



Autotextualité et Hypertextualité chez Pennac

Par Moez Lahmédî

Mis en ligne Le jeudi 1 Mai 2014

Cet article s'inscrit en réalité dans le prolongement d'une étude que nous avons publiée en 2006 dans la revue électronique *Europolar* (n°6 Août-Septembre-Octobre 2006) et qui porte essentiellement sur l'intertextualité policière (« L'intertextualité policière : spécificités et enjeux »)

Cet article s'inscrit en réalité dans le prolongement d'une étude que nous avons publiée en 2006 dans la revue électronique *Europolar* (n°6 Août-Septembre-Octobre 2006) et qui porte essentiellement sur l'intertextualité policière (« L'intertextualité policière : spécificités et enjeux »). Il s'agit pour nous de poursuivre, sous un angle exclusivement narratologique, notre réflexion sur la dynamique transtextuelle dans les principaux romans de la série des Malaussène de Daniel Pennac (.*Au bonheur des ogres*, désormais AO (« Folio », Gallimard, 1985), *La Fée Carabine*, désormais FC (« Folio », Gallimard, 1985), *La petite marchande de prose*, désormais PMP (« Folio », Gallimard, 1989) et *Monsieur Malaussène*, désormais MM (« NRF », Gallimard, 1995). Notre intérêt portera principalement sur l'autotextualité et l'hypertextualité pennaciennes.

La tâche n'est certes pas facile en ce sens que l'étude des manifestations et des fonctions des divers procédés narratologiques dans la saga malaussénienne n'est pas sans poser plusieurs problèmes conceptuels. En effet, les frontières entre l'intertextualité, l'autotextualité, l'hypertextualité et la métatextualité sont tellement poreuses et perméables que la dynamique narrative de la machinerie textuelle semble parfois insaisissable : « Il ne faut pas, remarque Genette, considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses et souvent décisives »[1].

Nous verrons dans ce contexte que la connexion intertextuelle ou hypertextuelle peut déboucher (en fait, elle débouche souvent) sur une mise en abîme non seulement du texte lu mais de la littérature en générale. L'intertextualité et l'hypertextualité elles-mêmes peuvent parfois se confondre et avoir une même valeur textuelle. Les indications paratextuelles peuvent avoir à leur tour une valeur intertextuelle.

L'étude de ces différentes formes de transtextualité confirmera à chaque fois que la lecture de la série des Malaussène ne peut être que palimpsestueuse.

I- L'Autotextualité dans le texte pennacien :

L'autoréférentialité des textes pennaciens se manifeste clairement à travers les renvois que fait l'auteur à ses propres textes. Ce type de connexion narrative, J. Ricardou l'appelle « l'intertextualité restreinte »[2]. En réalité, le rendement narratif de l'autotextualité n'est pas moins important que celui de l'intertextualité, car ses fonctions romanesques touchent à la fois la narration et la réception du texte littéraire ; la première fonction de l'autotextualité pennacienne est de familiariser le fidèle lecteur avec le l'univers romanesque. Chaque texte de la série des Malaussène devient en quelque sorte un chapitre d'un gros roman. Pennac affirme d'ailleurs qu'en écrivant une série, il « a l'impression d'écrire un gros roman »[3].

La sérialisation s'opère en fait à travers la circulation de savoirs et de détails narratifs d'un texte à un autre. Les personnages sériels (Benjamin, Julie, Jérémy, Thérèse, Clara, la Reine Zabo, etc) sont en ce sens des personnages « à suite », c'est-à-dire des actants qui n'ont pas seulement un passé, mais aussi un présent et un avenir. Les comparses, eux, disparaissent au fur et à mesure que le cycle approche de sa clôture : « - Est-ce que ce pauvre Thian a eu une suite (...) tu peux me le dire ? Et Stojil, on lui a réservé une belle suite, là-haut, à Stojil ? » (MM, pp. 24-25), demande Cissou la Neige à Benjamin.

