

RELIRE BOILEAU-NARCEJAC

Miloud Benhaïmouda
Maître de conférences
Faculté des lettres et des arts
Université de Mostaganem

Résumé

Cet article s'assigne pour propos la situation du genre policier français au milieu du XX^e siècle. Boileau-Narcejac, nom de plume de deux écrivains français, remédie à la sclérose du roman de détection classique par une solution originale : refusant le récit d'énigme, soumis à la répétition de schémas narratifs convenus et codifiés par des chartes poétiques contraignantes ; mais rejetant également le roman noir, Boileau-Narcejac innove par la mise au point d'une catégorie policière inédite : le roman du crime à suspense fondé sur la reprise de procédés propres au roman gothique et au récit fantastique. Ce sont les propriétés narratives de l'œuvre romanesque de Boileau-Narcejac que cet article tente de restituer en soulignant leur originalité et leur retentissement dans le domaine de l'écriture policière française et universelle.
Mot- clefs : Boileau-Narcejac, écriture à quatre mains, roman policier, suspense, fantastique

Abstract

This ongoing article is dealing with the french crime novel's situation in the middle of the XXth century. Boileau-Narcejac, the pen name of two french writers, remedies the hardening of these kind of novels by an original solution : refusing the enigma narration (tale) submitted to the repetition of the narrative concerted charters codified to the poetic constraining charters. Also by rejecting the crime novel, Boileau-Narcejac innovates the suspense novel by the develeopment of a new narrative category based on the resumption of processes appropriate to the gothic novel and to the fantastic tale. It is the narrative properties of the romantic work of Boileau-Narcejac that this article tries to restore by demonstrating their originality and its echo in the field of the detective fiction.
Keywords : Boileau-Narcejac, writing for four hands, detective novel, suspense, fantastic kind

L'« écriture à quatre mains » demeure une pratique inhabituelle, surprenante pour le public, assez négligée par la critique qui la reçoit comme une curiosité — voire une anomalie — en ce que, d'une part, sa genèse se révèle inaccessible, et que d'autre part, ce mode particulier de rédaction déroge aux définitions de l'effort, du mérite et du talent, conçus en termes personnels. L'interrogation récurrente porte sur le paradoxe de la cohérence d'une œuvre issue d'un savoir-faire bicéphale. Cette question peut s'énoncer ainsi : comment « une espèce d'écrivain de synthèse, de produit de laboratoire » (*Tandem*, 1986, p. 11), en l'occurrence Boileau-Narcejac, parvient-il¹ à transmettre à la postérité, au terme d'un demi-siècle de collaboration ininterrompue, une somme romanesque sous la forme d'« un bel objet littéraire, lisse et doux, une sorte de beau poème policier » ? (Boileau-Narcejac, 1986, p. 17)

En dernière instance, le tribut particulier de chacun et l'alchimie de l'écriture à quatre mains demeurent des matières non résolues, excepté dans une perspective génétique qui se doterait des divers états des textes, de notes, interviews, et témoignages ; encore, celle-ci laisserait-elle en suspens nombre de questions liées à la dynamique secrète de la co-écriture. Faute de restituer la dialectique de l'écriture en duo, notre recherche tentera de définir, moins la singularité des pratiques, que celle des textes qui en résultent, en la rapportant en particulier à leurs registres, à leur environnement historique et à leurs liens avec les diverses formes du genre policier et fantastique.

C'est en juin 1950, après une correspondance remontant à 1948, que Pierre Boileau et Thomas Narcejac conviennent d'associer leurs talents sous le nom de plume « Boileau-Narcejac ». Cette entreprise de création romanesque à quatre mains — dans laquelle, très sommairement, « l'idée mère »², la documentation incombent à Boileau, la mise en écriture, l'atmosphère et la psychologie à Narcejac, le scénario faisant, lui, l'objet de consultations constantes — constitue l'aboutissement d'une passion partagée pour le polar et d'une concertation

1 On conviendra dans la suite de l'article de considérer Boileau-Narcejac comme une entité insécable, justiciable du singulier au plan grammatical.

2 L'idée, dans son acception commune de simple représentation mentale, est « une velléité d'invention », « une fécondité stérile » ; elle est à distinguer de « l'idée mère » ; celle-ci, selon Boileau-Narcejac « est un commencement de structure », une idée « en germe » « qui appelle des prolongements et des péripéties ». C'est pourquoi « le temps de la recherche, quand il s'agit de construire un roman, peut être aussi long que celui de la rédaction. » Boileau-Narcejac, *Tandem ou 35 ans de suspense*, Denoël, 1986, p. 19-20.

méticuleuse, au cours du travail de création narrative.

La co-écriture n'est pas une pratique distinctive de « la littérature d'expression » ; elle ressortit également à la « littérature d'évasion » (Chandler, 1951, p. 183) destinée, *a priori*, au divertissement. On serait même tenté de présumer que l'écriture policière — communément tenue, au mieux, pour une compétence artisanale, au pire, pour une série de procédés appliqués industriellement à la fiction, plutôt que pour un authentique talent de création esthétique — se prête davantage à la rédaction en tandem, (ou même à des formes d'écriture en groupe), que la littérature légitimée, agréée comme l'accomplissement de virtualités présumées innées, don et génie, qui ne s'actualisent que dans le secret de la création personnelle. Cette affinité entre genre policier et co-écriture n'est pas vérifiée bien que nombre de romans de haute facture résultent de cette pratique, parmi lesquels l'histoire littéraire retient communément : *L'abîme*, (1867), *Le crime de Jasper*, (1878), de Charles Dickens (1812-1870) et William Wilkie Collins (1824-1889) ; la « saga » de *La chronique de Wrightsville*, (1942-1948) d'Ellery Queen³, ou encore les romans de Carlo Fruttero et Franco Lucentini. À ces noms fameux, il convient d'ajouter dans le domaine français le duo Allain et Souvestre⁴, et pour l'objet de cet article celui de « Boileau-Narcejac », raison sociale de la collaboration de Pierre Boileau (1906-1989) et Pierre Ayraud, alias Thomas Narcejac (1908-1998), dont la substantielle production policière couvre la seconde moitié du XX^e siècle.

Cette étude se fonde sur le constat que les récits de Boileau-Narcejac, en dépit de leur classement générique, ne satisfont pas (ou que très approximativement) à la plupart des critères retenus pour la définition des littératures de genre. Aussi, posons-nous en postulat que leurs particularités scripturales, narratives et thématiques les situent — au rebours même de l'opinion des auteurs⁵ — dans la frange haute du roman policier, dans la marge indécise où celui-ci, rompant avec les collections sérielles, annexant des procédés et des thématiques fantastiques, vient se fondre dans le roman de littérature générale. Comme le roman « littéraire », la complexité des ouvrages de Boileau-Narcejac autorise des formes de lecture, simultanées ou successives : lecture identificatoire, aventure par procuration, par immersion du courant de conscience dans le développement de l'intrigue romanesque, ordinairement associées à la paralittérature, aussi bien que la lecture réfléchie, polysémique, au second degré, en principe réservée aux textes réputés littéraires.

