoureux, j'avais établi quel plan les anarchistes devaient suivre… » (Fernando Pessoa, *Le Banquier anarchiste* [1976], traduit du portugais par André Coyné, Saint-Clément-de-Rivière, Éditions Fata Morgana, 1997, p. 59, puis p. 91.)

banquier ne se contente pas de produire des énoncés selon une méthode scientifique : ces principes (pseudo) scientifiques régissent sa vie : il conclut en disant être « un anarchiste scientifique ». Il y a donc un lien très net entre le recueil policier et un récit publié sous son propre nom.

Par ailleurs, on retrouve un personnage de « L'Affaire Vargas » dans *Le Livre de l'intranquillité* : Robert Bréchon cite, parmi les principales figures du recueil, « la chronique du petit monde du bureau de la rue des Douradores, dans la *Baixa*, avec le patron Vasques, le comptable Moreira (dont Soares est l'adjoint), le caissier Borges[1] », qui partage le même nom que l'assassin de Vargas (et qui exerce, selon toute vraisemblance, le même métier). Il n'y a pas que Borges qui est présent à la fois dans la nouvelle et dans le texte de Bernardo Soares : c'est aussi Lisbonne, et plus précisément la *Baixa* (que n'arpentent pas les personnages de la nouvelle, mais que Borges évoque dans son alibi). Même si Soares ne fréquente pas la banlieue lisboète où se déroule « L'Affaire Vargar », il évoque Benfica et le Jardin de l'Estrela, deux lieux présents dans la nouvelle[2]. Les deux textes existent simultanément, dans le même chronotope : ils coexistent et partagent la même diégèse[3].

C'est le personnage du Major qui relie *Et on tuera tous les affreux* aux romans de Boris Vian ; au début de *Trouble dans les andains*, la description du Major précise que, comme Rock Bailey, il est vierge[4]. De plus, il est détective (« Il appartenait à la police. Hors cadre, comme de juste. Une sorte de détective privé muni des pouvoirs d'un commissaire multiplicationnaire de la police judiciaire ») ; le Major constitue donc une sorte de proto-Rock Bailey (la beauté en moins, puisqu'il est « un beau type de crétin, le front bas, le poil hirsute, l'œil torve et l'autre en verre, un rictus satanique déformant ses lèvres minces »), qui dessine un lien entre *Trouble dans les andains* et *Vercoquin et le plancton*, dont il est aussi le héros, et *Et on tuera tous les affreux*. D'ailleurs, il est d'origine états-unienne : « Le grand-père du Major était l'arrière-petit-fils de Loostal O'Connor. Et simplifié une fois de plus, son nom s'écrivait Loostalo. Bref le Major s'appelait Jacques. Jacques Loostalo, bien entendu ». Jacques Loustalot est en fait un ami de Boris Vian. *Vercoquin et le plancton* contient un grand nombre de références à la vie biographique de l'auteur : l'entrée en scène de l'orchestre de Claude Abadie (dont il fait partie), notamment, est l'occasion de multiples

1 Robert Bréchon, *Étrange étranger. Une biographie de Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1996, p. 491.

2 Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, traduit du portugais par Françoise Laye, Paris, Christian Bourgeois, 1999, p. 169, puis p. 524.

3 Gérard Genette définit la diégèse comme l'univers dans lequel se déroule un récit, et non pas comme les événements de ce récit (*Nouveau discours sur le récit*, cité par Gaëlle Debeaux, *op.cit.*, p. 415). Puisque Borges existe dans les deux textes, on postule qu'ils partagent le même univers, la même diégèse.

4 Boris Vian, *Trouble dans les andains*, dans *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, *op.cit.*, p. 57 : « Pour conclure, il était vierge et pratiquait le jiu-jitsu – le judo, comme on dit maintenant. »

allusions à ses membres, sous la forme de noms déformés pour entrer dans le roman[1]. Cette transformation onomastique rappelle (entre autres) celle de Jean-François Devais dans *Et on tuera tous les affreux*, et fait de la sociabilité de Boris Vian une matière commune pour les romans écrits sous son nom et ceux écrits sous hétéronyme : les deux corpus sont liés par ces références et communiquent entre eux.

Marc Lapprand remarque par ailleurs que le titre du quatrième roman de Vernon Sullivan, *Elles se rendent pas compte*, est une citation de la dernière phrase du roman de Peter Cheney, *Les Femmes s'en balancent* (*Dames don't care*), traduit par Boris Vian lui-même, en 1949 : « Et c'est toujours les chouettes mômes qui font du vilain. Elles sont toujours pires que le pire des tueurs. Elles se rendent pas compte[2]. » L'oeuvre de Boris Vian, traducteur, rejoint celle de Vernon Sullivan.

Ces procédés auto-intertextuels ouvrent le texte, obligent à dépasser ses frontières, et à effectuer des allers-retours entre textes écrits sous orthonyme et sous hétéronyme. Or, écrit Frank Wagner, « passer du texte à l'oeuvre », c'est poser la question des frontières : « dès lors qu'on accepte d'excéder les marges du texte, il est en effet nécessaire de se demander jusqu'où aller, c'est-à-dire également où s'arrêter[3]. » En ouvrant les frontières de leurs textes et en les faisant communiquer avec d'autres, nos auteurs en font des objets dont les limites posent problème, des objets instables.

## C. Des textes qui changent d'état, dont les auteurs disparaissent

Ces limites s'abolissent-elles au point que les textes puissent se déverser dans le réel ? L'hétéronymie, de fait, consiste à faire prendre une entité fictionnelle pour une personne réelle, c'est-à-dire à la faire entrer dans le monde. L'hétéronyme sort-il du monde, quand la supercherie est démontée ? Une supercherie littéraire a toujours deux états, parce qu'elle est forgée pour être révélée : le texte, qui peut être lu avant la révélation, fonctionne toujours après cette révélation, mais il fonctionne différemment. Le jeu des références auto-intertextuelles avec les textes de l'orthonyme, par exemple, ne fonctionne que si l'on sait que le recueil ou le roman a été écrit sous hétéronyme, et que l'on est capable de raccrocher cet hétéronyme à l'auteur qui l'a supposé. Des

1 Par exemple, dans *Vercoquin et le plancton*, « Lhuttaire » (*Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, *op.cit.*, p. 220) est, indique la note, une « déformation plaisante du nom de Claude Luter, clarinettiste bientôt célèbre ». Ce jeu d'équivalences se retrouve dans tout le roman.

2 Marc Lapprand, « Pour une médaille d'or du slalom géant », art.cit., p. 28-29.

3 Frank Wagner, *art. cit.*, p. 114.

plaisanteries peuvent ne devenir drôles qu'au moment où on connaît l'identité de l'orthonyme[1]. La supercherie littéraire fonctionne avec sa révélation, qui modifie la lecture du texte et la compréhension de son auteur.

### 1. Un transfert de l'enquête dans le réel ?

Le canular littéraire tel que le décrit Jean-François Jeandillou repose sur les mêmes procédés que l'enquête de roman policier. Il s'agit de piéger les faux érudits qui, pour ne pas perdre la face en avouant ne pas tout connaître, prétendent connaître parfaitement un auteur qui, en réalité, n'existe pas : l'auteur supposé par le mystificateur. C'est précisément l'origine de la naissance d'Alberto Caiero, le premier véritable hétéronyme de Pessoa, qui naît de sa volonté de se moquer de son ami Mário de Sá-Carneiro[2], en lui faisant croire à l'existence d'un auteur factice. On pense à un lieu commun du roman policier : le détective évoque un assassinat devant un suspect, et ce suspect fait une remarque sur les conditions dans lesquelles l'assassiné a été tué ; ce détail ne pouvant être connu que du meurtrier, c'est un aveu de culpabilité. Le canular permet ainsi de démasquer vantards et faux spécialistes.

