

« Donner un choc au lecteur »

Jean-Patrick Manchette n'a pas encore vingt-huit ans lorsqu'il note sur le petit cahier à spirales qui lui tient lieu de journal :

Robert Soulat a écrit pour la Série Noire, souhaitant me rencontrer pour causer sur N'GUSTRO. Je l'ai vu cet après-midi.  
Le texte a plu, déplu, choqué<sup>1</sup>.

Les notes que Robert Soulat adresse à Marcel Duhamel, le créateur de la Série Noire, confirment que le roman de Manchette n'a pas laissé indifférent :

D'emblée très antipathique comme esprit. Anarcho-fascisant. Mais l'auteur a du talent et de l'humour. [...] Ce sera diversement apprécié, c'est sûr, mais risquons le coup<sup>2</sup>.

La célèbre collection des éditions Gallimard a donc « [risqué] le coup » et ses lecteurs ont pu découvrir *L'Affaire N'Gustro* en 1971. Manchette a pour cela accepté de procéder à « des corrections assez importantes » car « entrer à la Série Noire est important<sup>3</sup> ». Il y restera dix ans, publiant une série de romans noirs qui ont joué un rôle majeur dans l'évolution du genre en France.

Que *L'Affaire N'Gustro* ait à ce point « choqué » ses tout premiers lecteurs n'a rien d'étonnant : ce premier roman semble avoir été imaginé pour déranger. Henri Butron, le narrateur, est un fasciste qui multiplie sous nos yeux les outrances et les provocations. Bien que radicalement éloigné des convictions politiques de son auteur, le personnage est tellement crédible que Robert Soulat s'attend à « voir apparaître un auteur parachutiste et paranoïaque<sup>4</sup> », comme le constate Manchette dans son *Journal*. On imagine la surprise de l'éditeur le jour de la rencontre. Surprendre, c'est décidément une constante chez ce romancier qui cherche toujours à prendre son lecteur au dépourvu. Manchette imagine d'ailleurs, non sans gourmandise, les commentaires que suscitera son roman : « J'attends aussi les réactions, que

---

<sup>1</sup> Jean-Patrick Manchette, *Journal 1966-1974*, Paris, Gallimard, 2008, p.282.

<sup>2</sup> Franck Lhomeau et Alban Cerisier (dir.), *C'était l'histoire de la Série Noire*, Paris, Gallimard, 2015, p.89.

<sup>3</sup> Jean-Patrick Manchette, *Journal 1966-1974*, op. cit., p.282.

<sup>4</sup> *Idem*.

j'espère violentes<sup>5</sup> », note-t-il dans son *Journal*, avant d'ajouter, quelques jours plus tard : « J'espère que je vais faire bruyamment vomir quelques critiques, c'est bon pour la gloire<sup>6</sup>. »

Cette surprise, Manchette l'appelle aussi de ses vœux quand il redevient lecteur. Il revient d'ailleurs à la notion de choc lorsqu'il s'agit d'évoquer, dans ses *Chroniques*, les romans qui l'ont marqué : « le premier polar qui m'a collé un choc, c'est *Il gèle en enfer* d'Elliott Chaze<sup>7</sup> ». Quinze ans plus tard, il s'enthousiasme pour un auteur « virtuose » qui est parvenu à trouver « un *effet de choc* inédit pour nous divertir<sup>8</sup> ». Les italiques soulignent bien combien l'expression compte pour Manchette qui écrit également, dans un article consacré à Herbert Lieberman : « Il a résolu une des questions qui se posent, par les temps qui courent, aux auteurs de polars : comment donner un choc au lecteur, avec tout ce qui se passe autour de nous<sup>9</sup> ? »

Comment donner un choc au lecteur ? Cette question hante l'œuvre de Manchette. Ses romans nous apportent une première réponse, attendue dans la forme littéraire qu'il a choisie. Pour marquer le lecteur de romans noirs, il suffit sans doute d'injecter une certaine dose de violence dans le récit. Manchette est loin de renoncer à cette violence mais il ne s'en contente pas. Emporté par « la joie mauvaise de tout remettre en cause<sup>10</sup> », il déforme le polar « par tous les bouts<sup>11</sup> » pour mieux jouer avec nos attentes. Ce n'est alors plus seulement la brutalité du monde qui doit créer cet « effet de choc » cher à Manchette : c'est aussi le travail sur la langue.