En réalité, plus qu'une familiarité, l'éternel retour des mêmes personnages, des mêmes rôles et des mêmes topoï crée

progressivement chez le lecteur un état de manque semblable à celui qu'entraînent les stupéfiants. Comme les frères de Malaussène, les lecteurs réclament toujours une suite, une dose de fiction qui apaise leur soif herméneutique et qui endort en eux le démon de la curiosité. Ecouter des histoires devient, comme l'affirme le narrateur de la PMP, « une dope dont les pires vacheries de la vie ne peuvent nous guérir » (p. 111). Cet état de dépendance (d'ailleurs métatextualisé à travers l'invocation de l'exemple de Jérémie : « l'idée que la mort de Saint-Hiver puisse le priver de sa tranche de mythe un soir de plus [!]' a flanqué (...) dans un état de manque proche de la syncope. » (Ibid, c'est nous qui soulignons)) explique aussi pourquoi les lecteurs n'admettent pas facilement l'idée que le personnage principal puisse mourir ou se suicider. Tuer le héros n'est-ce pas dans une certaine mesure les sevrer et les acculer à chercher dans d'autres textes un narcotique textuel semblable ? Nous devons rappeler à ce propos que Doyle s'était trouvé obligé, sous la pression des lecteurs, de ressusciter Sherlock Holmes (Le Retour de Sherlock Holmes) en le faisant ressurgir du lieu même (la cascade de Reichenbach) où il l'avait fait précipiter auparavant. Agatha Christie, elle aussi, avait reçu plusieurs lettres de contestation après l'apparition de son roman Hercule Poirot quitte la scène, dans lequel le célèbre détective meurt et quitte définitivement l'arène romanesque. Le héros de Souvestre et Allain (Fantômas) réapparaît à son tour peu après la publication de La fin de Fantômas en 1913.

Pour certains critiques (Claude Murcia, Uri Eisenzweig[4]), l'association de l'activité lectorale à un narcotique s'explique par l'absence d'une tension narrative au niveau de la clôture du récit. C'est donc la sensation de manque qui pousse le lecteur à consommer les narcotiques narratifs :

Comme l'explique J. Dubois, le dévoilement implique la banalisation du sens, qui n'est précieux que tant qu'il est secret. De là le désir de lecture d'un autre roman policier, qui permettra le renouvellement d'une tension équivalente, à son tour libérée par la nécessaire et appauvrissante clôture du dénouement. Une clôture qui engendrera à nouveau le manque, dans un enchaînement sans fin de lectures successives mettant en évidence ce mécanisme de compulsion répétitive, spécifique de la relation du lecteur au récit policier, qui explique la nature sérielle tant de la production que de la lecture de ce genre de roman.[5]

Pennac qui est aussi un grand lecteur est conscient de cette vérité. En effet, l'antihéros qu'il nous présente est un homme immortel, un « Lazare » (PMP, p. 391) comparable à juste titre aux héros inusables dont parle Eco[6] : « On vous envoie, lui dit l'inspecteur Coudrier dans MM, une balle dans la tête...On vous vide de tous vos organes...On vous tue deux ou trois fois... et cela ne vous fait ni froid ni chaud. » (p. 88)

La deuxième fonction de l'intertextualité restreinte est de sérialiser les romans, c'est-à-dire d'en faire un cycle : l'indication infra-paginale « Voir Au bonheur des ogres » (PMP, p. 62 / FC, p. 113) joue le rôle d'un embrayeur narratif ou d'un index sériel qui met en relief la parenté générique et thématique du roman lu avec d'autres textes du même auteur. Au temps linéaire se substitue désormais un temps cyclique et circulaire qui n'est pas sans rappeler l'illud tempus des commencements propre aux récits mythiques. Cette temporalité narrative révèle en fait l'un des aspects oxymoriques de la diégèse policière : roman de la mort par excellence, le polar est en même temps le roman où la mort s'annule et perd sa valeur finitionnelle. La sérialisation offre ainsi au lecteur l'occasion de s'identifier à un héros - négatif fût-il - immortel et de jouir ainsi de ces rares instants d'éternité. Nous pouvons d'ailleurs classer cette stratégie narrative parmi les « artifices de la consolation »[7] mentionnés par Eco dans De Superman au surhomme.

Pour Eisenzweig, le recours à la structure cyclique s'explique par le fait que le programme narratif policier est par définition « impossible » ; l'inadéquation éternelle entre le récit de l'enquête et l'histoire du crime accule l'auteur à recommencer différemment son récit pour tenter de narrer ce qui est par définition inénarrable. La sérialisation ne vise dans cette perspective qu'à gommer la déception et l'impossibilité inhérentes à la narration policière.