C'est aussi, pour Pessoa, un masque pour mieux découvrir la vérité. Ana Maria Freitas raconte qu'en 1907, Pessoa invente le personnage de Faustino Antunes pour écrire à ses professeurs et découvrir ce qu'ils pensent de lui. Dans sa lettre, ce personnage « invente que F.A.N. Pessôa s'est suicidé, après avoir fait exploser la maison de campagne où il allait vivre, et affirme qu'il est chargé d'enquêter sur son état mental[3] » auprès de ses connaissances. Comme Quaresma, ce personnage est à la fois enquêteur et médecin, mène à la fois une recherche psychologique et une enquête de nature policière, qui vise à découvrir les véritables pensées des autres à son égard.

Une question se pose alors : écrire un roman policier sous hétéronyme, est-ce une manière de transférer l'enquête dans le monde, de se servir de l'enquête propre aux romans policiers comme prisme auquel déchiffrer le réel ? Ce qui accréditerait cette idée, c'est le fait que l'apparition du roman policier, relève Luc Boltanski, coïncide avec l'entrée de la paranoïa dans le champ de la psychiatrie. Et la paranoïa, précisément, conduit celui qui en souffre à « prolonger, dans les circonstances ordinaires de la vie, l'enquête au-delà du raisonnable, comme si les contours et la teneur de la réalité présentaient toujours, à leurs yeux, un caractère problématique[4]. » Appliquée au

1 Dans *EOT* (p. 11), Rock Bailey peste : « J'aimais encore mieux les cours de français… et pourtant ces sagouins-là ont de ces verbes irréguliers… » Cette récrimination devient plaisante à partir du moment où l'on sait qu'elle est écrite par un Français.
2 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, *op.cit.*, p. 192.
3 Ana Maria Freitas, *O Fio e o Labirinto*, *op.cit.*, p. 249.
4 Luc Boltanski, *op.cit.*, p. 38.

champ politique, cette idée devient la théorie du complot ; Annick Louis rappelle que le début des années 1940, le moment de la publication des *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, est marquée par l'idée que le monde, apparemment chaotique, serait en réalité dirigé par un ordre secret, et que, pour révéler cet ordre secret, il faudrait décrypter le monde[1] . Luc Boltanski ajoute : « Nous pensons que c'est cette inquiétude que met en scène le roman policier et que c'est l'art avec lequel il traduit cette inquiétude concernant *la réalité de la réalité* qu'il faut chercher la raison principale de son succès[2]. » De fait, on l'a vu, le soupçon envahit nos textes, de la diégèse (le détective n'est pas fiable) au paratexte (les auteurs que présentent nos textes, en réalité, n'existent pas), en passant par les références intertextuelles (qui sont truquées), et créent de la paranoïa.

Est-ce à dire, alors, que ce mouvement ascendant de l'enquête, qui contamine le paratexte et la figure de l'auteur, atteint le réel ? On ne le pense pas. Il faut noter que, si Pessoa utilise l'hétéronymie pour déchiffrer le monde, l'enquête de ses nouvelles ne porte, elle, pas tout à fait sur le réel. Ana Maria Freitas explique certes que les deux nouvelles constituent des « traités sur un esprit criminel en prose fictionnelle[3] », mais la science, chez Quaresma, est systématiquement ramenée à la littérature. Ainsi Quaresma s'exclame-t-il : « Si vous voulez savoir ce qu'est l'hystéro-neurasténie, par exemple, ne lisez pas un traité de psychiatrie ; lisez *Hamlet*. Si vous voulez savoir ce qu'est la démence terminale ne lisez pas un traité de psychiatrie ; lisez *Le Roi Lear*[4]. » De la même manière, même si tout le récit d'*Et on tuera tous les affreux* repose sur une théorie du complot, le roman se solde, en fin de compte, sur une réflexion d'ordre esthétique, qui interroge la possibilité d'un canon de beauté, et le rôle de la rareté dans la définition de ce canon. Annick Louis rappelle enfin que Parodi ne décrypte pas le monde, mais des discours. L'enquête et le soupçon qui se déroulent dans tout le recueil, et qui gagnent jusqu'à la figure de l'auteur sont donc des enquêtes strictement textuelles. L'effraction de la clôture du texte suppose moins une poursuite de l'enquête dans le réel qu'une proposition de réflexion sur « le territoire[5] » dans lequel se trouve le lecteur.

1 Elle ajoute que la théorie du complot est particulièrement utilisée par les régimes fascistes et nazi, et qu'elle est partagée par de nombreux intellectuels, dont certains fréquentent Bioy Casares et Borges ; Pierre Drieu La Rochelle, par exemple, dirige la revue *Sur* au moment de la publication des deux premières nouvelles des *Six problèmes* (*op.cit.*, p. 98).

2 Luc Boltanski, *op.cit.*, p. 38.

3 Ana Maria de Freitas, *O Fio e o Labirinto*, *op.cit*, p. 169.

4 « AV » p.104 ; « CV » p. 92 : « *Quem quer saber o que é a histeroneurastenia, por ex., não leia um tratado de psiquiatria ; leia o Hamlet. Quem quer saber o que é a demência terminal, não leia um tratado de psiquiatria ; leia o Rei Lear.* »

5 Annick Louis, *op.cit.*, p. 89.

Jean-François Jeandillou écrit ainsi que, si la supercherie littéraire est le moyen d'« éclairer le jugement en le soumettant à l'épreuve du faux[1] », c'est surtout un moyen de démystifier la figure de l'auteur, de lui interdire d'être un prisme auquel lire le texte : de la rendre problématique.

### 2. Le démontage de la supercherie : une opération de transformation

Plutôt que l'expression de « supercherie », Clara Sitbon utilise l'expression de « *hoax* », pour décrire « une entreprise qui remet en question le statut, la place et la fonction de l'auteur au sein d'un ou de plusieurs textes[2]. » Elle appelle notamment « *hoaxes* d'imitation » les *hoaxes* qui constituent des pastiches, ou des parodies, d'un genre aux conventions marquées, et cite, parmi ces *hoaxes* d'imitation, les romans de Vernon Sullivan. Comme les *Six problèmes pour don Isidro Parodi* partagent avec *Et on tuera tous les affreux* le fait d'être un pastiche, une « charge » selon l'expression de Gérard Genette, et de questionner la place de l'auteur, on considère qu'ils peuvent également être qualifiés de *hoax*.

« L'Affaire du professeur de sciences » et « L'Affaire Vargas », en revanche, posent problème : s'ils comportent parfois des éléments de parodie, et s'ils fonctionnent à partir d'une auctorialité décalée, perturbée, non seulement ils n'ont jamais été publiés, mais l'on n'a pas véritablement d'indication quant au dispositif de publication qui était prévu pour « L'Affaire Vargas[3] ». Certes, Jean-François Jeandillou rappelle que le plus grand des hétéronymes pessoiens, Alberto Caiero, prend son origine dans un canular[4] ; mais Pessoa précise aussitôt que Caiero n'est né qu'après qu'il a abandonné la plaisanterie. De plus, la notion de *hoax* ne peut véritablement fonctionner que quand les textes ont été publiés sous forme de supercherie, et que cette supercherie a été en mesure de fonctionner : la première publication de ces deux nouvelles sous le nom de Pessoa empêche de fait qu'on les considère comme des *hoaxes*.

