

Nicolas Xanthos  
Université du Québec à Chicoutimi

## Irréductibilités événementielles dans le roman d'enquête contemporain

Je crois qu'elle essayait là de me suggérer qu'elle-même ne savait pas non plus grand-chose de l'être dont elle partageait la vie et que chacun est un univers en soi, avec ses trous noirs qui happent la lumière et ne la laissent plus rejaillir, sinon dans un autre monde dont nous n'avons pas les clés<sup>1</sup>.

Éric Faye  
*L'homme sans empreintes*

### Événement, action, enquête

**L**e narrateur du très beau roman *Missing* de Claude Ollier a ces mots sur l'événement :

Tout événement est une apothéose, un couronnement, le sacre d'un état fugace, la célébration d'un indécidable dont un des

---

1. Éric Faye, *L'homme sans empreintes*, Paris, Stock, 2008, p. 192.

termes vient d'éclorre, baptisé « logique », où le récit se coule maintenant à l'ombre des déductions et des enchaînements dans la continuité du vrai ou du faux, sans plus<sup>2</sup>.

Ce faisant, il oppose deux termes : événement et récit. Le premier se fait instant, imprévu, rupture, surgissement; le second, ordre, logique, chaînes de causalités ou de raisons. Là où l'événement surprend, le récit, lui, *comprend* — aux deux sens du terme : il intègre ce qui a surgi dans un ensemble plus vaste dont il procède et qui lui donne sens. Le récit est en somme l'avenir intelligible de l'événement. Ainsi, dans les termes de Claude Ollier, s'opposent et se suivent, dans un processus de connaissance, un surgissement presque privé de sens — l'événement — et une durée signifiante — le récit —, qui deviennent ainsi deux manières d'appréhender les métamorphoses que subit l'état du monde.

Or, s'il est un genre littéraire qui veut représenter ce passage de l'événement au récit, c'est bien le roman policier. On le sait depuis Butor au moins, le roman policier articule deux lignes d'intrigue : un mystère initial et une enquête qui veut ensuite élucider ledit mystère<sup>3</sup>. Ce dernier, le détective finit d'ordinaire par en faire le récit au terme de son enquête. Pour reprendre les termes de Claude Ollier, le but de l'enquête est, précisément, de faire passer le mystère initial du statut d'événement à celui de récit. À la surprise de la découverte d'un cadavre dans une bibliothèque doit succéder, au terme de l'enquête, la compréhension narrative de l'action dont ce cadavre était l'aboutissement. Comme le dit Uri Eisenzweig :

L'auteur [du forfait initial] reconnu, son acte (crime, récit) déchiffré, le détective pourra enfin reprendre sa place, c'est-à-dire se livrer à ce qui avait toujours constitué son objectif

---

2. Claude Ollier, *Missing*, Paris, P.O.L, 1998, p. 116.

3. Reprenant cette intuition de Butor sur un mode plus théorique, Jacques Dubois dira : « La roman policier articule l'une à l'autre deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête, et il a beau les superposer et les enchevêtrer, elles n'en sont pas moins là comme les deux parties clivées de la même réalité textuelle ». (Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 77)

prioritaire : la prise du pouvoir narratif, l'énonciation du récit définitif des événements<sup>4</sup>.

Du moins est-ce ainsi que les choses se passent normalement. Nous disons « normalement » puisque le roman policier est, de tous les genres dits « paralittéraires », celui qui a connu le plus de succès auprès d'écrivains dits « légitimes » qui l'ont, à leur manière, malmené. Nous avons cité Ollier et Butor, mais la liste est longue de tous ceux qui se sont emparés du genre pour s'en servir à d'autres fins : de Robbe-Grillet à Eco, de Gombrowicz à Auster, de Gadda à Pynchon, nombreux sont en effet les écrivains non policiers qui ont peu ou prou pris appui sur les possibilités que ce genre leur offrait. Si leurs usages du genre policier sont très variables<sup>5</sup>, il n'en reste pas moins que tous, à des degrés divers, travaillent sa structure de base, la détournent, révèlent ou réveillent d'autres de ses potentialités.

C'est à certains de ces faux romans policiers — que nous appellerons à partir de maintenant des *romans d'enquête* — que nous aimerions nous intéresser dans le présent texte. Plus spécifiquement, il s'agira de voir comment des romans d'enquête contemporains français composent avec ce passage de l'événement au récit, et le sens qu'on peut attribuer aux éventuels détournements qu'ils font subir au genre policier.