### **\_ Le spectacle de la violence**

Dès les œuvres écrites par les pères fondateurs du genre, comme Dashiell Hammett ou Raymond Chandler, le romancier est aux prises avec le monde qui l'entoure. Manchette nous rappelle justement que le roman noir est un « roman criminel, violent et réaliste à l'américaine<sup>12</sup> ». Celui qui affirme, dans une interview, rechercher « dans la littérature la répercussion de la destruction du réel et de la violence qu'il provoque<sup>13</sup> » ne renie pas cet héritage du polar dit *hardboiled*. Il n'utilise aucun détour pour nous mener vers la violence. Il ne s'agit pas pour lui de voiler ce qui pourrait choquer, mais, tout au contraire, de l'évoquer minutieusement :

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.355.

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, Paris, Payot et Rivages, (« Rivages/Noir »), 1996, p.170.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.398.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.399.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>13</sup> *Temps noir*, n°11, Nantes, Joseph K., 2008, p.83.

Je suis pour la plus grande clarté, pour la narration bien sèche : dire les choses, notamment les plus abominables, d'une manière très précise. On ne peut plus écrire : « Untel est atteint d'un coup de feu. » C'est flou. Mais : « La balle lui fait éclater le foie et ressort par la fesse<sup>14</sup> ».

Placée avec soin sur la table du romancier, la violence est disséminée sous nos yeux. On ne s'étonnera donc pas de voir à quel point les corps sont malmenés dans les œuvres de Manchette. Dans *Le Petit Bleu de la côte ouest*, Georges Gerfaut se cache dans les Alpes pour échapper au tueur qui le poursuit. Il y rencontre Alphonsine Raguse, qui devient sa maîtresse. Comme une parenthèse, la montagne abrite et protège les deux amants. C'est du moins ce que pense Gerfaut. Il ignore que le tueur qui a juré sa mort l'a méticuleusement pisté et qu'il attend, dans l'ombre, le moment de se venger. Le réel finit toujours par rattraper le héros manchettien :

Alphonsine trébucha légèrement devant Gerfaut et fit un écart à gauche. Gerfaut lui posa les mains sur la tête et lui passa les doigts dans les cheveux. En même temps il riait et frottait son corps contre celui de la jeune femme dont il sentit le derrière contre lui.

— Tu sais, dit-il gaiement, je suis con, je suis un plouk. Qu'est-ce que c'est que cette idée d'aller se traîner dans la montagne ? J'en ai soupé de la montagne. On n'est pas en week-end, on n'est pas des, je ne sais pas, moi... Sur le côté droit le torse d'Alphonsine se fracassa. La jeune femme sauta sur le côté comme si elle recevait un coup de pied de cheval et un petit sphéroïde d'os écrasé, de chair en bouillie, de morceaux de bronches, de sang en aérosol et d'air comprimé, ainsi que la balle dum-dum qui poussait le tout devant soi, sortirent brusquement de son dos<sup>15</sup>.

Cette balle « dum-dum », connue pour faire le maximum de dégâts sur les corps qu'elle atteint, surgit brutalement dans le récit. Elle commence par trancher net le discours de Gerfaut qui n'achèvera jamais sa phrase. Elle brise sans crier gare le ton badin et la légèreté d'un personnage qui, jusqu'alors, s'exprimait « gaiement ». Manchette nous invite même à suivre la trajectoire de cette balle qui vient « fracasser » le corps d'Alphonsine. Cette précision anatomique, d'une incroyable minutie, nous offre des détails invisibles à l'œil nu, comme ce « petit sphéroïde d'os écrasé, de chair en bouillie, de morceaux de bronches, de sang en aérosol et d'air comprimé » qui sont soigneusement décomposés. La narration ralentit et le temps paraît suspendu au mouvement de cette balle qui est à la fois plus rapide que le son et tellement lente que nous pouvons prendre le temps de l'observer. Elle finit certes par ressortir « brusquement » du dos d'Alphonsine mais, au lieu d'utiliser l'adverbe pour marquer le choc inaugural, comme on pouvait s'y attendre, le romancier le repousse à la toute fin de cette longue phrase.