L'autotextualité a également une fonction « poétique » ; dans les séquences où l'auteur invoque ses propres textes, la lecture est focalisée principalement sur l'aspect littéraire (la littérarité) de l'écriture. La dimension référentielle ou indexicale des lexèmes se trouve d'elle-même écartée et reléguée au second plan. Les mots qui constituent le miroir tourné vers le monde se retournent ainsi sur eux-mêmes pour ne parler que du processus d'élaboration et de fonctionnement du langage romanesque. Grâce à la connexion autotextuelle, le texte affiche donc sa nature purement langagière et oriente l'encyclopédie du lecteur vers la fonction poétique de l'acte scriptural[8].

Dans la série des Malaussène, l'intertextualité restreinte nous renseigne sur l'évolution générique et thématique de l'univers romanesque de Pennac. En effet, dans la PMP, c'est Thian qui raconte aux enfants (les frères de Malaussène)

des épisodes de la FC. Dans MM, c'est l'un de ces enfants (Jérémy) qui conçoit la mise en scène de AO. Dans MMT, c'est Malaussène lui-même qui sera le héros d'un « one-man-show » entièrement inspiré de tous les romans de la série noire. Il y a donc un passage progressif du romanesque vers le théâtral.

On voit ainsi que l'autotextualité (qui est une forme de réécriture) fonctionne dans l'univers fictionnel de Pennac à la fois comme charnière qui marque et intensifie le lien entre les romans constitutifs de la saga (n'offrant pas sa forme définitive, chaque texte devient ainsi « la suite » du texte qui le précède, ce qui crée une certaine continuité dans la totalité de l'œuvre) et matrice génératrice de nouveaux récits.

L'autotextualité, en nous montrant Daniel Pennac en train de travailler et de retravailler ses textes, favorise aussi ce que V. Jouve appelle « une lecture objectivante » (ou intensive), c'est-à-dire une lecture axée essentiellement sur la poéticité du texte. Ainsi, derrière le langage, le lecteur ne découvre que du langage[9]. C'est sur cette même constatation que débouchera notre enquête sur l'hypertextualité dans les œuvres de Pennac.

II- Hypertextualité et littérisation des clichés :

La deuxième pratique transtextuelle fortement présente dans les textes de Pennac est l'hypertextualité, autre forme de réécriture limitrophe de l'intertextualité que Gérard Genette définit comme étant la « relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »[10]. Genette précise aussi que la greffe textuelle peut s'opérer suivant des pratiques hypertextuelles soient transformatives telles que la parodie et le travestissement, soient imitatives telles que le pastiche, la charge et la forgerie. A ces diverses pratiques correspondent plusieurs régimes, lesquels désignent en réalité la fonctionnalité de chaque stratégie narrative. Ainsi, une greffe hypertextuelle peut avoir un régime ludique, satirique, sérieux, ironique, humoristique ou polémique.

Notons par ailleurs que, contrairement à l'intertextualité qui est l'invocation souvent discrète et ponctuelle d'un autre texte, l'hypertextualité est carrément « la réénonciation d'un [autre] texte »[11], et c'est là, selon Pascale Hellégouarc'h, « son essence »[12] même. Le processus hypertextuel est donc une forme de duplication ou de clonage textuel. Il faut ajouter à cette définition que l'hypertexte tend généralement à exhiber sa nature transtextuelle, c'est-à-dire à montrer qu'il n'existe qu'en tant que réécriture d'un autre support textuel. Le lecteur n'aura donc aucune difficulté à identifier le cordon ombilical qui relie la version hypertextuelle à la plateforme romanesque matricielle : « Un hypertexte, dit Genette, peut à la fois se lire pour lui-même et dans sa relation à son hypotexte »[13] et fort probable « qu'il gagne toujours à la perception de son être hypertextuel »[14]. Ainsi, le premier titre de la série pennacienne par exemple (AO) renvoie, par sa structure parodique, au titre du célèbre roman de Zola *Au Bonheur des Dames* (désormais AD). D'ailleurs, la relation palimpsestuelle entre les deux textes est clairement énoncée dans une séquence métatextuelle de MM. Commentant le roman écrit par Jérémy, la reine Zabo remarque : « - En quinze jours, ce n'est pas si mal (...). Il veut appeler ça *Les Ogres Noël*...Je pencherais plutôt pour démarquer Zola : *Au bonheur des ogres*, par exemple,... » (p. 147)