## Distances

Bien souvent, c'est, en fait d'action mystérieuse, sur une disparition que ces romans d'enquête contemporains vont s'ouvrir : soit une disparition tout à fait concrète et effective — un personnage a quitté, de

4. Uri Eisenzweig, *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986, p. 151. Pour ce qui est du caractère proprement narratif de la résolution, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *De l'empreinte au récit. Destin de l'indice et de l'action dans le roman policier*, Québec, Nota bene, 2008, p. 72-104.

5. De l'autoengendrement narratif jusqu'aux modalités de sémiotisation, en passant par la coupure du lien entre les signes et leurs référents, l'indécidabilité, le monde hiéroglyphique ou la paranoïa.

façon plus ou moins incompréhensible, son univers familier ou les lieux dans lesquels on avait coutume de le croiser —; soit cette disparition un peu plus symbolique mais non moins radicale qu'est le suicide. Quelles qu'en soient les modalités, cette disparition est vécue comme un véritable événement, imprévisible et souvent bouleversant pour l'entourage du disparu. L'enquête, elle, prend ensuite le relais pour essayer de donner sens à cette disparition. Le plus souvent, quoique non systématiquement, elle est menée par un personnage qui n'est pas, à proprement parler, détective, enquêteur, policier, bref, qui aurait le mandat professionnel de mener l'enquête. Il s'agira fréquemment d'un proche du disparu — membre de la famille, ami, voisin — ou de quelqu'un à qui un proche du disparu va confier la mission de le retrouver et / ou de comprendre ce qui a bien pu se passer pour qu'on en arrive là. C'est donc dire, d'entrée de jeu, que le « détective », dans ces romans, ne disposera pas forcément des ressources d'un authentique enquêteur — ressources matérielles, personnel qualifié, informateurs, savoir-faire, expérience, etc. C'est dire aussi que, non encadrée contractuellement, l'enquête sera plus facilement ouverte à tous les aléas affectifs ou thymiques de l'opération. En d'autres mots, la situation ne se présente pas sous les meilleurs auspices. Du côté du personnel romanesque, donc, cette représentation qu'est le roman d'enquête est, dès l'abord, constituée en fonction de paramètres lestés d'un indéniable potentiel d'échec.

Et, dans une mesure variable, c'est effectivement l'échec qui attend ce « détective » à l'autre bout du roman. En voici trois exemples pour nous permettre de voir comment, par-delà des contextes différents, le même constat semble s'imposer. *Missing* de Claude Ollier présente en grande partie un narrateur âgé de quelque soixante-dix ans du nom de Fahan qui revient sur un événement vécu il y a cinquante ans environ, et qui était resté pour lui totalement mystérieux. Il était alors jeune étudiant et s'apprêtait à rédiger une thèse de doctorat sur un reporter nommé Frost quand, au cours d'un voyage dans l'Ouest canadien, il croise, précisément, ce reporter. Après l'avoir suivi à distance, il l'aborde et l'invite à passer un peu de temps à Kingston, sa ville d'études. Le reporter accepte mais, après quelques semaines, disparaît. Puis la petite amie du narrateur disparaît elle aussi. Peu après, elle l'appelle

de Tadoussac où elle était allée rejoindre Frost. Elle lui apprend que ce dernier a de nouveau disparu, et qu'il faut que lui, Fahan, vienne la rejoindre pour qu'ils partent à sa recherche. Il a besoin d'un peu plus d'un jour pour faire le trajet jusqu'à Tadoussac. De là, lui et son amie partent sur les traces de Frost. Ces traces ne sont pas trop difficiles à suivre, mais le retard qu'ils ont initialement pris ne sera pas rattrapé. Le roman se termine alors qu'ils sont sur une route enneigée qui mène vers le grand nord québécois, et que leur trajet doit s'arrêter parce que cette route est coupée par un véritable mur de glace qui les oblige à abandonner leur quête et à faire demi-tour — comme s'il s'agissait d'une fatalité acceptée d'entrée de jeu :

Nous sommes restés un certain temps sans bouger, sans rien dire, pensant que c'était une fin plausible à notre quête, que cet épisode ne pouvait s'achever autrement, que rien n'était plus prévisible, ni normal; et que si nous étions allés jusque-là pour buter sur ce mur de glace comme tranché à vif, c'est que nous avions admis depuis longtemps un tel dénouement, que nous l'avions d'avance assumé, récité souvent déjà dans notre tête<sup>6</sup>.

