



HAL
open science

Le tueur à gages dans l'œuvre de J.-P. Manchette? Ethos d'un écrivain en-gagé ?

Zoé Petit

► **To cite this version:**

Zoé Petit. Le tueur à gages dans l'œuvre de J.-P. Manchette? Ethos d'un écrivain en-gagé?. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-04117014

HAL Id: dumas-04117014

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04117014v1>

Submitted on 5 Jun 2023

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

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

Mémoire de Master 2

LITTÉRATURE FRANÇAISE / LITTÉRATURE COMPARÉE

Zoé PETIT

**LE TUEUR À GAGES DANS L'OEUVRE
DE J.-P. MANCHETTE**

Ethos d'un écrivain en-gagé ?



Sous la direction de Dominique VIART

Année universitaire 2020-2021

Remerciements

Je remercie mon directeur de recherche Dominique Viart pour sa patience et sa compréhension, Thomas Clerc pour m'avoir fait découvrir le *Journal* de Manchette l'an dernier, ainsi que mes parents pour leurs bibliothèques remplies de romans noirs de tous bords.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 - Manchette, père du « néo-polar » français	6
I. La genèse littéraire et politique du « néo-polar »	7
1. Du roman policier au roman : déplacement de la question du mal	7
2. Manchette à l'école du « <i>hard-boiled</i> »	9
II. L'invention d'un style « néo-polar »	13
1. L'héritage behavioriste	13
2. L'esthétique paradoxale de Manchette	17
III. Une esthétique engagée	23
1. Le réalisme critique	24
2. Des fables noires nourries de critique radicale : du marxisme au situationnisme	28
Chapitre 2 - Le tueur à gages : figure de l'aliénation et du fatalisme	32
I. L'aliénation au capital : le tueur, un maillon piégé par la chaîne de production	33
1. Le crime professionnel : une place dans le système de production	34
2. Le tueur est un rouage essentiel dans un mécanisme qui le dépasse	39
II. L'aliénation psychique un personnage sadique et malade	44
1. Les pulsions de mort : origines et causes	44
2. L'explosion de sadisme du tueur à gages	48

III. Construction d'un ethos désillusionné à travers le tueur à gages	52
1. Triomphe de la contre-révolution et avènement d'un nouvel ordre socio-culturel	52
2. Le fatalisme du roman noir incarné par des héros atrabilaires	56
3. La position de l'écrivain couché	62
Chapitre 3 - Le tueur à gages, la « vertu d'un monde sans vertu » ?	67
I. La distorsion du modèle du tueur à gages : une double subversion de genre	68
1. Le dévoiement de l'archétype virilo-capitaliste du tueur à gages	68
2. L'héroïne de <i>Fatale</i> , une féministe avant-gardiste	73
II. Le tueur à gages, un personnage anémique	79
1. Le tueur à gages bouleverse le paradigme de la justice	80
2. La « formidable atopie des fous et des tueurs »	85
III. L'efficacité utopique de la littérature contestataire	89
1. La volonté de puissance performative de la fiction	89
2. Tuer le polar par la parodie : le rire salvateur	91
Conclusion	96
Bibliographie & webographie	99
Filmographie	102
Annexes	103

INTRODUCTION

- **Le tueur à gages dans la culture populaire**

Convoquer le personnage du tueur à gages, c'est avant tout se référer à la culture populaire, et plus particulièrement au cinéma où il a d'abord fait florès.

Le tueur à gages devient un mythe urbain dans les films américains de la seconde moitié du XXème siècle, à l'heure où le crime organisé devient un véritable commerce utilisé par les élites. Dans *The Enforcer*¹ (1951) et *The Assassination Bureau*² (1969), il s'agit d'enquêter sur le crime organisé ; la « Murder Inc. », un syndicat du crime, et le « Bureau » rassemblent des tueurs à gages pour commettre des attentats politiques.

Graham Green a été un des premiers à sortir le tueur à gages de l'ombre du gangster, beaucoup plus en vogue, avec son roman *Tueur à gages*, en 1936. Raven est un anti-héros tragique, une figure de la modernité en dislocation qui incarne les dérèglements sexuels, familiaux et sociaux à venir. Adapté par Frank Tuttle en 1942, *This Gun for Hire* s'est imposé comme un canon du film noir en introduisant l'une des premières figures de tueur à gages au cinéma et en faisant de la fatalité un thème incontournable du genre.

L'œuvre de Tuttle place le spectateur du côté du criminel car, confronté à la corruption sociale, ce dernier devient un vecteur de justice et obtient une forme de rédemption en dévoilant ses valeurs morales au fil de l'intrigue. L'humanisation du tueur à gages se prolonge en France, notamment avec *Le Samouraï* (1967) de Jean-Pierre Melville, où Jeff Costello, joué par Alain Delon, est un homme mélancolique et cruel, séduisant et cynique à la fois. C'est un ange de la mort, un samouraï, un homme d'honneur qui choisit l'heure de sa mort pour sauver son intégrité. Devenu une figure mythopoétique, le tueur à gages reste néanmoins le symbole de la logique perverse du capitalisme : il n'est ni un psychopathe, ni un justicier, il tue pour l'argent. Dans les années 1970, les thrillers politiques du nouvel Hollywood traduisent les idées contestataires qui remuent la société américaine en proie à un profond malaise, alors que les Kennedy sont assassinés, la guerre au Vietnam s'enlise, le scandale du Watergate explose. La remise en doute de la fiabilité des institutions et la paranoïa gagnent la société.

Le tueur à gages devient une figure centrale dans l'imaginaire des complots politiques.

1 En français, *La Femme à abattre*, réalisé par Bretaigne Windust et Raoul Walsh.

2 En français, *Assassinats en tous genre*, réalisé par Basil Dearden, d'après un roman posthume de Jack London.

Dans *Les Trois jours du Condor*³ (1975) et *Le Professionnel* (1981), Sydney Pollack et George Lautner imaginent l'implication souterraine des services de renseignements dans des conflits géopolitiques au cours desquels des agents secrets travaillent comme tueurs à gages.

La figure du tueur en série a été largement analysée, « la décade des serial killers » (Denis Duclos⁴) succédant à la littérature de la *beat generation* avec la chute du mouvement hippie contestataire⁵. A l'inverse, le tueur à gages n'a pas suscité beaucoup d'étude critique. Pourtant, c'est un rôle qui existe historiquement depuis très longtemps et qui prolifère aujourd'hui dans les fictions littéraires autant que cinématographiques, selon des codes très différents : figure 'glamour' incarnant le frisson de la mort, homme d'action au service des élites, sur les écrans ; personnage-clef d'une critique anti-capitaliste et anti-étatique dans les polars.

Claude Gauvard⁶ nous apprend que l'expression « tueur à gages » n'apparaît qu'au XVIe siècle, pour remplacer les appellations de « satellites » (satellites) durant l'Antiquité, de « sicari » (sicaires) ou de « bateurs a loyer » utilisées au Moyen-Age. Le tueur à gages est défini comme un homme de main qui exerce une violence (la mort) commanditée, semant ainsi l'ambiguïté en termes de responsabilités juridiques, en échange d'une rétribution monétaire et oeuvrant souvent au service de milieux aristocratiques impénétrables.

Le tueur à gages devient au XXe siècle un pur produit du système capitalisme : le crime n'est pour lui qu'une performance rémunérée, il est complètement aliéné, dénué d'affect et de moral. Il est emblématique de la philosophie du roman noir, qui s'intéresse aux réseaux criminels souterrains, à la corruption et aux complots politiques. Il fut pourtant longtemps délaissé par les romanciers⁷.

3 Inspiré du roman de James Grady, *Les Six Jours du Condor* (1974).

4 Denis Duclos, *Le Complexe du loup-garou, la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La Découverte, coll. « Essais », 2005.

5 « le marginal errant n'est plus un poète ou un troubadour mais un *serial killer* » écrit Alice Jacquelin, citant en exemple Martin Plunkett, figure déchue du vagabond américain dans *Un Tueur sur la route* (1986).

6 Claude Gauvard, *La criminalisation des tueurs à gages aux derniers siècles du Moyen-Age*, Annales, Histoire, Sciences sociales, 2005.

7 Le Colonel Sebastian Moran, chez Conan Doyle, est un des ancêtres du tueur à gages : c'est un tireur d'élite payé par le redoutable professeur Moriarty.

Jean-Patrick Manchette, très influencé par la culture américaine, serait le premier auteur français à exhumer ce personnage, dès 1972 avec *Ô dingos, ô châteaux !*⁸, puis dans *Fatale*⁹ en 1977 et enfin, dans *La Position du tireur couché*¹⁰ en 1982.

- **Notre corpus romanesque**

Ô dingos, ô châteaux ! est un des premiers romans de Manchette. L'intrigue est linéaire et ramassée ; c'est le récit d'un kidnapping raté puis d'une course-poursuite, alternant entre le point de vue du chasseur, le tueur Jim Thompson – dont le nom rend hommage à l'écrivain américain – et de ses proies, Julie Bellanger, jeune femme sortie de l'hôpital psychiatrique par un (supposé) philanthrope, nommé Hartog, pour s'occuper de son neveu, Peter. Le patron industriel Hartog cherche en fait à éliminer Peter, l'héritier légitime de la fortune de son frère, en faisant porter le chapeau à Julie. Il engage Thompson pour organiser la mise en scène du kidnapping puis du double assassinat. Mais, Julie s'avère plus coriace et parvient à s'enfuir avec l'enfant et Thompson à ses trousses, lancé dans une quête meurtrière obsessionnelle qui dépasse son contrat. Le tueur professionnel semble dénué de toute affect ou conviction, uniquement guidé, et aveuglé, par des pulsions sadiques qui lui broient l'estomac et le rendent malade. Même si le narrateur échappe au manichéisme axiologique, il sauve les victimes et tue les deux 'méchants'.

Dans *Fatale*, il s'agit d'une tueuse professionnelle caméléonesque, dont on retient surtout l'identité d'Aimée Joubert dans la bourgade de « Bléville ». Ciblant les nantis, la professionnelle s'immisce dans la société bourgeoise pour y déceler les conflits d'intérêts et en tirer partie. Elle est sur le point de réussir son plus beau coup en manipulant une dizaine d'hommes pour obtenir plusieurs contrats contre une seule et même victime, un aristocrate déclassé et communiste. Implacable, elle travaille pour l'argent mais, elle semble aussi motivée par une forme de haine vengeresse, substrat de conscience morale et politique qui la déstabilise justement au moment de tuer sa dernière victime, le baron Jules, seul homme à qui elle accorde respect et considération. Alors, pour réparer son geste égoïste, elle massacre tous ses clients, tel un chant du cygne particulièrement sanglant.

8 Manchette, *Ô dingos, ô châteaux*, Paris, Gallimard, 1972.

9 Manchette, *Fatale*, Paris, Gallimard, 1977.

10 Manchette, *La position du tireur couché*, Paris, Gallimard, 1981.

Martin Terrier, héros de *La Position du tireur couché*, est motivé par un « plan de vie » romanesque ; accumuler suffisamment d'argent pour prétendre épouser son amour d'enfance, Anne, la fille d'un industriel bourgeois. Repéré pour ses qualités de sang-froid en tant que militaire, il est recruté par les services secrets américains comme tueur professionnel. Après dix ans de fidèles et efficaces services, il désire prendre sa retraite mais ses patrons veulent le forcer à réaliser un dernier contrat : c'est là le point de départ du récit d'une poursuite meurtrière, d'un tueur traqué dans une progressive déchéance.

- **Notre auteur**

Jean-Patrick Manchette est né en 1942 à Marseille, et est mort en 1995. Il passe son enfance dans les Hauts de Seine, suit des études d'histoire et se destine à l'enseignement, mais il abandonne et n'obtient pas de diplôme. Il épouse une ancienne élève de l'IDHEC, Melissa, qui lui permet de se familiariser avec le milieu du cinéma, d'écrire des scénarios, puis ses propres romans dans l'optique de les faire adapter au cinéma. Manchette est un autodidacte, passionné de cinéma et de jazz. Lecteur boulimique, écrivain méthodique, prolifique, polygraphe et forcené, il produit une trentaine de traductions, des scénarios pour la télévision et le cinéma, des chroniques cinématographiques et sur le roman noir pour *Charlie* et tient un journal intime de 1965 à sa mort. La somme de tous ses écrits est spectaculaire. Il publie au total dix romans, dans la Série Noire de Gallimard, considérés comme exemplaires du nouveau polar français né dans les années 1970.

Il milite auprès du groupuscule la Voie Communiste pendant la guerre d'Algérie, notamment aux côtés de Dominique Manotti, également autrice de polars. Il lit Hegel, Marx, Nietzsche, se dit trotskyste, puis s'intéresse à Socialisme et Barbarie et enfin adhère aux thèses de l'Internationale Situationniste. C'est avec ce bagage idéologique que notre écrivain tente de reconstruire une esthétique littéraire politisée.

Fondateur, malgré lui, de ce que les critiques littéraires nomment le « néopolar », il décrit la déception et la dislocation de la société française post-Mai 1968, suite au triomphe de la 'contre-révolution'. Il démythifie les Trente Glorieuses - période qualifiée à tort,

car plus violente qu'harmonieuse en réalité – critique la société de consommation, conformiste et aliénante, dénonce les jeux de corruptions et de complots politiques. Le roman noir de Manchette, à l'instar des sciences sociales, explore les troubles de la société moderne, ses anomalies, ses inégalités, le développement du capitalisme et de l'Etat-nation. C'est un genre par définition anticapitaliste et antiétatique, en rupture radicale avec le roman policier classique.

- **Notre projet recherche**

Nous postulons que Manchette construit son ethos d'écrivain à travers la figure métaphorique du tueur à gages. L'objet de notre étude est d'essayer de démontrer comment, par le biais rhétorique de cet ethos, Manchette tente de re-politiser la forme désenchantée du polar. Le tueur professionnel est un archétype du genre noir qui condense toute la noirceur et la violence de la société capitaliste au crépuscule du XXème siècle. L'ethos du tueur à gages est donc profondément cynique, révélant allégoriquement une impasse littéraire : dans quelles conditions un écrivain peut-il être engagé à la fin du XXe siècle ?

Le type du tueur à gages est emblématique de l'esthétique du père du « néopolar », dont nous essaierons de dresser la genèse et les caractéristiques, stylistiques et idéologiques, dans un premier chapitre. Personnage amoral, individualiste et malade, le tueur professionnel chez Manchette incarne l'aliénation la plus fatale résultant du système marchand. Cependant, en proposant une distorsion du modèle du tueur, qui deviendrait la « vertu d'un monde sans vertu¹¹ », l'auteur opèrerait un dévoilement de l'expérience cynique et fataliste du monde, grâce à une mise à distance ironique des stéréotypes de type, de narration et d'intrigue, de façon à re-vitaliser une critique active et engagée.

11 Manchette, « Cinq remarques sur mon gagne-pain », *Les Nouvelles littéraires* n°2, 1976.

Chapitre 1 - Manchette, père du « néo-polar » français



Jean-Patrick Manchette photographié par son épouse Mélissa en 1967, Succession Jean-Patrick Manchette, 2020.

Jean-Patrick Manchette réinvente les codes du polar en lui insufflant une esthétique et une réflexion novatrices, ce qui lui vaut le titre de « père du néo-polar ». Il reprend à son compte les thèmes criminels du roman noir américain des années 1920-30 et 1950 pour décrire la crise française post-1968 et l'avènement de la culture de masse, en optant pour un style ludique, référentiel, voire même poétique.

Le choix de la « sous-littérature », par opposition à la littérature d'art, s'inscrit dans la définition de Deleuze et Guattari : « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure¹². », énonçant que « chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur le politique¹³ » et que « les conditions ne sont pas données d'une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel 'maître' et pourrait être séparé de l'énonciation collective¹⁴. »

Manchette défend son goût pour les formes populaires, qu'il juge plus démocratiques et accessibles, dont la littérarité ne doit pas être gratuite mais servir une critique. Il ré-investit le polar français en y inscrivant la radicalité de son regard sur le monde contemporain.

12 Félix Guattari et Gilles Deleuze, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

13 Ibid.

14 Ibid.

I. La genèse littéraire et politique du « néo-polar »

Dans les années 1970, Jean-Patrick Manchette se fait l'exégète du roman noir entre inspiration américaine et actualisation française, en rupture avec l'idéologie bourgeoise et les codes du roman à énigme de tradition anglaise. La frontière générique entre « polar » et « roman noir » est floue chez Manchette – nous utiliserons donc les deux appellations indistinctement – mais le démarquage avec le roman policier est impératif : « Je décrète que polar ne signifie nullement *roman policier*. Polar signifie roman noir violent¹⁵ ».

1. Du roman policier au roman noir : déplacement de la question du mal

Edgar A. Poe crée le roman de détection avec la figure emblématique de l'enquêteur Dupin. L'âge d'or du roman à énigme se situe dans les années 1880-1920, avec ses précurseurs : Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, Maurice Leblanc, Gaston Leroux. Le roman policier se présente sous la forme d'une enquête purement cérébrale. Le crime trouble pendant un temps l'ordre public, un temps suffisamment long pour révéler la fragilité du consensus social. Cependant, le détective parvient à résoudre l'énigme, il lève le voile du mystère ; la trouée de la vérité nous sauve de l'obscurité et de l'insécurité. Il fait arrêter le criminel et rétablit ainsi l'ordre. Il est le héros salvateur, figure incarnant la puissance de la rationalité, le triomphe du bien sur le mal. En fait, de façon sous-jacente, le roman à énigme exprime l'inquiétude bourgeoise face à la déviance, la contestation de l'ordre moral qui structure sa bonne société.

Luc Boltanski définit l'énigme comme « le résultat d'une irruption du monde au sein de la réalité¹⁶ ». La « réalité » désignant ce qui est construit socialement, par les dominants et les institutions ; la notion de « monde » quant à elle renvoie au flux de la vie et des événements que la « réalité » ne peut pas résorber à partir de ses catégories institutionnelles.

L'énigme « se présente comme une anomalie, c'est-à-dire ce qui vient déranger un ensemble cohérent d'attentes prévisibles¹⁷ », ce qui trouble les attentes formatées des cadres de la « réalité ». Dans le « roman policier originel¹⁸ », l'enquêteur, qui incarne l'Etat-nation, résout

15 Manchette, *Chroniques*, Paris, Payot et Rivages, 1996, p. 53.

16 Luc Boltanski, *Enigmes et complots, une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.

17 Luc Boltanski, *Ibid.*

18 Luc Boltanski, *Ibid.*

l'énigme et réduit ainsi les incertitudes et les troubles. Or, dans le roman noir américain, l'Etat-nation n'est plus capable de réguler la « réalité » car, il est lui-même trop corrompu et gangrené par les désordres. L'énigme-anomalie n'est alors plus extraordinaire mais ordinaire, dans un monde régi par le dysfonctionnement et le désordre.

L'évolution du roman à énigme au roman noir moderne représente donc un changement de paradigme : la cible n'est plus un criminel individuel aisément cerné et mis en déroute, mais une entité sociale (classe dominante, justice, administration) ou un mécanisme psychique (pulsions, complexes), bien plus complexe à annihiler. Le roman noir échappe à la rationalisation du monde où un seul personnage est responsable du déséquilibre initial. Il faut alors se demander « comment? » plutôt que « qui ? » : l'enquête consiste à comprendre la cause sociale des motivations du criminel et non pas à deviner son identité, qui est d'ailleurs souvent donnée d'entrée de jeu. Le tueur à gages est un archétype de la rupture du roman noir vis-à-vis du roman policier. Son rôle perturbe la logique traditionnelle de l'énigme car, il tue dans l'anonymat, sous les ordres d'un commanditaire - il est donc souvent difficile, voire impossible d'identifier clairement le coupable – et agit sans autre motif que la réalisation de son contrat pour obtenir un salaire. La banalisation du crime, devenu un simple commerce, se substitue à l'aspect passionnel et exceptionnel du meurtre à l'anglaise.

Le roman noir perturbe ainsi la représentation de l'ordre moral : le mal n'est plus une question métaphysique, mais bien concrète, sociale et politique. Le mal domine donc historiquement dans un monde qui semble voué au chaos. Le héros tente vainement de rétablir un ordre, une morale mais, l'ordre du droit est constamment en contradiction avec lui-même et devient même caduque. Il n'y a plus de fin heureuse ni de retour à la normale.

Tandis que le roman policier à énigme de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine mauvaise, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. [...] Le polar est la littérature de la crise. Pas étonnant qu'il reprenne vie ces temps derniers¹⁹.

Manchette rejette le roman à énigme anglais qui selon lui, est un pur divertissement visant à conforter l'idéologie et les institutions en place. Il se tourne alors vers le roman noir issu de la culture américaine des années 1920 à 1950 et en transforme l'héritage.

¹⁹ Manchette, juillet 1979, *Chroniques*, Rivages Noir, 1996, p. 53.

2. Manchette à l'école du « *hard-boiled* »

- **L'influence des « durs-à-cuire » américains**

Le roman noir américain apparaît dans les années 1920-30, dans un contexte de plein essor capitaliste et fasciste, avec à la tête de la « *hard-boiled school* », Dashiell Hammett (1894-1961) et Raymond Chandler (1888-1961). Il se caractérise essentiellement par un ancrage social fort, un regard critique et désenchanté sur la société qui cherche pour autant à préserver un aspect moral. Ce sont de sévères critiques sociales teintées de pessimisme moral, dénonçant l'avènement de la modernité capitaliste comme la cause du Mal.

Le récit est hyper-réaliste et choisit une esthétique behavioriste : il n'y a plus ni intrigue, ni héros, ni narrateur. Le point de vue de la narration est complètement extérieur aux événements, qui sont dus au hasard. L'absence de psychologisation laisse la place à une abondance des dialogues, des descriptions et des scènes d'action. Ce parti-pris est en cela similaire aux principes du roman naturaliste et du Nouveau Roman français, qui font aussi partis de l'héritage littéraire, semi-conscient, de Manchette.

Pour Philippe Corcuff, le polar américain est le « reflet des fragilités sociales²⁰ » car, au-delà de la critique sociale, il sous-tend des interrogations existentielles et philosophiques. Le désenchantement provient de la « noirceur de l'expérience²¹ », du constat tragique d'un déterminisme social comme d'une fatalité. Les exploités sont écrasés par le poids du rapport de classe, dont ils ont perdu la lutte, et le néo-capitalisme récupère toutes formes de subversion et de désirs. Le système marchand utilise les formes libidinales pour les convertir en formes de consommation, « «Drogue, Sexe et Rock'n'Roll» n'est plus le cri de la liberté, mais un slogan commercial²² » écrit James Crumley. C'est ce que montre encore aujourd'hui Michel Houellebecq dans ses romans.

20 Philippe Corcuff, « Le polar américain, reflet des fragilités sociales », *Sciences Humaines* n°218, 2010, p. 15.

21 Ibid.

22 James Crumley. *Putes*, Paris, Rivages, 1990.

« Il revient au roman noir américain d'avoir inventé le roman des vaincus, des solitaires qui se dressent temporairement contre la corruption systématique et l'emprise du mal dans le monde capitaliste de l'oppression²³. » explique Dominique Rabaté dans un article consacré aux sources du roman noir. C'est l'« histoire de la violence obligée des pauvres après la victoire du capital²⁴ ». Mais, le combat est vain, le règne du Mal est total. Le trouble est devenu constitutif de l'ordre, il est structurel et ne peut plus être réparé car, l'État lui-même et la légalité sont gangrénés. La loi, corrompue, achetée, est « débordée par le sens du juste » selon Corcuff. Le roman noir oppose l'éthique individuelle à la légalité étatique et institutionnelle.

Néanmoins, malgré ce pessimisme noir, certains polars essaient de proposer des « trouées utopiques », extrêmement fragiles, notamment à travers la relation amoureuse : « la possibilité du peut-être arrive à percer le béton de la fatalité sociale²⁵. »

Héritier du roman noir américain, Manchette en récupère le substrat littéraire et idéologique mais l'adapte sensiblement aux problématiques socio-culturelles françaises qui lui sont contemporaines.

- **Une délocalisation géographique et historique : le contexte français**

Quand il commence à écrire des polars, dans les années 1970, le contexte est différent de celui des « Années folles » dans lesquelles le « hard-boiled » s'est développé.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la France entre dans la période des « Trente Glorieuses », une périphrase hypocrite car, malgré une élévation du niveau de vie, cette explosion de la société de consommation marque aussi le triomphe de la « contre-révolution » capitaliste qui fracture la société. En effet, les événements qui agitent l'Europe en 1968 traduisent une crise sociale, majoritairement ouvrière et étudiante, dissonante au sein de l'apparente harmonie du faste des Trente Glorieuses. Manchette met en scène George Gerfaut, dans *Le Petit bleu de la côte ouest* (1976), un cadre aisée et père de famille qui incarne la disjonction entre le bonheur matériel apparent et le mal-être existentiel.

23 Dominique Rabaté, « Doubles et doublures, Relire Boileau et Narcejac », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012.

24 Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 82.

25 Philippe Corcuff, « Le polar américain, reflet des fragilités sociales », art cit., p. 15.

La guerre d'Algérie (1958-62) n'est pas loin, ses conséquences et traumatismes sont prégnants. Manchette dénonce les violences post-coloniales, par des allusions discrètes à la situation précaire des immigrés, et par une critique implicite de l'impérialisme occidental à travers le héros de *La position du tireur couché*. Au cours d'une analepse, le narrateur nous apprend comment Terrier est repéré et recruté par une mystérieuse « compagnie » américaine. Engagé comme mercenaire dans un pays africain, qui n'est pas nommé, il impressionne son collègue, Stanley, par sa réactivité en tuant un jeune communiste de treize ans : « C'est là et ainsi que Martin Terrier fut recruté. » (p. 58) Faulques, le conseiller financier de Terrier, a historiquement existé : c'était un soldat français réputé pour sa pratique de la torture en Algérie. En associant un passé colonialiste extrêmement violent à un personnage si intimement lié à la question de l'accumulation du capital (Faulques) ainsi qu'à un héros ignorant et désintéressé (Martin), Manchette livre une critique radicale et subtile de l'impérialisme occidental anti-communiste. Il ponctue par ailleurs son récit de références discrètes : le chat de Terrier s'appelle « Soudan », son ami noir « Stanley » porte le nom d'un explorateur du Congo.

Par ailleurs, des actions directes de l'extrême gauche comme de l'extrême droite explosent en France. Le terrorisme devient un nouveau sujet en littérature. Selon Manchette, la violence est toujours gratuite et inutile, même celle des groupes anarchistes, elle ne sert qu'à justifier la violence de la contre-révolution ; seule la violence défensive est légitime. Il a écrit *Nada* (1972) pour dissuader les militants de l'ultra-gauche tentés par cette direction : « Le terrorisme gauchiste et le terrorisme étatique, quoique leurs mobiles soient incomparables, [...] sont les deux mâchoires du même piège à cons²⁶. »

L'Affaire N'Gustro (1971) est une interprétation critique de l'affaire Ben Barka, opposant socialiste au monarque marocain, qui fut enlevé et assassiné à Paris en 1965. Un complot impliquant la responsabilité des gouvernements français et marocain est fortement suspecté, bien qu'officiellement controversé. Avec *La Princesse du sang* (1996), roman posthume, Manchette situe son intrigue en plein cœur de la crise cubaine de 1962 et choisit d'aller plus loin encore dans la critique de la mondialisation en mettant à nu les trafics des hommes de pouvoir occultes de façon à bousculer les certitudes du lecteur.

26 Manchette, *Nada*, Paris, Gallimard, 1999, p. 215.

Manchette reprend tous les poncifs du roman noir américain : ancrage contemporain, analyse structurelle, critique des institutions, de la corruption politique et policière, du terrorisme organisé, constat de la folie et du malaise social ou existentiel. Les situations de ces polars sont semblables aux maîtres américains : crime, kidnapping, chantage, manipulation, cavale, chasse à l'homme. Les personnages ont tous un rôle précis et caractéristique du genre : détective raté, politicien corrompu, industriel et notable véreux, femme fatale. Il raconte toujours l'histoire d'un individu en lutte contre un groupe social, devenant criminel par la force des événements et modifiant l'ordre des choses par sa propre enquête.

Pour autant, Manchette ne veut pas sombrer dans le stéréotype du polar de gauche, il se démarque de ses contemporains français, « les polareux littérateurs et stalino-gauchistes²⁷ », comme Albert Simonin, Auguste Le Breton ou José Giovanni, qui donnent à lire des « histoires artificielles de flics et de voyous, rassurantes car circonscrivant l'activité des criminels à un milieu précis²⁸. » Il rejette aussi l'univers fantaisiste et déjanté des « San Antonio » de Frédéric Dard, même s'il utilise lui-même des formes parodiques et ironiques.

- *Un truand ? répéta Terrier. Je crois que ça ne se dit plus guère²⁹.*

Son projet est le « décharnement formel du roman noir³⁰ » grâce à un nouveau style polyphonique - pastiche à la fois de l'écriture impersonnelle de Dashiell Hammett et des grands réalistes françaises du XIXème siècle - mêlant vulgarité et préciosité, réalisme et mise à distance ironique. Et, c'est cette plume si singulière qui fait toute la littéarité de Manchette.

27 Manchette, *Chroniques*, op. cit.

28 Doug Headline, postface de *La position du tireur couché*, op. cit.

29 Manchette, *La position du tireur couché*, Paris, Gallimard, 1972, p. 91.

30 Manchette, *Chroniques*, op. cit.

II. L'invention d'un style « néo-polar »

Le néo-polar de Manchette constitue un mélange stylistique volontairement explosif : un retour à l'écriture « sèche³¹ », « atone » du modèle behavioriste et au style impartial de Flaubert, ainsi qu'une cohabitation rabelaisienne de registres variés et antagonistes.