Au terme de l'examen des conditions de cette expérience d'écriture bicéphale, de sa fonction dans l'histoire du roman policier ainsi que de l'analyse de la fiction romanesque, cette étude vise à valider la thèse selon laquelle l'œuvre de Boileau-Narcejac s'inscrit comme moment significatif de légitimation de la variété littéraire du genre policier. Enfin, dans un contexte d'usure rapide et d'oubli d'œuvres ayant marqué une époque, peut-être pourra-t-on deviner, en filigrane, à l'arrière-plan de cette recherche, le dessein inavoué, de contribuer, dans les limites qui sont les nôtres, à la relecture de Boileau-Narcejac.

27

L'écriture à quatre mains

L'issue du projet de co-écriture semble, au départ, improbable. Le premier roman, *L'Ombre et la proie*⁶ (1951), signé du nom de plume, Alain Bouccarège, (Boileau-Narcejac n'existe pas encore), perpétue encore la structure classique : meurtre(s) + investigation policière + désignation finale du coupable, bien que l'ancrage psychosocial des personnages signale un perfectionnement notable par rapport au roman-puzzle traditionnel. Cette ébauche du roman à « suspense total » à venir (Boileau-Narcejac, 1975, p. 101), inclut certains des ingrédients qui définissent leur œuvre ultérieure : situations ambiguës, réduction maximale de l'enquête, sentiments en demi-teinte, usage de la technique du point de vue, et épilogues ouverts. En d'autres termes, ce premier roman mérite d'être lu, selon l'auteur, « comme un vrai roman au lieu d'être reçu comme une

3 Nom de plume de deux cousins, Manfred Lepofsky (1905-1971) et Daniel Nathan (1905-1982). *La chronique de Wrightsville* est une saga policière dont Ellery Queen est à la fois l'auteur imaginaire ainsi que le personnage principal.

4 Marcel Allain (1885-1969) et Pierre Souvestre (1874-1914), créateurs en 1911 du personnage mythique de Fantomas.

5 Paradoxalement, Thomas Narcejac souscrit à l'appartenance du roman policier à la « littérature de consommation », et donc, convient de sa trivialité par opposition à la complexité de la supposée « grande littérature » :

La vraie littérature, celle qui produit des « objets » parfaits, autour desquels il est loisible de se promener longtemps. [...] Ici le « personnage détruit l'histoire, se nourrit à ses dépens, pour exister d'une vie qui lui et propre, qu'il a arrachée à son auteur. Et puis **la littérature de consommation, dont le roman policier est sans doute le modèle le plus achevé** mais qui englobe aussi bien des ouvrages plus ambitieux, et si l'on regardait du côté de Troyat, de Cecil Saint Laurent, de tant d'autres ! Ici c'est le lecteur qui détruit « l'histoire et se nourrit à ses dépens simplement pour passer le temps

Et Narcejac d'ajouter : « **Tant pis pour nous, auteurs policiers. Nous sommes ce que nous sommes. Ne confondons pas adresse et talent.** Il faut toujours dire la vérité. » Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », n° 124, 1975, cité par Pierre Gamarra, dans « L'enquête est ouverte », *Europe*, n° 571-572, novembre-décembre 1976, (p. 3-4-5. (C'est nous qui soulignons

6 Début de parution en feuilleton dans *La Revue des Deux Mondes*, (décembre 1951).

devinette. » (Bouccarège, 1951, réédition *Quarante ans de suspense*, 1988, vol. I, p. 3).

Malgré un départ modeste — *L'Ombre et la Proie* ne paraît en volume qu'en 1958, soit sept ans après sa livraison en feuilleton —, ce projet donnera corps à une somme littéraire considérable marquant encore (en dépit d'un récent reflux de la faveur du public) le roman policier et le cinéma français et universels : 53 romans, 65 nouvelles, 4 pièces dramatiques, 3 essais, 16 films entre collaborations et adaptations, 29 fictions policières radiodiffusées, 32 fictions télévisées... (Lacassin, 1993, p. 480-490).

Ce choix d'écriture en indivision trouve son principe dans la nécessité — sous le régime de la communauté légale des biens : complémentarité de la logique de Boileau et du talent poétique de Narcejac — de se ménager un domaine propre en renouvelant un genre confronté alors à deux voies également fermées : d'une part, « l'épilepsie du roman « noir » ». (Boileau-Narcejac, « En guise de préface », 1988, vol. I, p. I), et d'autre part, la désuétude du roman-problème traditionnel dans lequel « toutes les méthodes d'assassinat, les finesses de la déduction, les ruses pour égarer le lecteur, les décors de tous les milieux sociaux ont été usés jusqu'à la corde. » (Somerset Maugham, [1952], p. 24)

Si l'on tient à préciser l'originalité de Boileau-Narcejac, il convient de la considérer en la rapportant à l'état du roman policier à la Libération. L'âge d'or du roman de détection pure (ou roman-problème, roman-jeu, roman-puzzle, *murder-party*) est passé, et ce sous-genre s'épuise, en dépit de la ferveur persévérante de vieillissants inconditionnels du genre, dans la répétition de schémas narratifs prescrits par des chartes poétiques contraignantes.

Leur dessein consistait donc à s'interdire les travers d'un genre « coupé de la réalité sociale, dédaigné de l'environnement social et de l'espace, cloîtré dans des chambres closes, voué à l'argumentation et à la ratiocination, cultivant avec préciosité le crime parfait [...] » (Lacassin, 1993, p. 27)

Leur ambition se fondait également sur un rejet global du roman noir, bien qu'à l'occasion, Thomas Narcejac ait pastiché des plumes célèbres de cette variété décriée (James Hadley Chase, Peter Cheney, Antoine Dominique, Albert Simenon⁷), et qu'il ait signé en commun avec Terry Stewart (pseudonyme à consonance anglo-saxonne du Français Serge Arcouet) le roman *Faut qu'ça saigne*, dont l'appartenance générique est manifeste.

28

De ce double rejet, procède un nouveau type de roman policier : le roman de la victime (*thriller ou shocker*), reprenant certains des procédés du roman gothique (ou noir) du XVIII^{ème} siècle, en particulier les effets de tension et de retardement. Avec ce genre ancien, le roman de la victime a également en partage le procédé du « surnaturel expliqué », notion que Todorov assimile à celle de « fantastique-étrange »⁸.