A l'évidence, Manchette apprécie ces ralentis, comme s'il voulait nous faire profiter aussi longtemps que possible de ce spectacle brutal. Nous retrouvons cette démarche à l'autre

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>15</sup> Jean-Patrick Manchette, *Romans noirs*, Paris, Gallimard, (« Quarto »), 2005, p.776.

bout de son œuvre. Au début de *La Princesse du sang*, son dernier roman resté inachevé, nous assistons à cet étonnant combat :

Maurer, en même temps qu'il se fendait comme un escrimeur en direction de Guido, dégaina le parang de 45 centimètres hors-tout qu'il portait sous le bras gauche dans un étui de toile qui lui battait le haut de la cuisse. La lame trancha l'étui ; elle trancha sans ralentir le tissu du caban. Elle poursuivit sa trajectoire de bas en haut tandis que Maurer étendait le bras droit devant lui et recevait dans l'épaule gauche le projectile de 380 ACP que Guido lui tirait dessus avec un bruit pareil à celui d'une bouteille qu'on débouche avec force<sup>16</sup>.

Le narrateur rappelle que la lame tranche « sans ralentir », pour mieux figurer la rapidité du geste, mais la précision de « la trajectoire » est digne de certains ralentis que l'on pourrait trouver au cinéma. Nous suivons le mouvement à la fois vif et souple de ce couteau. L'ampleur de la dernière phrase donne à ce combat particulièrement brutal des allures de ballet minutieusement chorégraphié.

Si on peut toujours parler de « narration bien sèche », c'est en considérant cette sécheresse comme une exigence de précision et non comme une règle condamnant l'auteur à une langue aride. Ces romans n'ont rien d'austère et Manchette résiste rarement à la tentation du spectaculaire, comme nous le rappelle la fin du chapitre 20 de *La Position du tireur couché* :

[...] il tira de sous les amandes et les raisins secs et les cacahuètes et les noisettes salées un tout petit pistolet automatique Lenz Lilliput et il tendit le bras et appuya le canon de l'arme contre la tempe de Martin Terrier et lui tira dans la tête. Terrier ouvrit grand la bouche, leva à demi les bras en l'air et glissa à bas de son siège.  
– La situation vient de changer, observa Cox.  
– Pas autant que ça, pas autant que ça, déclara Terrier d'une voix épaisse et d'un ton obstiné, en se relevant, avec du sang qui lui coulait du trou qu'il avait dans le crâne, et c'est seulement alors qu'Anne se mit à hurler<sup>17</sup>.

La première phrase étend autant que possible ce geste qui est pourtant si bref que Terrier n'a pas le temps de réagir. La polysyndète vient lier les verbes d'action qui s'enchaînent et empêchent toute forme de pause. Touché à la tête, le héros s'effondre mais l'auteur nous réserve une autre chute, beaucoup plus inattendue : Martin Terrier, le « tireur couché », se relève instantanément, dans une étonnante résurrection. Le chapitre s'achève sur un hurlement qui retentira toujours au début du chapitre suivant. Avant de rejoindre les rangs de la Série Noire, ce roman a d'abord été publié en feuilleton dans *Hara-Kiri* : Manchette veille donc à tenir en haleine les lecteurs du journal.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.1029.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.970.

Cette brutalité n'empêche jamais la violence de faire sens. Le spectaculaire embrasse alors le symbolique, comme dans *Nada*. Ce roman, qui raconte l'enlèvement de l'ambassadeur des États-Unis par le groupe terroriste « Nada », s'achève par la mort du commissaire Goémond, véritable bouquet final du roman :

A cette distance courte, les plombs firent balle et la décharge arracha la tête de Goémond et la fit exploser. Des morceaux d'os, de cervelle, des touffes de cheveux s'épandirent en l'air comme le bouquet d'un feu d'artifice et se collèrent en pluie au plafond, sur le sol, sur les cloisons. Le corps sans tête du commissaire sauta à pieds joints en l'air et s'abattit sur le dos au milieu de la pièce, avec un bruit gluant<sup>18</sup>.

Goémond était déjà l'un des personnages de *L'Affaire N'Gustro*. Dans ce nouveau roman, il n'est pas seulement l'adversaire du groupe « Nada » : il est tout à fois le représentant de l'état, l'incarnation de la force, et une véritable figure du père. C'est ce pouvoir, qui a déjà perdu la tête, que Manchette fait sous nos yeux voler en éclats.