Clara Sitbon explique en effet que « le *hoax* littéraire est inséparable de sa révélation[5] ». La supercherie littéraire, le *hoax*, ne se révèle en tant que supercherie qu'au moment où elle est démontée. La supercherie est faite pour être révélée, pour changer de statut : elle contient donc en elle, dans son système, une hybridation. Pour fonctionner correctement, un *hoax* doit d'abord être lu comme un texte habituel, innocent, avant d'être révélé.

1 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, *op.cit.*, p. 97.
2 Clara Sitbon, art.cit., p. 93.
3 Dans la lettre du 13 janvier 1935, Pessoa indique seulement qu'il avait l'intention de faire paraître le recueil *Quaresma déchiffreur*, sans indiquer si ce serait sous son nom (*Sur les hétéronymes*, *op.cit.*, p. 19.)
4 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, *op.cit.*, p. 193.
5 Clara Sitbon, *art.cit.*, p. 94.

> Ce changement de statut va de pair avec un inversement de la fonction de l'auteur, dont la dynamique est bouleversée par la mise en avant de la fictionnalité d'une ou plusieurs des instances auctoriales impliquées au sein du *hoax*. En somme, un *hoax* ne peut jamais être lu comme tel, à moins qu'il ne soit l'objet d'une analyse rétrospective[1].

La révélation du *hoax* divise la figure de l'auteur : Clara Sitbon écrit que, même si Vernon Sullivan est connu de tous comme un auteur fictif après le démontage de la supercherie *J'irai cracher sur vos tombes*, il continue de « bénéficier de ce statut *d'auctor*[2] ». Or, Boris Vian étant connu comme le véritable *scriptor* (il tient la plume) du roman, ces deux instances se divisent. Par ailleurs, « il revêt également la fonction de pseudotraducteur car il est en effet supposé avoir traduit ces quatre romans de l'américain vers le français […] Boris Vian, quant à lui, voit sa fonction d'auteur multipliée ». La révélation opère un mouvement de diffraction, qui multiplie les figures et les fonctions d'auteur et, en même temps, met au jour les différentes instances d'écriture. Dans le cas de Honorio Bustos Domecq, cet effet opère d'autant plus que, pour un *auctor*, il existe deux *scriptores*. La révélation produit donc une multiplication, une ramification de la figure de l'auteur.

### 3. Ce que l'hétéronyme a du fantôme

La révélation n'est pourtant pas, pour Clara Sitbon, une rupture nette entre deux états du texte : la sortie du *hoax* s'opère dans un mouvement d'« oscillation » entre auteur supposant et supposé : « loin d'un renversement, il s'agit d'un glissement progressif[3] ». Il n'y a pas de clôture nette entre ces deux plans auctoriaux, qui voudrait que, puisque la supercherie a été démontée, l'hétéronyme n'existerait plus, mais des mouvements d'échanges réciproques.

La supercherie survit à sa révélation, d'une part parce qu'elle a permis de déstabiliser la figure de l'auteur ; d'autre part, parce qu'elle a, écrit Charline Pluvinet, « marqué l'histoire littéraire[4] ». Elle explique que l'interprétation la plus économique, donc spontanée, de la présence d'un nom propre est l'existence d'une personne réelle qui porte ce nom propre, puisque « la simple présence d'un nom propre induit chez le récepteur une thèse d'existence [que] seule une stipulation explicite de fictionnalité peut [circonscrire] ». Une signature suffit à faire croire à l'existence d'un auteur : « le plus difficile, dit Jean-Marie Schaeffer, n'est pas de faire prendre pour réelles des

1 Clara Sitbon, *art.cit.*, p. 96.
2 *Ibid*, p. 100.
3 Clara Sitbon, art.cit., p. 101.
4 Charline Pluvinet, *op.cit.*, p. 98, puis p. 100.

entités fictives, mais de réduire au statut fictionnel des entités qui ont été introduites comme réelles[1] ». Une fois que la supercherie est démontée, et que le nom est connu comme leurre, l'idée d'un auteur réel qui était associée au nom « ne se résorbe pas totalement ».

Avec la révélation du *hoax*, s'opère un mouvement de retour de ce qu'on croyait réel à la fiction. Mais, la conviction de l'existence de l'hétéronyme, la réussite de la supercherie, a marqué l'histoire littéraire : quand il retourne à la fiction, il laisse une trace, une empreinte, et marque une sorte de point de contact, une suture, entre le réel et la fiction. La supercherie littéraire comme canular, la « feintise ludique[2] » selon l'expression de Jean-Marie Schaeffer, implique *de facto* cette dynamique, parce qu'elle est forgée précisément pour être révélée : l'empreinte de la fiction dans le réel n'existe pas si la supercherie n'est pas révélée, parce que dans ce cas le voyage ne s'opère que dans un sens pour le lecteur. C'est le retour à la fiction qui permet de marquer le réel sur un mode particulier ; la particularité du mode d'être au monde de nos hétéronymes réside dans le fait qu'ils sont connus pour ne pas exister.

*Un personnage de la frontière*

Dès lors que la supercherie est forgée pour être révélée, l'entrée de l'hétéronyme dans le monde pose problème. Les ambitions de Boris Vian pour faire exister Vernon Sullivan pendant le procès de *J'irai cracher sur vos tombes* et celles qu'il nourrit après l'amnistie d'août 1947, qui lui amène la certitude de n'être jamais condamné pour ce roman, diffèrent considérablement. L'idée de faire jouer le rôle de l'hétéronyme à un acteur s'efface, pour laisser place à un surgissement plus ambigu ; on a déjà cité le moulage de son propre visage, qu'il nomme Vernon Sullivan[3]. L'auteur hétéronyme est Boris Vian, il a la même tête, et pourtant, il n'est pas lui. C'est cette dualité qui fait que l'hétéronyme se situe toujours sur une ligne de crête.

Fabiana Sabsay raconte que, en 1941, la photographe Gisèle Freund et Silvina Ocampo (alors mariée à Bioy Casares) superposent deux portraits individuels de Borges et de Bioy, et que cette photographie crée alors l'« illusion d'un troisième homme », Honorio Bustos Domecq[4]. Tout comme son nom est construit à partir de leurs deux identités (les patronymes de leurs arrière-grand-pères), son visage apparaît lorsque l'on mélange leurs deux portraits. Il y a une nette différence

1 *Ibid.*, p. 100, puis p. 98.
2 Jean-Marie Schaeffer, *op.cit*., p. 146.
3 Cité par Valère-Marie Marchand, « Boris Vian face à Vernon Sullivan », *op.cit.*, dernière page du cahier central ; cette photographie est reproduite p. 183, en annexe.
4 Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 19. On peut voir cette photographie dans l'article d'Alfredo Tajaán (« El extraño caso Bustos Domecq », art.cit.), et reproduite en annexe, p. 183.

entre cet hétéronyme et « B. Suarez Lynch », créé en 1943, au moment d'écrire « La Fête au monstre », une nouvelle qui attaque ouvertement le régime péroniste (le monstre, c'est Juan Perón, et la fête, la réunion hebdomadaire de ses partisans sur la place du Cinco de Mayo à Buenos Aires), et qui pourrait leur attirer des représailles importantes[1]. Comme les nouvelles de Suarez Lynch leur font encourir des dangers judiciaires et politiques, il est hermétique ; Bustos Domecq, lui, peut laisser transparaître l'identité de ses créateurs, et apparaître comme une sorte de point de contact, de point sécant entre les deux auteurs. Pour Victoria Ocampo, Bustos Domecq illustre la conception de Borges selon laquelle « l'art de la collaboration littéraire est le miracle de réussir à faire que deux soient un[2] ». Mais l'existence de Bustos Domecq est précaire, elle ne tient qu'à une manipulation photographique : la photo tirée, Bioy et Borges se séparent à nouveau, et Bustos Domecq s'efface.