C'est d'une triple distance qu'il est question ici. Une distance dans le temps, d'abord, et de deux façons. Premièrement, le narrateur tente de se souvenir d'un événement vieux de plus de cinquante ans, et a donc à lutter avec l'inévitable érosion des souvenirs sur laquelle il insiste d'ailleurs souvent<sup>7</sup>. Deuxièmement, comme on vient de le voir, lors de l'événement, une distance temporelle se creuse entre le moment où Fahan apprend ce qui s'est passé et le moment où, rendu à Tadoussac, il peut passer à l'action pour de bon. C'est aussi une distance dans l'espace, puisque le narrateur et son amie ont été éloignés de Frost et

6. Claude Ollier, *op. cit.*, p.177.

7. « Provoqué ou non, le souvenir est turbulence, il n'est pas à dépeindre, n'a pas de forme fixe, hormis une très partielle stabilisations de ces constituants sous l'effet de la répétition, mais cette dernière, à la longue, ne retient qu'une portion de plus en plus infime du déroulement passé des faits [...]. Des substitutions s'opèrent, et des permutations d'époque, de décor, d'étagement : un souvenir fait écran, masque celui qu'on dit latent, actif en douce et pernicieux en diable. » (*Ibid.*, p. 101-102)

tentent du mieux qu'ils le peuvent de réduire l'intervalle qui les sépare du reporter. La fin du roman, avec son mur infranchissable, est un jugement sans appel sur cette tentative : cette distance ne peut être réduite. Tout se passe du coup comme si cette distance, ou ces distances, n'étaient pas tant dues à un fâcheux concours de circonstances que des dieux plus cléments auraient pu leur épargner, que proprement constitutives. Cela nous renvoie à la troisième forme de distance ici présente : une distance par rapport à un objet de connaissance. Ce geste posé par Frost, sa disparition, restera en grande partie un événement inexplicable et inexpliqué, un acte mystérieux dont les causes comme les buts demeureront presque entièrement impénétrables. L'événement ne deviendra pas récit. Et, dans cette théorie de la connaissance qui s'esquisse ici, ce sont autant le sujet que l'objet et même le chemin menant de l'un à l'autre qui, perturbés et fragilisés, précarisent le processus jusqu'à empêcher son plein accomplissement.

Dans *La vie voyageuse*, de Maylis de Kerangal, une jeune femme archiviste est mandatée par l'une de ses tantes, Jeanne Malauzier, pour retrouver son grand amour de jeunesse, Ignacio Torres, disparu il y a plusieurs années sans laisser de traces. Et, des traces, cet amour en laisse de moins en moins, puisque la tante en question est atteinte de la maladie d'Alzheimer et voit donc ses souvenirs disparaître progressivement. Au terme d'un périple un peu chaotique, la narratrice finit par retrouver le fameux Ignacio Torres. Le lecteur se frotte les mains de plaisir en attendant l'aveu d'Ignacio - mais voilà :

Ce que j'avais à dire tenait en une phrase. Je la lui murmurais. Ma tante l'aimait depuis qu'elle aimait. Voilà. J'étais venue lui dire cela parce que Jeanne perdait la mémoire et qu'il fallait mettre cet amour-là — et le récit de cet amour-là — en sécurité. Je suis un peu le passeur dans tout cela, ai-je ajouté dans un sourire. Ignacio se tenait silencieux et concentré. J'ai aimé qu'il ne me demande pas comment je l'avais retrouvé. J'ai aimé qu'il demeure indifférent aux anecdotes. J'ai aimé qu'il ne me donne pas de réponse — il n'y a jamais de réponse<sup>8</sup>.

---

8. Maylis de Kerangal, *La vie voyageuse*, Paris, Éditions Verticales / Seuil, 2003, p. 153.

Alors même que, cette fois-ci, la distance spatiale a été positivement réduite au point que le disparu a été retrouvé, le mystère, lui, demeurera, et l'événementialité de sa disparition, comme presque de son existence, restera en l'état — du moins en grande partie. La volonté de savoir qui animait la jeune femme s'est muée en une sorte de conscience et d'acceptation de l'impossibilité de savoir, un peu semblable dans sa fatalité aux sentiments qui avaient animé les deux personnages de *Missing* dans l'exemple précédent. Ici non plus, l'événement ne parvient pas à se faire récit, ne peut être récit.

Dans le roman de Christian Garcin intitulé *Le vol du pigeon voyageur*, l'enquêteur est un journaliste particulièrement casanier, Eugenio Tramonti, à qui son patron a donné comme mission officieuse de retrouver la trace sa fille, Anne-Laure, disparue en Chine. Son enquête, que la quatrième de couverture qualifie très justement de « pérégrination aléatoire », le conduit à se retrouver, vers la fin du roman, plus ou moins malgré lui, en face de Savelli, le petit ami d'Anne-Laure qui lui apprend que cette dernière a choisi de disparaître pour des raisons inconnues de lui, mais qu'elle est prête à révéler au journaliste. Tramonti reçoit alors, sur un petit papier, l'adresse de la jeune femme — et le chapitre se clôt sur cette promesse. Dans le chapitre suivant, qui est le dernier, on commence par retrouver, à la faveur d'une ellipse, notre enquêteur dans l'avion qui le ramène à Paris. Au milieu de réflexions un peu sombres, il pense soudain à ce

papier que lui avait remis Savelli, sur lequel était indiquée l'adresse où il pourrait trouver Anne-Laure. Il l'avait un peu tourné et retourné entre ses doigts, puis l'avait offert à la flamme d'une allumette et longuement regardé se consumer<sup>9</sup>.