En fait, l'histoire du roman policier montre que l'apport de Boileau-Narcejac se fonde sur la reprise et le perfectionnement d'innovations narratives antérieures d'origine anglo-saxonne, acclimatées aux conditions culturelles françaises de l'après-guerre. On citera comme prédécesseurs reconnus comme références : George Hopley-Woolrich Cornell (1903-1968), alias William Irish ; Roy Vickers (1888-1965), surtout connu pour sa suite de nouvelles, commencée en 1935 et intitulée *Service des affaires classées* ; Anthony Berkeley Cox, alias Francis Iles (1911-1993), auteur du remarquable *Préméditation (Before the Fact)*, et de *Complicité*, adapté par Alfred Hitchcock sous le titre, *Soupçons*. C'est environ à la même époque, que Patricia Highsmith publie *L'inconnu du nord-express*, (1950), le premier de ses romans, centré ici, non plus sur la victime, mais sur la psychologie du meurtrier. On peut d'ailleurs inclure ces romanciers dans une famille d'écrivains que la critique situe dans la variété haute du roman policier, à la limite où celui-ci jouxte la littérature légitimée. Le souhait de Germaine Beaumont⁹ « de voir le roman policier s'intégrer de plus en plus au roman littéraire et réciproquement » (*Europe*, 1976, p. 105) désigne cette frange valorisée du genre policier.

C'est sur ces prémisses que commença leur production commune. En 1952, les Éditions Denoël publient leur deuxième titre, *Celle qui n'était plus*, (1952), puis *D'entre les morts*, (1954), dans la même veine policière

7 Lire en particulier : Thomas Narcejac, *Nouvelles confidences dans ma nuit*, Le Portulan, 1947 ainsi que le pastiche de Peter Cheney : « La nuit tombe », p. 63-98, dans *Faux et usage de faux*, Librairie des Champs Élysées, coll. « Le Masque », décembre 1951.

8 Cette subdivision est ainsi définie par Todorov : « Commençons par le fantastique-étrange. Des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, y reçoivent à la fin une explication rationnelle. Si ces événements ont longtemps conduit le personnage et le lecteur à croire à l'intervention du surnaturel, c'est qu'ils avaient un caractère insolite. La critique a [...] décrit cette variété sous le nom de « surnaturel expliqué ». Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, coll. « Points / Essais », n° 73, 1970, p. 49-50.

9 Germaine Beaumont, (pseudonyme de Germaine Battendier, 1890-1983), journaliste, romancière, traductrice de Virginia Woolf, spécialiste du roman policier, et animatrice d'émissions policières, en particulier *Les maîtres du mystère*, (France Inter 1952-1974). Figure incontournable du genre policier au XX^e siècle.

et fantastique. Cette collaboration, remarquable de créativité, de juin 1951 à 1988, persista, d'une certaine façon, à titre posthume jusqu'en 1998, puisque Thomas Narcejac, (1908-1998), qui survécut à Pierre Boileau (1906-1989), continua à écrire, et à signer, en hommage à son associé disparu, ses œuvres propres du nom de plume sous lequel la presse les avaient consacrés, depuis plus d'un demi-siècle, « maîtres du suspense français ».

Double rejet du roman-problème et du roman noir

La « fin » du roman-puzzle

Les griefs à l'encontre du roman-puzzle ne sont pas nouveaux ; ils apparaissent, paradoxalement, à son âge d'or, dans le premier quart du XX^e siècle. L'essai de Siegfried Kracauer, *Le roman policier* (1922-1925), en constitue probablement le modèle fondateur et inégalé ; Kracauer note l'une des faiblesses fondamentales du genre : le déficit de densité psychologique et sociologique :

Les hommes [personnages] s'y composent de configurations de particules psychiques non reliées entre elles et qui sont adaptées après coup au déroulement de l'action, tel que le construit librement la *ratio*. Nulle part le psychique n'est le but de la narration, mais seulement le support d'actions isolées, le tremplin d'exploits intellectuels. [...] C'est le règne d'une psychologie qui fonde le tout sur les parties et ne crée que des ensembles calculables. (Kracauer, 2001, p. 53)

Ces griefs se multiplient au fur et à mesure que le genre se sclérose en se liant à des chartes poétiques tyranniques¹⁰ qui motivent, dès l'avant-guerre, le pronostic défavorable de Francis Iles quant à l'avenir du roman-puzzle :

Je suis personnellement convaincu que les jours du vieux roman à énigme pure et simple [...] et qui se fonde uniquement sur une intrigue, sans y ajouter les attraits des caractères, du style et même de l'humour, je suis convaincu que les jours de ce roman sont comptés ou pour le moins qu'il est entre les mains du syndicat de faillite [...] (Anthony Berkeley Cox, in Fondanèche, 2000, p. 46.)

Les auteurs de romans noirs, se posant en relève du roman d'investigation classique, alimentent également la controverse ; c'est ainsi que Raymond Chandler peut écrire :

En fait, sur le plan intellectuel, tous ces romans ne posent aucun problème et, sur le plan artistique, ce ne sont pas des romans. Ils sont trop artificiellement ourdis et trop en dehors des réalités de la vie. (Chandler, 1951, *L'art d'assassiner ou la moindre des choses*, p. 182)

L'originalité de Boileau-Narcejac tient au refus des règles des chartes poétiques, et particulièrement, de la 16^e règle de S.S. Van Dine, qui dessine l'exacte image inversée de la conception policière du duo français :

Il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs, pas plus que d'analyses subtiles ou de préoccupations « atmosphériques. De telles matières ne peuvent qu'encombrer lorsqu'il s'agit d'exposer clairement un crime et de chercher le coupable. [...] Je pense [...] que, lorsque l'auteur est parvenu à donner l'impression du réel et à capter l'intérêt et la sympathie du lecteur aussi bien pour les personnages que pour le problème, il a fait suffisamment de concessions à la technique purement littéraire. [...] Le roman policier est un genre très défini. Le lecteur n'y cherche ni des falbalas littéraires, ni des virtuosités de style, ni des analyses trop approfondies, mais un certain stimulant de l'esprit ou une sorte d'activité intellectuelle comme il en trouve en assistant à un match de football ou en se penchant sur des mots croisés. (S.S. Van Dine, [1928] et 1951 pour la traduction française)

Si Boileau et Narcejac refusent de prolonger la sclérose du roman-puzzle, (bien qu'ils en aient été nourris et qu'ils reconnaissent leur dette à son égard), ils n'ont pas davantage d'inclination pour la nouveauté, tapageuse à leurs yeux, du roman noir, et les voies ouvertes par ce dernier restent également exclues.

Rejet du roman noir

Le rejet du roman noir repose sur des motifs divers. Alors qu'il existe une tradition française du roman judiciaire et policier avec sa galerie de grandes figures — Eugène François Vidocq, Edgar Poe, (Américain «naturalisé français» par la traduction demeurée inégalée de Baudelaire, et plus célèbre en France qu'aux U.S.A.), Fortuné Du Boisgobey, Henry Cauvin, Emile Gaboriau, Gaston Leroux, Maurice Leblanc — les grands

¹⁰ Le terme n'est pas abusif ; nous renvoyons le lecteur à la lecture des 20 fameuses règles de S.S. Van Dine, 1928.

noms du roman noir sont Américains, et, paradoxalement, idolâtrés et rejetés. Signe de cette ambivalence, le succès des collections « Série Noire » et « Série Blème » de Gallimard, qui privilégient d'abord les traductions (vraies ou apocryphes) de l'américain, avant de naturaliser le roman noir local en l'acclimatant dans la conscience collective de l'après-guerre.