La lecture hypertextuelle est de ce fait une lecture comparative. Le lecteur ne peut en effet dégager la « fonction dominante »[15] (autrement dit le régime) de l'écriture hypertextuelle que lorsqu'il procède à un collationnement du palimpseste avec le texte cloné. Franck Wagner considère d'ailleurs que cette confrontation est la seule et meilleure démarche qui puisse renseigner le lecteur ou le critique sur le degré de fidélité ou d'infidélité de l'hypertexte à son hypotexte. C'est également une démarche qui nous permet d'éviter les jugements et les évaluations subjectifs et intuitifs :

Lisant quelque hypertexte, pour peu bien sûr que nous percevions sa dimension hypertextuelle, nous sommes ainsi conduits à évaluer sa tonalité non pas seulement sur la base de telle intuition purement impressionniste [(Wagner parle ici des différents régimes inventoriés par Genette)], mais en fonction de la plus ou moins grande distance qui le sépare de son hypotexte. Et à son tour cette distance plus ou moins importante (c'est-à-dire cet écart d'amplitude variable) sera définie par l'intersection de paramètres stylistiques, structurels, mais aussi thématiques et axiologiques[16].

Toute la singularité et tout le plaisir de la lecture hypertextuelle résident donc dans cet écart, dans ce petit jeu entre le texte géniteur et le texte généré. En confrontant un hypertexte à son hypotexte, on savoure d'une part le retour du Même sous la plume d'un Autre[17], mais d'autre part, on jouit du jeu (souvent parodique) à travers lequel l'auteur «

littérarise » son texte, c'est-à-dire lui rajoute une certaine valeur littéraire. La lecture hypertextuelle se situe de ce fait à la croisée de l'acte scriptural et du processus lectoral.

La collation de l'hypertexte pennacien avec l'hypotexte zolien fait ressortir plusieurs points de convergence : le cadre spatial par exemple (un grand magasin à Paris) dans lequel se déroulent les événements, l'animalisation des personnages, la récurrence de certains thèmes tels que le commerce, la consommation, l'amour, la haine, etc ; la connexion hypertextuelle, comme la connexion intertextuelle, repose donc sur le ressassement et le réemploi du déjà-dit. « Faire du neuf avec du vieux »[18] : tel est somme toute le principe de la dynamique hypertextuelle.

Mais le réinvestissement des ingrédients hypotextuels dans le palimpseste s'accompagne, comme nous l'avons déjà remarqué, d'un rajout de valeur, c'est-à-dire d'un enrichissement sur le plan structurel ou thématique[19]. En effet, la narration dans AO n'est pas centrée uniquement sur le Magasin (la narration zolienne, elle, est entièrement focalisée sur le magasin de Mouret) mais principalement sur l'énigme. En outre, la description de la jungle parisienne dans le roman de Pennac, est, contrairement à celle qu'on trouve dans AD, porteuse d'une emprunte policière évidente : Benjamin Malaussène est le « suspect Number One » (p. 231) parce qu'il joue dans le Magasin le rôle de « bouc émissaire » (p. 80), Léonard, l'un des adeptes de « La Chapelle des 111 », est un « méchant loup » (p. 127) parce qu'il est l'un des criminels impliqués dans l'affaire des explosions dans le Magasin.

Cette stratégie scripturale qui consiste à attribuer aux personnages des qualités animalières remonte en réalité au roman de la prairie (dont J.F. Cooper est l'emblème), lequel l'a hérité des anciens récits mythiques : « Le détective, note J. C. Vareille, est un Héraklès ou un Saint-Georges terrassant le Dragon »[20].

Par ailleurs, la lecture hypertextuelle du texte pennacien nous révèle l'un des excès du roman du XIXème siècle à savoir la longueur : le lecteur moderne qui ne tolère plus la prolixité et la faconde caractéristiques des romans fleuves classiques ne s'intéressent, en lisant les romans modernes, en l'occurrence les polars, qu'à la fabula, c'est-à-dire à l'ossature événementielle dégarinée de tous les oripeaux romanesques (les monologues, les descriptions détaillées et trop longues, autrement dit les « pauses », les analyses psychologiques prolixes, etc.)[21]. La différence entre le roman de Pennac et celui de son prédécesseur concerne donc le rythme de la narration. Pour le lecteur-consommateur qu'est le sujet moderne, le tempo narratif doit être rapide, très rapide même. Un roman, ça ne se lit pas, ça se dévore. Dans AO, même les passages descriptifs (la description des clients ou du personnel du Magasin) sont porteurs d'un certain degré de dynamisme : la parodie qui est une « transformation textuelle à fonction ludique »[22] convertit en effet l'écriture et la lecture en jeux et qui dit jeu dit activité, action, effort mental, etc.