En d'autres mots, dans ce roman, l'enquêteur aurait pu avoir droit à la résolution de l'énigme de la disparition — mais, de son propre chef, il la refuse. La distance, qui semblait ici pouvoir s'effacer pour de bon, a finalement été maintenue entre lui et la disparue, et l'acte de cette

---

9. Christian Garcin, *Le vol du pigeon voyageur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [2000], p. 168.

dernière conserve donc son événementialité première. L'inéluctabilité de cette distance semble du reste se lire dans l'enchaînement elliptique des chapitres évoqué à l'instant : cet enchaînement fait tout naturellement l'impasse sur la résolution tant attendue par le lecteur, comme si l'impossibilité de cette résolution était une évidence qui allait de tant soi qu'il n'est nul besoin d'épiloguer à son propos.

Comme on le voit, ces trois exemples présentent des configurations différentes de la même situation : une distance qui finit par ne pas pouvoir être supprimée et perdue, une incapacité à pouvoir saisir l'action de l'autre qui du coup demeure impénétrable. Et l'on est ici au cœur de l'irréductibilité événementielle du roman d'enquête, qui ne parvient pas à se métamorphoser en cette synthèse intelligible qu'est le récit. Il y a bien, ici ou là dans ces romans, des hypothèses, des bribes plus ou moins longues d'existence, des éléments d'explication partiels, mais rien qui ressemble à cet agencement structuré, ordonné dans le temps et la causalité, qu'est le récit. La mise en intrigue dont les nécessités et les vertus ont été si bien dites par Ricœur<sup>10</sup> ne se produit pas en ces romans où la concordance ne peut l'emporter.

## Impénétrable agir

Reste à savoir pourquoi l'événement initial ne peut se transformer en récit, pourquoi la disparition demeure mystérieuse en tout ou en partie, pourquoi l'action de l'autre n'est pas pleinement lisible, intelligible. À quelques occasions, un enjeu moral ou éthique fait son apparition, comme dans les dernières lignes de *Dora Bruder* de Modiano, qui font état d'un mystère qui ne sera pas résolu :

J'ignorerais toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les

---

10. Voir notamment à ce propos sa lecture de la *Poétique* d'Aristote (*Temps et récit. Tome 1*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 55-84).



bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps — tout ce qui vous souille et vous détruit — n'auront pas pu lui voler<sup>11</sup>.

Comme on le voit, le narrateur souhaite que ce mystère subsiste, souhaite que quelque chose, qui soit propre à Dora Bruder, demeure globalement inconnu, non répertorié surtout, de façon à ce que puisse perdurer d'elle quelque chose qui soit *intact*. À mi-chemin entre le devoir de mémoire et la préservation pudique d'une humanité fragilisée, par l'histoire, jusqu'à sa disparition, cette distance instaurée et maintenue se veut en définitive la forme ultime d'une bienveillance attentionnée et mélancolique, d'un profond souci de l'autre<sup>12</sup>.

Si on la croise bien à quelques reprises, cette exigence d'ordre moral qui cherche à dire tout en les préservant les dimensions les plus éphémères et sensibles de l'expérience humaine ne prédomine pourtant pas dans les raisons de l'inintelligibilité des disparus. On va beaucoup plus fréquemment trouver une distance qui n'est pas tant instaurée que constitutive. Autrement dit, le disparu — et, plus largement, l'action d'autrui — est ou serait, dans cette perspective, par principe hors d'atteinte d'une pleine compréhension. On peut s'en approcher jusqu'à un certain point, mais pas au-delà. L'une des narratrices de *Dernières promenades à Pétopolis*, de Belinda Cannone, en fait l'expérience. Elle tente de rédiger une biographie partielle de Zweig qui expliquerait son suicide au Brésil par-delà la référence, qu'elle trouve trop convenue ou confortable, à une sorte de désespoir de l'humanité qui aurait poussé l'écrivain à s'ôter la vie.

11. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1997], p. 145.