1. L'héritage behavioriste

*J'essaie d'écrire d'une manière hyper-behavioriste, très dense, assez rapide et de préférence très rapide
- c'est-à-dire d'une manière néoclassique³²*

- **Définitions et manifestations stylistiques**

Le behaviorisme est à l'origine un courant issu des sciences humaines qui cherche à observer les comportements des individus et leurs interactions avec leur milieu.

Les maîtres du polar américain, tels que Dashiell Hammett et Richard Stark, en font une technique littéraire de focalisation externe, qui se caractérise par une forme de défiance envers l'intériorité et la psychologie des personnages préférant un phrasé laconique, factuel et sarcastique, une objectivité froide empreinte d'un humour noir et violent. Le néo-polar français en reprend les principes.

Dans *Fatale*, Aimée pratique le transformisme, elle multiplie les déguisements et les masques sociaux, elle change d'apparence comme de marque de cigarette, mais le narrateur ne nous livre jamais aucun portrait psychologique. La narration pousse quelques fois l'extériorisation jusqu'à l'absurde. La grandiose scène décrivant Aimée se gavant de choucroute est un vrai morceau de style comportementaliste, refusant à son personnage le droit à l'expression sentimentale, au point d'une crise gargantuesque, une orgie de boulimie obscène.

31 Manchette, Lettre à Almut Lindner-Popp du 2 février 1989, dans *La position du tireur couché*, op. cit.

32 Manchette, *Journal*, Paris, Gallimard, 2008.

Dans une lettre destinée à la traductrice de la version allemande du *Tireur couché*, Manchette donne une série d'éclairages analytiques et insiste spécifiquement sur le respect de son style behavioriste : « les indications sur la vie intérieure des personnages sont systématiquement données en termes de description extérieure³³. »

Le *Tireur couché* est, selon l'auteur lui-même, le roman le plus sec : il a été conçu « comme un retour aux sources du roman américain *hard-boiled*³⁴ », avec une écriture simple, dans une aversion de toute dérive lyrique et ou de voyeurisme psychologique, un style dont les tâtonnements et les lourdeurs sont tout à fait assumés.

« Un instant il parut réfléchir. Il ne semblait pas ressentir un choc. Peut-être éprouvait-il un peu de peine. Sûrement il réfléchissait : en effet, son visage était contracté³⁵. »

Le narrateur multiplie les modalisateurs de façon quasi hyperbolique (les verbes d'état « paraître » et « sembler », les adverbes « peut-être » et « sûrement ») pour souligner sa totale ignorance vis-à-vis de l'intériorité du personnage. Ces marqueurs créent à la fois une autonomie du personnage de fiction et en même temps, paradoxalement, détruisent l'illusion référentielle en mettant en relief la présence du narrateur.

La fatalité diégétique elle-même semble soustraire aux personnages la possibilité d'exprimer leur intériorité. Martin Terrier, choqué par l'infidélité d'Anne, devient muet, ironie tragique pour un homme qui se montrait déjà apathique et impénétrable. Maubert, son ravisseur, l'explique parfaitement : « Ce truc de ne pas parler, ça n'arrange rien [...] Je voudrais bien savoir ce que tu as dans la tête. » (p. 138) Cette phrase relève en un sens d'un phénomène de double-énonciation : la curiosité est partagée autant par le personnage de fiction que par le narrateur-auteur et le lecteur.

Le style behavioriste dit seulement ce qui apparaît ; il déduit la réalité des apparences, et non de l'intériorité douteuse des gens [...]. On pourrait, si l'on veut, affilier cette littérature au réalisme français du siècle précédent, issu d'une désillusion analogue (août 1980)³⁶.

33 Manchette, Lettre à Almut Lindner-Popp du 2 février 1989, op.cit.

34 Manchette, Ibid.

35 Manchette, *La position du tireur couché*, op. cit.

36 Manchette, *Chroniques*, op cit.

Manchette revendique sa filiation à Flaubert pour l'« aspect le plus neutre » de son écriture, l'impartialité de son style, ainsi que l'ironie et « l'insistance qu'il a toujours mise sur le travail du style³⁷. » L'« ode à l'objectivité » de Maupassant témoigne du même rejet de l'illusion de l'omniscience du narrateur :

Les partisans de l'objectivité, (quel vilain mot !) prétendant, au contraire, nous donner la représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie, évitent avec soin toute explication compliquée, toute dissertation sur les motifs, et se bornent à faire passer sous nos yeux les personnages et les événements. Pour eux, la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence³⁸.

Nous pourrions évidemment aussi chercher une comparaison avec l'anti-psychologisation chez Camus³⁹, l'écriture blanche chez Barthes, ou encore le Nouveau Roman, mais ce n'est pas l'objet de notre présente étude.

- **Implications politiques**

En utilisant le behaviorisme, Manchette invente un réalisme poussé à l'extrême, qui produit un univers entièrement factuel, sous une plume froide et sobre, faisant surgir efficacement la violence dénoncée. Le narrateur n'intervient pas et ne prend pas parti dans la description des personnages, quelque soit leurs bords politiques. Cette absence de prise de position semble forcer le lecteur à en prendre une.

L'écriture « hyperbéhavioriste » répond aussi à une conviction politique en réintégrant le hasard et la complexité du réel dans le roman policier. Les détails n'ont plus le rôle d'indices, contrairement au roman à énigme où ils sont éminemment structurants, clés de compréhension au sein d'une machination parfaite. Dans le roman noir, le détail apporte beaucoup d'informations, en tout genre, sans forcément aider l'enquêteur. Il devient gratuit, purement descriptif, il prolifère, voire parasite l'enquête.

37 Dominique Rabaté « Nada un livre sur rien ? », dans Nicolas Le Flahec et Gilles Magniont, *Jean-Patrick Manchette ou la raison d'écrire*, Toulouse, Anacharsis, 2017.

38 Maupassant, « Le roman », préface à *Pierre et Jean* (1888).

39 « Ce genre d'écriture atone fera son retour en France à travers Albert Camus, liseur de *hard-boiled* et qui ne s'est pas caché de s'en être nourri pour former le ton de *L'étranger*. » Manchette, Lettre à Almut-Lindner Popp, op. cit.

Gaspard Turin évoque « une économie du détail proliférant, comme une mauvaise herbe, sur les ruines de l'enquête policière traditionnelle⁴⁰ ». Trop hyperbolique pour n'être qu'un effet de réel, cette utilisation du détail est, selon nous, un pied de nez à la rationalité et à l'ordre bourgeois rassurant : l'individu est débordé par les informations, impuissant à en tirer du sens, noyé dans cette pollution visuelle qu'est le spectacle marchand.

La focalisation externe et l'objectivité du comportementalisme ont pour Manchette une implication situationniste. Dans une lettre à Henri Droguet, à propos de la publication de *Fatale*, il écrit :

J'ai voulu des personnages sans épaisseur pour aller aussi loin que possible dans une de mes tendances, qui est la construction purement abstraite, 'théorique', 'symbolique' d'une situation (ici, évidemment, des bourgeois qui sont seulement des 'représentants' de la bourgeoisie, et puis un représentant de l'aristocratie, un nihiliste⁴¹). (20 janvier 1978).

L'auteur du roman noir se moque des mystères psychologiques de l'intériorité analysés par les romans bourgeois, il préfère l'efficacité sociologique du style behavioriste, qui rend directement compte d'une réalité sociale complexe à travers la construction d'une « situation », mot qui est porteur de sens.

La particularité de Hammett et de quelques uns de ses contemporains c'est de faire servir le style behavioriste à une démythification sociale. Ce ne sont plus seulement les psychologies des personnages qui sont 'cachées dans le livre' ; ce sont les rapports sociaux ; c'est le mensonge social qui maintient l'ordre ; c'est la 'blâague' haïe par Flaubert, c'est l'idéologie au sens de Marx ; c'est le spectacle au sens de Debord ; c'est l'âge de la falsification (Lafargue)⁴².

Dans son article « Manchette et Wittgenstein dépouillés⁴³ », Philippe Corcuff propose un rapprochement entre l'écrivain et le philosophe autour de la thèse suivante : « cette écriture (behavioriste) serait, pour Manchette, encadrée dans un contenu éthique et politique. »

La sécheresse stylistique du polar répond à la nécessité contextuelle d'une forme d'humilité ; le choix d'un « réalisme comportementaliste dégraissé⁴⁴ ». Dans ses *Chroniques*, Manchette écrit :

40 Gaspard Turin, « Vestiges du polar et retour du politique », *Revue critique de fiction contemporaine française*, 2012.

41 Manchette, *Lettres du mauvais temps, Correspondances 1977-1995*, Paris, La Table Ronde, Gallimard, 2020.

42 Manchette, *Chroniques*, op cit., p. 313

43 Philippe Corcuff, *Polars, philosophie et critique sociale*, Paris, Textuel, 2013.

44 Manchette, « La position du romancier noir solitaire », *Combo !* n°8, 26 février 1991.

« Dans un monde où triomphent le spectacle et la manipulation, s’abstenir d’entrer dans l’intériorité des personnages était encore la démarche la moins manipulatrice⁴⁵», ou encore « l’époque de barbarie où nous sommes entrés se prête moins que jamais aux effusions romantiques⁴⁶. » La sobriété manchettienne tient à un rejet de la langue de bois gauchiste et des excès pathétiques de psychologie superficielle. Le dépouillement du style behavioriste fait écho au structuralisme marxiste, style aride d’analyse des rapports de classe et du déterminisme social.

L’esthétique de Manchette respecte une exigence morale, celle d’un écrivain marxiste et situationniste, mais elle puise aussi – paradoxalement ? - sa source dans une tradition littéraire noble.

2. L’esthétique paradoxale de Manchette

Le polar est, dès ses origines, produit directement pour le marché pour être vendu, il est écrit pour bouffer. [...] Le polar me paraît être plus franc, de la littérature alimentaire. On est un simple écrivain de polar, et pendant qu’on écrit des histoires polaires, en secret on est en train de travailler le texte⁴⁷.

Malgré la revendication d’une littérature populaire et « mineure », Manchette travaille son écriture comme un orfèvre. Dans la postface du *Tireur couché*, Doug Headline, le fils de Manchette, invite à considérer la « complexité pluridimensionnelle de ses oeuvres », au-delà de la seule vision d’extrême-gauche. Il décrète finalement que « l’engagement politique de Manchette passe avant tout par son engagement littéraire ». Le maître du néo-polar est « soucieux du grand, du beau style, celui de Flaubert et de Huysmans. » En effet, Manchette poétise le polar, « simple comme un sonnet - quoique plus aléatoire formellement, et plus long⁴⁸. ». En témoignent la musicalité des textes, quelques fois ponctués d’alexandrins, la richesse des images, des symboles et des registres lexicaux. « L’impression de ‘paresse nonchalante’ que je donne est le résultat (bon ou mauvais) d’un travail très soigneux, long et acharné⁴⁹. » écrit Manchette, après la rédaction de *Fatale*. Cet effet stylistique rappelle la

45 Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 314.

46 Manchette, *Chroniques*, id.

47 Manchette, « La position du romancier noir solitaire », art. cit.

48 Manchette, « La position du romancier noir solitaire », art. cit.

49 Manchette, « Lettre à Henri Droguet du 20 janvier 1978 », *Lettres du mauvais temps*, op. cit.

sprezzatura, art de la conversation défini par Castiglione au XVI^{ème} siècle puis, répandu en France pendant la période classique. Qui plus est, les références intertextuelles enrichissent de façon très significative les récits.

- **Le cryptage du texte**

L'oeuvre de Manchette est profondément indicielle sur le plan culturel et littéraire. Lecteur boulimique et extrêmement érudit, il pratique dans son texte la stratégie du double-fond. A propos de *Fatale*, il revendique un style

*inlassablement travaillé, [...] bourré à tous égards de ricochets et d'allusions cryptiques ; comme si le texte [...] devait comporter une série de systèmes de filtrages (au sens policier du terme) afin de conserver toujours quelque chose d'impénétrable*⁵⁰.

L'objet de notre étude n'est pas de faire le relevé exhaustif de ces allusions intertextuelles, mais nous en avons choisi quelques unes pour assoir notre démonstration.

Fatale est donc le récit le plus intéressant à analyser en termes de jeux intertextuels. Manchette s'amuse à réécrire la scène des comices agricoles de *Madame Bovary*, au chapitre 4, lors de l'inauguration de la halle aux poissons : le discours de l'« édile » et les présentations de courtoisie s'entrecroisent à la manière des avant-bras « contrecroisant pour se serrer la main » (p. 33). Cette juxtaposition de deux discours et de deux situations décalées rappelle l'ironie sournoise de Flaubert qui oppose au badinage amoureux d'Emma et de Rodolphe la présentation des bovins. Ici, le discours de l'édile est malicieusement interrompu entre le nom « érection » et son complément « de la vieille halle », jouant sur la polysémie grivoise du substantif, au moment même où la séduisante Aimée est présentée aux riches messieurs. Cette réécriture parodique installe Aimée dans la lignée d'Emma Bovary, elle aussi confrontée à l'avidité masculine (« Héhé, charmante, vous bridgez ? enfin du sang-neuf » p. 33) et à la cupidité vorace de la bourgeoisie rurale.

Nous pouvons pousser la comparaison entre Aimée et Emma plus loin, dans la mesure où le narrateur insiste sur le fait qu'Aimée lit « surtout » (p. 93) des romans policiers (p. 30 et p. 93) : elle est une Emma moderne, abreuvée de fictions policières, elle se fantasme une carrière de tueuse en série. D'ailleurs « Emma » et « Aimée » sont phonétiquement proches, il y a celle qui *aima* et en mourut et celle qui fut *aimée* et mourut.

50 Manchette, « Lettre à Jacque Faule », *Lettres du mauvais temps*, op. cit.

La chute de l'héroïne est décrite dans un registre qui n'a plus rien de la sécheresse behavioriste. Blessée après sa bataille finale, Aimée s'enfuit mais acccidente sa voiture. Elle sort du véhicule ensanglantée et titubante. La description est désignée comme une « vision », nous plaçant dans le registre de l'hallucination et rappelant les « Illuminations » rimbaldiennes. On trouve d'ailleurs dans ce passage des alexandrins et décasyllabes insérés dans la prose, ainsi que la présence exceptionnelle de la première personne du singulier (« je ne sais », « il m'apparaît »). L'influence du décadentisme et du symbolisme de J. K. Huysmans, pourtant décrié par l'auteur, sont ici manifestes. Il s'agit de prendre le contre-pied de la standardisation du polar de gauche en adoptant un style décalé par sa désuétude et sa préciosité. C'est aussi un moyen de rendre un hommage littéraire à son héroïne, démonstration que nous ferons plus loin.

Le titre *Ô dingos, ô châteaux* parodie le poème « Ô saisons, ô châteaux » d'Arthur Rimbaud, expression mélancolique de l'effondrement des rêves et des idéaux (les châteaux) de l'impossibilité d'atteindre le bonheur parfait. L'intertextualité rend hommage autant qu'il porte en dérision le poème et son auteur, ainsi que les espoirs des personnages. Chacun a son propre « château en Espagne » : Hartog veut éliminer son neveu pour être seul héritier de la fortune familiale, Thompson veut tuer pour apaiser ses souffrances, Julie veut retrouver la tranquillité et la sécurité, qu'elle projette dans la « Tour Maure », la maison de l'architecte. Dans l'adaptation cinématographique, Yves Boisset fait dire à Hartog-Mostri que cette maison a vocation à être une « thébaïde ». L'accès à la Tour Maure est un labyrinthe, le tueur est une sorte d'ogre moderne : le polar est empreint des codes du conte.

Soit dit en passant, Julie n'est pas la seule qui rêve d'un lieu isolé et tranquille, c'est le fantasme de bons nombres des personnages de Manchette : Ivory Pearl (*La Princesse du sang*) veut s'isoler dans les montagnes cubaines, Martin Terrier rêve d'une île déserte.

L'onomastique de ce dernier est d'ailleurs très riche, l'intertextualité est double : *Martin Eden* (1909) de Jack London, et *Le Terrier* (1923) de Franz Kafka. *Le Terrier* est raconté à la première personne par un narrateur mi-humain, mi-animal, qui se construit un abri idéal pour vivre en sécurité et en toute quiétude, séparé du monde extérieur.

Le nom du tueur de *Ô dingos* est aussi une référence littéraire : il rend hommage à Jim Thompson (1906-1977), écrivain américain de romans noirs qui connut la misère lors de la crise des années 1930, accumula des emplois précaires puis se mit à écrire, essentiellement pour rembourser ses dettes : « Thompson, dit Nénesse, c'est un maître. Il n'y en a pas deux comme lui. En tout cas, pas en France. » (p. 72)

L'intertextualité est un critère de la valeur littéraire de l'oeuvre et constitue un réseau de références à même d'enrichir l'interprétation du texte. « Mais contrairement à Flaubert, Manchette s'inquiète toujours de ne faire que de la littérature⁵¹. » C'est un écrivain plein de contradictions. Il rejette les contenus trop « gauchistes », au profit du travail formel ; et en même temps il refuse d'être assimilé à la littérature d'art. Jean Echenoz, dans une interview pour la revue *Polar*, résume très bien ceci :

J'ai le sentiment que personne n'a réussi à atteindre, comme lui, cette perfection d'un style à la fois très sec et très sophistiqué. On touche d'ailleurs à toute l'ambiguïté de la démarche de Manchette qui, aussi bien dans ses articles que dans ses discours, récuse ce qu'il appelle la littérature d'art, pour, dans les faits, contredire sa position de principe⁵²

L'attention stylistique portée aux anti-héros que sont les tueurs à gages relève de ce paradoxe littéraire.

- **L'« existence textuelle⁵³ » du tueur à gages**

Dans son article « Style et violence dans *Ô dingos, ô châteaux* de Jean-Patrick Manchette » Jean Kaempfer propose une lecture stylistique des personnages de Julie et Thompson : ils seraient l'incarnation du style littéraire-même. A la manière de Flaubert, Manchette prépare stylistiquement l'« existence textuelle » de ses personnages au moyen de dégradés et de glissements descriptifs. Nous pouvons tenter d'appliquer cette lecture aux tueurs de *Fatale* et du *Tireur couché*. Thompson, Aimée et Martin sont des personnages de polar, des archétypes du noir, mais avant tout, ils sont présentés comme des faits de style, ils sont « le style en personne. »

51 Dominique Rabaté « Nada un livre sur rien ? », art. cit.

52 Jean Echenoz, *Polar*, hors série, Spécial Manchette, 1997.

53 Jean Kaempfer, « Style et violence dans *Ô dingos, ô châteaux !* de Jean-Patrick Manchette », *Archipel* n°28, 2007.

Thompson est d'abord présenté à travers un portrait en acte dans l'incipit, puis au chapitre 11, sa deuxième apparition est précédée d'une longue description (environ vingt lignes) du paysage autour de lui qui, certes pose le cadre technique d'un lieu stratégique pour une prise d'otage (« la pente était raide », « c'était un lieu retiré, difficile d'accès », la vallée « s'achevait en cul-de-sac » p. 54) mais, qui s'octroie aussi une coquetterie lyrique qui nous interroge : « Les flancs de la vallée étaient couverts de bruyère et de rochers de grès, et il y poussait une profusion de pins et de bouleaux. » (p. 55). Cette manie descriptive a aussi un aspect balzacien. Après cet arrêt sur image, cette pause stylistique, l'action reprend « au bruit du moteur » qui annonce l'irruption de la voiture, de Julie, dans ce décor pittoresque et tranquille.

La première apparition d'Aimée Joubert, sous l'alias de Mélanie Horst, nous est contée sous le regard d'un certain Roucart, un chasseur « ventru et sanguin » (p. 9). L'arrivée de notre personnage principal est annoncée par un coup de fusil puis :

Il (Roucart) n'entendit plus rien que le murmure des feuilles, et ensuite quelqu'un qui arrivait derrière lui dans la combe. Il tourna la tête avec effort et vit la jeune femme immobile au bas de la pente, à quatre pas de distance, mince dans son long ciré brun clair, des pataugas aux pieds, un chapeau de pluie rond sur ses longs cheveux bruns. Elle portait un calibre 16 à la bretelle. (Fatale, p. 11)

La tueuse est comme fondue dans le paysage, au niveau des sons et des images. Sa posture immobile, son ciré et ses cheveux « bruns » (répétition de l'adjectif) et l'impression dominante de longueur confèrent au personnage une image d'arbre ou de statue. Aimée-Mélanie dévale textuellement sur le « murmure des feuilles », personnification très stéréotypée. Les phrases se succèdent de façon fluide, tel un fondu-enchaîné au cinéma.

L'introduction textuelle de Martin Terrier constitue un (bref) morceau de littérature. Au lieu de décrire directement son personnage principal, selon les règles behavioristes, l'auteur « choisit la voie longue, il prend les choses en amont, s'octroie le luxe somptuaire de quelques modulations liminaires⁵⁴ » :

54 Jean Kaempfer, « Style et violence », art. cit.

C'était l'hiver et il faisait nuit. Arrivant directement de l'Arctique, un vent glacé s'engouffrait dans la mer d'Irlande, balayait Liverpool, filait à travers la plaine du Cheshire (où les chats couchaient frileusement les oreilles en l'entendant ronfler dans la cheminée) et, par-delà la glace baissée, venait frapper les yeux de l'homme assis dans le petit fourgon Bedford. L'homme ne cillait pas. (La Position du Tireur couché, p. 9)

C'est une véritable hypotypose - bien qu'à l'imparfait - qui mobilise tous les sens : visuel (défilé de tableaux géographiques) auditif (les chats entendent le vent « ronfler »), tactile (« un vent glacé », « frileusement ») et olfactif (les effluves marines que l'on imagine remuées par le vent). En découle le portrait de Terrier, dans un deuxième paragraphe, dans une parfaite fluidité, selon l'esthétique du dévalement chère à Flaubert qui recommandait, dans une lettre à Louise Colet, que « les paragraphes doivent dévaler les uns sur les autres », car « la continuité constitue le style ». Le texte suit le mouvement du vent qui nous conduit de l'Arctique jusqu'aux yeux du personnage attendant sa cible dans une voiture à l'arrêt. Ce mouvement d'induction, de l'infiniment grand (l'Arctique) à l'infiniment petit (les cils), repose sur un effet de travelling descriptif, encore une technique empruntée au cinéma. De plus, la fonction de l'incipit est allégorique : le vent glacé anticipe métaphoriquement la mort du protagoniste.

« Par ce mouvant spectacle stylistique⁵⁵ », Manchette rend hommage à Flaubert mais aussi à ses personnages. Le traitement textuel attentif et 'précieux' du tueur à gages est très représentatif de l'esthétique dissonante de Manchette qui s'amuse à détricoter formellement son style, à jongler élégamment, ou ironiquement, entre les registres et les références.

- **Une esthétique provocante et dissonante**

Le style manchettien est fort de son hétérogénéité, en termes de références littéraires comme de registres : trivialité et précision analytique, humour graveleux, noir et sérieux, philosophique, sublime et grotesque, adhésion et dérision, « une préciosité qui se moque d'elle-même⁵⁶ ». En fait, Manchette possède un très fin sens de l'autodérision qui rééquilibre l'austérité du style comportementaliste, et recèle une forme d'émotion.

Il adopte en un sens la tradition française du mauvais esprit, du mauvais goût, du *trash*, en contre-pied des bonnes manières.

55 Jean Kaempfer, « Style et violence » art. cit.

56 Jean Echenoz, *Polar*, hors série, Spécial Manchette, 1997

Son mauvais-esprit participe évidemment aussi d'une idéologie anti-spectaculaire, il cherche à « déprécier ce que le marché culturel veut valoriser⁵⁷ ». Les Belles-lettres côtoient cette esthétique du *trash* vulgaire. Les phrases nobles sont soudain maculées par un gros mot, ou l'inverse. Dans *O dingoo, ô châteaux*, l'auteur mêle un registre oral et vulgaire à un style très littéraire, presque maniéré.

Le style de Manchette devient ainsi polyphonique, mêlant la verve populaire et argotique à la grandeur restaurée de la langue française, sur le modèle des situationnistes. Ces derniers préconisaient paradoxalement un retour à une langue aristocratique et précieuse, puisée dans la littérature du XVII^{ème} siècle, notamment le Cardinal de Retz (1613-1679), pour contrer l'uniformisation abêtissante de la langue, standardisée par la télévision. Il s'agit donc de revenir au prestige du français, à l'exactitude de son vocabulaire et de sa grammaire, supposant quelques fois une lourdeur syntaxique ou une désuétude lexicale. Par exemple, dans *Fatale*, le narrateur utilise le verbe « voussoyer » au lieu de « vouvoyer ».

Le baron Jules est la prosopopée de cette désuétude, il semble d'ailleurs, sur plusieurs points, être le porte-parole marxiste de l'auteur qui insuffle toute une idéologie critique très érudite dans son œuvre.

III. Une esthétique engagée

Comme j'étais totalement nourri de polars américains, pas du tout d'auteurs français, il me paraissait tout naturel, automatique, de suivre la voie des "réalistes-critiques". Le polar, pour moi, c'était – c'est toujours – le roman d'intervention sociale très violent⁵⁸.

Manchette est un des rares écrivains des années 1970 à avoir conçu une critique radicale de la société du spectacle et de la culture aliénante. L'œuvre noire de Manchette se distingue par l'intensité et la férocité de sa satire sociale, nourrie par la critique de la culture de masse et son infusion dans la littérature, ainsi que par la philosophie marxiste et hégélienne et leurs relectures situationnistes. La réalité sociale peinte est donc filtrée par un prisme militant érudit et radical, explicite ou implicite dans le texte.

57 Manchette, *Chroniques*, op. cit.

58 Manchette, *Chroniques*, op. cit, p. 12.

1. Le réalisme critique

*Le bon roman noir est un roman social, un roman de critique sociale, qui prend pour anecdote des histoires de crimes mais qui essaie de donner un portrait de la société*⁵⁹.

Le néo-polar utilise un cadrage politique et une toile de fond référentielle et réaliste, sans pour autant se soucier du réalisme des intrigues, contrairement au roman policier à énigme. Il s'agit plus d'un « Nouveau Réalisme », dans le courant de Roland Barthes et de l'école de Francfort, ou dans la veine du réalisme critique, défini par George Lukacs et souvent illustré par les romans de George Perec. Dans les années 1970, tout un courant socio-anthropologique se penche sur le déchiffrement des signes de la culture de masse : Henri Lefebvre (*Le droit à la ville*, 1968), Edgard Morin, Roland Barthes (*Mythologies*, 1957), Michel de Certeau (*L'invention du quotidien*, 1980), Jean Baudrillard (*Système des objets*, 1968), Guy Debord (*La Société du spectacle*, 1967).

Les écrivains du « Nouveau Réalisme » reprennent à leur compte ces analyses de la société de consommation émergente en peignant les nouveaux modes de vie occidentaux, en saturant leurs textes par des descriptions d'objets, par des allusions aux nouvelles *realia*.

*Son attention maniaque aux objets, en particulier la précision de ses présentations d'armes [...], l'exactitude sociologique des costumes, tout cela trahissait un regard proche du Perec des Choses, livre salué en son temps par les situationnistes*⁶⁰.

Dans les romans de Manchette, les descriptions d'objets prolifèrent autour des personnages, car les marchandises prennent une fonction sociologique ; elles déterminent l'identité et la classe d'une personne, parfois même au point de l'écraser, de l'aliéner. Dans *Le Petit Bleu de la côte ouest* (1976), George Gerfaut est ennuyé par son quotidien, noyé par les objets qui l'entourent. De même que dans *Les Choses* (1965), où Sylvie et Jérôme souffrent de la monotonie de leur quotidien, c'est la prolifération des objets accumulés autour de lui qui semble l'étouffer et le pousse à fuger.

Le chapitre d'ouverture du *Tireur couché* peint le paysage londonien tout en kitsch, l'artificialité domine : Martin porte des fausses Clarks, les films au cinéma sont « médiocres »,

⁵⁹ Manchette, entretien pour France Culture, 1993, cité dans la préface de *La Princesse du sang*, Paris, Payot & Rivages, 1996.

⁶⁰ Serge Quadrupani, « Jean-Patrick Manchette, l'écriture de la radicalité », *Temps réel*, mai 2008.

les femmes ont les cheveux teints et revêtent de fausses fourrures. En plus d'être factices, les apparences renvoient l'être au néant, comme ici où les costumes et les chaussures ressemblent à une armée de fantômes (répétition de l'épithète « vides ») :

Derrière les vitrines obscures, il y avait des centaines de costumes vides, des milliers de chaussures vides, des milliers d'étiquettes carrées en carton où figuraient des prix en livres sterlings et quelquefois en guinées⁶¹.

Les marchandises sont excessivement accumulées (la répétition du numéraire « milliers » souligne encore une profusion exorbitante) alors même que leur valeur est dérisoirement représentée par un bout de carton.

Les marques sont sans cesse référencées, de façon quasi abusive, car elles sont des révélateurs sociologiques et politiques :

Si j'écris qu'un type sort un Wz 63 de son veston, qu'est-ce que j'implique ? J'implique que dans ce monde, comme on ne peut pas aisément recourir à la guerre thermonucléaire, la gestion de la violence doit se faire notamment par de petites embuscades, souvent en pleine ville. Je sous-entends donc que beaucoup de savants techniciens, d'ouvriers et de machines sont consacrés à la fabrication d'une arme à tir rapide qui peut se cacher sous le veston⁶².

Dans *Fatale*, le baron Jules collectionne les objets publicitaires comme des reliques du temps présent : les cartons « marqués *Black and White* ou *Pâté Hénaff*, le pâté du mataf ! » (p. 70), les verres « marqués *Mobil* et *Martini* » (Ibid.). La répétition du participe passé « marqués » est évidemment significative. Manchette prend un malin plaisir à inscrire le slogan publicitaire d'une marque de pâté à côté d'une marque de whisky.

Selon Franck Frommer⁶³, ces effets d'inventaire surchargés relayent une critique de la Culture mais aussi, de façon sous-jacente une apologie de son antithèse, la Nature, seule capable de réenchanter le monde. D'ailleurs, bon nombre des personnages de Manchette cherchent à fuir la ville pour la campagne : Julie, Gerfaut, Terrier, Ivory Pearl.