Boileau-Narcejac distingue le roman noir du roman noir « pur » qui s'adresse à la réflexion, et qui a pour fond la destinée, l'écrasement d'un sujet par la vie. Celui-ci est un genre assez indéterminé que l'on pourrait désigner de l'expression : roman tragique du crime, dans lequel Boileau et Narcejac incluent : Graham Greene, Somerset Maugham, Steinbeck, Hemingway, Georges Bernanos... Dans cette catégorie romanesque légitimée, l'intrigue reste au second plan, c'est-à-dire subordonnée à la logique tragique ; en revanche, dans le roman policier noir, c'est le scénario et la multiplication des péripéties qui priment, car ce type de romans « s'efforce, avant tout [...] de mobiliser pour quelques instants l'attention et la curiosité d'un lecteur en quête d'évasion. » (Narcejac, mai 1949, réédition 1998, p. 1181). Le roman noir n'a ainsi d'autre objet que d'occuper l'imagination de son lecteur jusqu'au point, si cela est possible, selon les mots de Marcel Duhamel, de « [l'] empêcher de dormir. » (Duhamel in Peter Cheney, *Vous piguez ?*, 1947, rabat de couverture).

Le roman policier noir est également blâmé pour sa complaisance dans la dégradation des thèmes sérieux du roman tragique du crime : la clandestinité, thème sérieux du roman noir pur (Graham Greene) est traduite par des péripéties faciles, davantage en affinité avec le spectacle qu'avec le tragique existentiel. Autre thème sérieux, dégradé par le roman noir : la sexualité, réduite au « [...] sexe, [et à] l'érotisme de quatre sous ». (Boileau-Narcejac, 1986, p. 161) Ce dernier trait en fait une « lecture peu recommandable », en opposition à la devise des romans du « Masque » : « le roman qu'on peut mettre en toutes les mains » (*Tandem ou 35 ans de suspense*, 161). La sexualité dégradée en sadisme, l'horreur en divertissement, motivent ce grief de Narcejac : « Le roman policier est la forme commercialisée et foraine du roman noir. » (Narcejac, [mai 1949], réédition 1998, vol. I, p. 1182) C'est pourquoi leur verdict sans appel revêt la violence du pamphlet, abstraction faite des concessions à l'endroit de grands noms de ce genre rejeté :¹¹

C'est le music-hall installé dans le roman. C'est le cirque colonisant la littérature. N'a-t-on pas, en effet, l'impression que le roman policier noir s'efforce de réaliser la synthèse de tous les spectacles de foire, du water-chute au musée, pour adultes seulement en passant par le tir, la diseuse de bonne aventure, la ménagerie, la boucle de la mort et la baraque de catch ? Talent, soit. Mais au sens de tour de main, de savoir-faire, d'adresse. L'art est sans doute autre chose... (Narcejac, mai 1949, p. 1187.)

Néanmoins, Boileau et Narcejac ne peuvent ignorer l'esprit du temps, ni leur époque dont le roman noir a la faveur, et moins encore la réussite de son acclimatement en France après 1968 dans le courant du néo-polar. C'est ainsi que les soulèvements de 1968, en France et ailleurs, les engagent à reconsidérer la primauté accordée dans leurs débuts à une narration quasi autonome par rapport aux questions directement politiques. La sensibilité collective déterminée par la visibilité nouvelle de catégories humaines et sociales (essentiellement les jeunes et les femmes) qui sont autant de lecteurs potentiels les portent à élargir les milieux représentés et à les concevoir en rapport avec des questions d'actualité. Devenus plus sensibles à ces thèmes nouveaux — le troisième âge avec *Carte Vermeil* ou le suicide des jeunes dans *La mort a dit peut-être* — ils demeurent cependant convaincus, à l'encontre des tenants du néo-polar français, que le roman à thèse n'est pas leur fait et que leur « travail d'écrivain [ne saurait être confondu] avec une tribune politique. » (Boileau-Narcejac, « Suspense en duo », 1978, p. 1204)

Ils substitueront donc au « choc émotif qui déclenchait la suite des événements [dans leurs premiers romans] une situation dramatique [...] empruntée à un problème social déjà banalisé » (Boileau-Narcejac, 1986, p. 181), avec le regret que, si la mise à profit de la riche tradition du fait divers est un plus pour l'écriture documentaire, les effets de surprise et le plaisir désintéressé de la lecture y perdent probablement. Faute de se reconnaître dans des genres dominants, ils choisissent une voie inédite en France, celle du suspense policier et fantastique.

Le suspense

Le suspense n'est certes pas une invention de Boileau-Narcejac, mais la manière dont ils en usent leur

¹¹ Citons au hasard ces quelques jugements favorables (ou mitigés) : « D. Hammett [...] a totalement renouvelé le roman policier et peut-être inventé un style. », in « Dashiell Hammett », *L'express*, 19 janvier 1961.

.Il [James Hadley Chase] reste du moins un virtuose du conte à faire peur. », in *L'Express*, 24 août 1961 »

James Cain, avec son goût presque maniaque de la précision, du détail juste, son refus de toute rhétorique, nous mène tout droit aux » frontières d'un certain fantastique. Il nous donne à flairer tout l'inhumain du monde. Par là, il définit et justifie le roman policier. », in « Catéchisme du parfait assassin », *L'Express*, 21 novembre 1961

appartient en propre et constitue en quelque sorte, leur marque de fabrique. Dans son acception commune, le suspense est reçu conformément à son étymologie (*suspendo* : « tenir en suspens, dans l'incertitude, par une réponse équivoque laisser la question indécise, tenir les esprits en suspens, maintenir l'attente suspendue, retenir son souffle [...] » (Gaffiot, 1934). Le suspense, comme « effet de retardement » et « tension narrative », est aussi ancien que l'épopée ou le roman. On en distingue divers degrés que nous classons ici du simple au complexe, selon la conception de Boileau-Narcejac, telle que nous la reconstituons (et la commentons) à partir de notre documentation.