De même, dans *Ô dingos, ô châteaux !*, le narrateur s'attarde longuement sur l'incendie d'un Prisunic. Julie, une jeune femme qui sort tout juste d'un hôpital psychiatrique, fuit les tueurs qui la pourchassent et tirent dans la foule des clients. Le schéma est classique mais, loin de s'en tenir à cette simple poursuite, le récit prend une tonalité épique. C'est toute une société qui se trouve alors agitée par le « courant d'air somptueux » qui « travers[e] le magasin de part en part<sup>19</sup> ». Les positions se renversent. « Julie la folle<sup>20</sup> » est peut-être la seule à être saine d'esprit alors qu'« avec une rapidité confondante, le magasin se transform[e] en maison de fous<sup>21</sup> ». Le supermarché, temple de la société de consommation, devient un asile dont on ne s'échappe pas si facilement. Représenter « la destruction du réel », c'est donc aussi construire du sens.

### **\_ Déformer par tous les bouts**

La surprise qui naît de la lecture de Manchette ne peut pourtant pas seulement se résumer à des corps qui se fracassent, s'embrasent ou explosent. La violence est souvent accompagnée d'éléments perturbateurs et le choc est alors à double détente. Souvenons-nous d'Alphonsine qui tombe sur le côté, « comme si elle recevait un coup de pied de cheval<sup>22</sup> ». Gardons aussi à l'esprit l'image du corps sans tête de Goémond qui s'effondre « avec un bruit gluant<sup>23</sup> » ou ce

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.449.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.303.

<sup>20</sup> C'est ainsi que le personnage est présenté sur la quatrième de couverture du roman publié dans la collection Folio.

<sup>21</sup> Jean-Patrick Manchette, *Romans noirs*, *op. cit.*, p.300.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.776.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.449.

combat de *La Princesse du sang* qui s'achève par « un bruit pareil à celui d'une bouteille qu'on débouche<sup>24</sup> ». Ces dissonances n'empêchent pas de prendre la violence au sérieux mais elles sont le signe que quelque chose résiste à l'intérieur d'un texte qui organise sa propre sédition.

C'est que Manchette ne veut pas se contenter d'imiter les polars *hardboiled*, comme il l'explique dans un entretien :

Je refais comme les grands Américains ; mais refaire les grands Américains, c'est faire autre chose qu'eux [...]. Écrire 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 bouts<sup>25</sup>.

Aussi le lecteur de Manchette constate-t-il souvent, non sans étonnement, que le polar qu'il tient entre ses mains est « déform[é] par tous les bouts ». Les personnages participent pleinement à cette stratégie déceptive. Dans *La Position du tireur couché*, Martin Terrier est certes un redoutable tueur, mais il brille aussi par sa naïveté et sa lourdeur d'esprit. Il n'échappe pas au spectre du burlesque, comme lorsqu'il se retrouve en slip devant une jeune femme qui le menace avec une arme qu'elle a trouvée chez lui. La figure du tueur à gages est donc fragilisée par l'entreprise de démythification du roman noir. Terrier devient en définitive un alcoolique dont tout le monde se moque « et quand il veut frapper quelqu'un il n'aboutit qu'à tomber par terre<sup>26</sup> ». Ce tireur qui ne se couche plus que pour dormir finit même par occuper la place qui était celle de son père, alors qu'il avait passé sa vie à fuir cette position bien peu enviable. Même le détective privé, figure emblématique du roman noir américain, apparaît en décalage avec ses prestigieux prédécesseurs. Avec Eugène Tarpon, le détective que Manchette imagine dans *Morgue Pleine* et *Que d'os !*, nous sommes loin du privé qui était, dans les romans de Dashiell Hammett, « le grand héros moral<sup>27</sup> » et « la vertu d'un monde sans vertu<sup>28</sup> ». Ce « gendarme qui s'est tiré de la gendarmerie après une crise morale<sup>29</sup> » a parfaitement conscience de n'être qu'une pâle copie des modèles américains : c'est sans doute ce qui fait son intérêt. Il se moque d'ailleurs lui-même des clichés qui entourent sa fonction :

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.1029.

<sup>25</sup> Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, *op. cit.*, p.17.

<sup>26</sup> Jean-Patrick Manchette, *Romans noirs*, *op. cit.*, p.978.