61 Manchette, *La position du tireur couché*, op. cit., p. 12.

62 Manchette, « Notes noires », *Polar* n°26, mars 1983.

63 Franck Frommer, *Jean-Patrick Manchette, le récit d'un engagement manqué*, Paris, Editions Kimé, 2003.

La possession d'objets répond à un appétit de domination, à une pulsion :
« Cette société, pour survivre, est obligée d'exciter les instincts, car elle a besoin d'eux pour vendre ses produits⁶⁴. » Thompson est incapable de se séparer de son fusil qui fait presque partie intégrante de son corps. Aimée porte une attention aigüe à son apparence, ses vêtements. Il est singulier par ailleurs qu'elle choisisse de se déplacer à bicyclette ; l'automobile est-elle réservée aux hommes ? Ou bien est-ce une façon de démarquer son héroïne féminine, valorisée, au détriment de ses homologues masculins, comme nous le montrerons plus loin. L'argent devient même une fin en soi. C'est le personnage de Faulques, dans le *Tireur couché* qui exprime le mieux cette aliénation, puisque ruiné, il se suicide. L'argent est devenu une composante essentielle, vitale :

Je m'occupe tout le temps de l'argent, avait dit Faulques d'un air triomphant. Je le fais rouler. J'aime ça. Rien d'autre ne m'intéresse. Ni la bouffe, ni la baise, ni m'habiller un peu mieux, ni rien. Vous comprenez ce que c'est, d'avoir une seule chose en tête ? (p. 28)

Les individus sont dépossédés de leur conscience par cette panoplie d'objets de consommation qui s'imprègnent en eux.

Dans *Ô dingos ô châteaux*, nous rencontrons un tueur professionnel accompagné de deux garagistes – produits de l'époque de l'homme-automobile - qui travaillent comme hommes de main pour arrondir leurs fins de mois et une femme sortie d'un hôpital qui pratique l'anti-psychiatrie, courant critique en vogue à la fin des années 1960. Ce n'est pas un hasard si l'affrontement spectaculaire entre Julie et ses assaillants a lieu dans un « Prisunic » : c'est un cadre réaliste, caractéristique de la culture de masse, que le narrateur s'amuse à détruire symboliquement. La presse devient un outil de propagande, qui pousse à la consommation et uniformise les modes de vie et l'existence même. Manchette montre par exemple comment les magazines féminins diffusent des impératifs de beauté complexants et aliénants bien que surréalistes :

64 Manchette, *Les Chasses d'Aphrodite*, Paris, L'Or du temps, 1970.

Elle feuilletait la revue. Des femmes longues et somptueuses flottaient dans des étoffes inconcevables. Quels regards ! Quels cheveux ! Quelles mâchoires ! Quelles jambes ! Quel pied ! Si seulement je pouvais être mannequin pensait Julie. Les pages de Vogue dégoulaient de pognon. La jeune fille se moucha dans un kleenex. (p. 50)

La mode représente l'institutionnalisation d'un canon de beauté qui se mesure à l'aune de l'argent. La satire manchettienne est toujours subtile et drôle, il rapproche par analogie l'argent et la morve : les pages « dégoulinent » autant que le nez de Julie.

Le narrateur de *Fatale*, à travers les yeux d'Aimée parcourant « Bléville », démontre à quel point l'espace est politique, produit par les divisions sociales. La ville est clairement scindée en deux, entre la « vieille ville qu'habite la bourgeoisie, sur la rive gauche » (p. 23) et sur la rive droite, vivent les ouvriers et les pauvres, qui ne sont suggérés qu'à travers une périphrase descriptive : « sur la rive droite, les maisons parallélépipédiques et crépies en crème, couvertes en tuiles, escaladent la pente en grand nombre, ponctuées de supermarchés Radar ou Carrefour ou Mammouth, hérissées d'antennes de télévision. » (p. 23)

Le paysage du supermarché et de la télévision est une nouvelle réalité sociale. Le narrateur ne se prive pas de faire l'énumération des différentes chaînes de supermarchés, les trois groupes français de la grande distribution nés dans les années 1960.

Les habitants de la rive droite ne sont nommés que dix lignes après : « les pauvres, les travailleurs » (p. 24). Le narrateur n'a pas besoin de nommer les prolétaires, il sait que la division géographique est d'emblée significative. L'uniformisation des maisons en crépie, « en grand nombre », que l'on devine entassées, est bien aussi le signe d'une paupérisation en périphérie urbaine.

Le réalisme critique de Manchette préfigure l'oeuvre de Jean Echenoz, d'Annie Ernaux, de Michel Houellebecq ou encore de François Bon : son portrait de la société s'attache aux détails et à l'exhaustivité, dans un registre oscillant entre objectivité et satire, étayé par des idéaux politiques d'extrême-gauche.

2. Des fables noires nourries de critique radicale : du marxisme au situationnisme

Jean-Patrick Manchette est un auteur de revendication marxiste et situationniste, un idéaliste révolutionnaire déçu par l'échec de mai 1968. Nous prendrons uniquement à titre d'exemple *Fatale*, caricature marxiste de la lutte des classes, des rapports de force et d'exploitation.

Comme nous en avons fait la démonstration *supra*, Bléville est géographiquement marquée par la fracture sociale entre riches et pauvres. Le narrateur propose des portraits sociologiques des deux classes d'habitants, au moment où Aimée se rend à l'inauguration de la halle aux poissons. Les deux groupes sont séparés spatialement : « C'était des pauvres qui se trouvaient dehors, et l'odeur de leurs sueurs et les relents de vin s'élevaient dans la brise froide, saline et salubre. Les riches étaient à l'intérieur de l'édifice. » (p. 31) La dernière phrase est séparée sur la page par un saut à la ligne et ouvre un nouveau paragraphe. Plus loin, la foule des « riches » est décrite : « Ça sentait l'eau de Cologne, le tabac, le sel et la poussière de ciment. » (p. 31) Le génie littéraire de Manchette est de nous faire littéralement *sentir* sa peinture sociale. La différence de classe est comme effacée par ce rapprochement d'odeurs fortes et salines.

Le récit est ponctué de phrases métaphoriques, tels que « De quelque côté que l'on se dirige, il y a une longue côte à gravir pour sortir de Bléville. » (p. 24) : l'ascension est une image topique de l'effort révolutionnaire « pour sortir » du capitalisme, symbolisé par la toponymie caricaturale de « Bléville », ville rurale de petits bourgeois. La toponymie des rues suit une évolution notable entre le début et la fin du récit. D'abord les corsaires et les hommes politiques de droite : « Les rues de Bléville portaient des noms comme Surcouf, Jean-Bart, Duguay-Trouin, ou bien comme Turgot, Adolphe Thiers, Lyautey, Charles de Gaulle. » (p. 23) Puis, dans les dernières pages, Aimée s'enfuit en traversant « les faubourgs ouvriers avec leurs rues qui s'appellent Jean Jaurès, Gagarine, Libération. » (p. 149), les mythes et héros révolutionnaires.

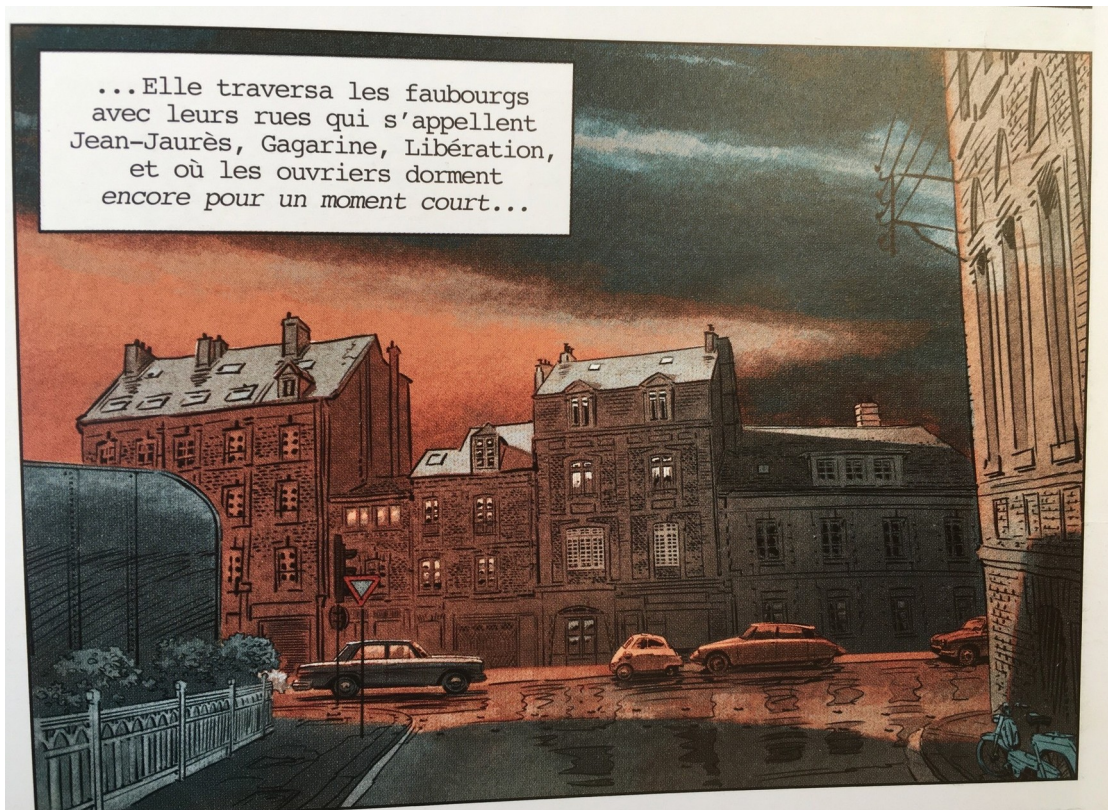


Image tirée de la bande dessinée de Manchette-Cabanes, *Fatale*, Dupuis, 2014.

Mon propre système d'interprétation du monde peut être qualifié, pour aller vite, de pro-situ ou néo-prositu, si on veut le juger sévèrement. Je suis généralement très intéressé, et rarement choqué, par ce que publient Debord ou l'Encyclopédie des nuisances ou quelques autres, quoique j'aie tâché de sortir de l'admiration automatique, aveugle, et stupidement passive⁶⁵.

L'Internationale Situationniste (1957-1972) a été créée dans le but de révolutionner la société par la révolution de l'art. Le situationnisme apporte des solutions concrètes : créer des situations inattendues, concrètes, dans le quotidien, qui permettent de défaire le pouvoir et les structures aliénantes. Pour les situationnistes, l'art est trop séparé de la vie sociale : il faut le réintégrer dans le collectif et le quotidien, inventer un art de vivre plutôt qu'un art de la représentation. Il faut des artistes et non plus des spectateurs. Il faut un dépassement de l'art dans le but de transformer la société.

65 Manchette, « La position de l'écrivain solitaire », art cit.

Même s'il est rejeté par Debord, mis au rebut des écrivains de romans commerciaux, Manchette ne renonce pas à ses convictions et intègre toute la théorie critique situationniste dans son œuvre.

Dans sa lettre à Jacques Faule, le 11 août 1980, à propos de *Fatale*, Manchette écrit :

Outre le démarquage littéraire, le texte est charpenté par les citations politiques, principalement trois : le discours du baron Jules au télescope, sur le caractère transitoire de la domination bourgeoise, qui vient d'un article d'Engels consécutif à la révolution bourgeoise belge, les dernières paroles du baron, extraites de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel et concernant pour ainsi dire la révolte individuelle criminelle, ce qui par conséquent fait écho à l'exergue de Nada ; enfin bien sûr la dernière phrase, qui est de Sade, seul révolté aristocratique qui ait proclamé, de manière convulsive mais éclatante, la nécessité de dépasser vite le moment bourgeois pour reconstituer un monde unitaire.

Le baron Jules, pareil à Sade, est le « seul révolté aristocratique qui ait proclamé, de manière convulsive mais éclatante la nécessité de dépasser vite le moment bourgeois pour reconstituer un monde unitaire⁶⁶. » Aristocratique excentrique, solitaire et érudit, le baron Jules est révolté contre les manigances et la corruption des notables de Bléville. On apprend au début du roman qu'il a été placé de force en clinique psychiatrique, par la complicité du notaire Lindquist et du médecin Sinistrat. A l'initiative d'Aimée, dont il devient le double masculin, il décide de se venger, de piéger les « capitalistes sans scrupules » en dévoilant à la presse des preuves incriminantes. De toute l'œuvre de Manchette, c'est probablement le seul personnage intègre, bien qu'étrange et anti-conformiste, ce qui le rend d'ailleurs encore plus drôle et sympathique.

Les deux tirades du baron Jules apparaissent de façon inopinée, incongrue et sont incompréhensibles, pour le lecteur autant que pour Aimée et le baron lui-même :

« Dans l'état présent du monde, avec l'augmentation du capital constant par rapport au capital variable, toute une couche de pauvres doit chômer et vivre des primes et d'ordures. » (p. 70) est un détournement d'une citation tirée du livre III du *Capital* de Marx⁶⁷. Notons par ailleurs que les premières pages de *La Société du spectacle*, œuvre-phare du situationnisme, détournent aussi le *Capital*.

66 Manchette, « Lettre à Jacques Faule du 11 août 1980 », op. cit.

67 « L'évolution qui pousse à l'augmentation du capital constant par rapport au capital variable tend à faire baisser, par la productivité croissante du travail, la valeur des éléments qui le constituent et à empêcher que sa valeur absolue augmente aussi rapidement que son importance matérielle. »

Agonisant, le baron disserte sur la loi en citant Hegel :

Les lois substantives sont protégées contre la loi d'un seul individu, parce qu'elles ne sont pas une nécessité vide et morte, privée de conscience, mais parce qu'elles sont une universalité spirituelle et une substance dans laquelle ceux en qui cette substance a sa réalité effective vivent comme individus et sont conscients d'eux-mêmes (p. 115)

La relation ambiguë entre Aimée Joubert et le baron Jules constitue « l'affinité qui existe entre une déclassée nihiliste et un rejeton de l'ancienne classe dominante, face à la classe actuelle dominante⁶⁸ », faisant ainsi écho à la thèse de Raoul Vanheigem, écrivain et philosophe situationniste, pour qui la société bourgeoise ne doit être qu'une phase de transition entre le féodalisme archaïque, du passé, et le communisme harmonieux, à venir. La complicité entre la tueuse prolétaire et le baron philosophe représente l'alliance idéale pour la révolution communiste.

Ainsi, Manchette propose une littérature d'intervention critique puissante, qui dénonce toutes les formes d'aliénation, selon les codes du polar américain et du roman réaliste français, de façon à justement toucher les victimes de la culture légitime et dominante mais en optant pour un style littéraire et artistique - ambivalence fondamentale qui le distingue, mais constitue aussi l'impasse de son projet de concilier art et politique selon le programme situationniste.

Cependant, toutes les critiques s'accordent à trouver son oeuvre incroyablement riche, fourmillant d'inspirations littéraires, et cinématographiques (un point que nous ne développons pas dans notre étude) diverses, de réflexions issues de la critique des masses, des thèses marxistes, libertaires et situationnistes. L'extraordinaire cohérence de cette bigarrure en font un chef-d'oeuvre qui ne peut laisser indifférent et, au-delà de la délectation littéraire, nous incite à la réflexion.

Après avoir présenté au mieux la spécificité littéraire et politique du roman noir (ré)inventé par Manchette, il nous faut maintenant étudier de plus près le personnage du tueur à gages. C'est un archétype du roman noir, une figure allégorique qui concentre les enjeux socio-politiques animant notre auteur dans les années 1970.

68 Manchette, « Lettre à Jacques Faule du 11 août 1980 », op. cit.

Chapitre 2 – Le tueur à gages : figure de l’aliénation et et du fatalisme



Illustration extraite de Manchette - Tardi, *La Position du tireur couché*, Paris, Futuropolis, 2010.

Le tueur à gages est un avatar de la Mort qui accumule toute une symbolique moderne à l’heure de la culture de masse et du mondialisme. C’est un personnage déclassé et marginal, traînant souvent derrière lui un passé trouble, et qui vit dans l’ombre et l’anonymat, tout en servant les intérêts des classes néo-aristocratiques.

Thompson est un personnage assez énigmatique. On sait seulement qu’il est d’origine britannique, son âge reste très indéterminé, qualifié de « jeune homme brun » (p. 51), puis de « haute silhouette maigre et sèche aux cheveux gris » (p. 117).

Aimée Joubert ne nous est pas plus familière. Elle décline trois identités différentes dans l’intrigue : Mélanie Horst dans l’incipit, face aux chasseurs, Aimée Joubert à Bléville et « Madame Souabe » (p. 56) face au notaire de sa mère.

C'est une jeune veuve séduisante qui, comme Thompson, travaille à son propre compte, changeant constamment de clients et de ville. Martin Terrier, quant à lui, travaille pour une « compagnie » anonyme dont son interlocuteur est M. Cox. Prolétaire, fils de serveur, ancien mercenaire, il exerce le crime dans le seul objectif d'accumuler un capital pour se marier et avoir une vie bourgeoise et tranquille.

Leurs démarches n'ont a priori rien de politique, au contraire, elles sont plutôt très sadiques, égoïstes et individualistes. Ils sont tous trois, chacun à sa façon, animés par un projet finalement similaire : s'enrichir et être indépendant. Cependant, ils sont en réalité complètement dépendants du système de production capitaliste, par lequel ils ont justement été créés. Ils sont sous contrat, leur salaire et donc leur survie dépendent des conflits d'intérêts qui agitent les puissants.

Ainsi, le crime professionnel s'inscrit dans un commerce, local ou international, dans un rapport de forces entre exploitants et exploités. Le tueur est aliéné par son travail, de la même façon qu'un ouvrier à l'usine. L'aliénation est sociale et mentale à la fois, c'est une pathologie psycho-sociale à l'origine de la violence sadique des tueurs à gages. En fin de compte, ces derniers sont des anti-héros aliénés, contraints, impuissants, qui reproduisent la violence systémique qu'ils subissent eux-mêmes. Ils sont le reflet de l'état d'esprit défaitiste et fataliste de Manchette qui, à travers eux, construit l'ethos d'un révolutionnaire endeuillé.

I. L'aliénation au capital : le tueur, un maillon piégé par la chaîne de production

Thompson, Aimée et Martin sont des loups solitaires, qui font du meurtre une activité commerciale comme les autres, un moyen d'activer l'ascenseur social. Ils tuent sans haine, dans le seul objectif de l'argent, sous les ordres d'individus ou d'organismes puissants dont les intérêts les dépassent. Ils se prostituent en un sens, en mettant leurs forces, leurs corps et leur intégrité au profit des dominants ; ils sont dépossédés, « séparés » (Debord) de leur production : ils sont aliénés.

1. Le crime professionnel : une place dans le système de production

Le tueur professionnel est en rupture avec les valeurs morales, sociales et utilitaristes car, il banalise le meurtre. Il tue sans affect et sans prendre en considération les conséquences de ses actes, il tue car, c'est son contrat, et c'est peut-être le seul métier qu'il puisse exercer. Employé par un individu ou une entité (privée ou publique) de classe supérieure, qui a les moyens de payer un tel service, il acquiert un statut de travailleur contractuel, exploité pour ses services en échange d'une rémunération. L'essence du mal est donc à « chercher surtout dans la place du personnage dans les rapports de production⁶⁹. ».

- **Le tueur à gages est un exploité, au bas de l'échelle sociale**

Le tueur à gages est présenté chez Manchette comme un paria, un rebut de la société. Il n'a pas de vie sociale, pas de soutien familial, c'est un personnage type de la misère, plutôt victime que prédateur.

Thompson est exploité par le riche Hartog qui le considère comme un employé qu'il peut renvoyer dès lors qu'il ne lui est plus utile, comme on jette un objet usagé : « Vous n'avez plus l'air bon à grand-chose. » (p. 166). Le tueur à gages est ainsi réifié, signe de l'aliénation pour Debord, l'ouvrier devient une marchandise parmi les marchandises. Hartog éprouve un mépris de classe pour lui : « cet incapable, ce subalterne, ce débris. » (p. 162). La répétition de l'adjectif démonstratif insiste sur sa valeur péjorative, issue du latin « iste ».

Aimée est vraisemblablement issue d'un milieu populaire rurale. Au chapitre 8, le narrateur s'autorise un détour, une parenthèse dans le récit pour nous apprendre que la mère de l'héroïne, envers qui elle éprouve une intense haine, vit seule dans un cadre rural très pauvre, dans un hameau à côté d'un village de « cent ou deux cent feux » (p. 57). De plus, le narrateur fait remarquer à deux reprises qu'Aimée pratique la subvocalisation en lisant : « Aimée remuait un peu les lèvres en lisant » (p. 22), « elle remuait les lèvres en écrivant » (p. 54). Est-ce là un « habitus » trahissant son statut social ? Elle ne lit d'ailleurs que des romans policiers, littérature considérée comme 'mineure', 'vulgaire'. Pour cacher ses origines, elle est capable de transformer son apparence, mais aussi sa voix.

⁶⁹ Manchette, *Le Petit Bleu de la côte ouest*, Paris, Gallimard, 1976.

Parce qu'elle porte un masque social, afin d'être acceptée par les sociétés bourgeoises, Aimée maîtrise son langage mais dans un moment de relâchement total, après avoir tiré sur le baron, elle s'oublie et change de registre de langue, utilise le tutoiement et des mots familiers, grossiers, d'argots (« foutre, chierie », « c'est râpé », « la petite mère », « son chien de mari », « buter le vieux » p. 109-114). Ses phrases sont parasitées par un tic (« tu vois »). Le niveau de langage et le recours à la fonction phatique sont des révélateurs sociologiques, d'ailleurs confirmés par les révélations d'Aimée : elle a vécu pendant dix « en banlieue, là bas », sous l'emprise d'un mari alcoolique et violent.

Mais, elle peut très vite reprendre le contrôle : « son ton de voix qui s'était aveuli dans les instants précédents, redevint ce qu'il était ordinairement, précis et tranchant avec une certaine élégance dans les accentuations. » (p. 113)

La généalogie sociale de Martin Terrier est encore plus explicite. Il vient d'un milieu prolétaire, son père était serveur dans un bistrot où il a sombré dans l'alcoolisme. Martin est un picaro romantique qui exerce le métier de tueur à gages uniquement pour amasser un capital à la hauteur de sa bien-aimée. Manchette se souvient très probablement de *Martin Eden* (1909), sorte d'autofiction de Jack London, roman d'apprentissage sur un marin jeune et pauvre qui, aveuglé par l'amour, tente d'adopter les « habitus » de la classe bourgeoise. Cependant, désenchanté, Martin Eden refuse de se conformer et se suicide. Comme son homonyme, notre tueur cherche à se hisser socialement pour épouser Anne, « qui a des vêtements chers et des bas fumés extrêmement fins et fragiles et met des parfums Guerlain » (p. 50), dont le père lui a refusé la main car « celui-ci n'a aucun avenir brillant devant lui, tandis qu'Anne épousera un jeune homme de son milieu » (p. 52). Il se dit gêné devant Anne à cause de sa « basse extraction sociale » (p. 51) mais, la jeune femme trouve romanesque et attirant sa connaissance des « difficultés de la vie réelle » (ibid.), sa « lutte pour s'élever » (ibid.). Malgré sa promesse, Anne se marie et lorsque Martin la retrouve dix ans plus tard, il est confronté aux humiliations de son mari Félix qui le rabaisse en lui assénant un flot de références culturelles, tout un capital symbolique qu'il ne maîtrise pas. Félix lui rappelle qu'il ne possède pas les us et coutumes, les codes sociaux de la classe supérieure, de la même façon que, plus jeune, il se heurtait à son incapacité à s'intégrer face à la belle-famille d'Anne, répondant « maladroitement » (p. 52) et utilisant « improprement les couverts » (ibid.).

Le récit même fait la démonstration d'un déterminisme social acerbe : comme chez Zola, le malheur des précaires est irrémédiable et héréditaire ; Martin Terrier échoue, affectivement, professionnellement et socialement, il termine sa vie comme son père, serveur dans une brasserie dans les Ardennes, moqué par les jeunes gens qui le poussent à boire.

La lecture marxiste fonctionne bien pour les trois romans. C'est justement parce qu'ils sont pauvres, rejetés, sans avenir, que nos personnages se reconvertissent dans le crime et en deviennent des experts.

- **Un ouvrier motivé par l'argent : le professionnalisme du tueur**

Ernest Mandel explique que le crime organisé introduit la banalisation du crime, simple commerce, et du fait du tueur « un professionnel, un expert, un technicien du crime. Avec le concept de “contrat”, le meurtre proclame haut et fort sa similarité avec l'activité commerciale motivée par la recherche du profit⁷⁰. » Déjà, dans *Tueur à gages*, Graham Green, proposait une image de son criminel analogue à celle d'un travailleur lambda : « Le meurtre ne signifiait pas grand-chose pour Raven. C'était juste un nouveau boulot... Il portait un attaché case. Il ressemblait à n'importe quel autre jeune homme rentrant chez lui après le travail⁷¹. » De même pour nos trois protagonistes, le crime n'a rien d'une passion professionnelle - excepté peut-être pour Thompson - c'est le salaire qui les motive.

Même s'il est un maniaque obsessionnel du crime, Thompson ne travaille pas gratuitement pour autant. Le premier portrait en acte du tueur le présente comme un travailleur satisfait et bien repu après avoir obtenu ses gages : « Son ventre était apaisé. Son esprit également : Thompson venait de gagner une aimable somme d'argent. » (p. 8) A la fin, alors qu'il est de plus en plus souffrant, Thompson ne paraît persister dans son contrat que par obsession malade et sadique. Pourtant, quand Hartog, son patron, doute de lui, il rétorque « Je veux simplement terminer mon travail. » (p. 166). Et lorsque le commanditaire lui demande d'assassiner Fuentès en plus des deux victimes prévues, le tueur exige une somme supplémentaire ; « Ça fera vingt mille francs de plus » (p. 168).

70 Ernest Mandel, *Meurtres exquis*, op. cit., p. 104.

71 Graham Green, *Tueur à gages*, Paris, Robert Laffont, 1947.

Nous faisons l'hypothèse, très hypothétique, que la maladie de Thompson pourrait être une conséquence pathologique de la peur tenace de ne pas réaliser son contrat et donc de ne pas être payé. La précarité serait la cause de son ulcère, et donc de son sadisme. Il incarnerait alors l'esprit marxiste de son créateur, allégorie de la violence obligée des pauvres après la victoire du capital.

Aimée est profondément attirée par l'argent - « Ce sont les riches qui l'intéressent et elle allait seulement là où il y a l'argent. » (p. 24) - d'où la « scène primitive⁷² » de la choucroute dans le train qui mêle sexualité et cupidité dans une même explosion de jouissance. La tueuse participe à la concurrence et à la chasse au capital. Elle veut toujours plus d'argent. Même si elle se montre réticente, elle tue finalement le baron Jules et exécute son travail jusqu'au bout pour réussir son « plus beau coup » (p. 111) et extorquer « vingt briques » (ibid.) aux nantis de Bléville. Lors de sa confession au baron, elle s'explique : « Je voulais de l'argent mais je n'avais pas envie de travailler. [...] Remarquez, c'est un travail aussi, ce que je fais » (p. 113) L'appât du gain est plus fort que tout.

Manchette parle de « l'esprit d'entreprise et d'espérance bornée de Martin⁷³ ». C'est un petit fonctionnaire du crime organisé. Au chapitre 7, le narrateur remonte dans un souvenir de guerre de Terrier, un épisode décisif au cours duquel il fut recruté par Stanley, un autre soldat, pour commencer sa carrière de tueur professionnel. Interviewé par une journaliste, à propos des motivations des soldats, Terrier répond : « Moi c'est seulement pour l'argent. » (p. 55) puis, « C'est-à-dire que j'ai un plan de vie, grogna Terrier. » (p. 56) et enfin, plus loin « Je veux me constituer un capital. Je me suis donné dix ans. Puis je raccroche, je me reconvertis. » (ibid.). La vie de soldat comme celle de tueur à gages n'est considérée que sous l'angle matériel, comme un vulgaire gagne-pain.

Le professionnalisme et la discipline, mentale comme physique, du tueur à gages font de lui un « sujet capitaliste par excellence⁷⁴ ».

Leurs corps est leur outil de travail principal, faisant d'eux des prostitués du crime. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si M. Queuille soupçonne Aimée d'être une *call-girl*.

72 Jean Echenoz, postface de *Fatale*, op cit.

73 Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 179.

74 Andrew Pepper, « L'engagement politique dans *Fatale* et *Moisson Rouge* », dans Nicolas Le Flahec et Gilles Magniont (dir.), *Jean-Patrick Manchette ou la raison d'écrire*, op. cit.

Dans *Fatale*, le narrateur décrit longuement et précisément les séances d'entraînement d'Aimée (p. 30), en insistant sur la ténacité et la sueur de la jeune femme. Elle entretient sa forme physique régulièrement ; « Deux fois par semaines elle se perfectionnait aussi dans les arts martiaux » (p. 54), et possède tout un attirail sportif, dont un « mécanisme pour se muscler les doigts » (p. 21). Elle contrôle son corps et l'entretient comme un outil : le narrateur construit un parallélisme entre sa gymnastique corporelle et le montage et démontage de son arme. Elle entraîne son corps et son arme similairement. Elle est organisée, méthodique, scrupuleuse et observatrice. Elle se fond stratégiquement dans la société mondaine de Bléville, en adopte les habitudes (*country-club*, tennis, golf, bridge) :

Elle devenait familière aux riches de Bléville ; ils lui devenaient familiers. Elle observait leurs façons et leurs habitudes, et surtout les tensions et les passions qu'il y avait entre eux, elle les observait sans cesse, avec attention et patience. (p. 54)

Il y a un côté animal chez Aimée, elle traque ses cibles avec endurance (« sans cesse ») et « patience », de plus le parallélisme inversé de la construction attributive (« devenir familier ») traduit ce processus d'intégration par camouflage ; elle s'adapte au groupe, tel un caméléon qui s'approprie l'apparence de son environnement pour mieux chasser ses proies.