De plus, et à l'opposé du lecteur (classique) des classiques, le lecteur de polars doit toujours exercer une sorte de gymnastique intellectuelle afin de résoudre l'énigme textuelle. La lecture de AO, contrairement à celle de AD, est en ce sens coopérative, parce qu'elle incite le lecteur à raisonner, à activer ses « cellules grises » pour tenter de déchiffrer l'énigme textuelle :

La lecture constitue le mouvement même du roman-machine. Le lecteur est la pièce maîtresse de l'appareil, mais cela n'est vrai que du roman-policier. [...] Le roman policier, au contraire [du roman classique], se sert du lecteur, lui emprunte quelque chose pour se développer [...] Elle [c'est-à-dire la lecture] passe littéralement par lui et c'est lui qui lui fournit l'énergie motrice.[23]

Une autre différence entre le roman de Pennac et celui de Zola se rattache à la nature même de la narration dans les deux textes. Dans AO, le discours narratif constitue une phrase herméneutique dont le contenu rhématique est centré sur la découverte d'une vérité. Dans AD, l'enjeu de la narration est d'ordre dramatique et non pas herméneutique, car il se rattache principalement à l'évolution de l'univers psychologique des différents personnages. La distinction qu'établit Roger Caillois entre le roman policier et le roman d'aventures corrobore notre analyse. Le polar, nous dit le critique et le romancier français, propose au lecteur une « narration qui suit l'ordre de la découverte » alors que le roman d'aventures (et tous les romans « littéraires »), lui, propose une « narration qui suit l'ordre des événements »[24].

On voit donc que l'hypertextualité, en instaurant une relation dialectique entre le texte écrit et le texte réécrit, favorise une lecture non seulement dynamique mais aussi et surtout ludique, car, ainsi que le dit Genette, « le plaisir de l'hypertexte est aussi un jeu. La porosité des cloisons entre les régimes tient surtout à la force de contagion, dans cet aspect de la production littéraire, du régime ludique »[25].

Il faut noter toutefois qu'en entamant la lecture d'un texte policier, la première chose que le lecteur ou le critique découvre, ce n'est ni code générique ni un duplicata hypertextuel mais tout simplement un langage, c'est-à-dire un ensemble de signes linguistiques ordonnés suivant une certaine logique verbale et une certaine stratégie scripturale. L'écriture peut se définir dans cette perspective comme étant l'art d'inventer des images. Mais, dans tout acte inventif, il y a toujours, comme nous l'avons déjà signalé, une part de ressassement et de réinvestissement d'un déjà-dit. En d'autres termes, en écrivant, ce n'est pas seulement l'auteur qui parle. Il y a aussi « un langage [qui] parle en lui »[26].

Dans l'univers fictionnel de Pennac, ce langage (qui constitue en fait le premier hypotexte que l'auteur va investir dans ses textes) désigne l'ensemble des topoï et des clichés que l'auteur emprunte à ses anciennes lectures policières. Tout auteur, comme d'ailleurs tout lecteur, n'est en ce sens que la somme de ses lectures : « La subjectivité, avoue Barthes, est une image pleine (...) mais dont la plénitude, truquée, n'est que le sillage de tous les codes qui me font, en sorte que ma subjectivité a finalement la généralité même des stéréotypes. »[27]

Le motif de l'œil relève des clichés policiers que Pennac a réactivés et investis dans ses textes. Dans la tradition policière, c'est le détective, le Grand Détective, qui se distingue par son regard perçant et pénétrant. Au milieu des ténèbres et de l'obscurité et au moment où tous les autres personnages s'aveuglent, ses yeux étincellent : « Heureusement, déclare le narrateur de *La Clairvoyance du Père Brown*, [même] dans les moments les plus agités, son regard ([le détective Valentin]) n'en restai pas moins vif et pénétrant »[28]. Le chasseur des criminels, à la différence de tout le monde, a donc le flair d'un chien et les yeux d'un chat (Poirot avait d'ailleurs des yeux verts). C'est lui aussi qui, à la fin du récit, ouvre les yeux des autres actants sur la véritable identité du criminel. C'est en ce sens que le roman policier peut être considéré comme le roman du regard par excellence.