Le degré zéro du suspense

Cette forme élémentaire correspond à l'extension sur la totalité du récit de deux figures de rhétorique, valides pour la phrase (au mieux, pour une séquence narrative) :

1 / La sustentation : « [qui] consiste à tenir longtemps le lecteur ou l'auditeur en suspens, et à le surprendre ensuite par quelque chose qu'il était loin d'attendre. » (Fontanier, 1968, p. 417) ;

2 / La suspension : « [qui] consiste à faire attendre, jusqu'à la fin d'une phrase ou d'une période [...] un trait par lequel on veut produire une grande surprise ou une forte impression. » (Fontanier, 1968, p. 364)

Dans notre perspective, nous concevons le suspense policier comme l'application de ces figures à l'ensemble de la fiction. Néanmoins, qu'il s'agisse de l'attente différée de la survenue d'événements effrayants ou de la solution d'un mystère, c'est là « quelque chose de *dégradé* », en ce sens que c'est le procédé le plus commun, fondé sur la simple curiosité. En effet, « faire du suspense en reportant plus loin qu'il n'est naturel l'apparition d'un événement attendu, est un mauvais système car, si l'on crée ainsi une émotion, on n'abuse cependant pas le lecteur. » (Narcejac, « Le suspense », 1952, p. 1194)

Par ailleurs, le recours au procédé de la suspension est délicat. L'écueil réside dans son volume : une suspension trop brève est vaine et manque son but ; trop longue, elle peut déboucher sur un changement de genre, par exemple lorsque la narration interrompt l'enquête policière actuelle pour lui substituer le récit mélodramatique, anachronique et exponentiel des conditions passées censées expliquer le crime initial. C'est le propre du roman judiciaire (prototype du roman policier) qui juxtapose deux macro-séquences : l'investigation policière et le roman de mœurs et d'aventures. Un exemple significatif de ce type de roman en diptyque serait *Monsieur Lecoq*, 1869, d'Émile Gaboriau.

De même, suspendre l'intérêt dramatique par des descriptions dilatoires, ou par des vérifications fastidieuses d'alibi et d'emplois du temps n'aboutit qu'à rater le but de la suspension par trop de confiance en la préservation de la curiosité du lecteur, curiosité qui finit par s'altérer en même temps que se rompt le fil de l'intrigue.

Dans les limites du roman-problème, la forme la plus rudimentaire du suspense c'est le mystère qu'exprime la question fondamentale donnant son nom au genre : *whodunit* (*who done it ?*), question dont l'auteur doit maintenir l'intérêt jusqu'à la récapitulation explicative. Dans le jeu opposant détective et lecteur, le combat est supposé loyal puisque « le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème » (S. S. Van Dine, 1928) ; cependant la compétition est truquée, car, entre détective et lecteur se glisse l'auteur, et sous peine de disqualification, l'avantage doit rester à ce dernier, car selon la règle n° 6 de la charte de Chandler « La solution du mystère doit échapper à un lecteur raisonnablement intelligent... » (Fondanèche, 2000, p. 48)

Néanmoins, en raison du nombre limité de situations narratives et de la difficulté de leur renouvellement, le lecteur perspicace « devin[e] presque toujours, au premier tiers, à la moitié, et [...] il faut de bien grandes vertus pour [le] retenir encore après cela. » (Aveline, 1962, p. 236) Tous les artifices, y compris les plus invraisemblables, ayant été expérimentés, il advient que le roman-problème tourne au ressassement.

Le premier degré du suspense

Le premier degré correspond à la même question (*who done it ?*) mais rendue plus ardue par les conditions inouïes du crime. La situation du meurtre dans un local clos est communément le motif prescrit dans l'intention de dérouter le lecteur : parmi les exemples les plus fameux de cette catégorie, on citera la nouvelle fondatrice d'Edgar Allan Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue », (1841), le roman de Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, (1907-1908), ou celui de John Dickson Carr, *La chambre ardente*, (1948). Le roman de Boileau-Narcejac, *L'ingénieur aimait trop les chiffres*, (1958), entièrement fondé sur le défi du meurtre en local clos, offre l'originalité, par la multiplication des occurrences du crime inouï, d'élever le degré de difficulté de conception et d'écriture.

Ces deux premières sortes de suspense ont pour clause la curiosité du lecteur, pour méthode des procédés dilatoires de révélations (interrogatoires, raisonnements, leurres, révélations partielles), et pour logique, la tension qui se noue de l'obscurité et du chaos initiaux (les pièces éparses du puzzle) jusqu'au triomphe de la raison. L'émotion n'y entre que pour peu, ou n'est présente que sous la forme rudimentaire de la curiosité. Dans la forme suivante de suspense, la peur vient s'ajouter à la curiosité.

Le second degré du suspense

Le second degré a pour clause le savoir (et l'impuissance) du lecteur à l'endroit du danger, l'ignorance et l'impuissance (relatives) de la victime, pour moyen une narration dont la temporalité (ralentissement de la narration couplée à une accélération de l'intrigue) s'évalue à l'aune du délai qui sépare le moment présent de celui de l'échéance, et pour dynamique l'angoisse qui naît avec la menace et prend fin à la survenue (ou à l'évitement) du danger. Exemples classiques de cette forme : « Le puits et le pendule », d'Edgar Allan Poe, (1842), ou les récits de William Irish dans lesquels l'investigation est souvent une course contre l'exécution programmée d'un innocent.

Dans cette catégorie, Narcejac distingue le « suspense-confort », qui serait une sorte de jeu de l'auteur avec son lecteur (ou du réalisateur avec le spectateur) comme dans les films de Hitchcock, où l'humour permet, de reproduire des situations terrifiantes qui sans cela seraient proprement insupportables.

C'est un degré que Narcejac décrit ainsi : « L'auteur tortionnaire étrangle doucement son lecteur en lui murmurant : « Laissez-vous aller. Ça ne vous fera pas de mal. Au contraire. » Alors, on perd le souffle et on agonise, mais comme l'étreinte se relâche aussitôt, on sent très vite qu'il s'agit d'un jeu très excitant. » (Boileau-Narcejac, 1986, p. 96). Là, comme dans les formes précédentes, le personnage manque d'épaisseur. « [...] les personnages sont des gibiers de psychiatres [...] victimes d'une idée fixe », (Boileau-Narcejac, 1986, p. 98). L'exemple le plus fameux que nous pourrions citer est celui de Norman Bates dont la manie a constitué l'ingrédient de *Psychose*, de ses suites et *remakes*. C'est ce type de suspense qui caractérise aussi certains des romans de James Hadley Chase, en particulier : *La chair de l'orchidée*, (1948).

32

Le grief contre cette catégorie de romans réside dans « la pesanteur qui [joue] contre eux. » (Boileau-Narcejac, 1986, p. 98) Ainsi, la terreur de la victime ou de l'assassin (et, bien évidemment du lecteur) « ne peut s'accompagner que de sentiments pauvres, simples, nus. Autrement dit, la psychologie des personnages menacés sera d'autant plus sommaire que la menace sera plus proche. Être en suspens, c'est remâcher sa misère. » (Boileau-Narcejac, 1986, p. 98). Dans les deux cas visés (degré zéro, premier degré et second degré), le suspense résulte d'un artifice, d'une recette, et comme tel, génère d'abord une émotion fugace, et, en dernière instance, l'insatisfaction.