<sup>27</sup> Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, *op. cit.*, p.31.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>29</sup> Jean-Patrick Manchette, *Romans noirs*, *op. cit.*, p.467.

Il a eu l'air désarçonné.

- Vous êtes bien détective privé, non ?

Tout de suite l'appellation romanesque. J'ai haussé les épaules. Je me suis effacé. Il est entré. Je ne lui ai pas dit que c'était fini, que je n'enquêtai plus, que ça n'avait même jamais commencé. J'étais content de voir quelqu'un<sup>30</sup>.

Coquille vide aux contours flous, Tarpon s'efface et se gomme en soulignant la vacuité de son existence.

Il faut pourtant se garder des simplifications tant ce jeu est retors. Ainsi, Julie, qui se décrit elle-même comme une « chienne enragée<sup>31</sup> » dans *Ô dingos, ô châteaux !* s'élève, au propre comme au figuré, tout au long du roman qui raconte sa fuite. Tarpon part certes de très bas, moralement et stylistiquement, mais Manchette pensait lui consacrer d'autres romans au cours desquels il aurait encore gagné en épaisseur. Même le cas de Butron, l'un des plus faciles à trancher en apparence, n'est pas si simple. Si le personnage semble, à bien des égards, à l'opposé de Manchette, ce dernier profite de ce premier roman pour glisser des allusions à sa propre histoire. C'est ce qui rend le statut du personnage particulièrement trouble. Butron nous apprend par exemple, dès le début de sa confession, qu'il est né en décembre 1942. La précision concernant le mois n'a rien de fondamental dans le récit : elle a peut-être pour seule fonction d'entretenir une forme de confusion entre le personnage et l'auteur, qui est né le 19 décembre 1942. De même, une grande partie du récit se déroule à Rouen, une ville que Manchette a bien connue. Le romancier ne fait donc rien pour rendre son héros sympathique, bien au contraire, mais il ne le place pas non plus tout à fait à distance de son propre parcours. Son œuvre se retrouve alors placée, dès ce premier roman, sous le signe d'une ambiguïté qui installe le lecteur dans une position inconfortable. Il faut toujours, avec Manchette, oublier ses certitudes et se tenir sur ses gardes, comme le rappelle justement Maurice G. Dantec :

Ce qui compte, c'est qu'aucun de ses romans ne puisse être réduit à un faisceau de convictions, car comme tout bon auteur de roman noir, Manchette le savait, la littérature se nourrit du doute, de l'incertitude, de l'imprévisible, de l'anormal, elle se nourrit du chaos du monde et de la folie des humains<sup>32</sup>.

Il s'agit donc d'installer le doute dans l'esprit du lecteur et de malmener ses habitudes pour mieux le prendre par surprise. Manchette n'hésite d'ailleurs pas à truffer ses polars de références inattendues qui se rencontrent brutalement. Dans *Fatale*, une tueuse à gages affronte les notables de Bléville. Le toponyme rappelle Poisonville dans *La Moisson rouge* de

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.460.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.277.

<sup>32</sup> Maurice G. Dantec, « Pour Manchette, sans fleurs ni couronnes », *Polar, hors-série spécial Manchette*, Paris, Payot et Rivages, 1997, p.209.

Hammett : du blé à la moisson, il n'y a qu'un pas, que le lecteur est tenté de faire. Mais le jeu référentiel, loin de s'arrêter en si bon chemin, nous entraîne bien au-delà du champ du roman noir. Manchette convoque aussi Flaubert en imaginant cette tueuse prénommée Aimée, sorte de cousine éloignée d'Emma Bovary, d'autant qu'il s'amuse à réécrire la célèbre scène des comices. De même, le baron Jules, l'un des personnages du roman, meurt en disant à Aimée :

Vous étiez forcée de vous arrêter à un moment. Tôt ou tard vous vous seriez fait coïncider. Mais même. 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 [...]»<sup>33</sup>.