Pour Uri Eisenzweig, la façon dont le thème de la vue est textualisé dans le récit policier est paradoxale. En effet, le héros policier « remarque [souvent] tout, mais semble ne rien voir »[29], il est l'eye de l'histoire mais dans les moments cruciaux de l'enquête intellectuelle, il ferme les yeux. Le récit policier est donc à la fois le roman du regard et du non regard[30].

En fait, pour comprendre ce paradoxe, il faut savoir que sur le plan thématique, le polar repose sur l'ancienne distinction aristotélicienne entre les yeux du corps et les yeux de l'esprit. Les gens normaux voient avec les yeux du corps tandis que le détective, symbole du Sage moderne, a le don de la seconde vue. Il est en effet « capable de percevoir dans l'univers qui l'entoure ce qui constitue un indice, c'est-à-dire un signe et [de] le distinguer de ce qui n'en constitue pas »[31]. Si le Grand Détective aime l'obscurité et préfère fermer les yeux quand il raisonne (« Les yeux sur ses mains impeccables, dit le narrateur au milieu de *MM*, le commissaire Legendre regarde peu » (p. 400)), c'est donc parce qu'il voit avec son esprit et non avec ses yeux. Poirot dira d'ailleurs dans *Cartes sur table*, qu'« avec les yeux de l'esprit, on voit beaucoup mieux qu'avec les yeux du corps »[32].

Dans les romans de Pennac, nous retrouvons cette distinction entre « regarder » avec les yeux et « voir » avec l'esprit. Toutefois, le personnage doué de la seconde vue n'est pas le détective mais le suspect. Pennac littérarise ainsi le cliché du regard en opérant un déplacement au niveau de la structure actantielle du récit. C'est Malaussène, le bouc malchanceux, qui « voit » et non pas le commissaire Coudrier ou les autres policiers :

Je n'entends absolument rien mais je vois. (...) c'est le regard qui change. Ces quatre-là regardent les autres et les autres regardent devant eux, pathétiquement, comme si la promesse d'une aube sans explosif pouvait sortir de la tribune syndicale. Les flics, eux, cherchent un tueur. Ils ont le regard psy. (AO, pp. 84-85)

Voir s'oppose donc à regarder. Nous remarquons d'ailleurs que l'auteur a souligné maintes fois (surtout dans AO) le premier verbe : « Je n'entends plus rien mais je vois tout. » (p. 138), « je l'y voit, elle. » (Ibid, p. 16), « Il voit, il voit et j'admire. » (Ibid, p. 89). Le renouvellement ou le ressassement du cliché ne passe donc pas nécessairement par un travail de réécriture sur le contenu sémique stéréotypé. L'écrivain peut littérariser le cliché juste en l'intégrant dans un nouveau contexte narratif.

On voit ainsi que la réécriture des clichés est l'un des principaux enjeux de l'écriture policière. Comme le jeu intertextuel, les jeux stéréotypiques instaurent une complicité tacite entre l'écrivain et le lecteur. Ce dernier doit en effet coopérer pour que le rendement narratif (la « plus-value ») de ces jeux transparaisse.

La structure policière est un autre ingrédient (invariant générique aussi) hypertextuel que Pennac a emprunté à ses lectures policières. Nous avons d'ailleurs montré que la structure actantielle des romans de la série pennacienne est adaptable au « carré herméneutique » dubosien. Le détective, le criminel, la victime et le suspect représentent en effet les figures policières (stéréotypiques) cardinales sans lesquelles le jeu textuel n'aura aucun sens. Nous verrons

d'ailleurs que la plupart des variations et des jeux idiosyncrasiques dans les textes de Pennac tournent autour de ces quatre rôles-clichés.