Thompson et Terrier excellent aussi dans leur métier. Le chapitre « zéro » de *Ô dingos, ô châteaux* présente une action extrêmement ramassée, efficace, à l'image du travail de Thompson : il tue rapidement, machinalement, avec précision (une lame directement dans le coeur, « pourvue d'une garde circulaire [...] qui empêchait les jets de sang » p. 7) et discrétion (« personne ne l'avait vu entrer ; personne ne le vit sortir »).

Martin aussi est présenté dès l'incipit comme un tireur d'élite, précis (« Terrier tira très vite une balle dans la bouche ouverte et une autre à la racine du nez » p. 12) et méthodique (il utilise un réducteur de son).

Tous les trois sont très attachés à leur arme. C'est l'outil de travail essentiel du tueur, après sa propre personne, la garantie de son salaire et de sa valeur marchande. Thompson ne quitte jamais sa carabine, qu'il entretient méticuleusement. Aimée et Terrier s'entraînent régulièrement à monter et démonter leurs armes pour affûter leur dextérité.

Terrier est même capable de le faire les yeux bandés : « A l'aveuglette, pendant une demie-heure, il démontra et remonta le Colt Special Agent, le CZ et le Savage. Il était très rapide. Il l'aurait été davantage si son auriculaire n'avait pas été blessé. » (p. 105).

Cet excès de zèle est peu réaliste mais il tend à faire de Terrier un professionnel au sens le plus fort.

Manchette est plus proche de Debord que de Marx relativement à la question du travail. Dans son *Journal*, il fait plusieurs allusions plaintives à son métier : « Le travail aliéné mange tout le reste », « Mon temps ne m'appartient pas assez. Il faut en venir au moment où la vie se gagne toute seule. » Le degré de civilisation d'une société se mesure au temps de loisirs (temps dit « libre ») disponible pour les individus, pour se cultiver. Moins les individus ont de temps libres, plus ils sont aliénés par leur travail. Le métier de tueur est particulièrement aliénant, mobilisant le corps et l'âme... C'est l'exacerbation la plus noire de l'aliénation du capital, le crime devient un bien de consommation, la mort un salaire.

Ce sont le fiasco, la défaite sociale, psychologique, conjugale et/ou économique qui, marquant nos héros, les poussent à un savoir-faire meurtrier, une hyper-professionnalisation dans la destruction humaine. Qui plus est, le tueur à gages évolue dans des sphères sociales élevées, se confrontant à un milieu qui n'est pas le sien et se retrouvant souvent, malgré lui, piégé dans des conflits d'intérêts, financiers, géopolitiques, qui le dépassent.

2. Le tueur est un rouage essentiel dans un mécanisme qui le dépasse

A des échelles différentes, les trois tueurs sont des révélateurs de l'hypocrisie et de la violence des dominants, dont la soif de pouvoir et d'argent alimente tout un marché noir politique.

- **Martin Terrier, pris dans les conflits de la Guerre froide**

La situation de Martin Terrier a probablement été inspirée par celle du personnage de Graham Green : Raven est un tueur professionnel solitaire et aigri car au rebut de la société, humilié et méprisé par tous, à cause de son physique repoussant (son bec de lièvre). Il exécute ses contrats sans se poser de question, jusqu'au jour où il tue un ministre socialiste, provoquant ainsi une guerre européenne, à même de générer un grand profit pour l'industrie de l'armement, au bénéfice de ses commanditaires, qui par ailleurs le trahissent.

Ce récit d'anticipation, écrit en 1937, montre à quel point la peur d'une seconde guerre mondiale planait en Europe. Le romancier inscrit l'histoire individuelle, celle d'un déclassé, au sein des conflits diplomatiques et économiques internationaux, et dénonce ainsi l'histoire souterraine, les complots des puissants, en deça du récit officiel.

Pareillement, Terrier n'est qu'un maillon, un pantin au coeur d'une histoire qui le dépasse complètement.

Son patron, M. Cox, refuse qu'il prenne sa retraite et lance des hommes de main à sa recherche. Terrier est finalement kidnappé par un certain Maubert qui s'avère travailler pour les services secrets français (« J'appartiens à la D.S.T. », p. 120) et est chargé de l'obliger à réaliser un dernier contrat, un attentat contre un dirigeant du Moyen Orient : « Un bougnoul de l'OPEP, Sheik Hakim » (p. 120). Manchette dénonce à travers Maubert – dont l'onomastique fait sûrement référence à l'histoire de la célèbre place du quartier latin parisien, emblématique de la III^e République - le racisme et le terrorisme d'État. Cependant, Martin comprend qu'on lui avait tendu un piège et qu'il allait être tué une fois le travail effectué. Il a donc été trahi par ses supérieurs qui ont d'ailleurs livré son identité (« Monsieur Christian ») aux journalistes - l'auteur dénonce par là la complicité entre le pouvoir officiel et les médias, relai d'une idéologie, d'un récit pouvant être biaisé, voire d'une propagande.

En effet, après cet attentat manqué, le lecteur découvre, en même temps que Martin (« son visage avait pris [...] une expression de grande perplexité » p. 165), son implication involontaire mais directe au sein des conflits géopolitiques internationaux.

Ce tueur [...] avait été formé par le KGB dans son école spécialisée d'Odessa, puis dans les camps palestiniens et auprès de la DGI cubaine. On retrouvait sa trace en Afrique, en Italie et en Amérique du Sud. Beaucoup d'assassinats pouvaient lui être attribués, notamment celui du trafiquant d'armes Luigi Rossi, condamné comme traître par les Brigades Rouges, et, tout récemment, l'exécution en Angleterre de Marshall Dubofsky, pareillement condamné par l'IRA provisoire. (p. 165)

Le rapport de ce journaliste de radio incombe à Martin un *curriculum vitae* de terroriste communiste. Il éclaire rétrospectivement le lecteur sur l'identité des protagonistes croisés tout au long du récit : Luigi Rossi, dont la sœur pourchasse Martin, est un militant des Brigades Rouges ; Marshall Dubofsky, la cible qui ouvrait le roman, est un communiste irlandais. Le

journaliste attribue ainsi au tueur à gages une responsabilité politique, une prise de position, une complicité avec le KGB, la DGI, les Brigades Rouges et l'IRA. Le lecteur ne connaissait pourtant jusqu'à présent que l'existence d'un seul patron, M. Cox, répondant aux ordres d'une mystérieuse « compagnie ». Ce bulletin d'information transforme notre regard sur le travail de Terrier qui ignorait lui-même les implications politiques de ces crimes.

Il s'avère que toutes les victimes étaient des agents secrets infiltrés (« [M. Cox] vous réservait exclusivement et systématiquement l'élimination d'agents-doubles », p. 178) qui, devenus gênants, sont éliminés et leurs assassinats sont mis sur le dos des organisations d'extrême-gauche : le KGB désigne les services de renseignements de l'URSS ; la DGI, la Direction du renseignement fondée en 1961 à Cuba, suite à la révolution castriste, en lien étroit avec le KGB, et l'IRA provisoire.

Vous comprenez ce qui vous est arrivé, ces dernières semaines ? demanda l'homme au complet. Et mêmes ces dernières années, pourrait-on dire, d'une certaine façon ? [...] Vous savez que, selon un faisceau de preuves concordantes, vous êtes à la solde des Russes, aussi bien par conviction que par goût de l'argent. La liste de vos victimes indique assez clairement pour le compte de qui vous employiez vos talents d'assassin. (p. 177)

Manchette publie *La Position du tireur couché* peu de temps après la polémique de l'affaire Aldo Moro : en 1978, les Brigades Rouges enlèvent et tuent Aldo Moro, alors qu'il visait l'élection présidentielle italienne et proposait une alliance entre communistes et démocrates. Les Brigades Rouges était une organisation d'extrême-gauche italienne très active pendant les « années de plomb » (1960-80), qui fut à l'origine de nombreux attentats contre la police et les magistrats. Les Brigades sont nées dans un terreau de luttes sociales qui animaient l'Italie dans les années 1960, rassemblant ouvriers et étudiants, de la même façon que la crise française. Plusieurs hypothèses soupçonnent la CIA d'être à l'origine d'une stratégie de la tension « sous faux pavillon », d'avoir infiltré et manipulé le groupe d'extrême-gauche afin de discréditer et d'empêcher les communistes d'accéder au pouvoir. Guy Debord, lui, dénonça un complot des services secrets italiens. Il n'est donc pas très surprenant que les deux derniers polars de Manchette fassent le récit de complots internationaux, mettant en cause les réseaux d'intérêts souterrains dans lesquels des individus, Martin Terrier et Ivory Pearl, se retrouvent piégés et manipulés.

A travers sa fiction, Manchette semble prendre parti et confirmer l'hypothèse complotiste : la CIA aurait commandité les assassinats politiques qui animèrent les crises de la Guerre froide. Le « complet bleu » est un agent de la CIA : « complet bleu envoya au quartier général de la compagnie, non loin de Washington D.C., aux Etats-Unis » (p. 189). Cette silhouette anonyme, seulement désignée par une périphrase vestimentaire (logique objectiviste poussée à l'extrême) est l'éminence grise derrière M. Cox et Martin Terrier. La mission du « complet bleu » est de veiller à ce que Terrier ne révèle pas l'implication des services secrets et accepte de mentir à la justice en accusant l'URSS des crimes commis : « Tout ce que vous aviez fait auparavant peut être mis sur le compte des Russes » p. 178). Il élabore avec Terrier un faux récit qui réécrit toute son histoire, « un livre de souvenirs » (p. 189) relatant « huit assassinats seulement, ordonnés par Moscou » (ibid.), et une tentative d'élimination du Sheik Hakim sur ordre de l'OLP « mais il faisait échouer l'attentat avec l'aide de la DST française qu'il avait contactée et dont un agent infiltrait trouvé une mort héroïque. » (p. 191) En utilisant l'imparfait, l'auteur ridiculise l'affabulation de ce discours trompeur, mensonger, comme de celui d'un conte, d'une pure fiction invraisemblable. La manipulation historique n'est d'ailleurs pas une nouveauté, « complet bleu » affirme : « j'ai supervisé plusieurs livres de ce genre. » (p. 191)

Manchette flirte donc ici avec le roman d'espionnage, dont les récits complotistes sont le fer de lance, mais il ne nous est pas évident de décider s'il en parodie les codes ou s'il dénonce bel et bien la manipulation étatique. Ce qui est sûr, c'est qu'il participe à la remise en cause de la réalité officielle.

- **Aimée et Thompson, instruments des conflits d'intérêts de notables véreux**

A une échelle plus locale, Aimée, est aussi au coeur des conflits, qu'elle revendique rechercher et adorer car « Il y en a toujours un ou une qui a envie de tuer un autre gros con. » (p. 114). Elle s'immisce dans les sociétés bourgeoises, en observe les relations, tensions et secrets (« entrer dans l'intimité du client » p. 114), dans le but de saisir une opportunité de contrat (« Mettre l'idée de tuer dans sa tête, où elle est déjà. Enfin, faire des offres de service » p. 114). A Bléville, elle découvre plusieurs conflits qui pourraient demander son intervention : une infidélité conjugale, un scandale alimentaire industriel (les conserves Lorque et Lenverguez

avariées), un ancien aristocrate excentrique enragé contre la corruption de sa ville et enfermé de force en clinique psychiatrique. La tueuse choisit la piste de l'aristocrate : « C'était vous le bon gibier, la bonne cible. » (p. 114) Elle convainc le baron Jules de menacer d'exposer les vices et délits de ses ennemis, elle gagne en même temps la confiance de ses derniers et propose à chacun, séparément, d'éliminer le bouc émissaire dérangeant, multipliant ainsi ses contrats et ses rémunérations : « Vingt briques, vingt millions de centimes. Ils m'ont tous payée. Chacun croit être le seul. C'est mon plus beau coup. » (p. 111)

La tueuse fait donc son commerce sur le dos des scandales des petites sociétés bourgeoises.

Le premier meurtre de Thompson vise « un pédéraste coupable d'avoir séduit le fils d'un industriel » (p. 7). Le lecteur devine que le commanditaire n'est autre que le père lui-même, cherchant à éviter l'opprobre sur son fils homosexuel et surtout sur son commerce. Et, ensuite, le contrat qui occupe toute l'intrigue du roman : le meurtre de Peter, seul héritier légitime de la fortune Hartog. Hartog a tué son frère et sa femme et volé les travaux de son ancien collaborateur, Fuentès. Le tueur est donc au coeur des conflits des fortunes des grands industriels, des querelles d'héritage familial, dont il profite pour faire son gain.

Le tueur à gages n'a en fait aucune indépendance ni libre-arbitre, il est au service du grand capital, il sert les intérêts des plus riches en vendant sa force de travail la plus précieuse : son intégrité morale et physique. Nos personnages sont finalement des exploités comme les autres, assujettis et aliénés par leurs commanditaires et par le système capitaliste. Le concept d'aliénation, extrêmement répandu au XIX^{ème} siècle, puis développé par la théorie critique de l'Ecole de Francfort, explique que l'individu est dépouillé, divisé, par le processus de production, à l'intérieur de lui-même, entre, d'une part, un sujet dominé par la rationalité de la production et, d'autre part, un moi idéal, libre et utopique, entraînant ainsi de graves séquelles dans sa conscience. Pour Marx, l'homme rendu étranger au produit de son travail, est rendu étranger à lui-même, c'est une « conscience malheureuse ». Le meurtre professionnel est d'autant plus aliénant qu'il engage la destruction, la violence annihilante, provoquant une instabilité mentale du sujet ainsi que de lourdes pathologies psychiques.

II. L'aliénation psychique : un héros sadique et malade

Nous nous référons ici en grande partie à l'article « Galerie de méchants : les représentations reichiennes du Mal » d'Albain Le Garroy⁷⁵ qui propose la thèse suivante, sur un modèle psychanalytique et foucauldien : la société impose une morale répressive aux individus, qui les empêche d'exprimer librement et sainement leurs pulsions naturelles. Ainsi privés, frustrés, les individus développent une forme d'aliénation mentale uniquement curable par des pulsions sadiques, les poussant au meurtre, dans le pire des cas, sinon à une sexualité sadique ou à un appétit ogresque. La domination patriarcale, la soif de pouvoir et d'argent, de possession, seraient aussi des symptômes de pulsions sadiques. Nous reprenons cette interprétation, à mi-chemin entre psychanalyse et sociologie, à notre compte et tentons maintenant de l'appliquer aux trois personnages de notre corpus.

1. Les pulsions de mort : origines et causes

La pulsion de mort, ou Thanatos, est un concept majeur en psychanalyse, élaboré par Freud dans *Au delà du principe de plaisir* (1920) : c'est une force biologique inconsciente qui anime le sujet et le pousse à la destruction lorsque le principe de plaisir ne peut plus être mis en œuvre, notamment à cause de la compulsion de répétition.

- **La compulsion de répétition : une analyse freudienne**

Dans sa lettre à Almut Lindner-Popp, Manchette révèle l'idée-matrice qui a généré l'écriture du *Tireur couché* : « toute répétition dans l'existence est la présence de la mort à l'intérieur de l'existence⁷⁶. » Il construit alors son intrigue sur « une série de répétitions modifiées de situations analogues, à partir de cette très simple idée qu'un tueur professionnel est forcément très névrosé, habité par le célèbre *Todestrieb*, que je relie (et je ne suis pas certes le seul) à la (ou le) *Wiederholungszwang*⁷⁷. »

75 Albain Le Garroy, « Galerie de méchants : les représentations reichiennes du Mal », dans Nicolas Le Flahec et Gilles Magniont (dir.), *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, op. cit.

76 Manchette, Lettre à Almut-Lindner-Popp, op. cit.

77 Manchette, Lettre à Almut-Lindner-Popp, op. cit.

Manchette emprunte ici ces notions à la psychanalyse de Freud : *todestrieb* désigne la pulsion de mort, qui s'exprime à travers des comportements tels que l'agression, la contrainte de répétition et l'autodestruction ; *wiederholungszwang*, la compulsion de répétition. Martin Terrier, Aimée et Thompson sont donc des héros névrosés dont le potentiel sadique relève de la pulsion de mort freudienne. Parce qu'ils n'ont pas la possibilité d'être heureux et d'échapper au déterminisme social qui est le leur, piégés par la tragique répétition de leur existence misérable, ils sombrent dans l'auto-destruction.

Dans *La position du tireur couché*, la déception du héros, entre la conception de son projet et son échec total, le porte dans « une complète déchéance circulaire⁷⁸ ». Manchette explique à sa traductrice qu'il a placé dans le texte une phrase pivot qui est le « centre occulte du livre [qui] commande un rapport “en miroir” » entre les événements passés et présents : « une maman flanqua une claque à un bambin qui la flanquait » (p. 100). L'analyse stylistique est encore donnée par l'auteur : « le redoublement du verbe, dans deux acceptions différentes, encadre une espèce de traumatisme infantile⁷⁹ ». Cette phrase apparaît peu de temps après l'attaque de Rossana Rossi chez Anne Freux, faisant basculer Terrier dans une longue dégringolade, un affrontement contre ses poursuivants le menant à sa chute. Ce serait donc un trauma d'enfance qui enfermerait Martin dans une compulsion de répétition, métaphoriquement représentée par la structure du récit qui repose sur une boucle narrative : l'excipit est une réécriture de l'incipit⁸⁰, signalant par là l'irréversible répétition du traumatisme, la condamnation du héros à reproduire la misère paternelle. Aimée, quant à elle, reproduit probablement le traumatisme du meurtre commis pour se sauver de la violence conjugale.

- **La répression sociale des pulsions : une analyse reichienne du mal**

Albain Le Garroy émet l'hypothèse que Manchette se serait inspiré de la théorie de Wilhelm Reich sur l'esprit humain. Selon Reich, élève de Freud, l'esprit est organisé selon trois couches : le masque du « self-control », les perversions refoulées et enfin, le noyau biologique, qui concentre les véritables pulsions naturelles propres à l'épanouissement et à l'émancipation de l'individu, mais elles sont sous le contrôle de l'éducation et du régime autoritaire.

78 Manchette, Lettre à Almut-Lindner-Popp, op. cit.

79 Manchette, Lettre à Almut-Lindner-Popp, op. cit.

80 cf. Annexes

La société impose une morale de répression sexuelle que les individus intériorisent, s'auto-censurant parfois au point de devenir malades.

Les trois tueurs à gages sont hyper-stoïques. Le stoïcisme n'est plus seulement une posture face à la mort mais, aussi face aux pulsions naturelles. Aucun des trois n'est sexuellement épanoui. Aimée pratique une maîtrise de soi impressionnante. Elle ne se masturbe que machinalement, au même titre qu'elle fait de la gymnastique : « Elle posa le livre, se masturba, se lava et sortit de l'eau. » (p. 30) Le plaisir intime est noyé dans l'énumération des actions au passé simple, accentuant leur brièveté, l'accomplissement de gestes méthodiques, nécessaires. La jouissance est forcément liée au travail, et à l'argent : dans son orgie de choucroute, la dimension sexuelle était intriquée avec la cupidité. Elle laisse libre-cours à ses pulsions dans cette scène, se déchargeant, mais elle sait y mettre un terme rapidement : « En arrivant à Bléville à 8 heures elle avait toutefois regagné toute son habituelle maîtrise de soi. » (p. 18) Le narrateur de *Fatale* note qu'Aimée était autrefois « aliénée » car dépendante à plusieurs drogues : elle ne pouvait « supporter son mari et le reste de son existence sans une quantité de coupe-faim et de tranquillisants » (p. 55). Mais, « à présent les choses étaient changées. Aimée commandait à son corps. » (ibid.)

De même, Terrier est stoïque (p. 108), il se démarque par sa dextérité, un effort de concentration extrême qui l'empêche d'éprouver du désir : lorsqu'il est en mission, il est impuissant : « C'est parce que je suis sur un coup. » (p. 123) Il s'est forcé à une forme d'abnégation de toute sa personne durant dix ans. Il s'est construit une armure d'indifférence pour exercer son métier de tueur, créé un rôle d'amant auprès d'Alex, qu'il quitte sans une once d'émotion. Il est comme un agent double, prêt à tout quitter le moment venu. Il a d'ailleurs deux identités : Christian (le prénom de « Raven » dans *Tueur à gages* de Graham Green, soit dit en passant) et Martin.

*La folie dit Liberté, c'est la santé. Ceux qui ne sont pas fous, ce sont des malades. Ils supportent d'être gouvernés, de marcher droit, de se priver. Ce sont des détraqués*⁸¹.

Parce qu'ils se privent, nos trois personnages deviennent « détraqués », l'épithète est d'ailleurs employé pour qualifier Thompson et Terrier (« détraqué », « impuissant ») l'insulte Anne, p. 123). « Tu es anormal. Tu as quelque chose d'infirme dans la tête. » (p. 22) assène Anne à

81 Manchette, *Les Chasses d'Aphrodite*, L'Or du Temps, Régine Desforges, 1970, p. 216-217.

Terrier. « Thompson était siphonné, c'était visible. » (p. 96) : Coco et Nénesse, les hommes de main, se doutent que la folie du tueur à gages représente un danger.

Avec cet énoncé paradoxal et antithétique (folie et santé sont habituellement oxymoriques), Manchette fait l'éloge de la folie et de l'extravagance, ces qualités devenant synonyme de liberté et d'insoumission dans une société de la discipline et de la répression. Le baron Jules est décrit comme un « excentrique », un « fou », et c'est le personnage le plus intelligent et intègre. Julie aussi est folle, et donc libre. C'est probablement pour cela que Thompson la hait d'autant plus et cherche absolument à la tuer.

A force de stoïcisme et de privation, nos personnages sont en effet souffrants. Dans les trois récits, les descriptions sont caractérisées par un effet de sur-biologisation, conséquence d'une part de la cécité émotionnelle du style behavioriste, et d'autre part de la volonté de mettre en relief les souffrances physiques des personnages. Le narrateur ne cesse de porter son attention sur la couleur et l'aspect du teint, des lèvres et des yeux : Thompson « avait les yeux horriblement cernés et les commissures de ces lèvres étaient blanches. » (p.109), « Son teint était verdâtre et ses yeux mi-clos. » (p. 111). Aimée a des réactions notables face à la mort : celle du nourrisson lui provoque une crampe d'estomac et un claquement de dents (p. 66), et avant de tuer le baron elle « fronça les sourcils. Ses lèvres pâlirent. » (p. 107) Thompson est évidemment le plus malade des trois, et c'est Hartog qui prononce son diagnostic : « Vous avez simplement besoin d'une bonne psychanalyse. Vous avez un ulcère psychosomatique. » (p. 166)

Contrains de réprimer leurs pulsions sexuelles naturelles, les individus deviennent malades, mentalement et physiquement, et contractent des pulsions sadiques. Pour Le Garroy, nos héros ne peuvent se situer dans un combat marxiste car ils sont mentalement aliénés : la nécessité de satisfaire les pulsions sadiques rend impossible leur véritable conscience de classe.

2. L'explosion de sadisme du tueur à gages

Nous aimerions maintenant montrer comment les pathologies névrotiques des tueurs se manifestent par des explosions de sadisme diverses.

- **Le cas particulier de Thompson**

La filiation littéraire de Thompson est révélatrice de sa psychologie. Dans les romans noirs de Jim Thompson, les héros deviennent maléfiques à cause de leur misère sociale mais, le déterminisme sociologique est mis en arrière-plan de la dimension psychologique :

[Jim]Thompson était une sorte de dingue ; il s'est coulé tant bien que mal dans le moule polar, mais sa noirceur et sa violence sont intérieures plutôt que sociales et historiques [...]. Et il en résulte aussi que Thompson est tout à fait décalé par rapport aux soucis historiques et sociaux qui sont la grandeur du polar classique (septembre 1980)⁸².

Le profil du tueur de *O dingos* est très certainement influencé par le « narrateur⁸³ » de *The Killer inside me* (1952). Il s'agit d'un récit à la première personne, contant les crimes commis par Lou Ford un policier sadique et psychopathe, sous couvert d'une apparence banale et respectueuse. Ses longs monologues intérieurs révèlent une folie croissante au fur et à mesure des crimes. On comprend ultimement qu'il est possédé par des démons intérieurs depuis qu'enfant, il a violé une petite fille sans être inculpé. Cette culpabilité et ce vice impunis ont provoqué chez Lou une schizophrénie insidieuse. L'intrigue semble elle-même empruntée aux *Démons* (1871-1872) de Dostoïevski : Nikolai Stavroguine est un anti-héros nihiliste qui a perdu la capacité de distinguer le bien du mal. Aristocrate mystérieux, beau, intelligent et courageux, il dissimule en fait de nombreux crimes (dont le viol d'une petite fille), qu'il avoue dans sa confession au moine Tikhon, un chapitre qui fut longtemps censuré. Cette double filiation, russe et américaine, fait de Thompson un protagoniste non seulement nihiliste, mais surtout mentalement instable, voire schizophrène, dont on peut questionner le vice traumatique.

⁸² Manchette, *Chroniques*, op. cit.

⁸³ Charlotte Lacoste, *Séduction du bourreau*, PUF, 2014.

Thompson est le personnage le plus sadique, il mêle Eros et Thanatos : « C'est excitant, je suis excité. » (p. 121) lors du massacre du Prisunic. « La répétition suggère la dimension sexuelle de cette excitation, qui se transforme en sadisme pur. » explique Le Garroy. Il est obsédé par le meurtre, c'est un maniaque du crime, en particulier celui de Julie et Peter. Le tueur ne peut plus éprouver aucune empathie, au contraire il a besoin de la cruauté et de la mort pour survivre. Le seul remède apte à guérir Thompson est le meurtre : « Il faut que je la tue. Et le gosse. Il faut. » (p. 96) La répétition de l'expression impersonnelle à valeur d'obligation « il faut » insiste sur l'aspect organique, vital du meurtre. Il fait cette découverte en tuant une truie à main nue, et la dévore crue, lui procurant une satisfaction éphémère, « un moyen de survivre, un petit moment » (p. 149). Incapable d'assouvir ses pulsions sexuelles, et ensuite impuissant à tuer Julie et Peter, Thompson est rongé par son ulcère qui le tue à petit feu. La souffrance va *crescendo*, à mesure que la course-poursuite se transforme en échec. Les crampes et les nausées du début s'intensifient, ses lèvres pâles deviennent « bouffies » (p. 162). Son état s'est tellement dégradé qu'il ressemble à un zombie, à un cadavre ambulante : « L'homme était à bout. Ses joues, sous la barbe, étaient caves, ses yeux creux et rouges. » (p. 163) La gradation de la maladie est parallèle à la force de survie de Julie. Le lien vital qui se tisse entre les deux personnages est presque d'ordre fantastique : « Il savait qu'il ne l'avait pas tuée. Son corps le lui disait. » (p. 135) L'un ne peut vivre si l'autre ne meurt pas. Pulsions de vie et pulsions de mort sont inextricablement et fatalement liées : « Si je ne les tue pas, j'en crèverai. » (p. 166), et effectivement il en crève, c'est Julie qui le tue. Il devient même « une matérialisation pure de la Mort. » (Le Garroy). Il tue et ne laisse rien sur son passage : « Quand Thompson revint, il n'y avait pas une seule goutte de sang sur son visage ni sur ses vêtements. Quant aux plumes de la poule et à sa carcasse, le broyeur à ordures les avait avalées. » (p. 170)

Les deux autres tueurs sont moins sadiques mais ils font preuve de violence dans la plus grande indifférence, voire dans la satisfaction du travail accompli, et peuvent se montrer très cruels.

En évoquant l'assassinat de son mari (p. 110), Aimée glousse, puis en énumérant ses victimes, elle se justifie ainsi : « c'était mon trip, tu vois » (p. 112), faisant du meurtre une forme d'ivresse, de jouissance addictive. La tuerie finale est un vrai carnage, Aimée emploie des moyens excessivement gores et sanguinolents contre ses adversaires :

elle égorge Rougneux avec une coquille Saint-Jacques (p. 131), étrangle Sinistrat avec une corde de chalutier (p. 136), Fellouques avec un fil métallique, avant de le suspendre à une grue (p. 142).

Pour se défendre, Martin se bat aussi féroce­ment. Pris en filature, il s'acharne violemment contre le pauvre jeune homme (prénom­mé « Chaton ») : il « lui cogna la tête contre la carrosserie et, le tenant par les cheveux, lui racla la figure contre la poignée de porte arrière » (p. 36), puis « lui donna un coup de pied dans la rate » (ibid.) et, alors qu'il a obtenu toutes les informations nécessaires, il lui tire « une balle dans le cœur » (p. 39). En plus de prouver le sadisme du tueur, la gratuité de ces actes servent aussi à assoir la domination masculine violente du stéréotype digne d'un thriller.

- **La complexion de l'ogre**

L'avidité est aussi alimentaire. Alcool, tabac, alimentation : tous les personnages sont alcooliques, par ennui, par vide ontologique. Selon M.-H. Carpentier « l'alcool est le signe banalisé de l'aliénation ordinaire⁸⁴ » qui traduit la dépossession de soi, la perte de contrôle de l'individu sur son destin.