Julia Peslier écrit ainsi que les hétéronymes « existent par leur propre principe d'inexistence[3] », sur un mode fantomatique :

> Pessoa, avec sa cohorte de plus de soixante-dix littérateurs, […] concepteurs de grilles de mots croisés bons pour les concours locaux ou déchiffreurs experts en enquête policière, est leur patron, un patron qui propose plus qu'il ne tyrannise ses héritiers, laissant le champ libre à de nouvelles définitions de l'hétéronymie.

C'est l'évanescence des auteurs de « L'Affaire Vargas » et de « L'Affaire du professeur de sciences », leur demi-existence, leur dimension négligeable, selon le terme de Robert Bréchon[4], qui leur confère cette dimension fantomatique, qui les fait se tenir sur une ligne de frontière, comme un point sécant entre réel et fiction, apparaissant sur les couvertures et dans les préfaces, mais toujours près de s'évanouir.

Le fait que le récit policier soit écrit par un hétéronyme fait donc courir le lecteur après « les fantômes et les assassins[5] » à la fois, selon les mots de la tante d'Edgar Poe dans *The Loves of Edgar Allan Poe*. L'hétéronymie de nos textes font de la figure de l'auteur un fantôme après lequel courir, et cette recherche se fond dans l'enquête de la diégèse. Mais, comme cet auteur est forgé pour demeurer dans le trouble, se tenir sur une ligne de crête, toute tentative de le fixer, d'en percer la nature, échoue : contrairement au récit d'un crime, c'est une enquête qui ne peut pas se clore.

1 Fabiana Sabsay raconte que le régime péroniste a effectivement fait arrêter la mère et la sœur de Borges, pour se venger de son opposition au gouvernement militaire (*op.cit.*, p. 163). Pour se protéger, Bioy et Borges ne font paraître « La Fête au monstre » qu'en 1955, quelques jours avant la chute du gouvernement de Perón, et la publient dans une revue uruguayenne, et non pas argentine.

2 Victoria Ocampo citée par Fabiana Sabsay, *op.cit.*, p. 11. Nous traduisons.

3 Julia Peslier, « Escrever de não escrever. L'héritage Pessoa », art. cit., §9.

4 Robert Bréchon, *op.cit.*, p. 69.

5 Harry Lachman, *The Loves of Edgar Allan Poe*, *op.cit.*, 31'02 : « *can't you ever forget these ghosts and murderers ?* » Nous traduisons.

## Conclusion

On a donc cherché à savoir s'il existait des affinités particulières entre le genre policier et l'écriture sous hétéronyme : si la structure narrative du roman policier était particulièrement féconde pour des jeux sur l'auctorialité, et si la supercherie littéraire permettait d'introduire un décalage par rapport aux canons du genre.

On a vu que les usages de l'hétéronyme et de l'orthonyme reproduisaient la relation de parallélisme qui existe entre littérature policière et littérature consacrée. L'hétéronyme permet de déjouer la réticence de la critique à voir un nom prestigieux pratiquer une littérature aussi codifiée que de la littérature de genre. Pourtant, l'auteur supposant ne cache jamais son goût pour le roman policier, et même n'hésite pas à le théoriser, à en reformuler les conventions en les radicalisant ou, au contraire, en les hybridant avec d'autres genres littéraires. Le roman policier écrit sous hétéronyme apparaît ainsi parfois comme le terrain sur lequel nos auteurs appliquent des concepts formulés par eux sous leur véritable nom (Jorge Luis Borges, Boris Vian), ou bien par des hétéronymes au domaine de compétence plus prestigieux (Charles Robert Anon). Nos textes, en exhibant leur relation hypertextuelle avec le canon du roman à énigme ou de la *hard-boiled fiction*, se présentent donc comme des textes écrits par des spécialistes du genre.

Cette démonstration d'appartenance au genre policier qui passe par des références érudites ou plaisantes et des personnages de lecteurs plutôt que par une neutre application des conventions policières souligne le regard que portent nos textes sur leur propre pratique, qui semble légitimer leur entreprise en montrant qu'ils savent ce qu'ils font. Nos quatre récits policiers sont ainsi emprunts d'une dimension méta-textuelle qui fait la démonstration de leur littérarité.

On s'est donc demandé s'il s'agissait, pour nos auteurs, de hisser le roman policier au rang de la littérature consacrée, d'en faire une littérature légitime, et de le renouveler.

Puisque c'est un jeu d'énigme, le roman policier est ludique ; mais, dans nos textes, l'atmosphère de dérision est plus franche, se fonde sur un comique qui touche parfois à la farce, et souvent à la parodie, puisque nos auteurs portent un regard amusé sur les conventions du policier et ses ressorts stylistiques et narratifs. Le texte est donc conçu comme un réseau intertextuel, mais le rapport à ces intertextes est un rapport irrévérent, insolent ou moqueur, qui n'hésite jamais à se saisir de figures emblématiques pour les tourner en dérision. Cette irrévérence infuse tout le texte, et gagne jusqu'à la narration et les personnages d'auteurs.

Le rapport aux intertextes, le décalage pris par rapport à eux, s'incarne et se mesure dans le personnage du détective : les différences qu'il entretient avec les autres personnages de détectives que le texte s'approprie et reformule signale une distance envers le canon du genre et une volonté d'en forger une nouvelle souche. Pour autant, aucun de nos textes ne constitue véritablement un hapax dans le reste de la production policière, dans la mesure où ces innovations s'enracinent dans le contexte politique dans lequel ils sont écrits : différentes dictatures, ou les conflits de la Guerre Froide s'affermissant. Même si les *Six problèmes pour don Isidro Parodi* sont identifiés comme le point de départ d'une tradition policière en langue espagnole, ce sont davantage les activités éditoriales d'Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges qui contribuent à assurer la diffusion du genre que les textes de Honorio Bustos Domecq.

En s'insérant dans une production florissante et en participant à son essor, cependant, ceux de nos textes qui ont été publiés ont véritablement participé à diffuser des représentations et des pratiques, notamment l'idée que le roman policier permet de mener une autre enquête que l'enquête diégétique, une enquête littéraire, sur des enjeux esthétiques. Si faire du roman policier le lieu de questionnements méta-textuels, de réflexions sur d'autres textes, signifie prendre le risque de construire un roman aride, déconnecté du réel, fermé sur lui-même, le roman policier, dans sa formule la plus pure et conventionnelle, est lui-même un texte en mouvement, un jeu d'absence, puisqu'il se structure formellement autour d'un vide, celui de l'histoire du crime, d'un manque qui ne se restitue jamais complètement.