La focalisation sur l'univers objectal entourant les personnages est également un stéréotype narratif caractéristique du récit policier. Dès le premier chapitre de AO ou de la PMP, on ne perçoit que des objets (cadeaux, jouet, poussette, réfrigérateur, gazinière, aspirateur (AO), fauteuil, ordinateur, téléphone, livres, tasses vides, cafetière, plateau d'argent, cendrier, presse-papiers (PMP)). On a parfois l'impression que les objets ont plus d'importance que les personnages eux-mêmes : « Une foule épaisse de clients écrasés de cadeaux, remarque le narrateur dans AO, obstrue les allées » (p. 11, c'est nous qui soulignons). Cette importance qu'accapare l'univers objectal dans tout récit policier (ou à traces policières) s'explique par le fait que le polar est par définition un roman de l'objet, un roman où même un mégot peut devenir une preuve irréfutable contre le criminel. Rien donc ne se perd, tout s'interprète. Cette absence de tout hasard romanesque dans le texte policier a fait du polar le genre de la minutie par excellence, minutie que Dard a poussée à son extrême pour en tirer des effets comiques :

Je dois signaler à mon lecteur bien-aimé, si compréhensif et propre des pieds, catholique de surcroît, et qui sait, peut-être même socialiste, tendance Xérés, que les deux pièces, dont il fut question y a pas si loin, ne sont séparées que par un rideau de grosses perles, comme on n'en voit pas plus, fût-ce au marché aux puces, ni même dans les coins les mieux admirablement reculés de la Lozère, du Cantal et de l'Île-de-France.[33]

Il est important de noter aussi que la thématique objectale dans les romans de Pennac est intimement liée à celle de la mort. Les objets dans les textes pennaciens, sont souvent marqués par le sceau de la mort et de la létalité : dès les premières pages, on ne voit que des objets cassés, déglingués ou jetés : les livres qui s'envolaient partout dans la PMP, le cendrier, que le narrateur qualifie d'« arme [...] primitive [...] » (ibid, p. 15), le téléphone qui « a explosé sous le poing du géant » (ibid, p. 16), l'ordinateur « dont l'écran s'éparpilla en éclats pâles » (ibid, p. 17), le « char envolé » (AO, p. 13), le réfrigérateur qui « s'est transformé en incinérateur » (ibid, p. 14) sont tous les signes prémonitoires d'un incident mortel ; la mort qui transperce ces objets est en quelque sorte contagieuse.

En réalité, cette stratégie narrative, fondée sur l'embrouillement du scriptural, de l'objectal et du létal n'est pas, elle non plus, nouvelle. Au début de L'Enfer de Belletto par exemple, la lettre « de suicide »[34], le « téléphone mort »[35] ou le café qui avait un goût de « feuilles mortes »[36] annoncent implicitement que les choses sérieuses vont commencer, que la tension narrative va atteindre progressivement son summum.

On voit ainsi que l'hypertextualité ne se cantonne pas dans la connexion palimpsestuelle entre un texte écrit et un texte réécrit, mais englobe tous les stéréotypes, les clichés et les ingrédients structurels que l'écrivain emprunte à un genre précis et qu'il investit dans son œuvre. L'univers hypertextuel est de ce fait ouvert et tentaculaire.

L'hypertextualité garantit aussi la « mue » de la littérature. En effet, à partir de l'ancien, les auteurs (policiers) inventent toujours du nouveau. « Il n'y a [donc] pas de dernier mot mais une relance des mots épuisés, une relance épuisante des mots toujours neufs »[37] ; en débarrassant les mots des signifiés sur lesquels ils étaient crucifiés, en les réoxygénant et en leur insufflant de nouveaux signifiés, l'auteur policier redonne au logos littéraire son lustre et son éclat premiers. Grâce donc à la connexion hypertextuelle, la tessiture romanesque, comparable à la tapisserie de Pénélope qui chaque jour est recommencée à partir du début, le fonds policier demeure riche et inépuisable :

A la narration moderne, écrit Jean-Pierre Faye dans Les portes des villes du monde, il arrive ceci en effet : à partir du même homme, de la même écriture, du même narrateur, elle a pris sa forme de masse et sa forme de crête. De la même source - qui se nomme Poe - survient le récit-fiction, la science-fiction, avec son double policier.[38]

Le processus hypertextuel nous permet par ailleurs non seulement de comprendre la logique fictionnelle des textes narratifs mais encore de saisir le fonctionnement interne de la littérature en général. Les écritures doubles théâtralisent la pratique scripturale et révèlent ainsi au lecteur les mystères de la création littéraire.