L'appétit de Thompson est interdépendant du meurtre ; son trouble alimentaire, gargantuesque ou sadique (il mange un poisson et une poule encore vivants), apparaît comme un calmant. Progressivement, il est pris d'un appétit démesuré, pour compenser ses souffrances, mentales et stomacales, dues à l'absence du meurtre. Au premier chapitre, sa boulimie se déclenche pour fêter l'accomplissement d'un contrat : « A présent qu'il avait tué, la faim le tenaillait d'une manière dégoûtante. [...] Il commanda une choucroute et la dévora. Il se sentit mieux. Il commanda une deuxième choucroute et la dégusta. Son ventre était apaisé. » (p. 8)

Cette scène est un hypotexte à la célèbre orgie de choucroute d'Aimée dans *Fatale* : « La jeune femme se mit à se gaver de chou haché, de saucisse, de lard. Elle mâchait à grands coups, vite et avec bruit. Du jus coula à ses commissures. [...] Les dents de la jeune femme étaient apparentes pendant la mastication car ses lèvres se retroussaient. » (p. 17) La tueuse professionnelle perd le contrôle et le sang-froid qui la caractérisent tant, elle est « hors d'elle »

84 M.-H. Carpentier, *Jean-Patrick Manchette (1964-1981) : la littérature impossible. Ecrits pour le cinéma et le roman noir*, Thèse de doctorat, Paris-Diderot, 2004.

(p. 17), elle régresse à l'état sauvage, animale – elle ressemble à une louve avec ses crocs apparents et ses babines retroussées.

Il y a aussi une forte connotation érotique - « la choucroute qui sentait comme de la pisse ou du foutre » (p. 18) – puisqu'elle se masturbe avec les billets de banque. Cette combinaison de jouissances, sexuelle, socio-économique et alimentaire, constitue un ethos particulièrement sadique avide de domination, de puissance.

Dans le *Tireur couché*, le patron de Martin, M. Cox, souffre d'un trouble alimentaire compulsif quasi obscène, il est représenté dans des attitudes dégoutantes, répulsives. D'ailleurs, même son suicide passe par voie orale : en enfonçant le canon d'un fusil de chasse dans sa bouche, « Cherchait-il encore la réplétion ? » (p. 187) La réplétion est un terme médical pour décrire l'état d'un organe, l'estomac, rempli, plein. Jusque dans la mort, le personnage est avide de combler son vide intérieur.

Les personnages deviennent des ogres. Il n'est plus question que de tuer, manger et dominer. « Les rapports de domination pour Manchette semblent être construits sur ce principe d'une société où il ne s'agit que de manger ou être mangé⁸⁵. » Pour participer à la société, il faut se soumettre, alors « vient le moment où les gens, sans même le savoir, ont accumulé tellement de déceptions qu'ils sont prêts à tout casser. Et on a tellement excité leurs instincts qu'ils désirent voir régner ces instincts⁸⁶. » Le sadisme des dominés est une réaction à la violence inhérente de la société qui, empêchant l'épanouissement personnel, les instincts naturels, provoque ainsi des cataclysmes de violence, des explosions individuelles.

Ainsi, par ce détour psychologisant, on comprend que Manchette ne met pas en scène des personnages maléfiques, des criminels sadiques par essence mais, des individus en proie à des pulsions réprimées. Ce sont donc les normes et les interdits de la société qui rendent l'individu mauvais et engendrent la violence. Dans ses réflexions sur le totalitarisme et le nationalisme, George Orwell montrait déjà que le sadisme est une conséquence du culte de puissance et de réussite promue par les systèmes totalitaires⁸⁷.

85 Albain Le Garroy, « Galerie de méchants : les représentations reichiennes du Mal », art. cit.

86 Manchette, *Les Chasses d'Aphrodite*, op. cit.

87 George Orwell, « Raffles and Miss Blandish », *All Art is Propaganda : Critical Essays*, New York, Harcourt, 2008 (1944).

L'ethos du tueur à gages serait donc un révélateur de l'irrémediabilité d'une société gangrénée et aliénante, du point de vue d'un auteur désabusé et fataliste.

III. Construction d'un ethos désillusionné à travers le tueur à gages

Le rôle du romans noir est de dénoncer les inégalités de classes, les systèmes de dominations et d'exploitations, la corruption des valeurs démocratiques par les maléfices du pouvoir, le carriérisme et l'argent, et de montrer comment tous ces dérèglements pèsent sur les existences, provoquent de lourds dégâts sur la nature et les relations humaines.

Ainsi, Manchette choisit des héros dont l'héroïsme (relatif) est toujours vain, car il se heurte à la violence inexorable d'un monde insensé, dominé par un capitalisme libéral tout puissant. Thompson, Aimée et Martin sont des instruments du pouvoir et doivent se débattre pour survivre. Mais, ils affrontent la fatalité des rapports de force et échouent, professionnellement et humainement car, ils meurent, pris au piège de leur propre jeu. Impuissants, contraints, déterminés à n'être que des anti-héros, ils incarnent bien les fragilisations et les injustices d'une société devenue anomique.

Cet impossible héroïsme et cet échec du tueur à gages sont l'allégorie tragique du pessimisme politique de Manchette quant à la question de la révolte individuelle, de la quête contestataire et émancipatrice face à un monde absurde où la contre-révolution a triomphé, en rachetant même l'esprit subversif du polar.

1. Triomphe de la contre-révolution et avènement d'un nouvel ordre socio-culturel

- **La montée en puissance du capitalisme libéral dès les années 1970**

L'échec du mouvement de mai 1968 signe le triomphe de la « contre-révolution » : c'est l'avènement d'un nouvel ordre mondial gouverné par la puissance du capitalisme libéral, qui infuse dans toutes les expériences de l'existence, désormais déformées et aliénées.

Le poids et le monopole de ce système écrasent les individus et rendent impossible toute contestation, toute déviance, plongeant les militants dans un profond nihilisme, ce qu'illustre Manchette dans *Nada*.

La culture de masse induit la massification et la standardisation de la société, ainsi que des phénomènes d'aliénation et d'assujettissement sous couvert d'une impression d'émancipation et d'épanouissement individuel liée aux jouissances matérialistes. Le capitalisme est aussi une puissance rhétorique qui justifie l'autoritarisme gouvernemental et le contrôle policier en diffusant des images de désordre, d'insécurité à travers les médias, développant une fâcheuse tendance à la désinformation. Dans *Ô dingos, ô châteaux*, Julie assiste à sermon religieux bien singulier : le prédicateur Paul Zwickau, probablement protestant, se fait garant de l'ordre policier en rappelant les événements du 7 octobre 1969 à Montréal : suite aux mouvements de grève de la police, de violentes agitations populaires menacèrent la paix et l'ordre social.

Le prêtre harangue agressivement les fidèles et est secondé par un « appariteur musclé » (p. 105) qui menace chaque intervenant réfractaire : il prend des allures de dictateur. Il mélange le registre politique à la doctrine religieuse. Le tract qui a attiré l'attention de Julie intègre des questions sociales - « Pouvons-nous vivre sans police ? Sans gendarmerie ? » (p. 103) - à des citations tirées d'épîtres bibliques : l'abréviation « Rév. 16:14⁸⁸ », qui est d'ailleurs incorrecte car « Revelation » en anglais ne prend pas d'accent aigu ; cette référence au grand combat de l'Apocalypse est donc un jeu de mot avec la notion de révolution. L'auteur s'amuse donc à dévoyer la propagande religieuse, asservie au pouvoir capitaliste, en glissant ce simple accent.

Pour Manchette, même la pensée et les mouvements politiques de gauche sont contaminés par le capitalisme libéral : « Aimée feuilleta les deux feuilles locales. L'une défendait une idéologie capitaliste de gauche, et l'autre une idéologie capitaliste de gauche⁸⁹. » La répétition⁹⁰ de ce qu'on aurait envie de qualifier un oxymore (le capitalisme de gauche) est un pied-de-nez de l'auteur. C'est la fin de la gauche radicale, et le triomphe de la bien-pensance.

88 « Car ce sont des esprits de démons, qui font des prodiges, et qui vont vers les rois de toute la terre, afin de les rassembler pour le combat du grand jour du Dieu tout-puissant. »

89 *Fatale*, op. cit., p. 24.

90 Cette répétition n'est pas une coquille, nous avons vérifié sa présence dans deux éditions différentes.

- **Un monde anémique et violent**

Le néo-polar dépeint avec un pessimisme terrible « un monde où il n'y a ni bons flics, ni bons truands, ni bons espions, ni personne de bon, en vérité, mais seulement des gens rendus fous par le monde qui les entoure⁹¹. » La société est corrompue et inhumaine, la justice est absente, la morale en totale déchéance. Le monde est en tout point gagné par l'anomie : l'absence de normes ou d'organisation stable, provoquant le désarroi des individus.

Les figures de l'ordre et de l'autorité sont absentes (la police est même fuie par Julie, traumatisée, dans *Ô dingo, ô châteaux*) ou décrédibilisées, car corrompues (*Fatale, La Position*). L'auteur dénonce les relations de complicité, de copinage entre les différentes sphères de pouvoirs, judiciaires, économiques, politiques, mettant à mal leur intégrité et leur indépendance. Hartog est soutenu par la police « au sein de laquelle il a des amitiés. » (p. 95) Les représentants de la morale sont les gardiens hypocrites d'une société gangrénée. Dans *Fatale*, la répétition de l'impératif moral « Gardez votre ville propre » (p. 25 et 29), qui est inscrite partout dans l'espace urbain (sur les poubelles et jusque sur la bascule du pharmacien), prend un sens très ironique à mesure que l'immoralité des notables est dévoilée ; relations extra-conjugales, scandales sanitaires, pots-de-vin. La ville est en fait moralement très sale.

Ernest Mandel est un économiste marxiste et trotskiste, un militant et un dirigeant du Parti Ouvrier Socialiste belge. Dans son essai *Meurtres exquis*, il propose une généalogie sociale du roman policier comme « inextricablement liée à l'histoire de la société bourgeoise – voire de la production marchande – et surdéterminée par elle ». Il soutient la thèse selon laquelle les criminels sont les produits de la société capitaliste bourgeoise :

L'histoire de la société bourgeoise est aussi celle de la contradiction de plus en plus explosive entre, d'une part, des normes mécaniquement imposées de comportement et de conformisme social et, d'autre part, les passions, les désirs, les besoins des individus, contradiction qui se décharge dans des transgressions de plus en plus violentes des normes, y compris par des crimes. La société bourgeoise, née de la violence, la reproduit constamment et en est saturée. Elle provient du crime et elle conduit au crime, commis à une échelle de plus en plus industrielle. En définitive, l'essor du roman policier s'explique peut-être par le fait que la société bourgeoise, considérée dans son ensemble, est une société criminelle⁹².

91 Doug Headline, postface de *La position du tireur couché*, op. cit.

92 Ernest Mandel, *Meurtres exquis, Histoire sociale du roman policier*, Paris, La Brèche, 1986.

Le roman noir moderne remet radicalement en cause les appareils d'État, dénonçant la violence étatique, institutionnelle, à laquelle répond la violence, insignifiante, des individus. Mais, bientôt, la radicalité du polar est remise en cause par sa propre récupération par l'industrie culturelle.

- **Le « Nouvel Ordre Culturel » et la récupération capitaliste du polar**

Le roman noir dans son purgatoire culturel, a maintenu pendant plus d'un demi-siècle une position réaliste-critique. A présent qu'il est sorti de ce purgatoire, c'est pour tomber dans le Prismic de l'animation culturelle, et dans les bras d'une littérature qui agonise notoirement depuis 1920 (décembre 1993)⁹³.

Le polar réaliste-critique évoqué ici par Manchette est le noir américain des années 1920 puis 1950. Il était au « purgatoire », c'est-à-dire en marge, dévalorisé par les élites culturelles et le marché. Mais, aussitôt qu'il intéresse ces deux entités, il perd sa véritable dimension contestataire et subversive. Le roman noir ainsi récupéré par la culture, « au sens de Jack Lang⁹⁴ », devient une marchandise comme une autre, « une petite forme sous-littéraire » produite par le libéralisme. Manchette déplore l'embourgeoisement du lectorat du polar, alors qu'il avait justement choisi cette forme pour son aspect vulgaire – trivial et aussi, littéralement, pour le commun du peuple, *vulgus* - dans l'espoir de vraiment pouvoir communiquer avec les lecteurs et d'être accessible à tous. Le polar, qu'il espérait une arme pour les pauvres, est devenue une arme pour les riches : « Quand l'art est devenu une marchandise (nommée culture), l'hégémonie économique et politique est aussi hégémonie culturelle⁹⁵. »

Les ouvertures du « néopolar » ont été progressivement conquises par des littérateurs (d'Art) ou bien des racketteurs stalino-trotskyistes gorbarchévophiles. A mesure qu'ils se développaient, je ralentissais. Depuis 1980 ils sont florissants. Depuis 1980 j'ai cessé de publier. [...] Quand j'ai vu que je n'étais plus capable d'opérer derrière les lignes ennemies avec des romans noirs, j'ai laissé tomber⁹⁶.

93 Manchette, *Chroniques*, op. cit.

94 Manchette, « La position du romancier noir solitaire », art. cit.

95 Manchette, *Chroniques*, op. cit, p. 85.

96 Manchette, « La position du romancier noir solitaire », art. cit.

L'échec du prolongement de la révolution sociale après 1968 signe pour Manchette l'arrêt de mort du « néo-polar ». Ne trouvant plus de refuge à cause de la récupération totalisante du « Nouvel Ordre Culturel », le romancier prend sa retraite. *La Position du Tireur couché* est le dernier roman publié de son vivant, en 1981.

Postérieurs à 1968, les romans de notre corpus sont déjà marqués par le sceau de la désillusion révolutionnaire. Nous aimerions essayer de montrer comment la structure et le style du récit, ainsi que les personnages eux-mêmes, participent à la construction de l'ethos désabusé et pessimiste de notre auteur.

2. Le fatalisme du roman noir incarné par des héros atrabilaires

L'esthétique et les personnages de nos romans sont marqués par une humeur noire signe d'une mélancolie et d'un cynisme profond.

- **Les tueurs à gages : des « figures du ratage⁹⁷ »**

Les héros manchettiens sont les dignes héritiers du roman noir américain : anti-héros, losers, marginaux, paumés, déclassés, ce sont des « personnages sans issues qui tentent vainement de s'extraire de leurs conditions, de cette situation aliénée où la conscience se trouve séparée d'elle-même⁹⁸ » mais, en vain, car ils ne parviennent « qu'à s'enfoncer encore plus profondément dans le désenchantement, le repli et la défaite⁹⁹. » A cause de cette dissolution des repères, les héros du polar se retrouvent perdus, hésitants, dans une culpabilité ou une haine de soi.

Nos trois tueurs correspondent bien à cette définition, ils sont abîmés par la vie, souvent victimes d'expériences noires et traumatiques. Frappés par le caractère absurde, arbitraire du monde et séduits par le vide, ils font alors le choix du crime, choix qui s'avère toujours suicidaire, car ils n'ont 'plus rien à perdre'.

97 Frank Frommer, *Jean-Patrick Manchette, le récit d'un engagement manqué*, op. cit.

98 Frank Frommer, *ibid.*

99 Frank Frommer, *ibid.*

Les névroses et l'ulcère de Thompson sont les symptômes d'un probable traumatisme qui motive sa cruauté malade. Malgré tous ses efforts, il ne parvient ni à terminer son contrat ni à se soigner. L'héroïne de *Fatale* a cherché à se démarquer de ses origines prolétaires et rurales et à se venger de la domination masculine en se créant un personnage de femme fatale, au sens propre comme figuré. Elle réussit un temps, mais elle rate son dernier coup. Thompson et Aimée meurent à la tâche, dans un combat qu'ils perdent.

Martin Terrier est un protagoniste en pleine déréliction, minable, dominé par l'ennui et l'absurde ; il rappelle Roquentin, dans *La Nausée* (1938) de Sartre, ou Meursault, dans *L'Étranger* (1942) de Camus. Le ratage est anthropologique, voire ontologique chez lui. Il vient d'un milieu très pauvre et son père est mort dans la misère et l'humiliation. A ce déterminisme social s'ajoutent les traumatismes post-guerre coloniale en Afrique. Le roman est en quelque sorte un récit initiatique raté car, Martin cherche à s'enrichir et gravir l'échelle sociale pour se venger de sa ville natale et sauver l'honneur de son père déchu, mais, il n'y revient finalement que comme un vaincu et reproduit le schéma du ratage paternel ; il meurt dans la médiocrité et l'alcoolisme du bistrot, comme son père. Il n'a pas réalisé son rêve et n'a pu se retirer du métier qu'au prix de sa santé mentale.

Nos héros sont donc fatalement impuissants, malgré leur propre rage, violence et amoralité, ils ne font pas le poids face au déterminisme social et aux puissances du capitalisme. Il n'y a pas d'utopie collective, ceux qui se sauvent sont dans une forme de solitude et échouent malgré tout.

- **Des conclusions sous le sceau de la fatalité et de l'antinomie**

Le néo-polar, fidèle à son origine dans le roman noir hammettien, ne restaure aucun ordre (surtout celui des « forces de l'ordre », qui provoquent le chaos et la violence). Ce qui domine partout c'est bien l'absence de sens à donner aux événements¹⁰⁰.

Le roman noir est contestataire et anticapitaliste, mais il conclue qu'aucune action collective n'est possible, ne mettant en scène que des actes individuels désespérés. Toute action politique est présentée de façon dérisoire et inefficace, vouée à l'échec.

100 Dominique Rabaté, « *Nada* : un livre sur rien ? », art. cit.

Dominique Rabaté explique que chez Manchette, il existe un décalage entre effort individuel et échec d'un mouvement collectif : « De ce hiatus à la fois tragique et comique le néo-polar est le signe. Même caduque, il est bien la forme qui sait dire le plus exactement cette contradiction essentielle de notre temps¹⁰¹.

La vérité n'est jamais dévoilée, les héros meurent et n'auront pas joué le rôle de lanceurs d'alerte qu'ils auraient souhaité être. Les personnages qui veulent le pouvoir meurent et ceux qui l'ont déjà le conservent. Si la fin est « heureuse » pour les victimes dans *Ô dingos, ô châteaux*, le véritable criminel (Hartog) échappe lâchement à la justice puisqu'il meurt, tué par son neveu.

Raven, le tueur à gages du roman de Graham Green, tente aussi de retrouver ses patrons, Davis et Sir Marcus, pour prouver son innocence et faire tomber les politiciens et industriels véreux. Il parvient à les tuer mais pas à faire éclater la vérité... De même, Terrier se révolte contre son patron, M. Cox (qu'il ne réussit même pas à tuer, mais au moins à faire exiler), et contre les ordres supérieurs, en refusant de tuer le Sheik, mais sa contestation est impuissante, n'aboutit à rien, car les services secrets veillent à le faire taire et étouffent toute l'affaire. L'excipit est empreint d'un terrible cynisme : « Ces nuits-là, Terrier dort en silence. Dans son sommeil il vient de prendre la position du tireur couché. » (p. 197). Notre héros est dans une posture de soumission, comme anéanti, par le sommeil, silence ultime face à l'agitation violente du monde. Il prend la position de l'inertie des vaincus. Notons que cette image du sommeil fait écho à la dernière page de *Fatale* où le narrateur commente, de façon méta-narrative (les majuscules sont un signe diacritiques), « les ouvriers dormaient POUR UN MOMENT COURT ENCORE » (p. 150). Cette nuance fait briller une mince lueur d'espoir d'un réveil, d'une lutte ouvrière à venir, qui a désormais disparu dans le roman de 1981.

Dans les trois romans, finalement le monde n'a pas changé après le drame, c'est le retour au *statu quo*, l'État et le capital restent intacts, laissant place au désespoir et à une profonde amertume. L'individu ne peut agir héroïquement, il ne peut que réussir à se révolter en se montrant plus méchant que les méchants, mais sans parvenir à changer sa situation de départ, ni l'ordre du monde qu'il ne bouleverse que ponctuellement et sommairement.

101 Dominique Rabaté, « *Nada*, un livre sur rien ? », art. cit.

L'argument romanesque de Manchette tend donc systématiquement à démontrer que changer la vie est illusoire, il dresse le cynique « constat de l'impuissance de l'individu en passe de devenir de plus en plus collectif et indifférencié¹⁰² ».

Selon Philippe Corcuff, les relations amoureuses sont les seules « trouées utopiques¹⁰³ » possibles dans les romans noirs américains. Mais, chez Manchette, tous les idéaux et les rêves s'effondrent, nous laissant seul face au relatif, voire au non-sens, il n'y a plus de « trouées utopiques ». Au coeur des ténèbres de ses dix années de meurtres, Terrier survivait grâce à son idéal amoureux mais, sa « trouée utopique » se referme bien vite lorsqu'il retrouve Anne. Martin Terrier est un rêveur, un romantique pathétique : l'espoir d'épouser Anne, l'emmener sur une île désert, une « île où on ne connaît pas l'argent », « un pays assez primitif, un bon climat, une monnaie faible, des rapports de gentillesse entre les gens. » (p. 93) Mais il déchanté complètement : Anne s'est mariée, est devenue alcoolique, vulgaire, narquoise et exécration, dépressive et à la limite de la nymphomanie, elle le trompe avec leur kidnappeur, Maubert, et se moque constamment de lui. Elle le suit dans sa cavale parce qu'elle recherche des « aventures violentes » (p. 194) mais, lassée, elle l'abandonne.

Ainsi, les romans noirs déploient une peinture sociale si cynique et tragique que le lecteur hésite entre espoir de possibles ou fatalisme irrémédiable, le fatalisme étant d'ailleurs une des composantes stylistiques de l'écriture de Manchette.

- **Style de la désillusion et de la fatalité**

Dans une lettre adressée à Jacques Faule, Manchette livre ses intentions esthétiques et politiques à l'origine de l'écriture de *Fatale*, roman loué par les censeurs culturels, au grand dam de son auteur. Il analyse son récit comme une métaphore de la déflagration de la pensée marxiste (dont le baron Jules est la personnification, philosophe romantique révolutionnaire interné puis assassiné) et une démonstration stylistique de la décadence du réalisme de Flaubert à la fin du XIXe siècle : « le style de la désillusion, qui survient lorsque l'ordre est restauré après la tempête révolutionnaire bourgeoise, et qui fait contraste avec l'enthousiasme romantique d'abord induit par cette tempête¹⁰⁴ ».

102 Dominique Rabaté, « *Nada*, un livre sur rien ? », art. cit.

103 Philippe Corcuff, « Désenchantement et éthique du polar », *Mouvements* n°15-16, 2001.

104 Manchette, Lettre à Jacques Faule du 11 août 1980, op. cit.

Il rapproche par analogie la déception des révolutionnaire de 1848 et ceux de 1968. Dans une chronique d'août 1980, on retrouve la même idée : « Pour le style aussi, c'est de désillusion qu'il s'agit [...]. Le fameux style béhavioriste est le style de la défiance et du calme désespoir devant la ruse de la raison¹⁰⁵. » Il est intéressant de voir que les modèles variés de Manchette - d'un côté, Flaubert, le décadentisme, Huysmans, et de l'autre, le behaviorisme américain - convergent tous vers l'élaboration d'un style ironique et nihiliste, mais un nihilisme à connotation politique et non pas autotélique et gratuit comme chez Flaubert. Manchette partage aussi avec George Perec la recherche d'un réalisme renouvelé et critique¹⁰⁶ qui joue sur les clichés de langue et d'images et sur une constante mise à distance ironique du récit.

La fatalité est inscrite comme un pacte de lecture métaphorique dès le titre du roman. L'adjectif épithète « fatale » est polysémique : Aimée est une femme « fatale », au sens figuré, une séductrice envoûtante et manipulatrice, et au sens littéral, elle est fatale, létale, c'est une tueuse. Et, troisième lecture, elle est aussi soumise à une fatalité. Aimée tue le baron Jules mais est immédiatement prise de remords, elle se sent contrainte, comme si le meurtre était inévitable. Les signes du destin la poursuivent jusque dans les toilettes d'un bistrot, juste avant le carnage final, où elle aperçoit le graffiti « Muss es sein » (« le faut-il ? ») qui apparaît comme un message méta-diégétique de l'auteur sur le rapport à la destinée. Cette interrogation en allemand est en fait célèbre, il s'agit d'une note manuscrite de Beethoven, dans son *Quatuor à cordes n°16* (1827), en réalité très anecdotique, mais elle fut sur-interprétée comme une réflexion métaphysique du compositeur sur son œuvre. Léo Ferré lui rendit hommage dans sa chanson « Muss es sein ? Es muss sein ! », en 1976. L'héroïne est profondément nihiliste, d'ailleurs son premier avatar, Mélanie Horst, est un jeu sémantique : « horst » signifie « nid » en allemand, créant une allitération, « Mélanie nid » pouvant se lire comme un anagramme « Mélanie nie le nid », elle nie le monde.

La structure même des romans suppose une « irréversibilité du déjà écrit ». Dans *Fatale* et *La Position du tireur couché*, le narrateur est un demiurge qui surplombe le récit, comme si l'intrigue était écrite d'avance, signifiant par là que les personnages sont impuissants contre l'omnipotence du système, narratorial et social.

105 Manchette, *Chroniques*, op cit.

106 cf. notre chapitre 1 sur l'esthétique engagée de Manchette.

Dans le *Tireur couché*, la structure en miroir entre le début et la fin du récit, que l'on a précédemment analysée comme le reflet de la compulsion de répétition de Martin, peut aussi être interprétée de façon méta-narrative. Aussi, la variation-négation de l'incipit à l'excipit, qui fait dialectiquement passer Martin du héros puissant à la faible victime, peut être lue différemment : la puissance contiendrait d'emblée son contraire, la faiblesse. En effet, dès le début, la régression de Terrier est déjà inscrite implicitement : le vent « ronfle » (p. 9) dans la cheminée et la marque de la voiture est une « bedford » (ibid.). Comme si le tireur était déjà couché. Le protagoniste est enfermé dans une boucle narrative, comme s'il était condamné par une ironie tragique inexorable.

Dans sa lettre à Almut Lindner-Popp, le 2 février 1989, Manchette évoque l'emploi du passé composé, « qui aplatit complètement toute possibilité de lyrisme épique¹⁰⁷ », sur le modèle stylistique d'Albert Camus dans *L'Étranger*. Tout le récit du *Tireur couché* est au passé simple, exceptés dans les trois derniers chapitres : il « n'a pu se reclasser que dans la restauration » (p. 194), « n'a pas eu de réactions visibles » (p. 195), « il est devenu très maladroit » (ibid.). L'excipit réemploie les mêmes termes que dans l'incipit, mais les verbes qui étaient à l'imparfait (« un vent glacé s'engouffrait, [...] balayait [...] filait » p. 9) sont conjugués au passé composé (« un vent glacé s'est engouffré [...] a balayé [...] filé » p. 197). Ces derniers chapitres, qui sont d'ailleurs excessivement courts (une page), contrairement au reste du livre, évoquent la profonde et dérisoire médiocrité du héros déchu, abandonné par Anne, abruti par son trauma crânien et par l'alcool. La petitesse du récit et l'emploi du passé composé sont les marqueurs de l'aliénation anti-épique, privant Martin de toute possibilité d'héroïsme.

Le roman noir est « un chant tragique¹⁰⁸ », une littérature du *désenchantement* : le capitalisme est un système hyper-puissant et dévorant, toute révolution individuelle ou collective est morte dans l'oeuf et le polar quant à lui est devenu une marchandise comme les autres.

107 Manchette, Lettre à Almut-Lindner-Popp, op cit.

108 Manchette, *Chroniques*, op. cit.

Les thèses de M.-H. Carpentier¹⁰⁹ et de Frank Frommer s'accordent à dire que les « ratages¹¹⁰ » et les désillusions des personnages de Manchette renvoient à son propre échec d'écrivain et traduisent un sentiment d'« engagement manqué¹¹¹ ».

3. La position de l'écrivain couché

- **Le tueur à gages, double métaphorique de l'écrivain**

Il est remarquable que les trois tueurs disent vouloir prendre leur retraite. Thompson est tellement malade qu'il envisage, dès l'incipit, de s'arrêter : « Les crampes le pliaient en deux. Le tueur décida de lâcher le métier. Bientôt. C'était chaque fois pire. » (p. 8) Aimée souhaite que son coup de maître à Bléville soit son dernier contrat : « Je peux prendre ma retraite » (p. 111), « Je suis finie » (p. 111), « Je ne plus continuer » (p. 125). Martin, lui, accomplit, du moins il essaie, ce que Thompson et Aimée n'avaient qu'envisager : il est déterminé à se « retirer » du métier.

Dans *Ô dingos, ô châteaux*, le motif de la retraite n'est qu'anecdotique ; dans *Fatale*, il prend de l'importance et enfin dans le *Tireur couché*, il est central. C'est comme si l'idée de la retraite se faisait de plus en plus prégnante au fil des années et des roman. Thompson annonce Martin Terrier.

La Position du tireur couché est d'un pessimisme radical, sans solution politique ni espoir individuel. En effet, celui qui voulait quitter le monde noir du crime échoue : Terrier symbolise en quelque sorte Manchette¹¹².

Martin Terrier serait donc le double métaphorique de son créateur, annonçant par sa retraite périlleuse l'absence de publication romanesque de Manchette de 1981 jusqu'à sa mort : « le récit de la victime a supplanté le récit du héros, le désenchantement a exclu l'engagement, ... et Jean-Patrick Manchette a arrêté d'écrire des romans¹¹³ ». L'aphonie de Terrier, suite à son

109 « Mais les illusions et désillusions de ses personnages ne suffisent pas à faire de Manchette un écrivain engagé » écrit M. H. Carpentier dans *Jean-Patrick Manchette (1964-1981) : la littérature impossible. Ecrits pour le cinéma et le roman noir*, Thèse de doctorat, Paris-Diderot, 2004.

110 Frank Frommer, op. cit.

111 Frank Frommer, op. cit.

112 Dominique Rabaté, « *Nada* un livre sur rien ? », art. cit. p. 99.

113 Frank Frommer, op. cit.

choc traumatique, du chapitre 16 à 20, serait une anticipation métaphorique du mutisme romanesque de l'auteur, selon Nicholas Paige dans son article « Manchette ou le mutisme¹¹⁴ ». Le roman est, pour de nombreux critiques, un aveu d'échec de l'auteur, la négation de son optimisme révolutionnaire.