« Je ne comprends rien à ce que vous dites<sup>34</sup> », lui répond Aimée. Manchette anticipe ici la réaction de certains lecteurs décontenancés. C'est qu'il met dans la bouche du baron un extrait de *La Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, tout en se gardant bien d'utiliser des guillemets et de donner la source de cet emprunt. De même, le roman s'achève sur une citation de Sade qui surgit en majuscules mais sans guillemets. Cet ensemble composite a de quoi surprendre et il n'est sans doute pas étranger à la défiance que l'on trouve en amont et en aval de la publication de *Fatale*. Ce roman, qui n'a pas été accepté par le comité de lecture de la Série Noire, a été publié hors collection chez Gallimard. La critique aussi s'est parfois montrée perplexe. Dans un ouvrage consacré à Manchette, Jean-François Gérard présente même *Fatale* comme un « récit expérimental », avant d'ajouter qu'il « donne aussi l'impression d'être une sorte de répétition avant *La Position du tireur couché*<sup>35</sup>. » On se trompe pourtant en considérant *Fatale* comme un hapax ou une impasse. Les dissonances qui l'animent parcourent toute l'œuvre de Manchette. Même lorsqu'il se retrouve contraint, pour des raisons financières, d'écrire des textes de commande, le romancier ne peut s'empêcher de faire discrètement dérailler le cours du récit. Dans *Les Chasses d'Aphrodite*, un roman pornographique qu'il signe en utilisant le pseudonyme Zeus de Castro, il met dans la bouche d'un jésuite un autre passage de la préface à *La Phénoménologie de l'esprit*, en prenant soin à nouveau de se passer de guillemets. Quelle que soit la forme littéraire qu'il dénature, le romancier n'a donc cessé de nous étonner.

---

<sup>33</sup> Jean-Patrick Manchette, *Romans noirs*, op. cit., p.850.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> Jean-François Gérard, *Jean-Patrick Manchette, parcours d'une œuvre*, Paris, Encrages, 2000, p.100.

## **\_ D'un choc à l'autre**

Manchette peut en somme nous surprendre sans faire exploser des corps ou des supermarchés. Il parvient même à se passer d'action sans que le texte perde jamais cette tension qui le caractérise. C'est que le travail sur la langue suffit pour nous « prendre par le cœur et par l'esprit<sup>36</sup> », comme il l'écrit dans ses *Chroniques*.

Aussi son écriture se nourrit-elle d'éléments hétérogènes qui s'entrechoquent sans cesse. Il mêle volontiers les registres de langue, si bien qu'il peut subitement passer d'un tour très recherché à des formulations orales ou grossières. Le baron Jules, ce personnage qui meurt en citant Hegel, nous offre un bon exemple de ces instants où le texte se trouve pris entre des forces contraires. Il fait une entrée remarquée dans le roman puisqu'il surgit durant une fête pour uriner dans un couloir. C'est alors qu'il remarque Aimée qui l'observe en silence :

– Je me présente : baron Jules, dit-il. Veuillez croire que je n'ai pas accoutumé de pisser par terre devant des personnes du sexe. Honneur à la beauté ! hurla-t-il soudain. Respect aux dames ! (Il sembla se calmer.) Le fait est, dit-il d'un air mondain, que je me retiens depuis que ce matin l'on m'a libéré de clinique psychiatrique. Je me réservais pour la moquette du gros Lorque, voyez-vous<sup>37</sup> ?

Le baron Jules peut donc parler d'un « air mondain » mais aussi se mettre à hurler avant de se calmer tout aussi brusquement. La langue de Manchette est à son image : instable et insaisissable. Sa dynamique pourrait être résumée par cette phrase : « Veuillez croire que je n'ai pas accoutumé de pisser par terre devant des personnes du sexe ». Le lecteur s'y retrouve ballotté entre un langage relativement soutenu et une grande vulgarité. Le personnage et l'auteur continuent d'ailleurs dans cette veine. Le Baron Jules, qui n'était pas attendu à cette fête, rejoint ensuite les autres invités pour s'en prendre à un évêque :

– Bouh ! criait-il. Qu'il est vilain, le prêtre !  
– Mon cher baron, réellement, commença l'évêque en levant une main replète et en secouant la tête et en souriant, et le baron Jules lui flanqua un direct à la mâchoire.  
L'évêque alla au tapis. Des exclamations et des cris horrifiés s'élevèrent. On s'interposa entre l'évêque et le baron, lequel essayait de donner des coups de pied à sa victime. Il criait qu'on le laissât crever le ratichon<sup>38</sup>.