Le suspense total ou l'effet fantastique

Sommes-nous légitimement fondés à poser en relation d'équivalence les notions de suspense et de fantastique ? Notre opinion ou nos propres conclusions sont étrangères au débat ; en effet, nous situons celui-ci dans la perspective de l'égalité logique que Boileau-Narcejac établit entre ces deux concepts en arguant que l'horreur sacrée qui accompagne le viol « [d'] un secret d'ordre métaphysique » ou la surprise « [d'] une disposition occulte des choses » coïncide aussi bien avec l'horreur du suspense qu'avec celle du fantastique, si bien que ces deux notions générant un effet comparable en viennent à se superposer. C'est pourquoi dans les textes théoriques de Boileau-Narcejac la définition littéraire du suspense se recoupe précisément avec celle du fantastique, à savoir : « Un récit dont la vraisemblance et l'étrangeté sont telles que notre âme se sent paralysée et agonise. » (Narcejac, 1952, p. 1196)

Cependant cette relation d'équivalence mérite examen tant la disconvenance des registres fantastique et policier présente *a priori* les apparences de l'irréductible, et tant les traits qui les dissocient s'accumulent. Les oppose d'abord, leur époque d'émergence, fin du XVIII^e siècle européen pour le premier, approximativement un siècle plus tard pour le second.

Les séparent également les consciences collectives auxquels ils s'adressent : le récit fantastique postule une conscience collective sensible encore au mystère de « l'irruption de l'insolite absolu » (Roger Caillois, 1958, p. 31) mais dans le même temps, indécise, partagée entre la séduction d'un arrière-plan métaphysique inconnaissable et les nouvelles certitudes rationnelles et expérimentales portées par le mouvement des Lumières. Le roman policier vise, lui, le public contemporain du positivisme et de la grande industrie, incrédule, au moins dans les limites de sa lecture. Cette opposition des consciences collectives de leurs publics respectifs se reflète dans les textes par les dispositions psychiques inconciliables de leurs personnages : ainsi que le note Pierre-Georges Castex :

[Si] le héros du conte fantastique croit à une manifestation de l'au-delà, l'inspecteur de police sait bien que le criminel le plus habile est incapable de traverser les murs. L'un accepte le miracle comme le signe d'une révélation, l'autre tâche de le supprimer grâce à sa technique de la détection. (Castex, 1951, p. 402.)

La référence au surnaturel est irrecevable dans un prétoire ; c'est pourquoi, le récit policier, contemporain de la police scientifique et de la médecine légale, fonde sa cohérence sur les axiomes que « les miracles n'existent pas en matière de police » (Leblanc, 1962, p. 266), ou, selon l'humour de Sherlock Holmes, cet enquêteur de légende :

Jusqu'ici [...] j'ai borné mes investigations aux choses de ce monde. Dans la limite de mes faibles moyens, j'ai combattu le mal... mais ce serait une tâche bien ambitieuse de s'attaquer au démon lui-même. [...] J'ai peine à admettre un diable dont les pouvoirs s'arrêteraient aux limites d'une paroisse — tout comme ceux d'un conseil de fabrique. (Doyle, 1905, p. 30-32)

Ainsi, selon le mot de Boileau-Narcejac, « considéré sociologiquement, le roman policier à ses origines, est le symbole d'une croisade contre les forces d'illusion » (Boileau-Narcejac, 1988, p. 1143) alors que le récit fantastique équivaldrait plutôt à un consentement ou une entrouverture à ces mêmes « forces d'illusion ».

Enfin, mais pour des raisons qu'il n'entre pas dans notre propos d'élucider, la veine fantastique, adoptée par la plupart des écrivains « classiques » européens du XIX^e — Jan Potocki, Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Alexandre Pouchkine, Nicolas Gogol, Gérard de Nerval, Jules Barbey d'Aurevilly, Edgar Allan Poe, Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski, Robert-Louis Stevenson, Charles Dickens... — reçoit de cette distinction même une dignité précoce qui fera longtemps défaut au récit policier.

Pourtant, la réalité de la combinaison des genres vient démentir tous ces antagonismes, y compris dans les productions littéraires les plus valorisées : soit un récit « classique » « La petite Roque » (1^{er}-1^{er} décembre 1880) de Maupassant, qui a pour sujet un crime de province. Argument : le cadavre d'une fillette violée puis étranglée est retrouvé à l'orée d'une futaie normande. L'enquête du parquet et de la gendarmerie s'enlise cependant des indices laissent augurer que le coupable n'est pas un trimardeur étranger au pays comme on l'aurait souhaité. À partir de là, le narrateur focalise son récit sur le maire du village, Renardet ; c'est ici que s'achève l'histoire criminelle et que commence l'histoire fantastique vécue par le lecteur à travers les contenus aberrants de la conscience de l'assassin. La petite morte « revient », et l'assassin (comme le lecteur) est confronté à deux attitudes également impossibles : admettre la réalité des apparitions c'est tomber dans la superstition, mais la nier c'est en nier la matérialité faite « [d'] horreur épouvantée », de « terreur », de « dégoût », de « peur de l'ombre », (Maupassant, 1880, p. 17), d'hallucinations et de visions.

Ce propriétaire terrien, nourri aux idées du XVIII^e, qui « ne croyait ni à Dieu, ni au diable, n'attendant par conséquent, dans une autre vie, ni châtement, ni récompense de ses actes en celle-ci » éprouve une épouvante telle qu'elle le mène au suicide. Selon Theodor Reik, « il doit rester dans l'esprit de nos contemporains des traces de la croyance selon laquelle la victime s'attache aux pas de son assassin jusqu'à ce que celui-ci ait payé de sa vie. » (Reik, 1958, p. 60)

On le voit, les périodisations sur l'émergence des genres n'ont que peu de poids si l'on considère que la conscience culturelle contemporaine inclut des éléments disparates provenant de phases historiques révolues. Cette diversité explique la simultanéité des genres et de leur faveur. Ainsi que le notent Boileau-Narcejac « [...] la science ne supprime pas la magie, la religion ne détruit pas la superstition, le rationnel n'élimine pas l'irrationnel. » (Boileau-Narcejac, 1988, p. 1125.)

L'opposition foncière des deux genres ne résiste ni à l'épreuve des faits (policier et fantastique cohabitent harmonieusement), ni à l'analyse : en effet, une histoire fantastique, est une énigme sans réponse, ou qui, au gré des indices textuels, agrée des réponses multiples ; une histoire policière, une énigme nécessairement élucidée dans les limites de la raison. La mise en relation des modalités compositionnelles des premiers romans de Boileau-Narcejac, permet de définir la facture particulière de leur écriture.