12. Cette bienveillance et ce souci sont l'aboutissement d'un long cheminement qui mène le narrateur de la volonté de savoir (une volonté valorisée positivement et que rendent nécessaire les desseins amnésiques imposés à cette période et à cette jeune femme) à l'acceptation d'un non-savoir dont la valeur réside dans la capacité à reconnaître que quelque chose aura finalement échappé aux fiches de la police des questions juives ou des historiens, pour une fois équivalentes dans leurs effets d'effacement de l'individu.

À trop fouiller dans la vie d'un être, je trouve ses fêlures et ses failles. Alors que je tentais, pas à pas, de l'approcher, que chaque nouvelle étape franchie me le rendait plus familier, plus clair... soudain, le pas supplémentaire le rejette dans une altérité si profonde, si opaque, que la vue se brouille et je sens la vanité de mon parcours<sup>13</sup>.

On retrouve ici cette métaphore spatiale de distance et de proximité pour exprimer la nature hiéroglyphique de l'action d'autrui : un rapprochement semble possible, une progression se devine, qui permettrait d'appréhender l'autre et ses gestes, mais, sans prévenir, voilà que l'entreprise devient vaine et que l'autre est rendu à son altérité. Notons, avant d'y revenir plus tard, que cette illisibilité de l'agir ne peut pas être sans conséquence sur la forme romanesque, voire sur la possibilité même du romanesque, ou du moins d'un certain romanesque. En effet, si le roman est bien biographie d'êtres imaginaires, c'est-à-dire mise en forme intelligible des actions et des passions de personnages, mise en intrigue, comment pourra-t-il composer avec une inintelligibilité fondamentale de l'action? Comment pourra-t-il raconter, alors que l'un des principes de cet acte — l'idée même que l'action soit compréhensible — semble remis en question?

L'illisibilité de l'agir se complique encore davantage dans certains romans — et l'on pense, par exemple, à *Ce que je sais d'elle*, de Béatrice Hammer, ou à *La disparition de Richard Taylor*, d'Arnaud Cathrine, qui est du reste peut-être plus roman de disparition<sup>14</sup> que roman d'enquête proprement dit. Dans l'un et l'autre cas, on a accès, souvent ou non, au disparu, à sa propre voix dans le texte; or, dans ces deux cas, les disparus ne sont pas en mesure de donner sens à leur geste. Ainsi, Richard Taylor

---

13. Belinda Cannone, *Dernières promenades à Pétropolis*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1990, p. 120.

14. Thématique que Cathrine continue d'explorer dans son dernier roman où quatre narrateurs veulent comprendre le suicide d'un proche. L'un d'eux dit, notamment : « Et puis, je parle sans cesse de mon incompréhension, du gouffre qui s'est ouvert devant nous à la seule pensée que Benjamin ait été capable de faire ça. » (Arnaud Cathrine, *Le journal intime de Benjamin Lorca*, Paris, Verticales/Gallimard, 2010, p.143)

avait décidé de quitter le domicile conjugal — femme et nouveau-né —, son nouvel appartement et sa vie d'employé à la BBC pour, semble-t-il, se retrouver, laissant ses proches dans le désarroi devant sa disparition. Or, une lettre qu'il envoie à sa sœur laisse entendre la vanité de cette quête : « Une fois le masque tombé, on admet que le coquillage sonne creux et qu'on n'y entend pas la mer mais le vide le plus absolu<sup>15</sup> »;

voilà de longs mois que je voyage de ville en ville, il ne me restera bientôt plus un sou, et je ne croise que le désert. Car on ne voit de l'extérieur que ce que notre âme veut bien y projeter : alors c'est le néant que je traverse de jour en jour, toujours le néant. [...] Mes mains traversent tout. Je ne sens plus rien. Que l'absence au creux de ma carcasse<sup>16</sup>.

Tout se passe en somme comme si Richard Taylor possédait une conception double de l'identité — une première identité, factice, née des attentes et contraintes familiales et sociales, et une seconde, authentique, véritable, un « vrai moi » qu'il s'agit de retrouver, intact, sous le « moi social » — et que toute sa dérive servait à mettre en évidence le mirage de cette conception identitaire qui, en fin de compte, « sonne creux ». Il n'y a pas de substrat identitaire qui fonderait l'individu et permettrait d'en rendre compte et de le définir. Dans *Ce que je sais d'elle*, le dernier chapitre est la voix de la femme disparue qu'un enquêteur a fini par retrouver :

Alors voilà, vous m'avez retrouvée? Je ne suis pas surprise, pas tout à fait. Je ne suis pas inquiète non plus. Seulement curieuse. Parce que, pour en arriver là, vous avez dû creuser. Vous avez dû comprendre beaucoup de choses. Vous allez pouvoir m'expliquer. Vous avez dû aller voir tout au fond. Là où moi-même je ne m'y retrouve pas. Vous avez dû comprendre. Quelque chose qui m'a échappé. Vous allez me dire qui je suis<sup>17</sup>.