Rappelons que *Martin Eden* est une auto-fiction de Jack London ; nommer son héros « Martin » permet donc de mettre en relation Martin Terrier, Martin Eden et les deux écrivains, London et Manchette. Le tueur à gages est ainsi comparé, par une double analogie, au métier d'écrivain. Le parallélisme ne s'arrête pas là. A la fin du roman, Terrier est forcé, par les services secrets, à rédiger ses faux mémoires de tueur à gages, dont l'extrait suivant pourrait être tiré d'une biographie de l'auteur :

Dès le premier chapitre, l'auteur racontait comment il avait adhéré pendant son adolescence aux idéaux du communisme. Dans l'avant-dernier chapitre, le narrateur effectuait un déchirant retour sur soi. Abjurant ses convictions politiques qui n'avaient pas résisté à l'épreuve des faits, il quittait ses maîtres.
(p. 190)

Des « idéaux du communisme » à la désillusion politique, cette évolution coïncide bien à la carrière militante de Manchette. « le premier chapitre » correspondrait à ses premiers ouvrages et « l'avant-dernier chapitre » au *Tireur couché*, qui est bien l'avant-dernier roman, puisque suivra *La princesse de sang*. Mais, Manchette abjure-t-il vraiment ses convictions politiques ? Au dernier moment, les services secrets renoncent au faux témoignage de leur pantin et préfèrent le faire disparaître : « On annule tout », « On laisse tomber », « Tout est annulé » (p. 192) explique le « complet bleu » à Terrier. Cette annihilation est-elle le signe de la résignation nihiliste de l'auteur ; Manchette baisse-t-il les bras au point de renoncer à son engagement littéraire et politique et de renier toute son œuvre ? La grande majorité de la critique littéraire s'accorde à répondre positivement, mais nous aimerions proposer, dans la suite de notre étude, une interprétation plus nuancée.

L'héroïne de *Fatale* est aussi sur plusieurs aspects une projection de son créateur. Aimée est une lectrice mordue de romans policiers : « elle lut le roman policier qu'elle avait acheté. Elle en lut dix pages. Cela lui prit six ou sept minutes. » (p. 30),

114 Nicholas Paige, « Manchette, ou le mutisme », *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires* n°120, 1999.

et « le reste du temps elle demeurait dans son studio à réfléchir un peu et surtout à lire les journaux et les romans policiers. » (p. 93) De plus, la tueuse a huit crimes à son compte, avant l'assassinat du baron ; exactement le même nombre de romans que Manchette a publié avant *Fatale*. « Vous faites ça pour le plaisir ? » demande le baron Jules à Aimée, qui répond fièrement « On me paie. » (p. 111). Le pronom « ça » remplace le fait d'exécuter des contrats meurtriers, mais pourrait aussi renvoyer au fait de réaliser des contrats romanesques. On peut ainsi interpréter cet échange comme la projection du dilemme de l'écrivain situationniste payé par le grand capital pour ses romans : c'est un écrivain « à gages ».

- ***La position du tireur couché, allégorie de l'impasse du polar***

Selon Dominique Rabaté, *La position du tireur couché* est « une mise en abyme cruelle de la situation du néo-polar¹¹⁵. » : le héros veut abandonner le métier du crime, de la même façon que Manchette veut renoncer aux codes du roman noir auxquels il ne croit plus. Cependant, Terrier est piégé par son univers et est contraint d'endosser son rôle, comme Manchette s'oblige à réutiliser tous les archétypes du polar. Doug Headline, le fils de Manchette, considère que cette ultime fiction permet de « dresser un bilan de tout le genre policier¹¹⁶. »

Au début des années 1970, Manchette revivifie la forme romanesque noire en France, mais il sombre progressivement dans le désenchantement quant à l'utilité de cette forme, ce qui pour Frank Frommer, est le signe d'un engagement manqué. Après avoir écrit *La position du tireur couché*, en 1981, Manchette se retire de la scène romanesque : il ne publiera plus de son vivant. L'écrivain s'accuse d'avoir été trop optimiste quant au prolongement de mai 68 et il se trouve dans une posture schizophrénique face à la récupération bourgeoise de ses œuvres. Il cesse d'écrire des romans noirs, car il met en cause le pouvoir contestataire de cette littérature :
*Quant au « refuge » offert par l'industrie du divertissement, il ne m'intéressait donc que comme base d'infiltration, non comme refuge. Quand j'ai vu que je n'étais plus capable d'opérer derrière les lignes ennemies avec des romans noirs, j'ai laissé tomber.*¹¹⁷

115 Dominique Rabaté, *Nada un livre sur rien ?*, art. cit, p. 99.

116 Doug Headline, postface de *La position du tireur couché*, op cit.

117 Manchette, « La position du romancier noir solitaire », art. cit.

Martin Terrier perd sa maîtresse, son idéal amoureux, son métier et sa dextérité (« Je suis devenu incapable de tuer » p. 187) ; la déchéance du tueur professionnel préfigure l'échec du polar. *Le Tireur couché* serait donc le tombeau des ambitions littéraires et marxistes de l'auteur, le symbole de la défaite d'un écrivain qui se voulait engagé. C'est un « manuel de sabotage littéraire » selon Nicholas Paige¹¹⁸. Il met en scène l'échec de l'optimisme révolutionnaire de Manchette et la remise en cause de la puissance émancipatoire de son œuvre.

La fiction de Martin Terrier est condamnée à une désastreuse répétition, signalée par la boucle narrative, à l'image de l'irréparable rémanence de la société du spectacle. La régression du protagoniste reflète l'impossible progrès du polar, inefficace face à une réalité trop complexe, et de toute façon récupérée par la culture marchande et par l'idéologie consensuelle de gauche. Dès 1978, dans une chronique de *Charlie Mensuel*, avant même la publication du *Tireur couché*, Manchette faisait déjà le deuil de la fiction et du polar :

*Dans un temps où le désordre est revenu partout, où l'on attaque des banques en Chine, sapristi, la représentation pâlit devant la réalité ! Le roman noir, bref, était un chant tragique ; il ne l'est plus*¹¹⁹.

Echouant à détourner l'art pour la cause révolutionnaire, à « faire surgir des romans subversifs en plein milieu du dispositif ennemi (l'industrie du divertissement) pour y appuyer le mouvement révolutionnaire¹²⁰ », Manchette se retire dans une posture de pessimisme radical et estime sa réussite être un « ratage¹²¹ ». L'idéologie capitaliste et bourgeoise serait-elle alors inaliénable ?

Chez Manchette, la dimension fataliste est telle qu'il semble impossible de sortir des cages de fer de la « réalité¹²² ». La vision hégélienne de l'Histoire, selon laquelle les contradictions pouvaient être dépassées dans une synthèse, une finalité, est mise à mal. D'ailleurs, Manchette se rapproche davantage de la thèse de Proudhon, dans sa *Théorie de la propriété* (1866), qui décrète qu'il faut trouver l'« équilibration des contraires » et des forces car il n'y a plus de synthèse ni de dépassement possibles. L'antinomie devenant première, la radicalité révolutionnaire est-elle encore envisageable ?

118 Nicholas Paige, « Manchette, ou le mutisme », art. cit, p. 491.

119 Manchette, *Chroniques*, op. cit.

120 Manchette, interview par Clarice Cartier, in *Les Scénaristes français*, 1991.

121 Manchette, interview par Clarice Cartier, in *Les Scénaristes français*, 1991.

122 Luc Boltanski, *Enigmes et complots*, op. cit.

Comment espérer encore l'efficacité d'un quelconque engagement politique ou littéraire ?
Manchette a-t-il manqué son engagement, comme l'affirment M. H. Carpentier et Frank
Frommer ?

Son engagement, comme son rapport au polar, est en fait paradoxal : d'un côté il est profondément pessimiste et dénonce l'illusion et l'aporie révolutionnaires, de l'autre il reste convaincu de la nécessité d'une littérature engagée. La littérature devient alors un terrain de réflexion, de polémique et d'expérimentations. Nous postulons alors l'idée que le tueur à gages est un personnage anémique allégorique du combat littéraire, intellectuel et militant de Manchette. En effet, la voie du crime professionnel ne ressemble-t-elle pas à un choix anarchiste de la part de ces déclassés qui n'ont plus rien à perdre ? De plus, malgré leur apathie et leur aliénation, nos anti-héros ne manifestent-ils pas une certaine conscience politique et éthique ?

Chapitre 3 – Le tueur à gages serait-il finalement la « vertu d'un monde sans vertu » ?

Lorsque le héros n'est pas lui-même un salaud luttant pour sa petite part de pouvoir et d'argent [...], lorsqu'il a [...] connaissance du Bien et du Mal, il est seulement la vertu d'un monde sans vertu. Il peut bien redresser quelques torts, il ne redressera pas le tort général de ce monde¹²³.

Dans un monde sans vertu, qui peut désormais se vanter d'être vertueux ?

Cet énoncé antithétique, paradoxal propose un éclairage différent sur la figure du tueur à gages dont la portée morale et politique est plus complexe qu'il n'y paraît.

A travers l'ambiguïté herméneutique de la position du tueur à gages, se pose la question de l'engagement politique de l'auteur lui-même. En effet, si le mal domine, en quoi un écrivain peut-il encore être *engagé*, changer la vie pour « redresser le tort général du monde » ? Comment passer du « pessimisme de l'intelligence à l'optimisme de la volonté », selon la célèbre formule de Gramsci ?

Le tueur à gages incarne l'aliénation la plus mortifère du système capitaliste et reflète donc l'ethos désillusionné de Manchette. Cependant, le modèle du tueur est détourné de sa représentation conventionnelle, sur un mode parodique dans *Ô dingos, ô châteaux* et *La position du tireur couché*, et sous un angle féministe dans *Fatale*. De plus, sur des plans différents, les trois personnages font preuve d'insoumission aux règles établies et sèment le désordre dans le scénario des puissants. Finalement, même s'ils échouent à redresser « le tort général de ce monde », les héros déploient une force de résistance et de contestation dont la portée symbolique hisse Manchette au rang d'écrivain engagé.

Le choix que j'ai fait de pratiquer l'art industriel, i. e. de publier dans l'industrie du divertissement, découle normalement d'une conviction (l'histoire de l'Art est finie) et d'une espérance (ne pourrait-on répéter la hardie manœuvre de Hammett, Orwell, Dick, et porter la contestation dans les banlieues de l'esprit¹²⁴ ?)

123 Manchette, « Cinq remarques sur mon gagne-pain », *Les Nouvelles littéraires* n°2, 1976.

124 Manchette, « La position du romancier noir solitaire », art. cit.

I. La distorsion du modèle du tueur à gages : une double subversion du genre

Le tueur à gage est une figure fascinante qui prolifère dans le genre du thriller politique en pleine expansion dans les années 1970. Il mêle désir et peur, il est plein de sang-froid, stoïque, à la limite de l'apathie, implacable, en rupture émotionnelle, mystérieux et insaisissable. C'est une projection fantasmée du mythe masculin, au service de l'idéologie capitaliste occidentale :

*the figure is a highly masculine fantasy of total self-sufficiency, an inviolable completeness and the desire for absolute control over one's life and environment without any distracting ties, moral, emotional or social*¹²⁵.

Dans les romans de notre corpus, Manchette détourne les codes du thriller masculin en effectuant une double subversion de genre : il démythifie ses tueurs masculins, Thompson et Terrier, à travers un traitement caricatural et parodique, et invente un personnage de tueur au féminin, Aimée, qui est revalorisé et symboliquement canonisé.

1. Le dévoiement de l'archétype virilo-capitaliste du tueur à gages

Bien conscient que le potentiel critique du polar a malheureusement été récupéré, Manchette propose une parodie de l'hyper-masculinité impérialiste du tueur – dont « OSS117 » (1949) et « James Bond » (1953) sont les figures de proue – comme pour se ré-approprier sa force de frappe.

Ainsi, la représentation attendue du tueur à gages, un exécuter du crime froid et implacable, n'est pas remplie : Manchette propose une image du tueur à gages ridiculisé, névrosé, en échec et en totale déchéance. Cette désacralisation du tueur masculin serait à interpréter, selon nous, comme une critique allégorique du héros occidental, du capitaliste individualiste, plutôt que comme la métaphore de l'écrivain désengagé et désabusé.

125 « La figure [du tueur à gages] est un fantasme très masculin de complète autosuffisance, de totalité inviolable et de volonté de contrôle absolu sur sa vie, son environnement, sans aucune attache moral, émotionnelle ou sociale gênante. » dans Andrew Spicer, « The Angel of Death : Targeting the Hitman », dans *Crime Culture : Figuring Criminality in Fiction and Film*, Nicols, Pulman and McNulty, 2010.

- **La démythification parodique du tueur à gages masculin**

Manchette parodie l'hyper-masculinité du thriller, en mettant en scène, dans *Ô dingos, ô châteaux* et *La position du tireur couché*, des tueurs professionnels débiles et impuissants, dont le comportement agressif est tourné en dérision.

Les stéréotypes de virilité sont bien présents mais, ils sont exagérés et déformés au point de devenir ridicules. Thompson et Terrier incarnent la force virile et l'hyper-résistance mais ils sont tous deux émasculés par le romancier ; Terrier est impuissant et Thompson reporte sa frustration sexuelle dans son sadisme. L'arme est un signe de virilité. Thompson dort avec sa carabine et ne quitte jamais sa mallette qui la transporte. Quand il croit l'avoir perdu - « Où est ma carabine ? [...] Tu n'as pas oublié ma carabine ? » (p. 130) la répétition souligne la panique du tueur – c'est en soupirant « avec soulagement » (ibid.) qu'il la retrouve. Son arme est comme personnifiée, puisque c'est le seul être que le tueur sadique est capable d'aimer : « Thompson ouvrit la mallette où gisaient douillettement les pièces de sa carabine. Il les graissa et les polit avec amour. » (p. 137) L'utilisation de l'adverbe « douillettement » est singulier, complètement antithétique avec la violence mortelle de la carabine, et elle induit donc la personnification de l'arme à feu en lui attribuant une forme de sensibilité. De même, Martin Terrier, froid et distant avec les femmes, ne sait prendre soin que de son arme : « il se releva, démonta l'arme, la nettoya méticuleusement et la rangea dans une boîte en carton. » (p. 13). L'arme, signe extérieur de force, de puissance de destruction, prend ainsi une connotation sexuelle, phallique.

Leur absence d'émotion au lieu de faire d'eux des « durs-à-cuire », les transforme en héros apathiques et insipides, complètement vides, des caricatures d'hommes viriles dangereux.

Thompson est l'archétype du tueur froid, distant, extrêmement précis, calculateur. Mais, le romancier le fait souffrir physiquement comme pour le punir de sa cruauté : « Thompson est sadique, l'auteur aussi¹²⁶. » Ses maux d'estomac le décrédibilisent complètement, détruisent sa pleine confiance et maîtrise de lui-même. Le portrait du tueur en sueur, avec des « petits renvois discrets » (p. 61) et pris par de violentes nausées à répétition, contraste radicalement avec l'image intimidante que l'on attendrait. La dégradation physique de Thompson nie progressivement son statut de tueur à gages.

126 M.-H. Carpentier, *Jean-Patrick Manchette : la littérature impossible*, op. cit.

Face à l'aspect maladif et répugnant de Thompson, Hartog s'exclame intérieurement (par le biais du discours indirect libre) ; « ça, un tueur ? Ah ! C'était dégueulasse » (p. 162). Le redoublement du pronom contracté « ça », puis « c' », reflète le mépris réifiant d'Hartog, Thompson n'a plus la carrure d'un tueur, il est déshumanisé, objectivé. Alors qu'il est sur le point de tuer Peter : « Le tueur tirait comme un manche, plié en deux qu'il était par la douleur et hoquetant, et il vomit un jet de sang mousseux mêlés de bile sur sa carabine » (p. 175). Le romancier s'amuse à le tourner en ridicule en plein coeur de l'action, mettant ainsi à distance son aspect patibulaire. Lors de la tuerie de la Tour Maure, Thompson exulte d'avoir retrouvé ses proies et entre dans une transe grotesque : « Il grinçait des dents. Ses yeux roulaient dans leurs orbites. Sa barbiche était gluante. Il bavait. » (p. 180) Le narrateur remarque ironiquement, et encore par un biais métadiégétique, qu'« il avait l'air d'une caricature de lui-même » (p. 180). De plus, son professionnalisme est remis en cause par son incapacité à tuer une femme et un enfant. Son obstination peut être interprétée comme résultant d'un orgueil masculin blessé. Il est même tué par Julie, une femme, personnage habituellement « faible » du roman noir.

L'intrigue du *Tireur couché* reprend bien les poncifs du genre noir : Martin Terrier est un tueur à gages qui veut prendre sa retraite mais est hanté par un lourd passé, un ouvrier qui tente de gravir l'échelle sociale pour gagner l'amour d'une femme, un homme d'action qui veut protéger sa dulcinée et venger la mort de son coéquipier Stanley. Martin nous donne d'abord l'illusion d'être un héros puissant dans l'incipit ; il ne cille pas malgré le froid glacial, il agit minutieusement, tue avec sang-froid. Mais, son héroïsme est bien vite démystifié, il apparaît comme un tueur idéaliste et bête. Il commet ses crimes sans aucun projet politique, contrairement à Aimée. Ses actions ne modifient en rien sa personnalité, comme si rien ne pouvait l'atteindre. L'écriture sans relief, typique du behaviorisme, qui est employée pour le décrire reflète la monotonie et la lassitude qui le caractérisent. Son indifférence et son apathie sont décalées par rapport à l'intensité de ses aventures et à la démultiplication de ses crimes. Il n'est jamais pris au sérieux, même pas par Félix, le mari d'Anne qu'il vient reconquérir. Félix le surnomme « Tintin » (p. 45), une référence littéraire infantilisante, et l'humilie par son mépris de classe. Et Terrier se laisse impassiblement humilier. Ses actions pour sauver Anne pourraient ressembler à un esprit chevaleresque mais l'ingratitude méprisante de sa dame ne fait que renforcer le pathétique de son héroïsme manqué. Le vent qui au début était glacial et intense, est à la fin « sans force » (p. 197).

« Martin » évoque le martin pêcheur ; « Terrier », le chien de chasse ou l'abri animal. Le nom du héros implice son ambivalence, à la fois chasseur/tueur et proie/victime, à la fois homme et animal (d'ailleurs la nouvelle homonymique de Kafka a pour narrateur un personnage mi-homme mi-animal). Mais, à la fin, il régresse à un état complètement animal. M. Cox lui tire une balle dans la tête, choc qui lui redonne la parole, mais pour un temps bien court car, il se met ensuite à bêler, répétant comme un psittacisme l'adjectif « belle », signe de son obsession abrutissante pour Anne (p. 184).

Ainsi, Terrier passe de l'homme-machine à tuer à l'homme-agneau sacrifié, débile, bêlant dans son sommeil et imitant le « cri du mouton entremêlé de grands airs d'opéra » (p. 195) lorsqu'il est ivre. Bien que très drôle, ce portrait grotesque est humiliant pour le héros qui est ainsi animalisé et encore renvoyé à sa ridicule tentative d'imiter le capital culturel des classes dominantes¹²⁷ (son seul intérêt pour Maria Callas, moqué précédemment par Félix).

Cette déchéance fictive peut être lue comme l'allégorie d'une critique socio-politique sur l'intériorisation et l'aliénation des normes coercitives, jusque dans les corps : Terrier n'est plus qu'un pantin inoffensif, réduit au silence, forcé à la retraite par les mêmes grands patrons qui l'avaient jusque là manipulé et utilisé comme un dangereux criminel.

Le traitement parodique des deux tueurs sert à dénoncer l'idéologie individualiste et compétitive du thriller, ce qui nous amène à re-politiser notre lecture de *La position du tireur couché*. Plutôt que le testament politique de l'auteur, ce dernier roman serait la continuité de son effort d'engagement à travers la fiction.

- **La portée politique implicite du *Tireur couché***

La chute de Martin Terrier a souvent été interprétée comme la performance symbolique de la défaite de Manchette comme auteur engagé. Selon Nicholas Paige, *La position du tireur couché* est la métaphore d'« une impuissance plus générale et diffuse, l'incapacité de tout un genre de soutenir le rêve de l'action¹²⁸ ». Mais, peut-être faut-il changer de cible : il ne s'agirait pas d'un renoncement au roman noir, mais d'une parodie du genre réactionnaire et régressif que Manchette dénonce : le thriller.

127 Une forme d'hypercorrection culturelle, selon l'analyse de Bourdieu.

128 Nicholas Paige, « Manchette ou le mutisme », art. cit.

La masculinité « hard-boiled » des héros de thriller, définie par le détachement affectif, le contrôle et la supériorité dans l'exercice de la violence, représente métaphoriquement l'esprit compétitif et dominant du capitalisme : « the thriller hero is but an expression of the dominant capitalist ideology of competitive individualism¹²⁹ ».

L'hyper-masculinité du tueur sadique chez Manchette témoigne donc ironiquement de la dérive du genre polar vers le roman d'espionnage et le thriller: « Ce qui rend méprisable le roman d'espionnage sadique, c'est que la protestation contre ce monde s'y est changée en acceptation vile, et bientôt en apologie abjecte. Le héros du genre, c'est le tueur garanti par l'État. Il est *licensed to kill*¹³⁰. »

Le roman noir est moral car il dénonce la violence systémique du capitalisme, or le thriller et le roman d'espionnage en sont l'apologie réactionnaire. La seule désillusion du *Tireur couché*, par conséquent, attrait à l'industrie de la culture et au triomphe capitaliste.

La position du tireur couché utilise donc les codes du thriller hyper-masculin pour mieux les détruire en montrant la stupidité et la déchéance de son héros.

Martin Terrier travaille pour l'État et les services secrets ; il est un « ersatz » du héros de thriller, froid, stoïque, hyper-résistant, sûr de lui, autoritaire et directif avec les femmes. C'est une caricature de machine à tuer, il agit mécaniquement, sans conscience ni sentiment. La description des « centaines de costumes vides, des milliers de chaussures vides » (p. 12) après son premier meurtre, dans l'incipit, est un écho de sa vacuité affective : il est ce costume vide. C'est aussi un ancien mercenaire qui a participé à des massacres au nom de l'impérialisme occidental. Implicitement, derrière sa critique post-coloniale, le narrateur construit une critique du héros occidental. « Tintin » n'est pas seulement infantilisant, c'est aussi une référence au héros d'Hergé, dont l'esprit colonialiste est latent dans des bandes-dessinées qui véhiculent des stéréotypes racistes. Ainsi, en se moquant de son héros – dont l'autorité masculine est remise en cause par ses multiples échecs, professionnels et amoureux - et en le faisant chuter, Manchette ne construit peut-être pas la métaphore de sa désillusion d'écrivain, mais il s'amuse plutôt à enrayer la machine à tuer occidentale, à déconstruire et dénoncer la violence abusive des idéaux impérialistes et anti-communistes. Rappelons que la première victime du récit,

129 « Le héros de thriller est l'exacte expression de l'individualisme compétitif de l'idéologie capitaliste dominante » dans Lucas Hollister, « Repositionning Jean-Patrick Manchette : *La position du tireur couché* and The Politics of Genre », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2015.

130 Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 99.

Dubofsky, fait écho à un chercheur américain sur les questions ouvrières (Melvyn Dubofsky). Martin Terrier est comme puni de ses crimes anti-communistes aveugles.

En conséquent, les convictions marxistes de l'auteur n'ont pas disparu, elles demeurent et perdurent. A travers la subversion du héros de thriller, du super-héros de roman d'aventure, ce dernier roman doit se lire sous le prisme d'une haine féroce de la violence du capitalisme. Tragique ironie que la récente adaptation cinématographique par Pierre Morel, *The Gunman* (2015), soit un pur film d'action, un thriller mettant en scène Sean Penn dans la peau de Terrier, un tueur *bodybuildé*. Manchette doit se retourner dans sa tombe...

Avec *Fatale*, Manchette proposait déjà une subversion du modèle du tueur diffusé par l'industrie culturelle, non pas par le biais du genre littéraire mais par le biais du genre sexuel. La tueuse est une jeune femme, sadienne plutôt que sadique, marxiste plutôt que capitaliste, et féministe. Elle est intégrée au sein des élites (ici dans un cadre rural français) mais, dans le but de les détruire de l'intérieur, en prenant uniquement pour cibles des hommes.

2. L'héroïne de *Fatale*, une féministe avant-gardiste

On recense une longue liste de femmes meurtrières en littérature : la femme tue par passion (la matricide vengeresse Médée), par cruauté et manipulation (la marquise de Merteuil chez Laclos), par questions d'intérêt (l'empoisonneuse Milady de Winter chez Dumas). Et l'on retrouve ces stéréotypes sexistes et réducteurs encore bien ancrés dans les romans noirs américains : femmes victimes, assassinées, ensorceleuses, désirables, cruelles, inatteignables, corruptrices. Dans l'oeuvre de Manchette, même si elles sont encore peu présentes et restent souvent cantonnées en second plan, les femmes acquièrent de nouveaux rôles¹³¹.

Déjà dans *Ô dingos, ô châteaux*, Julie partage le rôle principal avec Thompson. Dans *Fatale*, le criminel est une femme et c'est le personnage principal. L'auteur avait d'abord envisagé d'intituler le roman *La belle dame sans merci*, modernisation parodique d'un motif courtois très commun, mais « Fatale » joue encore plus subtilement sur une expression figée (à tendance sexiste) : la femme fatale. Le titre est une sorte de pacte de lecture sous forme de catachrèse :

131 Luce dans *Laissez bronzer les cadavres*, Julie dans *Ô dingos*, Véronique Cash dans *Nada*, Charlotte dans *Morgue pleine* et *Que d'os*, la femme de Gerfaut dans *Le petit bleu de la côte ouest*, Anne dans *La position du tireur couché*, Ivory Pearl dans *La princesse du sang*.

l'héroïne devient réellement *fatale*. Aimée n'aime personne mais son but est de plaire, d'être *aimée*, pour éliminer. Il s'agit pour Manchette de réemployer le cliché de la femme fatale, mais avec outrances, dans le but de le re-sémantiser et de le subvertir.

Fatale dépeint encore un monde qui reste très masculin, voire viriliste et machiste, mais son auteur opère les prémisses d'une révolution féministe par la représentation d'un combat symbolique.

- **Un monde machiste**

Aimé Joubert doit progresser dans un monde masculin bourgeois impitoyable, où les hommes sont des ogres menaçants.

Les scènes d'agression sexuelle sont récurrentes. Obnubilés par leurs pulsions sexuels, les hommes régressent à un état animal : ils deviennent « des porcs ». La métaphore porcine est d'ailleurs filée dans le chapitre de l'automobiliste : « Ils me disent des cochonneries » (p. 88), « Il était porcin. » (p. 89), « Porc ! Cochon ! Dégueulasse ! Lui dit Julie. » (p. 90)

Dans *Fatale*, Aimée se fait agressée par un homme qui se permet de lui faire des attouchements en la traitant de « petite canaille » (p. 61) et, lorsqu'elle le repousse, l'insulte de « sale gouine » (p. 61).

La séduction et la domination masculine sont encore des formes de volonté de puissance comparable à l'acte de dévoration. Le patron industriel Lorque s'adresse à Aimée en « découvrant légèrement les dents » et se présente comme « l'estomac » de son entreprise (qui fabrique des conserves alimentaires », jeu de mots qui lui permet une remarque grivoise et déplacée : « Méfiez-vous, j'avale tout ce que je touche » (p. 41). Les hommes capitalistes sont de véritables anthropophages, prêts à tout dévorer pour assoir leur pouvoir et satisfaire leurs pulsions. Roucart, la victime de l'incipit, est d'ailleurs un chasseur. Les chasseurs sont identifiables comme des dominants, des tueurs en puissance.

Roucart s'avavançait vers elle en l'appelant sa chère enfant et il avait la voix paternelle cependant que ses gros yeux bleus parcouraient sans cesse la silhouette mince de la jeune femme. (p. 11)

L'homme ressemble à un prédateur. Le narrateur mélange la description et le discours indirect libre, car on entend presque le ton paternaliste mis sur l'hypocoristique « ma chère enfant ». L'article défini dans « la voix paternelle » insiste sur l'archétype du séducteur patriarcal. L'homme est grotesque, il a des « gros yeux », que l'on image exorbités, qui roulent. L'avidité sexuelle transforme les hommes en clowns grotesques et stupides chez Manchette.

Mais, les femmes chez Manchette se battent, elles ne se laissent pas soumettre, ni réduire à un objet de désir. La violence de Julie, qu'elle soit réelle (contre le conducteur qui la prend en auto-stop, nommé « Emile Ventrée », encore un affamé) ou rêvée (« elle imagina des hommes qui lui faisaient la cour. Elle leur tirait dedans. Je suis dans une période d'exaltation, pensa-t-elle. » p. 16), est une forme de sadisme équivalente à celui de Thompson : elle associe, elle aussi, violence et excitation sexuelle. Elle ne se cantonne pas au statut de victime, elle devient elle-même meurtrière, dans un projet vengeur similaire à celui d'Aimée. Aimée complète le portrait de Julie et le parfait : elle passe de la théorie à la pratique et choisit de tuer tous les « gros cons » (p. 113). Les femmes, victimes d'oppression, retournent la violence subie contre les hommes, de façon décuplée et fictive, pour se défendre.

- **Une révolution littéraire et politique : la femme criminelle**

Aimée est une femme célibataire, indépendante et intouchable - « Je ne vous laisserai pas me toucher » (p. 41) répond-t-elle à la menace de Lorque - qui côtoie les milieux masculins. En tuant des hommes, dont la domination est aussi financière, elle rompt avec le schéma du roman noir traditionnel, et produit ainsi un effet de sidération. Elle est cependant contrainte d'opérer dans un total anonymat puisque « Je suis une femme, ils ne me prendraient pas au sérieux. » (p. 114), elle doit donc faire croire à ses clients qu'elle n'est pas le tueur mais son interlocutrice. Elle inverse le schéma de domination, elle devient la prédatrice et les hommes, ses proies, sont alors surpris par son pouvoir inattendu.