Caractère inclassable des récits de Boileau-Narcejac

Nous postulons que c'est à l'épilogue que l'ambiguïté narrative se révèle avec une évidence maximale. En effet, cette séquence atteste la validité de la lecture par un dénouement convenu, cas qui se vérifie dans les

récits à un seul niveau de compréhension, ou bien la réfute par une clause inattendue, nécessitant ainsi la rectification des interprétations antérieures. Cette dernière éventualité signale une particularité : la polysémie du récit. Boileau-Narcejac note à ce propos la demande contradictoire des lecteurs : [...] ce qu'ils désirent c'est que, le mystère éclairci, le roman conserve cette espèce d'aura poétique qu'il devait justement au mystère. En somme, ils exigent que tout change en demeurant comme avant. » (Boileau-Narcejac, [1969], vol. II, 1988, p. 978)

L'équation est complexe. La solution consistera à proposer un dénouement qui, tout en faisant droit à la raison par le recours au procédé, au *gimmick* policier, au tour de prestidigitation, paraisse suffisamment plausible pour satisfaire l'intelligence mais également suffisamment sophistiqué et artificiel pour faire naître le soupçon que l'auteur dissimule encore quelque chose, et que les faits ne sont peut-être pas, ou ne peuvent pas être, tels qu'on nous les décrit. Cette attitude de rejet propre au lecteur, trouve son équivalent dans l'attitude homologue de la victime qui, niant la machination, persiste dans son délire.

C'est le cas dans *D'entre les morts*, lorsque Flavières, la victime, refuse de croire à la mort de sa maîtresse et la quitte en murmurant : « Je t'attendrai ». La fiction a été si prégnante que tout retour au réel est fermé pour le personnage, et vraisemblablement aussi, pour le lecteur. Le scénario minimal de *D'entre les morts* est celui-ci : Flavières est témoin du suicide de Madeleine, la femme de son ami Gévigne. C'est en tout cas ce dont il est convaincu, et le lecteur avec lui. Or, quelques années après, Flavières croise le sosie de Madeleine, ou Madeleine elle-même. L'intrigue repose sur une substitution d'identité motivée par le fait que Gévigne avait besoin d'un témoin crédible pour l'assassinat de sa femme. Le procédé, l'équation plaisante, le *gimmick*, ici une machination sur l'identité, n'est que l'idée mère, le germe voué à disparaître de sorte à laisser place au corps du roman. Mais comment passe-t-on d'une idée aussi dépouillée au roman, *D'entre les morts*, puis à *Vertigo*, que le British Film Institute désigne comme « le meilleur long métrage de tous les temps »¹³ ? L'idée ne peut être définie comme idée mère que si ses potentialités sont développées à leur extrême limite. Notre point de vue est que Boileau-Narcejac est allé aussi loin que l'on pouvait le faire en conservant de pair, veine fantastique et policière.

34

L'anxiété est le ressort du suspense total, cependant il ne s'agit ni de peur dans son acception d'effroi face à une menace identifiée, ni moins encore de peur causée par les personnages folkloriques des récits fantastiques romantiques, mais d'un désarroi quasi métaphysique devant l'approche diffuse d'un danger indéfini. L'impressionnabilité (celle du lecteur comme de la victime) s'origine cette fois dans « l'attente de quelque chose dont on ne connaît pas la nature, dont la nature est peut-être inconnaissable, et qui se manifestera d'une façon énigmatique et inassimilable par la raison ». (Narcejac, « Le suspense », 1952, réédition 1988, volume I, p. 1194)

Dans cette attente, le temps, si important dans les récits de Poe ou d'Irish, devient un élément accessoire. Ici, le suspense associe l'étrange à l'élément policier, si bien que chaque épisode, et en particulier l'épilogue, sont justiciables de deux interprétations « l'une rationnelle mais insuffisante ; l'autre poétique mais floue [...] » (Narcejac, 1952, p. 1195) C'est cette forme de suspense qui confère aux récits de Boileau-Narcejac le caractère indécidable, polysémique attribué à la littérature classique. Leur formation les prédisposait à concevoir le roman policier comme un « vrai roman [qui] se situe toujours entre le oui et le non » (Narcejac, 1952, p. 1197).

Si l'on convient que « le livre de diffusion de masse va où se trouvent les masses » revêtu des « couleurs attirantes de l'esthétique de masse » (Escarpit, 1970), on note que les romans de Boileau-Narcejac ne se modèlent que très incomplètement sur les normes qui définissent communément la catégorie paralittéraire : indice de l'ambiguïté de leur classement, le péri-texte éditorial n'est pas toujours explicite. C'est ainsi que, bien que Boileau-Narcejac soit communément cité comme écrivain de genre dans les anthologies ou les ouvrages d'histoire du roman policier, la caractérisation générique de leur production, avec pour élément de référence le péri-texte éditorial, se révèle ambiguë.

La redondance des procédés narratifs n'est pas davantage leur fait. Le lecteur n'y trouvera ni les coïncidences miraculeuses, les reconnaissances d'identités usurpées de Fortuné du Boisgobey, ni les péripéties spectaculaires, les révélations sidérantes de Maurice Leblanc, ou même les invraisemblances du père de James Bond, Ian Fleming...

13 « Tous les dix ans, la revue *Sight and Sound*, publiée par le [British Film Institute](http://www.bfi.org.uk) (établissement anglais créée en 1933 pour encourager le développement des arts cinématographiques) interroge les critiques du septième art du monde entier sur les meilleurs films jamais réalisés.

Cette année fait figure de coup de tonnerre car pour la première fois depuis 1962, l'indétrônable *Citizen Kane* a dû céder sa place à *Vertigo* (*Sueurs Froides*). Les 846 professionnels du cinéma ont désigné l'œuvre réalisée par Alfred Hitchcock comme étant le meilleur long-métrage de tous les temps. » Cf. Assma Maad, « *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, le meilleur film de tous les temps » ; <http://www.lefigaro.fr/cinema/2012/08/02/03002-20120802ARTFIG00376--vertigo-d-alfred-hitchcock-le-meilleur-film-de-tous-les-temps.php>

Leurs romans donnent à voir au contraire une logique implacable. Les situations peuvent bien être qualifiées de romanesques, mais ce critère est lui aussi relatif quand on considère que la réalité passe souvent la fiction. Pas davantage de redondance en matière de lieux, d'époques, de tonalité. L'apport essentiel de Boileau-Narcejac consiste à jouer sur la nature des réponses aux énigmes : ils usent de situations narratives fantastiques-étranges¹⁴ en proposant, à l'épilogue, une solution plausible ; néanmoins, ils réservent aux épisodes et à l'épilogue suffisamment d'indétermination, d'ambiguïté pour laisser le récit ouvert. En d'autres termes, ils conservent dans le même mouvement l'énigme du roman policier ainsi que l'indécision des épilogues fantastiques. Le suspense (ou le fantastique) tel que le conçoit Boileau-Narcejac « loin d'être — comme le pseudo-suspense — un état d'âme dont on réclame la fin, la suppression [...] est un état d'âme pénible, douloureux et qui ne comporte pas d'achèvement. En un certain sens, même [...] tout achèvement serait factice et dommageable. » (Narcejac, 1952, *Quarante ans de suspense*, vol. I, p. 1195) L'absence d'achèvement est un point d'affinité avec la littérature si on le rapporte à cette notation de Daniel Couégnas : « «Pluriel», «polysémique», «dialogique» : ces différents termes pourraient sans doute caractériser tout ce qui, dans le vaste champ littéraire, exclut la paralittérature. » (Couégnas, 1992, p. 112)

Bibliographie

I / articles et ouvrages théoriques

AVELINE, Claude. 1962. « Double note sur le roman policier en général et la «Suite Policière» en particulier », dans *La double mort de Frédéric Belot*. Mercure de France. 251 p.