L'hétéronymie permet de renforcer ce jeu d'absence, de radicaliser l'instabilité constitutive de tout roman policier. Le dispositif paratextuel se superpose à l'énigme diégétique, égare le lecteur sur une autre piste, et multiplie les foyers d'enquête. Le lecteur doit considérer le texte avec méfiance, puisque celui-ci se présente non seulement comme un objet à déchiffrer, mais comme un objet qui lui ment. À la stratégie d'égarement classique s'ajoute une autre énigme : le brouillage dont font l'objet le paratexte, la structure narrative et les références intertextuelles convainquent le lecteur qu'il existe un récit caché, qu'il lui faut mettre au jour.

La mise en scène de la faillibilité du détective achève de faire du texte un espace de doute généralisé : elle déconstruit la structure classique du roman policier qui veut que le détective serve de guide au lecteur, en faisant du détective un alter ego du criminel et de l'auteur. Le texte, dont chaque élément doit être compris comme un indice à lire et à déchiffrer, porteur d'un sens crucial pour élucider une énigme aux contours indéfinis, devient le lieu d'une paranoïa interprétative qui égare son lecteur.

Cette enquête ne finit jamais, parce qu'elle s'appuie sur des questionnements auxquels le texte, qui cultive le trouble, l'instabilité, et l'évanescence, ne permet pas qu'on réponde. Le trouble, dans la mesure où le manque de délimitation entre auteurs supposants, supposés et personnages, en brouillant les niveaux du texte, y fait régner l'incertitude. L'instabilité, puisque la situation d'énonciation de nos textes en fait des objets conditionnés par la première personne, subordonnés et suspendus à une subjectivité dont on sait qu'elle n'est pas fiable. L'évanescence, enfin, puisque la figure de l'auteur hétéronyme, construite pour qu'on révèle son inexistence, est insaisissable, présente mais intangible ; elle existe sur le mode du fantôme ou de l'horizon, toujours sur le point de fuir.

Les hétéronymes, en écrivant des romans policiers, entourent l'enquête d'un trouble, l'ouvrent, l'empêchent de se fermer. Ce trouble en fait une enquête interminable et infinie, qui ne se laisse jamais tout à fait consommer, selon le mot de Thomas Narcejac[1] ; c'est l'hétéronymie, mais pas le prestige du nom orthonyme, qui fait entrer nos textes dans sa définition de la littérature. En ne se fermant pas à la fin du livre, l'enquête refuse de s'évanouir, d'être dévorée par la lecture : elle subsiste.

Cette interminable quête d'un auteur flottant et insaisissable rappelle les *Détectives sauvages* de Roberto Bolaño, qui met en scène une enquête, non pas policière mais littéraire, dans le contexte de la *beat generation*. Dans tout le livre, les textes se dérobent, que les personnages de jeunes écrivains mexicains se révèlent pénétrés de littérature et pourtant incapable d'écrire, ou bien qu'ils se lancent sur les traces de la poétesse Cesárea Tinajero, objet d'interminables recherches. Mais quand Cesárea et ses textes sont retrouvés, l'enquête ne se termine pas : on comprend que la foule de témoignages qui ont constitué le cœur du roman faisait se continuer la recherche, alors même que les personnages savaient tout ce qui était possible de savoir. C'est donc le mouvement d'enquête, de recherche ininterrompue qui compte, et la réponse cherchée n'est qu'un prétexte à ce mouvement. La résolution de l'enquête diégétique n'est pas un motif suffisant pour que le récit s'arrête : l'enquête doit continuer, ne jamais se résoudre, rester ouverte, et appeler avec elle un récit polyphonique, résultat d'heures d'interrogatoires mélangées ensemble. De la même manière, la fin du livre ne signifie pas que l'enquête se finit. Ainsi le roman se termine-t-il par une énigme sans réponse : une question, « Qu'est-ce qu'il y a derrière la fenêtre[2] ? » et un rectangle de pointillés.

1 Thomas Narcéjac, *op.cit.*, p. 246-247.
2 Roberto Bonaño, *Les Détectives sauvages* [1998], traduit de l'espagnol par Roberto Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2006, p. 876.

# Annexes

**Annexe 1 : Photographie de « Boris Vian face à Vernon Sullivan » par Michèle Vian**

Tirthankar Chanda, Boris Vian : l'abécédaire d'un centenaire, *RFI*, 10/03/2020 [en ligne], consulté le 27/04/2021.

**Annexe 2 : Portrait de Honorio Bustos Domecq par Gisèle Freund et Silvina Ocampo**

Alfredo Taján, « El extraño caso de Bustos Domecq », *Sur*, 6/11/2009 [en ligne], consulté le 27/04/2021.

# Bibliographie

## Corpus principal


BIOY CASARES, Adolfo Bioy Casares, BORGES, Jorge Luis Borges, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo Siglo, 1995.

*Six problèmes pour Don Isidro Parodi*, traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset, Paris, Robert Laffont, 2017.

PESSOA, Fernando, « The case of the science master », *Histórias de um racionador*, Lisbonne, Assírio e Alvim, 2012.

« L'Affaire du professeur de sciences », *Histoires d'un raisonneur*, Paris, Christian Bourgeois, 2014.

PESSOA, Fernando, « O Caso Vargas », *Quaresma, decifrador*, Lisbonne, Assírio e Alvim, 2014.

*L'Affaire Vargas*, trad. Michelle Giudicelli, Paris, Gallimard, « Folio ».

VIAN, Boris Vian, *Et on tuera tous les affreux*, dans *Œuvres romaneques complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, 2010.


## Corpus secondaire


AUSTER, Paul, *Cité de verre*, dans *Trilogie new-yorkaise*, Paris, Actes Sud, 1987.

BIOY CASARES, Adolfo, BORGES, Jorges Luis, *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*, traduit de l'espagnol par Eduardo Jimenez, Paris, Robert Laffont, 1989.

BOLAÑO, Roberto, *Les Détectives sauvages* [1998], traduit de l'espagnol par Roberto Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2006.

BORGES, Jorge Luis, « L'Aleph », *L'Aleph*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Paris, Gallimard, p. 191-213.

CHENEY, Peter, *Cet homme est dangereux*, Paris, Gallimard, « Série Noire », n°2, 1945.

CHRISTIE, Agatha Christie, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* [1926], trad. Françoise Jamoul, Paris, Éditions du masque, 2011.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Le Double* [1846], Paris, Gallimard, traduit du russe par Gustave Aucouturier, 1980.

DOYLE, Arthur Conan, *Une Étude en rouge* [1887], in *La Collection intégrale de Sherlock Holmes*, traduit de l'anglais par Albert Savine et Jeanne De Polignac, Prague, e-artnow, édition éléctronique, 2013.

MORVAN, Jean-David Morvan, NOÉ, Ignacio, *Et on tuera tous les affreux*, Grenoble, Glénat, 2021.

PESSOA, Fernando, *Le Banquier anarchiste* [1976], traduit du portugais par André Coyné, Saint-Clément-de-Rivière, Éditions Fata Morgana, 1997.

PESSOA, Fernando, « Lettre à la mémoire de mon maître Caiero », *Sur les hétéronymes*, traduit du portugais par Rémy Hourcade, Nice, Éditions Unes, 1993.

PESSOA, Fernando, *Le Livre de l'intranquillité*, traduit du portugais par Françoise Laye, Paris, Christian Bourgeois, 1999.