Le narrateur dote son héroïne de caractéristiques socialement attribuées aux hommes, faisant d'elle un personnage androgyne, et lui attribue en particulier les traits du personnage de thriller évoqués précédemment (maîtrise, détachement, endurance, sang-froid),

sans jamais la ridiculiser, contrairement à ses pairs masculins, justement parce que son projet à elle relève d'une philosophie politique.

La mythique scène du train, de « la nana à poil qui se vautre dans les billets de banque¹³² », au-delà de l'érotisme, dessine un trait de caractère plutôt masculin : l'excès de cupidité, de soif de domination financière. Lorsqu'Aimée se rend auprès du commissaire (pour réparer son meurtre et restaurer la justice, condamner les bourgeois qui contrôlent Bléville de façon frauduleuse), elle se fait piéger. Au lieu de convoquer un juge, comme promis, le policier la confronte à ses ennemis. Par ce subtile déplacement, elle prend métaphoriquement le rôle du juge, et donc d'un homme. Son carnage improvisé est d'ailleurs, en un sens, une sorte de jugement dernier. La puissance quasi sur-humaine qu'elle déploie pour tuer huit hommes à elle seule, en l'espace de seulement quelques heures, en pleine nuit, alors qu'elle est elle-même blessée, relève de l'exploit mythique, digne d'un héros de thriller.

Son nom associe des références féminines et masculines : le participe passé féminin « aimée » est une dédicace à Mélissa, la femme de Manchette (« A ma bien aimée ») ; et « Joubert » renvoie probablement au personnage du tueur à gages dans le film de Sydney Pollack, *Les Trois jours du Condor* (1975). Joubert est un assassin froid et méthodique, au service de la CIA, qui agit en toute logique, parfaitement conscient du fonctionnement des institutions et de la marche du monde. Il incarne le tueur glamour et séduisant par son cynisme et son détachement, le citoyen cosmopolite complètement intégré aux élites et aux réseaux souterrains. Manchette renverse les codes hyper-masculins et sadiques du thriller de Sydney Pollack en choisissant une héroïne hyper-féminine du nom d'« Aimée Joubert »

Effectivement, Aimée possède aussi tous les traits archétypaux de la femme séductrice et vénéneuse. A son entrée dans Bléville, « la bouche de la jeune femme était maquillée d'écarlate. » (p. 13). Aimée mêle désir (le maquillage comme parure) et létalité (la couleur écarlate rappelle le sang), elle sait user de ses charmes pour manipuler et tuer les hommes, elle est donc littéralement une femme *fatale*. La réalisation pragmatique de cette expression figée permet de rompre avec, d'une part, le mythe du féminin puritain et, d'autre part, le cliché de la femme fatale, objet de désir à l'origine de tous les dérèglements, calqué sur le mythe d'Eve.

132 Manchette, citation tirée de Jean Echenoz, postface de *Fatale*, op. cit. : il explique que cette scène (« ma 'scène primitive' de polareux ») est inspirée par un épisode analogue dans *Il gèle en enfer* (1954) d'Eliott Chaze.

En fait, le romancier actualise le stéréotype de la femme dévoreuse d'hommes en le prenant au sens littéral : l'héroïne devient une machiner à tuer les « salauds », sur-entraînée grâce à une discipline militaire. Elle détruit pour se venger de la domination patriarcale : un projet symbolique hautement féministe.

Mais, constatant que « les femmes fatales ont disparu car le néopolar est gauchiste, donc féministe¹³³ », Manchette est un féministe ironique et désabusé, il enferme la femme dans un combat solitaire. Aimée est déçue par les femmes qui l'entourent - « Faites toutes bloc avec vos maris. Pauvres connes. » (p. 85) – et elle est même trahie par l'une d'entre elles, car c'est Sonia, qui lui porte le coup fatal alors qu'elle ne comptait pas la tuer (« Je n'ai affaire qu'avec les gros cons. Je n'ai rien contre toi. Tu fais ce que tu peux. Je t'en prie, va-t-en. » p. 147). Son unique allié, le baron Jules, est le seul homme en qui Aimée peut avoir confiance et qui la respecte : « Je ne vous mangerai pas » (p. 67) la rassure-t-il en lui proposant de la ramener en voiture. Malgré son ancien titre aristocratique, le baron Jules n'est ni un dominant hiérarchique, exploitant, ni un dévoreur de femmes. Au contraire, il en est plutôt le défenseur : «Honneur à la beauté ! Respect aux dames !» (p. 46) crie-t-il face aux bourgeois. Il est même le seul à porter secours à Aimée, dans un moment de détresse, après la mort choquante du nourrisson. Il essaie de la calmer, alors que juste avant Lindquist se montrait « impatient, sans comprendre et sans répondre » (p. 66). Mais, Aimée le tue et se retrouve à nouveau seule.

Cependant, l'héroïne est ressuscitée comme figure littéraire mémorable, au moment où elle a justement agi comme une guerrière justicière : Manchette n'abandonne pas son personnage, au contraire, il loue son combat symbolique.

- **Hommage littéraire à une combattante philosophe**

Fatale est un récit brutal, mécanique, froid, sec, fidèle au style behavioriste ; cependant, la chute ressemble à une formidable rêverie, un poème en prose lyrique, un cri d'amour pour les « femmes philosophes » (p. 151).

133 Manchette, « Des mensonges en hiver », n°2, émission « Les Nuits magnétiques », 22 juin 1980.

elle était maintenant vêtue d'une splendide robe écarlate, une robe du soir, pailletée peut-être ; et il faisait une lumière glorieuse dorée d'aurore ; en hauts talons et dans sa robe du soir écarlate, Aimée, intacte et extrêmement belle, gravissait avec facilité une pente neigeuse (p. 151)

La description d'Aimée reprend des leitmotifs chers à Huysmans : vision onirique où le morbide - la répétition de l'adjectif « écarlate », qui fait écho à la « bouche écarlate » au début du roman, insiste sur la robe maculée de sang - côtoie le mystique, le divin (la gloire), dans une sorte de peinture baroque (rouge, or, pailletés). Elle nous semble nimbée d'une auréole dorée. Le groupe « lumière glorieuse dorée d'aurore » est poétiquement lourd, deux épithètes dont l'un, « dorée », est redoublé par un complément doublement paronymique « aurore » (dont le sens, en plus, est proche puisque l'aurore diffuse une lumière couleur « or »). Ainsi l'allitération en *or* (quatre occurrences) pare ce tableau d'une dominante dorée quasi monochrome, offrant à Aimée une mort majestueuse digne d'une peinture hagiographique ou d'un tableau de Gustave Moreau, peintre adulé par Huysmans. « De quelque côté que l'on se dirige, il y a une longue côte à gravir pour sortir de Bléville. » : la côte à gravir, c'est la métaphore du chemin à parcourir, l'évolution, le progrès ; la révolution sociale. Il est donc très significatif de relever le retour de cette image, avec la reprise exacte du verbe « gravir », à la fin du roman : « Aimée gravissait avec facilité une pente neigeuse » (p. 151). Entre réalité et hallucination, cette vision poétique rimbaldienne suggère l'ascension de l'héroïne.

Cette apothéose finale est comme une renaissance glorieuse de l'héroïne, une ascension céleste et littéraire. La littérisation du polar, jusqu'au traitement lyrique et honorifique de personnages pourtant criminels, est pour Manchette une forme d'engagement.

FEMMES VOLUPTUEUSES ET PHILOSOPHES, C'EST A VOUS QUE JE M'ADRESSE. (p. 151)

Cette dernière phrase est une citation de *L'Histoire de Juliette* (1797) du Marquis de Sade, tirée d'une note de bas de page de l'auteur :

Femmes voluptueuses et philosophes qui daignez nous lire, c'est encore à vous que ceci s'adresse : profitez-en, et ne rendez pas inutiles les soins que nous prenons pour vous éclairer.

Cette note est indiquée au moment où Madame de Lorsange (Juliette) s'apprête à lire le manuscrit *Instructions aux femmes admises à la Société des Amis du Crime*. Juliette est une héroïne meurtrière profondément amoralisée qui est pourtant couronnée de succès et de bonheur.

Ainsi, par cet écho intertextuel, le narrateur transfigure la défaite et le malheur d'Aimée en une heureuse réussite. Il transforme le polar en une sorte de conte moral, dans la filiation sadienne, dont l'héroïne n'est pas seulement une femme fatale (« voluptueuse »), mais aussi une « philosophe ». Pour Echenoz, cette apostrophe « sonne à la fois comme un envoi, un avertissement, voire une exhortation¹³⁴. » Une exhortation au militantisme, au soulèvement féministe.

Manchette subvertit le genre polar en perturbant les stéréotypes de genre féminin et masculin à travers ses personnages de tueurs à gages. Les hommes sadiques sont déçus et impuissants alors que les femmes sont sadiennes, combattives et héroïques, capables de porter la contestation à termes. L'écrivain démontrerait, potentiellement, que la révolution féministe pourrait être le progrès social espéré de demain.

Par ailleurs, en-dehors du genre, le tueur à gages est une figure symbolique chez Manchette qui perturbe le schéma du roman policier et la logique capitaliste dominante, dans une forme de dérèglement anarchique particulièrement drôle et porteur de sens.

II. Le tueur à gages, un personnage anémique

Le tueur à gages est par définition hors-la-loi : il est anémique, « anomos », il nie les règles (« nomos ») de la cité et ne coïncide pas avec les codes de l'ordre moral. Celui qui est anémique conteste donc, d'une certaine façon, la constitution de la société, ses lois et ses usages, soit qu'il la rejette en bloc, de façon anarchique, soit par désir de la réformer.

Supposé rester caché, anonyme, en marge, pour préserver le secret des réseaux criminels institutionnels, le tueur à gages chez Manchette sort de l'ombre, rompt son contrat et sème le désordre en faisant exploser une violence inattendue. Malgré leur aliénation, nos trois personnages, en particulier Aimée et Terrier, s'avèrent en effet bien plus complexes, ambigus et insubordonnés qu'il n'y paraît.

134 Jean Echenoz, postface de *Fatale*, op. cit.

1. Le tueur à gages bouleverse le paradigme de la justice

Manchette poursuit la tradition américaine du sabotage et de la subversion de l'ordre. Comme dans le roman noir américain, l'auteur écarte les figures de gangster et de truand, qui ne font que renforcer l'idée d'un nécessaire retour à l'ordre moral et d'une sécurité grâce au système policier. Dans son œuvre, il n'y a aucun héros, héraut de l'ordre moral ou légal, ni policier, ni détective, à l'exception d'Eugène Tarpon, dans *Morgue pleine* (1973) et *Que d'os* (1976), flic déchu reconverti en détective raté, en pleine déliquescence, qui n'a rien de la gloire intellectuelle d'un Sherlock Holmes ou d'un Hercule Poirot.

Nos personnages ne sont pas univoques, ils sont complexes à cerner, ni tout noirs, ni tout blancs : ils sont *gris*. Ils brouillent la frontière entre le bien et le mal, entre gentils et méchants et sèment le désordre dans le système de représentation moral. Ils sont emblématiques du polar, défini par Philippe Corcuff comme le monde du « gris », de l'ambiguïté et du trouble immanent. Car la réalité est structurellement corrompue, le désordre est permanent, les valeurs s'embrouillent, s'inversent, se désagrègent.

Lou Ford, le personnage de *L'Assassin qui est moi*, modèle littéraire de Thompson, annonçait déjà en 1952 la dégénérescence des valeurs démocratiques et morales en occident :

Nous vivons dans un monde tordu, fiston, dans une drôle de civilisation. Les policiers y jouent aux truands, et les voyous font le boulot de la police. [...] Quant aux percepteurs, ils perçoivent pour leur propre compte... Les " Méchants " voudraient qu'on ait tous plus de fric, et les " Bons " se bagarrent pour nous empêcher d'en avoir. [...] c'est un monde détraqué, mal foutu et je crains qu'il ne soit condamné à le rester¹³⁵.

- **Des tueurs pas si froids ni si insensibles**

Nous avons précédemment montré à quel point l'écriture behavioriste est supposée brutale, épurée, dépourvue d'émotion et d'interprétation. Cependant, dans son article « Du behaviorisme au lyrisme, l'art de *planquer l'émotion* », Nicolas Le Flahec démontre comment Manchette est en fait profondément motivé par l'affect :

135 Jim Thomson, *L'Assassin qui est en moi*, Paris, Rivages, Noir, 2012, p. 133.

« Peut-être que ce dont je parle, c'est l'émotion : j'écris avec émotion. Je la planque derrière le style cool et à la mode.¹³⁶ » L'émotion n'est plus évidente et dégoulinante mais, subtilement « planquée » dans les corps en souffrance ou les paysages (les anglo-saxons utilisent la notion pertinente de *soul-scape*).

En se détournant de l'intériorité, de la psychologie des personnages, l'écriture comportementaliste privilégie une attention aux corps, qui deviennent, en compensation, particulièrement expressifs. Les personnages n'expriment jamais verbalement leurs états d'âme, ce sont souvent en revanche leurs lèvres qui l'expriment involontairement : inquiet par l'absence d'Anne, « les lèvres de Terrier se pincèrent un peu et pâlirent légèrement. » (p. 104). Le narrateur s'amuse encore avec la lourdeur des modalisateurs adverbiaux (« un peu » et « légèrement »). Lorsqu'Anne le quitte, il reste muet mais « les muscles autour de sa bouche étaient très contractés » (p. 70), enfin découvrant l'infidélité d'Anne : « le visage de Terrier devint rose, sauf le pourtour des lèvres qui pâlit. » (p. 127).

Thompson est un personnage impassible et distant, mais son visage traduit de nombreux troubles intérieurs. « La sueur graissait la lèvre supérieure du jeune homme. Un tic agita le coin de sa paupière. » (p. 51) : il suffit de ces subtils détails pour que Julie comprenne l'irritation du tueur, alors qu'elle ne le connaît pas. Thompson semble d'ailleurs avoir complètement intérioriser, incorporer ses affects, au point d'une psychosomatisation intense : son ulcère. Il y a dans *Fatale* un passage surprenant où Aimée perd la « maîtrise de soi » (p. 67) qui la caractérise, alors qu'invitée à une partie mondaine, elle assiste à la mort d'un nourrisson (causée par les conserves avariées de Lorque et Lenvergue) : « Aimée aperçut brièvement le visage rouge du bébé mort. Aussitôt elle eut une violente crampe d'estomac et ses dents claquèrent. » (p. 66)

Cette réaction est particulièrement significative et intrigante de la part d'une tueuse, habituée à voir des cadavres et normalement froide et imperturbable, à l'image de l'écriture behavioriste. On retrouve encore une forme de surbiologisation concentrée sur l'estomac – siège de l'émotion – et sur les dents. L'ajout de l'adverbe « brièvement » n'est pas innocent de la part du narrateur ; il suggère qu'il suffit d'un regard – dont la brièveté est accentuée par la nuance sémantique du verbe « apercevoir » - pour provoquer le malaise d'Aimée. L'adverbe « aussitôt », quant à lui, souligne l'instantanéité de la réaction.

136 Manchette, Polar hors-série spécial Manchette, p. 157.

Sans faire de supposition psychologique douteuse (imaginer que notre tueuse a perdu un enfant), sa sensibilité est ici indéniable.

L'émotion est donc « planquée » dans les corps et les souffrances des personnages, mais aussi dans les détails syntaxiques et lexicaux de l'écriture. De cette façon, Manchette subvertit la pure tradition behavioriste et rend ses criminels, y compris les plus froids, indifférents et sadiques, plus sensibles, plus humains.

- **Des anti-héros complexes et ambigus**

Thompson est le plus cruel et le seul qui fait ce métier par « passion », presque par nécessité organique, mais il est finalement plus humoral qu'amoral : il est dominé par ses humeurs corporelles, suscitant presque la compassion du lecteur.

Le film *Folle à tuer* propose une subtile ré-interprétation de l'intrigue et du personnage de Thompson : le tueur est roulé par son commanditaire, qui avait prémédité de l'éliminer avec une bombe une fois Julie et l'enfant morts. Echappant de justesse à l'attentat, notre sicaire britannique décide de se venger : on le voit dans la scène finale tenir en joug Mostri-Hartog, comme s'il cherchait à le tuer, ou à le dénoncer devant les agents de police présents¹³⁷. Contrairement au livre, il n'est pas obsédé par la mort de ses cibles, il semble même abandonner leur poursuite pour se retourner contre son patron. Le réalisateur n'a pas complètement inventé cette trahison du commanditaire, puisque dans le roman, Hartog tente de se débarrasser de Thompson car, il le soupçonne d'être trop malade pour effectuer son travail, et trop dangereux (p. 167). Effectivement, l'attitude sanguinaire du tueur, motivé par son ulcère, devient inquiétante et incontrôlable : le rapport de domination entre le commanditaire et l'exécutant s'inverse.

Aimée est un personnage très complexe et contradictoire. Elle n'est ni une justicière révolutionnaire ni une défenseuse assidue du capitalisme. Elle se fiche des pauvres (« Les pauvres ni leurs quartiers n'intéressent Aimée » p. 24) et ne comprend rien aux discours philosophiques du baron Jules.

¹³⁷ De même dans *Tueur à gages* de Green, Raven est roulé par son employeur qui le paie en faux billets et le livre à la police. Déterminé à se venger, il poursuit une forme de justice pour contre-carrer les plans des grands industriels qui l'ont manipulé. Il meurt fatalement, mais la mort lui apporte l'issue qu'il cherchait à son désespoir, seule sortie de son aliénation.

Néanmoins, elle apparaît comme un personnage contestataire puisque ses actions, ses crimes, sont anti-étatiques et anti-capitalistes ; ses victimes étant toutes issues de la bourgeoisie. Pour Jean Kaempfer, « le projet d’Aimée Joubert relève à sa manière d’un projet politique [...] : s’emparer de l’argent là où il est¹³⁸. » La jeune femme a tué au total une vingtaine d’hommes, issus de la petite et moyenne bourgeoisie : deux médecins (Sinistrat), un éleveur, un industriel, un policier, un pharmacien, un journaliste, un libraire, trois ingénieurs (dont son mari), un ancien noble (Jules), un notaire (Lindquist). Elle conserve les coupures de journaux relatant ses meurtres : « celle (la mort) d’un industriel bordelais, asphyxie par un radiateur défectueux, cinq mois auparavant ; celle d’un médecin parisien noyé à la Baule au début de l’été ; plusieurs autres. » (p. 63) Le lecteur comprend à travers cette énumération que la tueuse à gages ne choisit que des cibles de classe supérieure, dans des villes riches, et qu’elle parvient à maquiller ses crimes comme des accidents.

De plus, elle manifeste un terrible regret au moment où elle tue le baron : « (Elle fondit en larmes et s’assit par terre.) Est-ce que je vous ai fait mal ? » (p. 111) Elle renonce même à sa rétribution financière et décide de se livrer à la police pour « faire tomber les gros cons » (p. 125), dévoiler la vérité et les faire arrêter, menant ainsi le projet de son ami à terme. Mais, prise au piège par le commissaire corrompu, elle ne peut compter sur la justice : il lui faut tuer. Le carnage final ressemble à un acte de résistance, de vengeance et de repentance pour avoir tué le baron Jules. En l’absence de justice morale, intégrée, il ne reste plus que la loi du talion.

Aimée essaie de renverser le déterminisme associée à sa condition de tueuse professionnelle, qui est d’être utilisée par les bourgeois pour résoudre leurs conflits d’intérêts, mais elle n’y parvient que partiellement : elle tue tous ses commanditaires véreux mais meurt dans le même mouvement. C’est le récit d’une défaite, mais plus valeureuse que celle de Martin Terrier, dont la chute est vertigineuse et régressive.

L’efficacité de Martin Terrier provient de sa naïveté et de son innocence, c’est un homme simple qui tue sans comprendre, comme le héros de Luc Besson, Léon. Il est manipulé par les services secrets américains dans des affaires diplomatiques clandestines, mais il en ignore tout ; il est complètement dépolitisé.

138 Jean Kaempfer, « Style et violence », art. cit.

Cependant, il refuse d'effectuer son dernier contrat et de tuer le Sheikh Hakim, ce qui lui offrirait pourtant la tranquillité de sa retraite tant espérée. Cette insubordination est-elle le fruit d'une contestation politique ou simplement d'un refus borné de travailler ? L'ambiguïté subsiste, ne nous permettant pas de trancher. Nous pouvons seulement noter qu'en s'obstinant dans son refus, Martin Terrier, même lorsqu'il tue, ne travaille plus pour l'argent, mais pour sa survie, son indépendance (et probablement aussi pour venger l'assassinat de son ami Stanley). Ainsi, il échappe à son statut de tueur à gages et rompt le contrat de lecture. En se battant pour sa survie, il devient justement vincible, mortel et regagne une humanité que le tueur à gages aliéné n'est pas censé avoir.

On constate alors un déplacement, une inversion de la justice, puisque l'ordre légal est désormais corrompu, c'est le criminel qui cherche à rétablir l'ordre pour sa propre survie. A travers cette enquête policière inversée, les parcours des tueurs à gages suggèrent un certain « maintien éthique¹³⁹ ».

- **Un « maintien éthique »**

Le tueur à gages est finalement très semblable au détective privé : il est convoqué par la société dominante pour rétablir l'ordre. Comme c'est un agent indépendant, privé, il peut pénétrer dans les sphères privées des élites et empêcher que le scandale devienne public. Le détective est souvent amené à agir dans l'illégalité, mais il reste guidé par son haut sens moral, pour rétablir l'ordre étatique, il est « l'État en état d'exception¹⁴⁰ ». A l'inverse, le tueur professionnel travaille toujours dans l'illégalité et l'amoralité, cependant il peut être amené à recouvrir une forme d'éthique dans les situations les plus injustes et les plus sombres.

Nos héros ne sont pas motivés par une morale ou un système de valeurs, mais plutôt par un « orientation pratique¹⁴¹ », « une façon de se tenir en situation¹⁴² » semblable à une éthique individuelle. C'est, pour l'écrivain comme pour son protagoniste, une manière de préserver un noyau d'intégrité personnelle afin de ne pas être emporté par le mal et de sombrer dans le cynisme total.

139 Philippe Corcuff, « Désenchantement et éthique du polar », art. cit.

140 Luc Boltanski, *Enigmes et complots*, op. cit.

141 Philippe Corcuff, « Désenchantement et éthique du polar », art. cit.

142 Ibid.

Selon Corcuff, l'éthique du polar se situe « entre nostalgie des absolus et tentation du nihilisme¹⁴³ ». Malgré la noirceur du monde, le cynisme, le fatalisme, la radicalisation de la critique sociale, les anti-héros développent une forme de « moralité non moralisante » (Sandra Laugier¹⁴⁴), « une éthique, entre mélancolie tragique et mélancolie radicale¹⁴⁵ ».

Dans son essai, *Le pari mélancolique*¹⁴⁶, Daniel Bensaïd définit deux types de postures mélancoliques : la « mélancolie tragique », fermée, submergée par le pessimisme ; et la « mélancolie radicale », celle des révolutionnaires, ouverte sur l'avenir. Corcuff situe le roman noir entre les deux, dans un état paradoxal qui fait écho à la formule de Gramsci : « il faut allier le pessimisme de l'intelligence à l'optimisme de la volonté ».

Ainsi les héros ne renoncent pas à la morale, au contraire, et l'oeuvre de Manchette, comme il le pensait du polar en général, est bien « la grande littérature morale de notre époque¹⁴⁷ ».

Mais, les valeurs morales peinent à se généraliser dans ce « monde sans vertu ». En effet, l'orientation éthique n'est pas évidente, c'est un parcours jonché d'obstacles et de conflits. Alors, écrasés par la hiérarchie sociale, marginalisés, repliés sur eux-mêmes, en souffrance, les personnages manchettiens se soulèvent et explosent.

2. La « formidable atonie des fous et des tueurs¹⁴⁸ »

Les trois tueurs se transforment en « éléments incontrôlables qui dérèglent la mécanique trop huilée du mal¹⁴⁹ », installant un climat d'anarchie. Ils s'avèrent être des failles, des éléments perturbateurs capables de court-circuiter le système, de tout dérégler, un temps du moins. Trop confiants dans leurs pouvoirs et leur domination, les riches sont surpris par l'incroyable résistance des exploités. Yves Boisset, le réalisateur de *Folle à tuer*, a bien compris cela : il fait dire à Mostri-Hartog, s'adressant à Julie « Vous êtes un grain de sable, mais il suffit d'un grain pour tout dérégler. »

143 Ibid.

144 Sandra Laugier, « Pourquoi des théories morales ? L'ordinaire contre la norme », *Cités* n°5, 2001.

145 Philippe Corcuff, *Polars, philosophie et critique sociale*, Paris, Textuel, 2013.

146 Daniel Bensaïd, *Le pari mélancolique*, Fayard, 1997.

147 Manchette, *Chroniques*, op. cit.

148 Jean Kaempfer, « Style et violence », art. cit.

149 Dominique Rabaté, « *Nada*, un livre sur rien ? », art. cit.

La folie, la persévérance, les sursauts d'insoumission et de résistance vis-à-vis des dominants sont des lueurs d'espoir qui font des sicaires de Manchette des héros.

- **Résister et désordonner**

Instrumentalisés par un homme riche, Julie et Thompson devaient n'être que des lampistes, dans l'affaire de l'assassinat de l'héritier. Pourtant, le raisonnement cynique réputé asseoir l'impunité du commanditaire [...] s'aveugle lui-même en ignorant la formidable atonie des fous et des tueurs¹⁵⁰.

Thompson est un maniaque du crime qui, obsédé par son but, en devient aveuglé et provoque un gigantesque scandale dans le Prisunic, une explosion de violence qui n'était pas prévue. Par cet éclat, il fait une apparition publique qui met à mal le scénario de son commanditaire, scénario qui devait faire porter Julie seule responsable du kidnapping puis de la mort de Peter. Julie, elle, est allergique à la « police aux fortes cuisses » (on ne peut s'empêcher de penser qu'elle a vécu un traumatisme d'ordre sexuel). Elle dénonce l'impunité des criminels en hurlant des insultes (p. 106) et en fantasmant une violence : « Elle aurait volontiers pris une mitrailleuse et fait un carnage. » (p. 107)

Ils sont tous deux atopiques : il régissent de façon excessive pour se défendre, se battre pour la survie. Julie comme Thompson sont des marginaux, ils sont anomiques, hors-la-loi. A eux deux ils détruisent complètement le Prisunic, haut lieu du consumérisme banalisé et quotidien. Ce passage (p. 117-129) relève du registre héroï-comique, concentrant une précision de catastrophes en chaîne, dans des descriptions proches de l'hypotypose épique à la fois comique - « un héroïque carré de chefs de rayons armés d'extincteurs » (p. 125) - et sublime - « le courant d'air somptueux » (p. 124). Les marchandises et les personnes s'entassent, se fracassent, dans une frénésie destructrice et anarchique : « C'était le bordel » (p. 120). Il a finalement fallu très peu de temps (« Avec une rapidité confondante » p. 120) pour que l'ordre soit complètement renversé : « C'est étonnant comme il peut se passer des choses en vingt-cinq secondes. » (p. 123) souligne narquoisement le narrateur.

Aimée parvient à s'infiltrer dans la haute bourgeoisie et à contre-carrer les plans des notables jusqu'au bout : elle les manipule pour obtenir des contrats individuels à l'insu du groupe, puis alors qu'elle est piégée, elle réussit encore à leur échapper et à les massacrer.

150 Jean Kaempfer, « Style et violence », art. cit.

Les notables sont trop sûrs d'eux (« le visage calme de Lenverguez » p.129) et sous-estiment Aimée par pur sexisme : « Nous avons fait une connerie. C'est vraiment une tueuse. Nous n'en avons pas tenu compte. Elle est dangereuse » (p. 135) admet Lorque. Elle les surprend par sa ténacité et se débat féroce pour venger le baron, pour sa survie, mais aussi par haine viscérale de l'hypocrisie de ces hommes. Elle livre un combat épique, sans relâche, qui s'étale sur dix-huit pages, faisant preuve d'une résistance physique sur-humaine. Cet exploit relève presque d'une projection fantasmée par Manchette de détruire « les salauds, les capitalistes sans scrupules¹⁵¹ ».

L'insubordination de Martin Terrier, d'abord dans son refus obstiné de reprendre son contrat, puis par sa désobéissance face aux ordres de tuer le Sheik Hakim, exaspère ses employeurs, M. Cox et les services secrets, et provoque un scandale public hautement dérangeant pour les sphères de pouvoir souterraines qui se voient alors obligées de réparer les dégâts, en diffusant de faux récits par voie de presse. Comme Aimée, c'est une véritable machine à tuer invincible, « Le sujet est de constitution assez robuste » p. 185). « Il a une balle dans la tête et une balle dans le poumon. Il va mourir. » (p. 184) déclare « complet bleu », mais il survit aux balles et refuse sa sentence : « Il n'en est pas question, affirma Terrier qui était toujours debout. » (ibid.). Même à moitié mort, invalide, Terrier refuse de plier, comme s'il survivait uniquement pour déranger.

L'obstination et « l'extraordinaire force de persévérance et de survie du héros de Manchette¹⁵². » constituent une sorte de révolution fantasmée.

- **Une lutte sociale symbolique**

Le tueur à gages est un individu ordinaire, de basse extraction sociale, qui commet des actions extraordinaires, en réponse à l'agression, parce qu'il est conditionné par une culture de la violence, qui le rend physiquement et mentalement résistant. « Le crime est pour des raisons économiques, intellectuelles, ou psychologiques, un acte de rébellion individuel, engendré par une situation extérieure d'oppression qui le déclenche. » écrit M. H. Carpentier, qui explique encore que le crime n'est plus un mystère dans le polar mais se justifie par une raison sociale.