Moez Lahmedi, University of Sfax, Tunisie

moez.lahmedi@voila.fr

[1] Palimpsestes, coll « Poétique », Seuil, 1982, p. 14-15.

[2] Nouveaux problèmes du roman, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1978, p. 304.

[3] Yves Reuter, Le Roman policier et ses personnages, Presses Universitaires de Vincennes (PUV), 1995, p. 197.

[4] Pour l'auteur du *Récit impossible*, (Christian bourgeois Editions, 1986, p. 85), l'association de l'activité lectorale à un narcotique s'explique par « l'inachèvement structurel de l'expérience et l'exigence subséquente de la répétition ; la sérialisation est inscrite dans le tissu même de la narration, et surtout de la narration policière. »

[5] C. Murcia, « L'Air d'un crime ou l'apprentissage de la duplicité », in J. Bessière (dir), *Romans de crimes, Dostoïevski, Faulkner, Camus, Benet*, Honoré Champion Editions, Paris, 1998, p. 135.

[6] Cf *De superman au surhomme*, Grasset, 1993.

[7] Ibid, p. 19.

[8]- Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, , p. 119 : « A partir de l'instant où il y a production en série, recherche systématique de la conformité et du conformisme, et donc exacerbation des codes génériques, survient la répétition, et tous les effets de miroir qu'elle entraîne y compris l'introduction d'une distance interne à la figure. »

[9]- Jean-Claude Vareille, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 116 : « Après du langage, encore du langage et toujours du langage ».

[10]- Op. cit., p. 11-12.

[11] Pascale Hellégouarc'h, « Écriture mimétique : essai de définition et situation au XXème siècle », 2000, p. 100.

[12] Ibid.

[13] Palimpsestes, op. cit., p. 450.

[14] Ibid, p. 451. C'est Genette qui souligne.

[15] Ibid, p. 92.

[16] « Les hypertextes en question (Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », in *Etudes littéraires*, n°1-2, Volume 34, Hiver 2000, p. 301.

[17] Phrase que nous empruntons en fait à Sophie Rabau (In *L'intertextualité*, Flammarion, 2002, p. 27). L'auteur, comme l'indique le titre de l'ouvrage critique, parle de l'intertextualité.

[18] G. Genette, op. cit., p. 451.

[19] Ibid, p. 453 : « L'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens. »

[20] Op. cit., p. 47. (Le tableau de « Saint-Georges terrassant le Dragon » est d'ailleurs évoqué à la page de AO).

[21] Jean-Paul Colin, *Le Roman policier français archaïque*, Berne, Editions Peter Lang, 1984, p. 13 : « Dans la description de l'univers fictionnel, (...) le roman policier supprime presque tout : ce qui fait la face obligée d'un roman de Balzac ou de Zola (...) est rejetée dans la fiction policière très loin, dans un arrière-plan que le lecteur oublie, entièrement attentif au gros plan de la rupture et aux détails macroscopiques de l'enquête, absolument nécessaire, mais qui peut relever de n'importe quel héros. » (C'est nous qui soulignons).

[22] G. Genette, op.cit., p. 49.

[23] Th. Narcejac, *Une Machine à lire : le roman policier*, coll « Médiations », Denoël / Gonthier, 1975, pp. 228-229.

[24] *Puissances du roman, Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1966, p. 179.

[25] Op. cit., p.452. C'est nous qui soulignons.

[26] Jean-Claude Vareille, *Filature. Itinéraire à travers les cycles de Lupin et de Rouletabille*, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, pp. 55-56.

[27] S/Z, *Le Seuil*, coll. « Tel Quel », 1970, p.16.

[28] Aghata Christie, Editions 10/18, 1994, p.18.

[29] *Le Récit impossible*, op. cit., p. 129.

[30] Cf, *Le Récit impossible*, p. 129-134.

[31] Ibid, pp. 134-135. C'est lui qui souligne.

[32] PP. 255-256. Cité par Uri Eisenzweig, op.cit,p. 135.

[33] Frédéric Dard, *La Pute enchantée*, Fleuve Noir, 1981, p. 51.

[34] P.O.L éditeur, 1986, p. 7.

[35] Ibid, p. 21.

[36] Ibid, p. 39.

[37] Daniel Sibony, *Jouissance du dire*, Grasset, Paris, 1985, p. 158.

[38] Edition belfond, Paris, 1977, p. 84.