POE, Edgar Allan, *Double assassinat dans la rue Morgue* [1841], traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Québec, bibliothèque électronique du Québec, 2016.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* [1818], traduit de l'anglais par Paul Couturiau, Paris, Gallimard, « Folio science-fiction », 1988.

VIAN, Boris, *Elles se rendent pas compte*, Paris, Fayard, 2020.

VIAN, Boris, *J'irai cracher sur vos tombes*, dans *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2010.

VIAN, Boris, *Trouble dans les andains*, dans *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2010.

Films

HAWKS, Howard, *Le grand sommeil*, Warner Bros. Pictures, 1946.

LACHMAN, Harry, *The Loves of Edgar Allan Poe*, 20th Century Fox, 1942.

# Bibliographie critique

## I. À propos des romans policiers

### 1. Le genre policier, les ressorts narratifs du genre policier


BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

BARONI, Raphaël, « La valeur littéraire du suspense », *A contrario*, 2004, vol. 2, p. 29-43.

BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.

DEBEAUX, Gaëlle, *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, thèse de doctorat en littérature générale et comparée soutenue à Rennes 2, dir. Emmanuel Bouju, 2017.

DUBOIS, Jacques, « Un Agent double dans le champ littéraire : le roman policier », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°50, 1986, « Les paralittératures », p. 22-30.

EISENZWEIG, Uri, *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgeois, 1986.

GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », traduit de l'italien par Jean-Pierre Cottereau, *Le Débat*, n°6, 1980, p. 3-44.

GOULET, Andrea, « Lecoq Cartographe : plan des lieux et terrains vagues dans le roman judiciaire », *Romantisme*, « L'enquête », n°149, 2010, p. 39-52.

MESPLÈDE, Claude, (dir), *Dictionnaire des littératures policières*, vol. 1 et vol. 2, Nantes, Joseph K, 2007.

NARCEJAC, Thomas, *Une Machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël Gonthier, 1975.

PAOLUCCI, Philippe, « L'usage du *scrolling* dans la bande-dessinée numérique sud-coréenne », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], mis en ligne le 13 décembre 2018, consulté le 03 février 2021.

REUTER, Yves (dir.), *Pratiques*, n° 50, *Les paralittératures*, juin 1986.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « De la littérature industrielle » [1839], *Revue des Deux Mondes,* période initiale, tome 19, 1839, p. 675-691, édition Wikisource consultée le 10/05/2020.

SÁNDOR, Kálai, « Pratiques sérielles dans le roman judiciaire », *Belphégor* [En ligne], n°14, 2016, mis en ligne le 10 octobre 2016, consulté le 20 mai 2020.

STALLONI, Yves, « Les 100 mots du roman », *Les 100 mots du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2017, p. 5-115.

TODOROV, Tzvetan, « Typologie des romans policiers », *Poétique de la prose choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971, p. 9-19.

VANONCINI, André, *Le Roman policier*, 3e édition, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°1623, 2002.

**2. Roman policier et intertextualité**

BOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine, « Mystification et parodie », *Romantisme*, vol. 156, n° 2, 2012, p. 25-38.

DECOUT, Maxime, « Le roman policier : une machine à imagination », *Littérature*, n°190, 2018, p. 31-34.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

LACASSIN, Francis, *Mythologie du roman policier*, Paris, Christian Bourgeois, 1993.

LEPAGE, Caroline, « Le Roman policier noir en Amérique latine : circulation et épuisement des modèles », *América, Cahiers du CRICCAL*, n°34, 2006, p. 111-117.

REGARD, Frédéric, *Le détective était une femme. Le polar en son genre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018.

PRANVILLE, Pierre-Michel, « Le Détective portugais Artur Cortez, un apatride dans son pays Le roman policier portugais, un étranger chez lui : exil et retour », *La part de l'Étranger*, *HispanismeS*, n°1, 2013, p. 364-378.

TADIÉ, Benoît, *Front criminel. Une histoire du polar américain de 1919 à nos jours*, sous la direction de Benoît Tadié, Paris, Presses Universitaires de France, 2018.

WAGNER, Frank, « Du structuralisme au post-structuralisme », *Études littéraires*, n°36, vol. 2, p. 105-120.

**3. Nos auteurs et le roman policier**

BORGES, Jorge Luis, « El Cuento political » (conférence à l'Université de Belgrano), *Borges oral*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 65-80.

BORGES, Jorge Luis, « Préface », *L'Invention de Morel*, Adolfo Bioy Casares, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 6-12.

BORGES, Jorge Luis, « Introduction », *L'oeil d'Apollon*, Gilbert Keith Chesterton, traduit de l'anglais par Jean Dutourd, Milan, Retz Franco Maria Ricci, « La Bibliothèque de Babel », 1977, p. 7-11.

PESSOA, Fernando, « Histoire policière », *Histoires d'un raisonneur*, Fernando Pessoa, traduit de l'anglais par Christine Laferrière et du portugais par Michelle Giudicelli, Paris, Christian Bourgeois, 2014, p. 168-197.

VIAN, Boris, *Cinéma science-fiction*, Paris, Christian Bourgeois, « Livre de poche », 1978 p. 155.

## II. À propos de l'auctorialité

### 1. L'auteur dans le texte

BARTHES, Roland, « La Mort de l'auteur » [1968], *Le Bruissement de la langue*, Paris, Points, 1984, p. 63-69.

BRUNN, Alain, *L'Auteur. Textes choisis et présentés par Alain Brunn*, Paris, Flammarion, « GF », 2021.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans : RIBARD, Dinah, *1969 : Michel Foucault et la question de l'auteur "Qu'est-ce qu'un auteur" texte, présentation, et commentaire*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2019, p. 25-60.

### 2. Supercheries éditoriales et suppositions d'auteurs

JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Paris, Les éditions de minuit, « Propositions », 1994.

JEANDILLOU, Jean-François, *Supercheries littéraires. La Vie et l'œuvre des auteurs supposés*, s. l [1989], Genève, Driz, 2001.

MOLLARET, Damien, « Portraits d'écrivains fictifs borgésiens et nabokoviens », *Fabula-LhT*, n° 17, « Pierre Ménard, notre ami et ses confrères » [en ligne], juillet 2016, http://www.fabula.org/lht/17/mollaret.html, consulté le 22/04/2020.

PESLIER, Julia, « Auteur contre Auteur. Des appareillages critiques », dans *Lire contre l'auteur*, éd. Sophie Rabau Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2012, p. 183-204.

PESLIER, Julia, « Escrever de não escrever. L'héritage Pessoa. Hétéronymies, altérités littéraires et œuvres fantômes dans la littérature contemporaine », *Revue LHT*, « Le catalogue des livres imaginaires », 2014, n°13, https://www.fabula.org/lht/13/peslier.html, consulté en ligne le 19/04/2020.

PESSOA, Fernando, *Sur les hétéronymes*, traduit du portugais par Rémy Fourcade, Nice, Éditions Unes, 1985.

PLUVINET, Charline, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

SITBON, Clara, « Le Canular littéraire, ou *hoax* : déconstruire pour mieux reconstruire de nouveaux paradigmes interprétatifs ? », *Reliefs*, 2014, p. 92-105.

STAROBINSKI, Jean, « Stendhal pseudonyme » [1951], *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

## III. À propos de notre corpus

### 1. Adolfo Bioy Casares et Jorge Luis Borges

BARON SUPERVIELLE, Silvia, « L'Inscription Borges, entre poésie et prose », *Klincksieck*, « Revue de littérature comparée », 2006, n°320, p. 389-396.