Le « direct à la mâchoire », qui survient après une cascade de conjonctions de coordination, a déjà de quoi surprendre l'évêque et le lecteur. La dernière phrase parachève cet assaut. Ce qui donne à cette phrase son allure singulière, c'est sans doute l'alliance inattendue

---

<sup>36</sup> Jean-Patrick Manchette, *Chroniques, op. cit.*, p.226.

<sup>37</sup> Jean-Patrick Manchette, *Romans noirs, op. cit.*, p.816.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.817.

du subjonctif imparfait, forme soutenue qu'on attend davantage à l'écrit, et de termes qui nous renvoient au contraire vers l'oralité, comme « crever » et « ratichon ». Dans ses romans, Manchette manie ostensiblement l'imparfait du subjonctif, peut-être parce que son allure désuète et soutenue a de quoi surprendre dans une collection comme la Série Noire. Alors que ce temps a parfois été délaissé par les auteurs pour des raisons euphoniques, Manchette prend même plaisir à choisir des verbes qui viennent encore alourdir cette forme par une allitération. Le chapitre 14 du *Petit Bleu de la côte ouest* s'achève ainsi par cette phrase : « Il attendait que les choses se tassassent<sup>39</sup>. » Quelques pages plus loin, le narrateur ajoute : « Toutefois il s'écoula quelque temps avant qu'Alphonsine et Gerfaut se sautassent dessus pour se posséder<sup>40</sup>. »

En jouant avec le lexique et la conjugaison, Manchette nous offre donc un texte profondément dissonant. La narration n'échappe pas à cette lame de fond. On décrit bien souvent l'écriture de Manchette comme sèche et froide. Il est vrai qu'à l'exception de *L'Affaire N'Gustro* et des romans consacrés à Tarpon le narrateur est extérieur au récit et se garde bien, en apparence, de tout commentaire. Cette position du narrateur caché est renforcée par la posture de Manchette qui revendique une écriture behavioriste voire hyperbehavioriste. Il arrive pourtant que la narration se mette elle aussi à délirer, c'est-à-dire, au sens étymologique, à sortir du sillon tracé. C'est ce qu'on observe à la fin de *Fatale*. A l'exception du tout début du roman, le narrateur reste soigneusement dans l'ombre mais il surgit soudain dans les toutes dernières lignes du récit :

Un chemin de terre s'ouvrait sur le côté de la route, à dix mètres de distance. Aimée s'y engagea à pied en boitant. L'aube venait. Les tempes d'Aimée battaient. Après un moment, je ne sais si c'est une vision qu'elle avait à cause du sang perdu, ou bien si c'est pour une autre raison, mais il m'apparaît qu'elle était maintenant vêtue d'une splendide robe écarlate, une robe du soir, pailletée peut-être ; et il faisait une glorieuse lumière dorée d'aurore ; en hauts talons et dans sa robe du soir écarlate, Aimée, intacte et extrêmement belle, gravissait avec facilité une pente neigeuse qui ressemble aux pentes du massif du Mont-Blanc. FEMMES VOLUPTUEUSES ET PHILOSOPHES, C'EST À VOUS QUE JE M'ADRESSE<sup>41</sup>.

Tout vient ici se troubler. Le narrateur utilise un « je » pour avouer ses doutes ou son ignorance et nous offrir une étrange vision. Le personnage est transfiguré et il s'élève sous nos yeux en gravissant des pentes surgies de nulle part dans une apothéose aux accents rimbaldiens. Rimbaud n'écrit-il pas, dans un poème justement intitulé « Aube » : « à la cime argentée je

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.755.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.767.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.867-868.

reconnus la déesse<sup>42</sup> »? Et ce roman noir, avant de se refermer sur un emprunt à *L'Histoire de Juliette* de Sade, s'achève sous « une glorieuse lumière dorée d'aurore ». Tout en étant blessé, Aimée se retrouve finalement sublimée par un décasyllabe : « Aimée, intacte et extrêmement belle ». Ces dernières lignes nous offrent peut-être le choc le plus surprenant du roman et il n'est plus seulement lié à la violence des corps qui s'affrontent.