15. Arnaud Cathrine, *La disparition de Richard Taylor*, Paris, Verticales | Phase deux/Gallimard, 2007, p. 126.

16. *Ibid.*, p. 128.

17. Béatrice Hammer, *Ce que je sais d'elle*, Paris, Arléa, coll. « 1<sup>er</sup> mille », 2006, p. 141.

On devine, à ses seules réponses par la suite, une sorte de dialogue entre elle et l'enquêteur, durant lequel elle met à mal toutes les hypothèses qu'on a pu faire sur elle. Elle conclut : « Assez joué. Vous voyez bien que ça ne mène nulle part. Vous voyez bien que vous vous aveuglez. Vous vous cachez la vérité. Vous voyez bien : vous ne m'avez pas retrouvée<sup>18</sup> ». Le geste de cette femme, qui avait disparu en quittant brutalement mari et enfants, est ainsi incompréhensible pour son auteure elle-même. L'action s'opacifie ainsi non seulement aux yeux des autres, mais aussi aux yeux de l'agent lui-même. La demande de la femme est très claire à cet égard : vous allez pouvoir m'expliquer, me dire qui je suis. Demande concernant certes son geste, mais plus profondément son être, les deux apparaissant ici comme indissolublement liés en vertu de ce lien conceptuel qui veut que ce que nous sommes explique ce que nous faisons. Or, comme ce que nous faisons ne peut plus être rendu intelligible, ce que nous sommes demeure tout autant impénétrable. Et l'on ne se surprendra pas d'apprendre, dans le droit fil de cette remise en question identitaire, que la femme qui disparaît dans *Ce que je sais d'elle* n'est pas nommée, n'a pas de nom — marque claire d'une faillite identitaire, sinon ontologique. Le constat final qu'elle fait au détective qui est pourtant devant elle est sans appel : « Vous ne m'avez pas retrouvée ». Tout compte fait, *ce qu'on sait d'elle* se résume à bien peu de choses.

Il semblerait ainsi que ce ne soient pas tant des personnages singuliers qui disparaissent dans ces romans, que, plus radicalement, une certaine idée du personnage, une certaine conception ou un certain imaginaire du personnage, sinon une certaine anthropologie. Nous nous permettrons à ce propos de citer un long passage de *Missing*, où le narrateur mentionne un projet du reporter Frost concernant le *personnage* dans toute sa gloire, c'est-à-dire le « héros ».

Mais ce qu'il [Frost] a évoqué quelquefois, c'est l'effacement du « héros » de ce siècle, du héros de tous ces siècles de

---

18. *Ibid.*, p. 144.

chatoyance culturelle, que d'aucuns disaient sur le déclin, sans plus, et la plupart continuaient de célébrer et d'honorer comme si rien de fondamental ne s'était passé durant toutes ces décennies de bouleversements et d'adaptation précipitée, à marche forcée, du citoyen manquant à reprendre souffle, à « se retourner », à faire le point et envisager froidement la situation.

Il le suivait depuis son plus jeune âge, lui, et le voyait s'absenter définitivement, s'éclipser à l'horizon, tournant la tête par intervalles pour regarder en arrière, non par nostalgie d'un passé prestigieux qui l'avait captivé et l'émouvait encore, mais par curiosité, curiosité toujours, de ce qui allait advenir après lui, et après tous ses semblables vivant comme ils le pouvaient cette mutation de tous les constituants et de tous les genres, à supposer qu'il dût advenir quelque chose qui ressemblât de près ou de loin, fût-ce par analogie grossière ou décalque approximatif, à ce qu'il avait connu et qui était en train de mourir, comme mourait autour de lui son monde et tout ce qu'il y avait aimé<sup>19</sup>.

À la lumière de ce fragment crépusculaire, il semblerait que ce qui se joue dans le roman d'enquête, c'est la fin d'une certaine manière de penser l'agir et donc l'être, le tout se cristallisant dans cette figure du héros qui s'efface. C'est aussi la fin d'un monde, d'une forme de vie, d'une manière de penser qui s'incarne, d'après le narrateur d'Ollier, dans des structures sociales, politiques et culturelles en mutation et dont les transformations ne sont pas perçues par ceux qui les vivent — à l'exception de visionnaires comme Frost. Et si dans l'ensemble Fahan demeure assez discret sur le présent de sa narration, il évoque malgré tout à quelques reprises un sensible déclin de la civilisation qu'il a eu à vivre entre la disparition de Frost (qui devient dès lors une borne où se marquent tout à la fois une culture et son effacement) et son présent<sup>20</sup>.