BELLANGER, Aurélien, *Borges, lecteur de Chesterton* [émission de radio], France Culture, 31 janvier 2019.

BIOY CASARES, Adolfo, *Borges*, Barcelone, Ediciones Destino, 2006.

BIOY CASARES, Adolfo, *Memorias. Infancia, adolescencia, cómo se hace un escritor*, Barcelone, Tusquets Editores, 1994.

CATELLI, Nora, « Dos Hombres Solos Hablan: *Borges* De Bioy Casares », *Variaciones Borges*, n°34, 2012, p. 27-36.

FERRERO, Corinne, *L'œuvre en collaboration d'Adolfo Bioy Casares et de Jorge Luis Borges : la littérature plurielle en question*, thèse de doctorat en Études hispaniques et hispano-américaines, sous la direction de Michel Lafon, soutenue à Grenoble 3 en 2004.

FERRO, Roberto, « Las reescrituras del género policial. Un modelo dislocado », *América, Cahiers du CRICCAL*, n°34, *Les Modèles et leur circulation en Amérique latine*, v2, 2006, p. 101-110

KING, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, traduit de l'anglais par Juan José Utrilla, México, Fondo de cultura económica, 1989.

LOUIS, Annick, *Borges face au fascisme*, vol. 2, « Les fictions du contemporain », Genève, Éditions aux lieux d'être, 2007.

LUIS, Raphaël, *La carte et la fable. Stevenson, modèle de la fiction latino-américaine (Bioy Casares, Borges, Cortázar)*, sous la direction de Florence Godeau, Lyon, Université Jean Moulin, 2016.

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, *Adolfo Bioy Casares (1914-1999)* [émission de radio], France Culture, 27 février 2011.

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, *Jorge Luis Borges : Érudition et barbarie* [émission de radio], France Culture, 5 décembre 2017.

OTERO SUGDEN, Leticia, *Paul Valéry et Jorge Luis Borges, deux écrivains à la recherche de leur identité : une lecture borgesienne de "Monsieur Teste" ?*, thèse de doctorat en Littérature comparée, sous la direction de Pierre Brunel, soutenue à Paris 4 en 2009.

PARODI, Cristina, « Borges y la subversion del modelo policial », dans *Borges, desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, sous la direction de Rafael Olea Franco, México, El Colegio de México, 1999, p. 77-97.

SABSAY, Fabiana, *Hybridation, intertextualité, rénovation dans l'œuvre commune de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*, thèse de doctorat en études hispaniques et latino-américaines, sous la direction de Saül Yurkievich, soutenue à Paris 8, 2003.

TAJÁN, Alfredo, « El extraño caso de Bustos Domecq », *Sur*, vendredi 6 novembre 2009 [en ligne], consulté le 27/04/2021.

**2. Fernando Pessoa**

BLANCO, José, *Pessoa en personne, Lettres et documents*, trad. Simone Biberfeld, Paris, La Différence, 1986.

BRÉCHON, Robert, *Étrange étranger. Une biographie de Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1996.

COYNÉ, André, « À propos du *Banquier anarchiste*, en attendant… », dans Fernando Pessoa, *Le Banquier anarchiste* [1976], traduit du portugais par André Coyné, Saint-Clément-de-Rivière, Éditions Fata Morgana, 1997, p. 9-22.

DETHURENS, Pascal, *Pessoa, l'oeuvre absolue*, Gollion, Infolio Éditions, 2006.

FREITAS, Ana Maria, « La Série *Quaresma, déchiffreur* » [2008], préface à *Quaresma Déchiffreur*, Fernando Pessoa, Paris, Christian Bourgeois, 2010, p. 11.

FREITAS, Ana Maria, « L'Edition des « Histoires d'un raisonneur » » [2012], dans *Histoires d'un raisonneur*, Fernando Pessoa, traduit du portugais par Michelle Giudicelli, Paris, Christian Bourgeois, 2014, p. 7-17.

FREITAS, Ana Maria, *O Fio e o Labirinto. A Ficção Policial na Obra de Fernando Pessoa*, Lisbonne, Ediçoes Colibri, 2016.

GIUDICELLI, Michelle, « Enfin, Quaresma vint », dans *L'Affaire Vargas*, Fernando Pessoa, Paris, Gallimard, « Folio », 2012, p. 1-9.

GIUDICELLI, Michelle, « Abilio Quaresma, ou l'homme qui ne savait que raisonner », dans *Quaresma Déchiffreur*, Fernando Pessoa, Paris, Christian Bourgeois, 2010, p. 535-541.

JAKOBSON, Roman, STEGAGNO PICCHIO, Luciana, « Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa », *Langages*, n°12, 1968, p. 9-27.

MIRAGLIA, Gianluca, « Pessoa e il giallo », *Delitti di carta*, n°2, mai 2004, p. 61-72.

VALBERT, George, par exemple, dans « M. Lombroso et sa théorie de l'homme de génie », *Revue des deux mondes*, n°141, juin 1897, p. 685-696.

**3. Boris Vian**

ARNAUD, Noël, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Librairie générale française, 1998.

ASBURY, Herbert, « Who is a Negro ? The problem of the lighskin colored folks who pass as whites », *Collier's Weekly,* 3 août 1945, p. 12-13, [en ligne] https://www.unz.com/print/Colliers-1946aug03-00012, consulté le 06/01/2020.

BERTOLD, Nicole, « Avant propos », dans *Et on tuera tous les affreux*, Jean-David Morvan, Ignacio Noé, *op.cit.*, p. 1.

BOGGIO, Philippe, *Boris Vian* [1993], Paris, Flammarion, 2009.

CHANDA, Tirthankar, Boris Vian : l'abécédaire d'un centenaire, *RFI*, 10/03/2020 [en ligne], consulté le 27/04/2021.

CORTIJO-TALAVERA, Adela, « Littérature et film noirs dans *Et on tuera tous les affreux* (1948) de Vernon Sullivan, l'alter negro de Boris Vian, ou une mise en question de la beauté hollywoodienne », *Anales de Filología Francesa*, n.º 26, 2018, p. 351-371.

DARNAUDET, François, « Vian et le polar, un amour de raison ? », La revue 813, n°137, octobre 2020, p. 24-27.

FIELD, Douglas, « Even Better Than the Real Thing : Boris Vian, Vernon Sullivan and Film Noir », *African American Review*, Vol. 45, n°1-2, 2012, p. 157-166,

HECHICHE, Anaïk, *La Violence dans les romans de Boris Vian*, Paris, Publisud, 1986.

JEANNEROD, Dominique, *San-Antonio et son double. L'aventure littéraire de Frédéric Dard*, dir. Dominique Jeannerod, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 119-151.

LAPPRAND, Marc, « Introduction », dans *Œuvres romanesques complètes*, vol. I, Boris Vian, Paris, Gallimard, 2010, p. IX-XLVI.

LAPPRAND, Marc, « Chronologie », dans *Boris Vian. Œuvres romanesques complètes*, vol. 2, *op.cit.*, p. IX-X.

LAPPRAND, Marc, « Pour une médaille d'or du slalom géant », *La revue 813*, n°137, octobre 2020, p. 28-29.

MARCHAND, Valère-Marie, *Boris Vian, le sourire créateur*, Paris, Éditions Écriture, 2009.