Ailleurs aussi, le narrateur manchettien s'invite dans le récit pour mieux le faire sortir de ses gonds. Il fait parfois des incursions discrètes mais facétieuses, comme lorsqu'il ajoute certaines notes subjectives ou quelques traits d'humour. Son statut peut aussi devenir beaucoup plus trouble. Aux deux bouts de l'œuvre romanesque de Manchette, nous trouvons deux étonnants choix narratifs. Loin de se contenter d'une narration linéaire, *L'Affaire N'Gustro* nous propose un récit éclaté, dans lequel Butron cède parfois la parole à d'autres personnages puis à un narrateur externe. *La Princesse du sang*, le roman que Manchette n'a pu terminer, semble plus sage sur ce plan. Mais si les dissonances sont plus subtiles, elles sont tout aussi saisissantes. Il arrive même que la voix du narrateur rencontre tout à coup la petite histoire de l'auteur et la grande Histoire du XXe siècle, comme à la toute fin du chapitre 11 :

Cet été-là j'avais treize ans et je ne croyais pas qu'il est impossible de vivre à l'abri des coups de l'Histoire<sup>43</sup>.

Alors que le narrateur n'était jusqu'alors qu'une voix désincarnée, Manchette lui donne une histoire en le replaçant dans la chronologie de son roman. Cette intrusion est d'autant plus ambiguë qu'elle rappelle étrangement le cas de *L'Affaire N'Gustro*. « Cet été-là », c'est-à-dire en 1956, l'auteur aussi avait treize ans. Manchette est lui-même revenu sur ces intrusions au cours d'un entretien, affirmant alors :

Les intrusions du « je » dans des romans comportementalistes à la troisième personne sont de brefs coups de force contre les règles<sup>44</sup>.

« De brefs coups de forces contre les règles » de la langue ou du récit, voilà bien, en définitive, ce qui fait la singularité d'un style qui, par d'inattendus pas de côté, parvient toujours à nous prendre à revers pour mieux nous surprendre.

Nous sommes donc bien loin du roman policier traditionnel. Il n'y a plus d'énigme à résoudre pour restaurer l'ordre du monde. Manchette tue même ostensiblement toute forme de

---

<sup>42</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, 2004, Robert Laffont, p.173.

<sup>43</sup> Jean-Patrick Manchette, *Romans noirs*, op. cit., p.1072.

<sup>44</sup> Yannick Bourg, « Jean-Patrick Manchette, la position du romancier noir solitaire », *Combo !*, n°8, Paris, 1991. URL : <http://www.davduf.net/jean-patrick-manchette-la-position>.

suspense en dévoilant souvent le dénouement de son roman dès les premières pages. Tout est déjà joué au début de *L’Affaire N’Gustro*, de *Nada* ou du *Petit Bleu de la côte ouest*. S’il revendique davantage l’influence de Dashiell Hammett, il prend aussi ses distances avec les pères fondateurs du roman noir américain. Son apport au genre, qui est encore salué par de nombreux romanciers, tient alors dans un équilibre à ses yeux essentiel. La littérature reste bien transitive et le roman noir, « la grande littérature morale<sup>45</sup> » du XXe siècle, continue à interroger la complexité du monde qui l’entoure. Mais les idées ne suffiront jamais pour écrire de bons romans, nous rappelle sans cesse Manchette. C’est en sens qu’il a lui-même fustigé bon nombre d’auteurs du « néopolar », alors même que ces derniers se présentaient comme ses héritiers. À l’inverse, dans un article qui a lancé la carrière française de James Ellroy, Manchette souligne l’importance de l’invention stylistique, seule arme capable de briser « notre envie de vomir en prenant au dépourvu, chaque fois qu’il le faut, notre esprit et notre estomac<sup>46</sup>. » C’est ce patient travail sur la langue qui permet d’écrire la violence du monde, de déformer le polar par tous les bouts et de donner un choc au lecteur. Et qu’on ne s’y trompe pas : si Manchette joue avec la syntaxe, le lexique ou la conjugaison, il ne plaisante pas avec le style. Il suffit de lire ses *Chroniques* pour comprendre qu’il ne pardonne pas à ceux qui oublient combien la forme est essentielle. C’est ce qui le conduit à sacrifier Frédéric Fajardie, autre auteur de roman noir, sur l’autel de la langue :

Serai-je assez salaud [...] pour dire que Fajardie écrit comme un cochon ?  
Placerai-je l’amour de la langue au-dessus de la camaraderie de métier ? Eh !  
oui<sup>47</sup>!

---

<sup>45</sup> Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*, op. cit., p.31.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.334.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.255-256.