BOILEAU-NARCEJAC. 1951. *L'ombre et la proie*. *La Revue des Deux Mondes*, décembre 1951-janvier 1952.

BOILEAU-NARCEJAC. 1975. *Le roman policier*. Presses Universitaires de France. Coll. « Que sais-je ? », n° 1623. 128 p.

BOILEAU-NARCEJAC. [1978]. « Suspense en duo », dans *Quarante ans de suspense*, Vol. I. Robert Laffont, Coll. « Bouquins », septembre 1988, pages 1122-1220. Extrait de J.-P. Liégeois, *Gens de liberté*, Éditions Denoël, 1978.

BOILEAU-NARCEJAC. 1986. *Tandem ou 35 ans de suspense*. Éditions Denoël. 200 p.

BOILEAU-NARCEJAC. 1988. « Le roman policier d'Edgar Poe à la série noire », dans *Quarante ans de suspense*, Vol. II. Robert Laffont, Coll. « Bouquins », septembre 1988, pages 1122-1220.

BOILEAU, Pierre. 1988. « En guise de préface Thomas Narcejac », dans *Quarante ans de suspense*, Vol. I. Pages I-III.

CAILLOIS, Roger. 1958. « Nouvelle Préface », dans : Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Éditions Gallimard texte établi, présenté et préfacé par Roger Caillois.

CASTEX, Pierre-Georges, 1951. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. José Corti.

CHANDLER, Raymond. 1951. « L'art d'assassiner ou la moindre des choses », dans *La rousse rafle tout*. Presses de la Cité. Coll. « Presses pocket », n° 741, pages 192-199.

COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, coll. « Poétique », janvier 1992.

DUBOIS, Jacques. *Le roman policier et la modernité*. Nathan, 1992. Coll. « Le texte à l'œuvre ». 235 p.

ESCARPIT, Robert. 1970. « Le livre de diffusion de masse » dans : *Communication et langages*. N° 5, 1970. pp. 92-96.

doi : 10.3406/colan.1970.3790

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1970_num_5_1_3790]

FONDANÈCHE, Daniel. *Le roman policier*. Ellipses, 2000. Coll. « Thèmes et études ». 110 p.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*, (1821-1830). Flammarion, 1968. Coll. « Science de l'homme ». 503 p.

¹⁴ Le surnaturel expliqué correspond chez Todorov à la notion d'étrange : « Commençons par le fantastique étrange. Des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, y reçoivent à la fin une explication rationnelle. Si ces événements ont longtemps conduit le personnage et le lecteur à croire à l'intervention du surnaturel, c'est qu'ils avaient un caractère insolite. La critique a décrit [...] cette variété sous le nom de «surnaturel expliqué». » Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, coll. « Points / Essais », n° 73, 1970, p. 49-50.

GAFFIOT, Félix. 1934. *Dictionnaire Latin Français*, Paris, Librairie Hachette.

KRACAUER, Siegfried [1992-1925]. *Le roman policier Un traité philosophique*. 1981. Éditions Payot, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Critique de la politique », n° 389, 179 p.

LACASSIN, Francis. 1993. *Mythologie du roman policier*. Paris, Christian Bourgois éditeur. 359 p.

MAUGHAM, Somerset. *Decline and fall of the detective story*. [1952]. Extraits publiés dans « Pour ou contre le roman policier », textes traduits et présentés par Robert Loutit, *Magazine littéraire*, n° 194, avril 1983, p. 24-29.

NARCEJAC, Thomas. Mai 1949. « Le roman policier noir », dans *La Table ronde*. Reproduit in *Quarante ans de suspense*, Vol. I. Pages 1180-1187.

NARCEJAC, Thomas. 1952. « Le suspense », *Revue de criminologie et de police technique*, Genève, octobre-décembre 1952. Réédition dans *Quarante ans de suspense*, Vol. I., Éditions Robert Laffont, Coll. « Bouquins », septembre 1988, pages 1193-1197.

REIK, Theodor. 1997. *Le besoin d'avouer*, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot ».

VAN DINE, S. S. [1928]. « Les vingt règles du roman policier ». *American Magazine*, vol. 106, 3 septembre 1928, et en version française dans *Mystère Magazine*, n° 38, mars 1951. Reproduit in *Québec français*, n° 141, 2006, p. 60. En ligne : [<http://id.erudit.org/iderudit/50235ac>]

VANONCINI, Andr é. 1993. *Le roman policier*. Presses Universitaires de France. Coll. « Que sais-je ? », n° 1623. .128 p

II / Ouvrages de fiction cités

BOILEAU-NARCEJAC. 1953. *Les visages de l'ombre*. Quatre feuilletons bimensuels. « La Revue des Deux Mondes », 1^{er}, 15 novembre ; 1^{er}, 15 décembre 1953, dans *Quarante ans de suspense*, tome I. Éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », septembre 1988.

BOILEAU-NARCEJAC. 1952. *Celle qui n'était plus (Titre ultérieur usité : Les diaboliques)*. Paris, Éditions Denoël, novembre 1952, dans *Quarante ans de suspense*, tome I. Éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », septembre 1988.

BOILEAU-NARCEJAC. [1969]. *La porte du large*. Éditions Denoël. Réédition : *Quarante ans de suspense*, vol. II, 1988, p. 875-980.

BOUCARÈGE, Alain. 1958. *L'ombre et la proie*, dans Boileau-Narcejac, *Quarante ans de suspense*, Vol. I. Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 1988, pages 1-110.

CHENEY, Peter. 1947. *Vous pigez*, Gallimard, coll. « Série Noire », n° 7.

DOYLE, Arthur Conan. 1905. *Le Chien des Baskerville*. Librairie Hachette et Cie. Traduit de l'anglais par A. de Jassaud.

LEBLANC, Maurice. *Les Dents du Tigre / La Femme aux deux sourires*. Hachette/Gallimard, 1962.

MAUPASSANT, Guy de. [1885]. « La petite Roque » 1885), Nouvelle Librairie de France, coll. Nationale des grands auteurs, Paris, 1999.