NAIDET, Corinne (dir.), *Dr. Vian et Mr. Sullivan*, *La revue 813*, n°137, octobre 2020, p. 22-35.

SCOTT, Keith, « Pornography, Parody and Paranoia – the imagined America of Vernon Sullivan », *French Cultural Studies*, 1999, vol. 10, n°29, p. 201-215.

**IV. Ouvrages généraux**

BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 64.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1978], traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1987.

DECOUT, Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2021.

DWORKIN, Andrea, *Woman Hating*, New-York, E. P. Dutton, 1974.

DWORKIN, Andrea, *Intercourse*, New-York, Basic Books, 2007.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Librairie Générale Française, 1985.

GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves, *Le Personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1998.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

KRISTEVA, Julia, « Préface. Une poétique ruinée », dans *La Poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 14-15.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

STEIN, Gertrude, *Narration*, traduit de l'anglais par Chloé Thomas, Paris, éditions rue d'Ulm, 2017, p. 21.

## V. Usuels

Larousse, *Dictionnaire en ligne*, consulté le 28 mars 2021.

Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

Trésor informatisé de la langue française, *Dictionnaire en ligne*, consulté le 07/04/2021.

Cognomi, [en ligne], *gens.info* consulté le 10/04/2021.

# Sommaire

Remerciements....3
Avertissement....4
Introduction....5
**CHAPITRE 1 : La littérature policière comme littérature de genre : l'occasion de déstabiliser l'auctorialité ?....20**
I. De la paralittérature à la littérature de genre, entre investissement d'un genre dévalué et stratégie de légitimation....20
A. Investir la paralittérature....21
1. Les œuvres qui appartiennent clairement à un genre ont la réputation d'être de qualité moindre....21
2. La volonté de s'inscrire dans un genre codifié....24
B. Une stratégie de légitimation des textes....28
1. Le registre ironique signale la conscience de soi et la distance critique....28
2. Littérature de genre n'est pas infra-littérature....31
II. Déférence et redéfinition : une relation ambiguë aux codes de genre....34
A. Entre hommage et correction....34
1. Une théorisation, sous orthonyme, des textes écrits sous hétéronyme....35
2. Motilité des codes du genre, sans déconstruction....38
B. Des libertés prises avec les bornes génériques : une proposition de répartition générique..40
1. Une radicalisation du modèle de Poe....41
2. Roman à énigme et roman d'espionnage....43
3. Roman noir et science-fiction....44
4. Roman à énigme et roman fantastique....45
5. Roman d'amour et d'aventure....46
III. L'occasion d'un discours méta-textuel....47
A. Le policier, un faux exercice d'application ?....47
1. Le respect des conventions : un aveu de fictionnalité....47
2. Le détective et l'herméneute....49
3. La fable et le sujet mis en scène....51
B. Fuir l'orthonyme : l'hétéronyme comme lieu neuf et comme espace de défi....53
1. Imposer le style clair : une énonciation qui ne ment pas....53
2. Des agents doubles dans la littérature de genre....55

3. L'hétéronymie, un refus d'assumer le livre ?....56
C. Qui est l'hétéronyme ?....58
1. Supposition d'auteurs, entre auteurs et personnages....59
2. Une auctorialité spécifique, dévolue à l'écriture policière....61
3. L'empreinte de l'orthonyme....63
4. Un ancrage variable dans l'oeuvre de l'orthonyme....64
**CHAPITRE 2 : Une mise à distance pour revitaliser un genre codifié ?....67**
I. L'écriture d'un roman policier sous hétéronyme : une plaisanterie ?....68
A. Un regard amusé porté sur le genre....68
1. Le refus du sérieux....68
2. La reprise de codes sur un mode parodique....71
B. Un regard caustique porté sur les instances du récit....74
1. Les narrateurs sont-ils les dupes du récit ?....74
2. Des palimpsestes policiers....79
II. La reconfiguration des intertextes dans la figure du détective....80
A. À quel archétype répond-il ?....81
1. Des détectives dans leur fauteuil ? Les détectives d'Edgar Poe et d'Arthur Conan Doyle ....81
2. « Borges, lecteur de Chesterton »....84
3. La tradition états-unienne : Philip Marlowe et Rock Bailey, antagonistes ?....85
B. L'indice d'un type particulier de virilité….87
1. Un corpus exclusivement masculin, au sein d'une tradition féminine....87
2. Le moine et le détective....88
C. … Et ce modèle mis en échec....90
1. Le corps de Rock Bailey : l'échec du modèle du raisonneur....90
2. La mort des raisonneurs....94
3. Le modèle déformé, ou déplacé....95
III. Qui peut renouveler le genre policier ?....96
A. Des textes inscrits dans leur contexte d'écriture....96
1. L'exemple du roman policier portugais : une production étouffée....96
2. Les romans policiers se saisissent de problématiques contemporaines....97
B. Reformuler des conventions génériques....101
1. La construction d'une Amérique fantasmée par Vernon Sullivan....101
2. L'esthétique pessimiste....103

3. Une enquête masquée : enquête policière et recherche textuelle.....106
C. Incarner le genre policier, le renouveler, le dépasser ?.....109
1. Le secours de l'orthonyme.....109
2. Qui peut renouveler un genre ? Des limites à l'investissement du roman policier par des problématiques méta-littéraires et des jeux de style.....112
3. Qui veut renouveler le genre policier ?.....114
**Chapitre 3 : Déplacer l'enquête sur la matière du texte : l'enquête infinie.....117**
I. Le lecteur, un détective égaré.....118
A. Le discours doit dévoiler la vérité.....118
1. Rock Bailey et Isidro Parodi : des éléments de stabilité dans des discours chaotiques. 119
2. « Or », « si », « donc » : un langage scientifique.....120
B. La faillibilité du détective.....122
1. Le discours scientifique n'est pas un gage de fiabilité.....123
2. Quelques erreurs de jugement.....126
3. Le brouillage des valeurs.....129
II. Paranoïa textuelle.....133
A. Un récit caché ?.....133
1. La forme brève : un nécessaire mouvement d'interprétation.....133
2. Plusieurs niveaux de sens.....134
B. Le texte comme réseau et comme trame.....135
1. Lisbonne, Los Angeles et Buenos Aires : la ville et la perte des repères.....135
2. L'entremêlement des discours.....139
C. Le texte, point de départ pour une enquête.....143
1. Ouvrir le sens.....143
2. Les interstices du texte.....146
III. Une supercherie littéraire : l'hétéronymie comme « opération de brouillage » (Julia Peslier) .....152
A. L'hétéronymie, un dispositif de feintise.....152
B. L'autonomie du livre.....156
1. Un hétéronyme autonome….....156
2. … Mais pas indépendant.....157
C. Un code à déchiffrer.....158
IV. Une stratégie de déstabilisation : une enquête interminable.....160
A. Une énonciation instable : des récits à la première personne.....160

1. Une vérité insituable....161
2. Le récit à la première personne, un facteur d'instabilité....162
B. Une mise en mouvement du texte....166
1. Un trouble entre les instances du texte....166
2. La multiplication des hétéronymes et des noms....170
3. L'ouverture de l'oeuvre....171
C. Des textes qui changent d'état, dont les auteurs disparaissent....174
1. Un transfert de l'enquête dans le réel ?....175
2. Le démontage de la supercherie : une opération de transformation....177
3. Ce que l'hétéronyme a du fantôme....178
Conclusion....182
Annexes....185
Bibliographie....186