19. Claude Ollier, *op. cit.*, p. 113-114.

20. Par exemple : « Aucun économiste n'avait prévu telle stagnation, leurs dires allaient de l'abondance à l'explosion sociale. Mais non, rien qu'une déperdition à peine sensible de temps en temps, comme par paliers, une déflation très lente des sentiments et des idées, un enlisement des cotations et des bilans qui n'en finit pas » (*ibid.*, p. 67). Ou encore : « Comment qualifier ce nouveau train des choses,

Et c'est bien selon nous à ce déclin identitaire et ontologique lié à l'agir que renvoie l'irréductibilité événementielle qui traverse les romans d'enquête au point d'en devenir un trait définitoire. Par sa propension à l'événementiel, par son incapacité à (ou son refus de) procéder à une synthèse intelligible de cet hétérogène qu'est la disparition, par la fragilité identitaire, voire ontologique, des personnages qui le traversent, le roman d'enquête se fait inquiétude de l'agir et de l'être, les renvoyant l'un comme l'autre à une opacité ou à une illisibilité constitutives, ébranlant aussi par le fait même l'ordre du romanesque, mêlant donc, en une improbable philosophie de l'action, poétique et imaginaire de l'événement.

## Investigations évanescences

Mais on négligerait une partie de la force et de la forme du roman d'enquête en y voyant une seule et unique remise en question d'une conceptualisation transparente de l'action. En effet, si la ligne d'intrigue concernant la disparition possède bien l'instabilité qu'on a vue, la ligne d'intrigue qui concerne l'enquête n'est pas davantage à l'abri d'une perturbation de sa narrativité, et donc de sa pensée actionnelle. En effet, les enquêtes, dans les romans du même nom, se déploient le plus souvent sous les auspices de l'errance dépressive, les enquêteurs étant d'ordinaire poussés par les événements, récalcitrants, accablés. Ils ne mènent pas l'enquête d'une main de maître, mais sont menés par ce qui leur arrive, ont une position qui est de patient plutôt que d'agent.

Deux traits poétiques particuliers peuvent ainsi être mis en évidence pour ce qui est de l'enquête. Premièrement, son organisation narrative sera faiblement configurée, discordante à certains égards, peu dirigée par une intention qui lui conférerait une tension téléologique. Deuxièmement, et conséquemment, les personnages d'enquêteur sont

---

je me le suis cent fois demandé, me le demande encore; ce qui est advenu en place de l'ordre ancien; pour quelle raison ce qui se pratiquait depuis des siècles dans le domaine du jugement, de l'innovation, de la recherche, n'a plus été goûté, aimé, ou vénéré » (*ibid.*, p. 131).

peu ou prou accablés, déprimés, impuissants, sujets à la rêverie plutôt qu'agissants, et leurs humeurs comme leur sensibilité au monde sont souvent matière narrative; autrement dit, ils expriment tous, à des degrés divers, une véritable fragilité ontologique.

On peut ici penser emblématiquement aux narrateurs de Modiano, et par exemple à celui de *Voyage de noces*. Ce dernier devait partir au Brésil tourner un documentaire d'explorateur intitulé « Sur les traces du colonel Fawcett », mais ne prend pas l'avion et va plutôt loger dans des hôtels de la périphérie parisienne, s'allonger sur les bancs du zoo de Vincennes<sup>21</sup> et tenter, un peu au hasard, de retrouver les traces d'une certaine Ingrid Teyrsen, qu'il avait connue et qui s'était suicidée. Symptomatiquement, il va, pour la seconde fois de son existence, tenter d'écrire une biographie d'Ingrid, mais fort différente de sa première tentative, qu'il juge avec sévérité, estimant avoir été attiré par des épisodes spectaculaires, mais finalement sans importance : « à l'époque où j'avais écrit ces notes, j'étais plus sensible aux accessoires et aux paillettes et je n'allais pas à l'essentiel<sup>22</sup> ». Il développe une conception particulière de l'existence et de l'ambition biographique : « À moins que la ligne d'une vie, une fois parvenue à son terme, ne s'épure d'elle-même de tous ses éléments inutiles et décoratifs. Alors, il ne reste plus que l'essentiel : les blancs, les silences, les points d'orgue<sup>23</sup> ». Cette pensée épurée d'une existence débarrassée de ses péripéties et rendue à ses blancs et ses silences est bien entendu en lien direct avec la narrativité atténuée, en mode mineur, presque allusive parfois, qui est la forme prise ici par l'enquête. Cette faible teneur actionnelle, on peut encore la lire dans ce constat du journaliste du *Vol du pigeon voyageur* à propos de son enquête : « Bien sûr [...] j'ai retrouvé la trace d'Anne-Laure,

21. « J'ai fini par m'allonger sur le banc. Et je me suis demandé si je me lèverais de moi-même au moment où le zoo fermerait ses portes ou bien si j'attendrais que le gardien me prie de quitter les lieux. J'ai éprouvé la tentation de ne plus retourner dans ma chambre de l'hôtel Dodds et de me laisser glisser sur cette pente qui était peut-être la mienne après tout : devenir un clochard » (Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1990], p. 86).