151 Manchette, *Chroniques*, op. cit.

152 Dominique Rabaté « *Nada*, un livre sur rien ? », art. cit.

Ce sont en fin de compte des victimes converties en criminels, soit pour défendre leur vie (Julie et Thompson), soit pour lutter contre le déterminisme et l'injustice sociaux (Martin), soit par 'philosophie' (Aimée). Cette dernière n'accepte aucune compromission, ne se soumet à aucune loi ni individu et préfère accepter la mort au combat.

Nos personnages portent en eux une révolte idéalisée, ils essaient de lutter contre la société corrompue en exerçant à leur tour la mort et la violence.

En perdant son humanité, le criminel cherche paradoxalement à la recouvrer. Se donnant le rôle d'un redresseur de torts, il souhaite toujours justifier sa place dans la société et entreprend de soigner la société malade, avec le prétexte qu'il refuse de faire partie d'une société malsaine. Aimée veut résoudre le mal social en tuant ceux qui lui semblent le perpétuer¹⁵³.

L'intrigue de *Fatale* repose sur une lutte marxiste par essence, la tentative de renverser le rapport de force entre victimes et oppresseurs, de retourner la « violence symbolique¹⁵⁴ » contre les dominants.

Le crime est la réaction des « sans-parts » (Jacques Rancière) en quête d'émancipation et d'indépendance pour fuir le statut de victime ou de bourreau. Le tueur à gages se révolte contre l'injustice et conteste les règles du partage qu'il bouleverse, un certain temps du moins, dans l'espace de la fiction. La force de frappe révolutionnaire de Manchette se situe en fait au niveau du symbolique :

La rébellion de quelques victimes sociales a une efficacité symbolique : inspirant une foule d'images, ces personnages doivent rendre communicable la possibilité d'un refus de la réalité établie¹⁵⁵.

La littérature, par sa vocation cathartique et utopique, propose et inspire, voire transforme, l'expérience des lecteurs dans le but de changer la « réalité ».

153 Marie-Hélène Carpentier, op. cit.

154 Manchette anticipe Bourdieu.

155 Marie-Hélène Carpentier, op. cit.

III. L'efficacité utopique de la littérature contestataire

Selon Andrew Pepper, « en réfléchissant dans ses romans les limites politiques du roman noir, Manchette atteint peut-être une forme plus subtile de contestation.¹⁵⁶ » La crise du roman noir, interprétée précédemment comme le signe du désenchantement de l'auteur, pourrait en fait s'avérer refléter une forme de subversion plus complexe. L'éclatement et l'innovation formelle du polar seraient une façon de réinventer et de revivifier la force de frappe de la littérature contestataire.

1. La volonté de puissance performative de la fiction

Les héros de Manchette sont ambigus et relatifs, combatifs mais viles. Ce sont des personnalités exclues par la société, comme le lecteur potentiel du roman. Le roman noir propose de nous identifier à ces anti-héros qui se soulèvent contre leurs conditions, nous offrant l'opportunité unique d'affronter le monde, virtuellement.

A travers son œuvre fictionnelle, Manchette encourage le meurtre symbolique car

la délinquance manifeste les contradictions de notre civilisation. Les progrès de la délinquance, et surtout en ce qui concerne les crimes politiques et les délits de mœurs, manifestent que notre société précisément est incapable de supporter les contradictions plus longtemps. Nous allons donc basculer hors de l'état de civilisation pour entrer dans l'état d'harmonie universelle. Nous devons donc nous réjouir et je me réjouis (« Révolutions », 6 mai 1983)¹⁵⁷.

Etant postérieure à la publication du *Tireur couché*, cette déclaration va à rebours de l'interprétation d'un renoncement hautement pessimiste que nous avons étudiée précédemment. L'optimisme et l'espoir évidents de l'auteur contredisent la lecture purement noire, pessimiste et désenchantée de ses derniers romans.

Sans tomber dans la simplicité d'une apologie de la violence – les attentats d'extrême-gauche sont dénoncés dans *Nada* – le romancier ouvre la voie à des sursauts de révolte symbolique, dont la puissance cathartique doit être transfigurée dans la réalité en une réflexion engagée.

156 Andrew Pepper, « L'engagement politique dans *Fatale* et *Moisson rouge* », dans Nicolas Le Flahec et Gilles Magniont (dir.), *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, op. cit.

157 Manchette, *Chroniques*, op. cit.

Loin d'être gratuite, la violence est significative, ses éclats sont des « avertissements allégoriques¹⁵⁸ » d'une explosion sociale, d'une saturation, sur le modèle de ce qui est arrivé à Montréal le 7 octobre 1969. Les agents étaient en grève. Les citoyens ont-ils respecté la loi en sachant qu'il n'y avait plus de policiers pour les arrêter ? Pas du tout ! Montréal aussitôt fut le théâtre d'émeutes, d'incendies volontaires, de pillages, de batailles entre chauffeurs de taxis ! [...] En l'absence de la police, le respect de la loi et de l'ordre disparut complètement¹⁵⁹.

Dans son essai, Jean Kaempfer postule que c'est la vitrification de la violence par le style¹⁶⁰ qui lui confère une dimension idéologique et symbolique :

elle témoigne, avec légèreté, d'un scandale monstrueux : nous vivons et pensons comme des porcs – et personne n'a l'air de trouver cela scandaleux. La violence, fondamentalement, c'est le Réel [...]. En attendant la Révolution [...], essayons, au moins, de rester polis : ce à quoi Manchette s'emploie, en plaçant son œuvre sous le signe de l'imitation de Flaubert¹⁶¹.

On retrouve l'idée, évoquée dans notre premier chapitre, de l'esthétique paradoxale, mêlant légèreté et monstruosité, vulgarité et politesse, préciosité stylistique et critique virulente. Dans *Vivre et penser comme des porcs*¹⁶², Gilles Châtelet fait le pamphlet de notre société néolibérale et mercantile qui a fait de nous un troupeau uniformisé de porcs qui cherchons à nous goinfrer toujours plus de consommation et de pouvoir. Cette référence (anachronique par rapport à l'oeuvre de Manchette) est intéressante car, les insultes porcines et animales sont récurrentes dans nos romans. Julie, dans *Ô dingos, ô châteaux*, compare les hommes à des porcs ; dans *Fatale* le baron Jules et Aimée s'insurgent contre les nantis : « Les loups ! Les porcs ! Les chiens ! » (p. 96), « la bande de chiens ! » (p. 116). De plus, le notaire Lindquist raconte à Aimée la pratique d'un « jeu particulièrement piquant » où des « demoiselles » doivent attraper « un petit cochon huilé », « le petit goret crie et les jeunes filles aussi. C'est charmant. » (p. 64-65). Il y a chez Manchette une métaphore filée de l'homme-porc, comme il y a chez Flaubert l'obsession symbolique de l'image du bovin.

158 Albain Le Garroy, « Galerie de méchants », art. cit.

159 Manchette, *Ô dingos, ô châteaux*, op. cit., p. 105.

160 « La violence est confinée chez lui, et comme vitrifiée, par le style. » écrit Jean Kaempfer dans « Style et violence », art. cit.

161 Jean Kaempfer, « Style et violence », art. cit.

162 Gilles Châtelet, *Vivre et penser comme des porcs, De l'incitation à l'envie et à l'ennui dans les démocraties-marchés*, Exils Editeur, 1998.

Il faut donc comprendre que les récits noirs ne sont rien sans leurs supports stylistiques et littéraires. Les individus, comme nos tueurs à gages, « qui refusent de subir l'oppression doivent faire preuve d'un sadisme exemplaire, de sorte que l'aventure révolutionnaire, si elle veut elle-même échapper à l'exercice du pouvoir, doit être fantasmée et non réalisée¹⁶³. » Pour M. H. Carpentier, la fiction est le seul lieu acceptable pour projeter la contestation, pour faire le procès de la réalité et recréer artificiellement un processus révolutionnaire. La littérature est « le seul exutoire au sein d'une réalité qui empêche l'avènement de la révolution¹⁶⁴ ». Ecrire est pour Manchette une façon de motiver l'opinion, de « donner le sens de l'histoire au lecteur pour qu'il veuille changer le monde. Faire des œuvres de négativité et de construction à la fois¹⁶⁵. »

Bien que pessimiste quant à l'avenir de la société, si elle n'entre pas en lutte contre elle-même, Manchette a cependant réussi, selon nous, son engagement romanesque, il a utilisé la littérature comme espace de partage, comme moyen de motiver le sentiment de révolte chez le lecteur. Sa réussite tient essentiellement à son style humoristique et ironique qui permet de mettre à distance la noirceur des événements.

Les très beaux livres de la Série noire, c'est quand le réel trouve une parodie qui lui est propre, et que cette parodie nous montre à son tour dans le réel des directions que nous n'aurions jamais trouvées tout seul¹⁶⁶.

2. Tuer le polar par la parodie : le rire salvateur

Manchette n'a nullement été l'artisan de la résurrection du roman noir – appelé néo-polar – il en a plutôt été le fossoyeur le plus fécond, engendrant une nouvelle voie romanesque¹⁶⁷.

Pour Frank Frommer, « l'analogie entre assassinat politique et roman noir, invariablement exécuté sous influence marxiste [...] ne paraît guère discutable¹⁶⁸. » Le parallèle entre le tueur à gages et l'écrivain à gages repose sur le motif du contrat – le crime pour l'un, la publication romanesque pour l'autre - qu'il faut exécuter pour obtenir ses gages, sa paie.

163 M. H. Carpentier, op. cit.

164 Ibid.

165 Jean-Paul Sartre, « La Situation de l'écrivain en 1947 », dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

166 Gilles Deleuze, *Philosophie de la série noire*, Roman n°24, 1988, p. 47.

167 Franck Frommer, op. cit.

168 Frank Frommer, op. cit.

Manchette écrit le roman tout en cherchant à le tuer. Ecrire un polar, c'est comme commettre un meurtre pour un tueur professionnel ; c'est une façon de gagner de l'argent, et de tuer le genre.

Ecrire en 1970, c'était tenir compte d'une nouvelle réalité sociale, mais c'était tenir compte aussi du fait que la forme-polar est dépassée parce que son époque est passée : réutiliser une forme dépassée, c'est l'utiliser référentiellement, c'est l'honorer en la critiquant, en l'exagérant, en la déformant par tous les bouts¹⁶⁹.

Manchette considère que le polar est mort depuis sa récupération-fétichisation par le capital, marquant la fin de la période noire américaine. Le néo-polar qu'il invente est donc une parodie de cette forme « dépassée » qu'est le roman noir. Il faut donc relire son oeuvre avec cette idée : elle est référentielle et dérisoire. Le néo-polar joue entre adhésion et distanciation à la forme du polar. La notion de « néo-polar » est elle-même parodique :

J'ai formé [...] le mot « néopolar », sur le modèle de mots de « néopain », « néovin » ou même « néoprésident », par quoi la critique radicale désigne les ersatz qui, sous un nom illustre, ont partout remplacé la même chose. Une partie des journalistes et des fans a repris l'étiquette apologétiquement, sans y voir malice, c'est amusant¹⁷⁰.

La profonde désillusion de l'auteur conduit à une attitude constamment ironique, un traitement parodique des codes du polar par des jeux de dévoilement, des effets d'excès, de caricatures : « Poursuites, belles nanas, coups de feu, c'est du camouflage. [...] trop d'armes, les actions sont trop longues ou trop courtes, toujours le déséquilibre pour faire voir [...] que c'est déséquilibré partout¹⁷¹. »

L'humour et la farce, pendant du pessimisme de l'auteur, abondent. Le narrateur s'amuse à ridiculiser ses personnages criminels. Thompson est une sorte de tueur-zombie, Martin Terrier est un tueur professionnel idéaliste et idiot qui abandonne le combat. Dans *Ô dingos, ô châteaux*, les méchants sont des hommes du peuple comme les autres : « Pendant le dîner, les gangsters écoutèrent Europe-Soir. » (p. 64). Tous les personnages sont des archétypes du roman noir : militants d'extrême droite, tueur à gages, notables corrompus, détective privé.

169 Manchette, *Chroniques*, op. cit., p. 16-17.

170 Manchette, « Ravale ta salive, petite tête ! », dans *Chroniques*, op. cit., p. 200.

171 Manchette, *Chroniques*, op. cit.

Dans ses *Chroniques*, Manchette consacre un article « Sur l'usage du stéréotype chez Donald Westlake » : « Je pense que le problème du cliché est le problème le plus aigu de la littérature "de genre" : le problème est aigu pour une littérature qui est déjà au second degré quand elle est au premier, qui est toujours déjà stéréotype et lieu commun. »

Les événements frôlent bien souvent la limite de la crédibilité. Le surréalisme et le caractère outrancier de la violence provoquent la jubilation du lecteur. Aimée et Martin Terrier font tous deux preuve d'une performance spectaculaire et d'une incroyable force de survie face à leurs adversaires. Aux chapitres 20 et 21, Terrier reçoit une balle en pleine tête, une autre lui perce le poumon mais, comme par magie, il survit. Alors qu'il dégouline de sang par la tête et par la bouche, le tueur « semblait étonné et soucieux » (p. 183). Le décalage produit entre ses blessures mortelles et son expression est particulièrement surréaliste et comique.

« Je ne sais plus du tout la fonction que peut avoir la Série Noire maintenant, c'est pourquoi j'ai tendance à la traiter avec des outrances, des clins d'oeil perpétuels¹⁷² ». Manchette utilise le style behavioriste tout en le démythifiant par des procédés ironiques, il parodie le style réaliste-critique des noirs américains.

Fatale est une vraie parodie du polar marxiste. Dans la dernière interview qu'il a donnée, en 1991, Manchette est interrogé sur sa lecture politique du monde livrée à travers *Fatale*. Il répond ceci :

Dans Fatale, la description socio-politique de la ville de province et d'une partie de sa population s'appuie sur les notions de marxisme dégénéré produit par la 2^e Internationale, et aggravé plus tard par la 3^e [...] C'est une caricature sociale, normalement associée à un style qui louche beaucoup vers les symbolistes (Huysmans et alii) parce que ce style a été contemporain de la dégénérescence du marxisme orthodoxe. Voilà un exemple convenable d'une insoumission aux règles du genre polar par un excès de soumission délibérée à des clichés idéologiques poussiéreux et à des manières d'écrire caduques¹⁷³.

172 Manchette, « La position du romancier noir solitaire », art. cit.

173 Manchette, « La position du romancier noir solitaire », art. cit.

Son insoumission aux règles du genre lui valurent d'ailleurs d'être refusé par la Série Noire en 1977. La parodie politique de *Fatale* - la tueuse à la solde des capitalistes et le baron déclassé - opère une déconstruction des stéréotypes du roman noir grâce à l'adoption d'un style précieux, proche de Flaubert et du décadentisme, comme démontré précédemment.

Dans une lettre à Paul Buck¹⁷⁴ il écrit :

tout au long de l'écriture de La position du tireur couché et les années suivantes, je me suis embarqué dans un voyage "formel", en tentant avec beaucoup de sérieux de redécouvrir, par moi-même, comment un texte pouvait se subvertir lui-même – et si possible tout le reste – sur des bases purement formelles.

Le roman de 1981 doit donc être relu comme un récit ludique, pratiquant la méta-textualité et l'auto-dérision.

Pour Frank Frommer, « l'une des issues possibles se situe vraisemblablement là : dans la description critique et ironique – externe sur les signes de l'aliénation mais aussi interne à l'écriture elle-même – du monde comme unique moteur symbolique¹⁷⁵. »

En s'écartant de l'écriture stricte du polar, Manchette transforme le roman noir et propose de nouvelles interrogations reposant sur une expérience critique littéraire unique : utiliser la force socio-politique du genre polar tout en jouant ironiquement sur ses mécanismes formels.

Manchette adopte une attitude dérisoire face à la noirceur du monde. L'ironie apparaît vraisemblablement comme un échappatoire, une ligne de fuite. Le romancier propose une « mélancolie distanciée¹⁷⁶ », grâce au rire qui s'avère être la meilleure arme contre l'inertie du cynisme et du désespoir. Pour Gilles Deleuze, l'intelligence du rire et de l'ironie offre des points d'ancrage dans le réel.

Paradoxalement, ces romans ne sont pas à thèse mais divertissants : en nous faisant rire de l'échec de ses héros, nous satisfaire du spectacle de la destruction des biens, il a tenté d'éviter un discours diffus, pour motiver la rébellion¹⁷⁷.

174 Manchette, « Lettre à Paul Buck du 9 décembre 1978 », *Lettres du mauvais temps*, op. cit.

175 Frank Frommer, op.cit.

176 Dominique Rabaté, « *Nada*, un livre sur rien ? », art. cit.

177 M. H. Carpentier, op. cit.

Lire un roman noir doit prédisposer le lecteur à rêver le renversement du monde. Comme écrit Serge Quadruppani dans son bel éloge funèbre : « Manchette rit. Il se moque du monde, dans tous les sens du terme. Et nous, avec son aide, on va continuer à se moquer du monde, avant de le transformer¹⁷⁸. »

178 Serge Quadruppani, « Jean-Patrick Manchette, l'écriture de la radicalité », mai 2008.

CONCLUSION

Le tueur à gages chez Manchette ne remplit pas son contrat de lecture, il perturbe la machine à tuer capitaliste et enraye la mécanique sociale. C'est un dominé, un « sans-part » qui reproduit la violence de l'idéologie dominante tout en se la réappropriant dans une explosion révélatrice. Ni méchant, ni justicier, le tueur à gages est un vecteur de la crise sociale mais aussi littéraire. En détournant les codes du roman noir, le personnage déconstruit une esthétique mais aussi toute une pensée. A travers ses anti-héros, l'auteur tue le polar pour révolutionner la littérature.

La figure du tueur à gages est devenue un stéréotype très commun dans la littérature policière contemporaine, devenue davantage populaire et « mineure ». Le personnage est moins problématique, ambigu et complexe que chez Manchette, et le registre est plus comique, léger, voire décalé, faisant du sicaire un marginal bien plus édulcoré que dans les *hard-boiled*. Au début des années 2000, Lawrence Sanders, auteur américain, consacre toute une série au personnage de « Keller », un assassin professionnel passionné de philatélie, dont les aventures reprennent tous les ressorts du polar traditionnel (cavales, pièges, complots, conflits d'intérêts dans les hautes sphères...) mais dans un traitement complètement ludique et loufoque, évacuant ainsi la dimension nihiliste et polémique présente chez Manchette. Le métier de tueur reste majoritairement associé à une nécessité ouvrière et une volonté d'indépendance. Dans *Il faut tuer Lewis Winter* (2014), Malcolm Mackay propose un tueur « free-lance » consciencieux, sans idéaux ni idéologie. Même si *La position du tireur couché* a sûrement influencé Graeme Villeret, *Les morts sont des cons* (2019) privilégie le rocambolesque au réalisme-critique.

Au cinéma, la représentation du tueur à gages a aussi beaucoup changé. Dans les années 1990, le rôle du tueur professionnel servait encore à mettre en scène la noirceur du monde capitaliste, ses mafias et ses services secrets, notamment avec *Nikita* (1990) et *Léon* (1994) de Luc Besson, ou, sur un registre plus comique, Benoit Poelvoorde dans le faux documentaire *C'est arrivé près de chez vous* (1992) de Rémy Belvaux. Mais, en seulement deux décennies, le personnage est sorti des bas fonds de la société, passant du déclassé inculte, cloîtré dans la solitude et la misère au tueur habile, malin, éduqué, rompu aux codes de la classe néo-aristocratique. Le tueur à gages qui était un personnage honteux, au rebut, est devenu l'homme aisé qui domine.

De Martin Terrier à John Wick¹⁷⁹, du paria à l'élite mondiale, d'un homme inadapté à la société à un homme froid, implacable totalement intégré dans un monde cosmopolite : cette radicale évolution du tueur à gages reflète un réinvestissement du regard populaire au sein de la fiction, une forme de mythologie moderne des élites et du monde qu'elles défendent où la critique s'efface au profit du fantasme.

Nous avons choisi d'étudier le roman noir car celui-ci est un formidable révélateur du refoulé culturel, social, politique, psychique et historique. C'est « l'une des formes les plus significatives de la réalité de l'individu et de sa relation au monde » selon Franck Frommer¹⁸⁰, qui permet d'éclairer « la question du sens à l'intérieur du réel social-historique¹⁸¹. »

Manchette a la particularité d'intégrer à la fiction des idées subversives dans l'espoir d'encourager une prise de conscience contestataire, d'inciter le lecteur à reprendre le contrôle des événements par le biais de la culture. Il a été l'un des premiers en France à réinvestir le terrain culturel par une intervention critique intense et pertinente, mais toujours accessible. Le polar est selon lui la meilleure voie « pour manifester la violence latente de notre société » et c'est justement sa profonde conscience des rouages sociaux-politiques qui fait la littérarité de son oeuvre. Selon Philippe Corcuff, « après le coup de tonnerre de Jean-Patrick Manchette et la sécheresse décapante de son style, ce qu'on a appelé le néopolar hexagonal s'est beaucoup englué dans des lieux communs d'inspiration gauchiste ». S'il est difficilement égalable dans le domaine du noir, il a par ailleurs fabriqué un univers romanesque qui sert aujourd'hui de modèle à de nombreux écrivains, comme Jean Echenoz qui le suit dans la voie du « méta-polar », forme de méta-récit à la fois réaliste et ironique, distancié et intertextuel, dont *Cherokee* (1983) est exemplaire.

Le ton des trois romans de notre corpus est empreint de nihilisme et de pessimisme, d'une sorte d'engagement désenchanté, tant du point de vue esthétique que politique, caractéristique de l'oeuvre de Manchette, pleine de désillusion et de renoncement. Mais, ces polars sont aussi dominés par un souci de transmission, de perpétuation des idées révolutionnaires, anarcho-marxistes et situationnistes.

179 Film d'action américain réalisé par David Leitch et Chad Stahelski en 2014.

180 Frank Frommer, op cit.

181 Philippe Corcuff, op. cit.

Le désenchantement, qui corrige l'utopie, renforce son élément fondamental, l'espérance. [...] Le désenchantement est une forme ironique, mélancolique et aguerrie de l'espérance ; il en modère le pathos prophétique et généreusement optimiste, qui sous-estime volontiers les terrifiantes possibilités de régression, de discontinuité, de tragique barbarie latentes de l'Histoire¹⁸².

Les romans de Manchette sont par essence noirs mais tentent malgré tout de maintenir un espoir. Ils nous apprennent qu'il faut adopter la *phronesis* grecque, la position du juste milieu : d'une part, dépasser le pessimisme fataliste et nihiliste et, de l'autre, éviter de tomber dans l'optimisme béat. Les romans noirs peuvent nous guider dans cette démarche existentielle et servir de boussoles politiques.

182 Claude Magris, *Utopie et désenchantement*, Paris, Gallimard, 1999.

BIBLIOGRAPHIE & WEBOGRAPHIE

Corpus littéraire principal

Jean-Patrick Manchette, *Ô dingos, ô châteaux !*, Paris, Gallimard, 1972.

Jean-Patrick Manchette, *Fatale*, Paris, Gallimard, 1977.

Jean-Patrick Manchette, *La position du tireur couché*, Paris, Gallimard, 1981.

Corpus littéraire secondaire

Jean-Patrick Manchette/Zeus de Castro, *Les Chasses d'Aphrodite*, Paris, L'Or du Temps, 1970.

Jean-Patrick Manchette, *Nada*, Paris, Gallimard, 1972.

Jean-Patrick Manchette, *Le Petit Bleu de la côte ouest*, Paris, Gallimard, 1976.

Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Paris, Rivages Noir, 1996.

Jean-Patrick Manchette, *La Princesse du sang*, Paris, Gallimard, 1996.

Jean-Patrick Manchette, *Lettres du mauvais temps, Correspondances 1977-1995*, Paris, La Table Ronde, 2020.

Corpus critique sur l'oeuvre de J.-P. Manchette

Marie-Hélène Carpentier, *Jean-Patrick Manchette (1964-1981) : la littérature impossible. Ecrits pour le cinéma et le roman noir*, Thèse de doctorat, Paris-Diderot, 2004.

Christophe Evans, « Secouer la cendre dans les olives : une lecture socio-politique de Manchette », dans *Les œuvres noires de l'art et de la littérature*, vol. 1, Alain Pessin et Marie-Christine Vanbremeersch (dir.), Paris, L'Harmattan, 2002.

Nicolas Le Flahec et Gilles Magniont (dir.), *Jean-Patrick Manchette ou la raison d'écrire*, Toulouse, Anacharsis, 2017.

Franck Frommer, « Jean-Patrick Manchette : le facteur fatal », *Mouvements* n°15-16, 2001, p. 88-95.

Franck Frommer, *J.-P. Manchette : le récit d'un engagement manqué*, Paris, Editions Kimé, 2003.

Lucas Hollister, « Repositionning Jean-Patrick Manchette : *La position du tireur couché* and the politics of genre », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2015.

Jean Kaempfer, « Style et violence dans *Ô dingos, ô châteaux !* de Jean-Patrick Manchette », *Archipel* n°28, 2007.

Jean-Patrick Manchette, « Cinq remarques sur mon gagne-pain », *Les Nouvelles littéraires* n°2, 1976.

Jean-Patrick Manchette, « Réponses », *Littérature* n°49, 1983, « Le roman policier », pp. 102-107.

Jean-Patrick Manchette, « La position du romancier noir solitaire », *Combo !* n°8, 26 février 1991.

Nicholas Paige, « Manchette, ou le mutisme », *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires* n°120, 1999.

Serge Quadrupani, « Jean-Patrick Manchette, l'écriture de la radicalité », *Temps réel*, mai 2008.
<http://quadrupani.samizdat.net>

Gaspard Turin, « Vestiges du polar et retour du politique, Une lecture comparée de Manchette et d'Echenoz », Université de Lausanne, *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012.

Corpus thématique sur le roman noir

Luc Boltanski, *Enigmes et complots, une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.

Philippe Corcuff, « Désenchantement et éthique du polar », *Mouvements* n°15-16, 2001.

Philippe Corcuff, « Le polar américain, reflet des fragilités sociales », *Sciences Humaines* n°218, 2010.

Philippe Corcuff, *Polars, philosophie et critique sociale*, Paris, Textuel, 2013.

Jean-Patrick Manchette, « Le polar est la grande littérature morale de notre époque », *Charlie Mensuel* n°108, 1978.

Ernest Mandel, *Meurtres exquis, Histoire sociale du roman policier*, Paris, La Brèche, 1986.

Dominique Rabaté, « Doubles et doublures, Relire Boileau et Narcejac », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012.

Corpus spécifique sur le tueur à gages

Claude Gauvard, *La criminalisation des tueurs à gages aux derniers siècles du Moyen-Age*, Annales, Histoire, Sciences sociales, 2005.

Graham Green, *Tueur à gages*, Paris, Robert Lafont, 1947 (1936).

Andrew Spicer, « The Angel of Death : Targeting the Hitman », dans *Crime Culture : Figuring Criminality in Fiction and Film*, Nicols, Pulman and McNulty, 2010.

FILMOGRAPHIE

Frank Tuttle, *This Gun For Hire*, 1942, Paramount Pictures.

Bretagne Windust et Raoul Walsh, *The Enforcer*, 1951, Warner Bros Pictures.

Basil Dearden, *The Assassination Bureau*, 1969, Paramount Pictures.

Jean-Pierre Melville, *Le Samourai*, 1967, Fida Cinematografica.

Yves Boisset, *Folle à tuer*, 1975, Lira Films.

Sydney Pollack, *Les Trois Jours du Condor*, 1975, Paramount Pictures.

George Lautner, *Le Professionnel*, 1981, Les Films Ariane.

ANNEXES

Incipit de *La Position du tireur couché* :

C'était l'hiver et il faisait nuit. Arrivant directement de l'Arctique, un vent glacé s'engouffrait dans la mer d'Irlande, balayait Liverpool, filait à travers la plaine du Cheshire (où les chats couchaient frileusement les oreilles en l'entendant ronfler dans la cheminée) et, par-delà la glace baissée, venait frapper les yeux de l'homme assis dans le petit fourgon Bedford. L'homme ne cillait pas.

(Jean-Patrick Manchette, *La position du tireur couché*, Paris, Gallimard, 1981, p. 9)



Illustration extraite de Manchette - Tardi, *La position du tireur couché*, Paris, Futuropolis, 2010.

Excerpt de *La position du tireur couché* :

Et parfois il arrive ceci : c'est l'hiver et il fait nuit, arrivant directement de l'Arctique, un vent glacé s'est engouffré dans la mer d'Irlande, a balayé Liverpool, filé à travers la plaine du Cheshire où les chats couchent les oreilles en l'entendant hurler et passer ; ce vent a traversé l'Angleterre et franchi le Pas-de-Calais, il a survolé des plaines grises et vient frapper directement les vitres du petit logement de Martin Terrier, mais ces vitres ne vibrent pas et ce vent est sans force. Ces nuits-là Terrier dort en silence. Dans son sommeil il vient de prendre la position du tireur couché.

(Jean-Patrick Manchette, *La position du tireur couché*, Paris, Gallimard, 1981, p. 197)



Illustration extraite de Manchette - Tardi, *La position du tireur couché*, Paris, Futuropolis, 2010.

Poème d'Arthur Rimbaud qui a inspiré le titre de *Ô dingos, ô châteaux* :

*Ô saisons, ô châteaux,
Quelle âme est sans défauts ?*

*J'ai fait la magique étude
Du Bonheur que nul n'élude.*

*Ô vive lui, chaque fois
Que chante le coq gaulois.*

*Mais ! je n'aurais plus d'envie,
Il s'est chargé de ma vie.*

*Ce Charme ! il prit âme et corps,
Et dispersa tous efforts.*

*Que comprendre à ma parole ?
Il fait qu'elle fuie et vole !*

Ô saisons, ô châteaux !

*[Et, si le malheur m'entraîne,
Sa disgrâce m'est certaine.*

*Il faut que son dédain, las !
Me livre au plus prompt trépas!*

- Ô Saisons, ô châteaux!]

Rimbaud, 1872.