22. *Ibid.*, p. 52.

23. *Ibid.*, p. 54.

même si c'est une trace un peu évanescence, et il est juste de dire que c'est en ne faisant rien, en ne pesant aucunement sur les événements, que je suis parvenu à ce piètre résultat<sup>24</sup> ». Se trouvent ainsi mises à mal l'intensité dramatique autant que la configuration de l'intrigue, en un affaiblissement des fondements même du narratif.

Ces enquêteurs ont tous une position particulière par rapport à ce qu'ils vivent : légèrement en retrait, comme s'ils éprouvaient un « étrange sentiment d'inexistence<sup>25</sup> », un désir très net d'effacement. Tout se passe en somme comme si eux aussi expérimentaient, à leur manière et par un étrange phénomène de gémellité, la disparition, ou encore comme si, à trop plonger dans un passé plus ou moins lointain, ils en venaient à ne plus s'inscrire dans le présent, hantant d'étranges limbes : « Un jour, je reviendrai parmi vous. Je ne sais pas encore la date précise de ma résurrection. Il faut que j'en aie la force et l'envie. Mais ce soir, je vais prendre le métro jusqu'à la porte Dorée. Léger. Si détaché de tout<sup>26</sup> ». Quand les romans ne présentent pas de commentaires thymiques subtilement dysphoriques, ils mettent en scène des gestes qui expriment cette légère absence à soi et au monde :

Il s'arrête toutes les trois heures dans des stations-service. Il erre entre les rayonnages en écoutant la petite musique de nuit, il se dit, Ici tout n'est que luxe, calme et volupté, il se dit, Je ne pourrais vivre qu'en fréquentant ce genre d'endroit, je voudrais toujours rester ici. Puis il achète des chips saveur carpaccio et plus tard des chewing-gums à la crème de marrons [...], et il reste un moment devant les tirettes à jouet<sup>27</sup>.

Bref, si la ligne d'intrigue consacrée à la disparition, moyennant sa propension à l'événementialité, malmène une certaine conception

---

24. Christian Garcin, *op. cit.*, p. 171.

25. Christian Garcin, *op. cit.*, p. 170-171.

26. Patrick Modiano, *Voyage de noces, op. cit.*, p. 49.

27. Véronique Ovaldé, *Et mon cœur transparent*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008, p. 146.



de l'action, la ligne d'intrigue consacrée à l'enquête, par la posture de relatif retrait des enquêteurs et leur intentionnalité floue, incertaine, absente parfois, par l'aléatoire qui préside aux progrès de l'enquête, malmène elle aussi, quoique différemment, cette conception de l'action et, derrière elle, de l'être.

## Pluralité de l'expérience

Il serait hasardeux de conclure de notre parcours que le roman d'enquête témoigne de la fin de la pensée courante de l'agir : le moindre regard sur le vaste corpus contemporain montre bien que cette conception continue d'être présente, et qu'il est téméraire de proclamer sa disparition ou son déclin. En revanche, le roman d'enquête s'intègre à cet ensemble romanesque ou fictionnel qui, par divers moyens, essaie de donner forme et sens à d'autres dimensions de l'expérience.

La narrativité traditionnelle et la philosophie de l'action (voire l'anthropologie) qui la sous-tend postulent un agent fort, qui voit le monde comme le lieu d'actualisation future d'intentions et de désirs clairs à son esprit, ou du moins lisibles. C'est là une façon de considérer les rapports complexes qui se nouent entre des conceptions de l'agent, de l'agir et du monde — mais ce n'est certes pas la seule, pas plus que ce n'est la seule modalité de notre rapport au monde.

À côté de cette conception sans doute dominante et de cette expérience spécifique, il en existe plusieurs autres que la fiction contemporaine tente de formuler, dessinant des paysages de l'agir certes inaccoutumés, mais où s'exprime la pluralité de nos rapports au monde. C'est ainsi que, notamment par ses irréductibilités événementielles, le roman d'enquête contemporain se fait, à sa manière, le témoin des pénombres de l'agir.