

Helen Faradji

Université du Québec à Montréal

Les effets du roman
et du film policiers psychologiques
à travers l'étude de la lecture et du
visionnement de *Mystic River*

Lorsque l'on évoque le roman policier, un premier problème de définition se pose. En effet, en tant que catégorie générique, il recouvre plusieurs sous-genres schématiquement identifiables comme le roman à énigmes (qui instaure un pari entre l'auteur et le lecteur pour savoir qui, du détective ou du lecteur, résoudra l'énigme en premier), le roman noir (qui vise à faire plonger le lecteur dans les bas-fonds ou les milieux criminels) et enfin le roman à suspense (qui fait partager au lecteur la traque d'un personnage par un criminel ou par la police). Bien évidemment, de nombreux romans, notamment contemporains (en raison de l'influence post-moderne favorisant le mélange des genres), n'obéissent pas aussi strictement à ces codes. C'est le cas de *Mystic River*, écrit par Dennis Lehane en 2002¹, qui évoque la tragédie de Jimmy Marcus dont la

1. Dennis Lehane, *Mystic River*, trad. de l'anglais (États-Unis) par I. Mailet, Paris, Payot/Rivages, coll. « Rivages/Thriller », 2002, 402 p.

filles Katie est assassinée à l'aube de ses 19 ans dans un quartier populaire de Boston. Deux amis d'enfance de Jimmy sont mêlés à l'affaire puisque Sean, devenu policier, est chargé de l'enquête et que Dave, victime d'abus dans sa jeunesse, voit tous les soupçons peser sur lui. Empruntant à la fois à l'enquête policière pure, à la peinture sociale du roman noir ainsi qu'au suspense et ajoutant une forte dimension psychologique, ce roman me paraît pouvoir être défini comme un roman policier psychologique. Il a été adapté au cinéma par Clint Eastwood². À l'aide d'entrevues réalisées avec deux lecteurs et deux spectateurs, j'ai désiré comparer les effets du roman sur les premiers et ceux du film sur les seconds afin de pouvoir vérifier si les imaginaires policiers littéraire et cinématographique se constituaient de la même façon.

Aux fins d'analyser les effets du roman sur ses lecteurs, je m'appuierai sur les enseignements des théories internes de la lecture selon lesquelles ces effets sont programmés dans la structure de l'œuvre. S'établit alors une interaction entre le lecteur et le texte dont « les conditions fondamentales résident dans les structures du texte³ », puisque « la structure virtuelle de l'œuvre a besoin d'être concrétisée, c'est-à-dire assimilée par ceux qui la reçoivent pour accéder à la qualité d'œuvre⁴ ». La même interaction paraît caractériser la relation du spectateur au film, comme le montrent les travaux de Seymour Chatman ou de Nick Browne⁵ qui se concentrent sur la dynamique caractérisant l'échange virtuel entre le metteur en scène et le spectateur lors du visionnement, et prévue par les structures mêmes du film. Pourtant, au cinéma comme en littérature, chaque récepteur reçoit l'œuvre en fonction de ses propres compétences, ce qui ne permet pas d'affirmer comme Umberto Eco que l'œuvre suppose « un lecteur

2. Clint Eastwood, *Mystic River*, États-Unis, 2003, 137 min.

3. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Liège, P. Mardaga éditeur, 1976, p. 49-50.

4. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 212-213.

5. Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1978 et Nick Browne, *The Rethoric of Filmic Narration*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, cités par Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, trad. de l'italien par S. Saffi, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 1999, p. 168.

modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement⁶ ». On peut penser plutôt, comme Wolfgang Iser, qu'il existe dans tout texte — et spécialement dans le roman policier — un lecteur implicite, virtuel. Ce rôle du récepteur est également induit dans la structure du film mais, comme le rappelle Casetti résumant les propos de Bluestone, « le film comme le roman font voir mais l'un avec les yeux, l'autre avec l'esprit : d'où une concordance de fins et, en même temps, une différence d'instruments⁷ ». Mes résultats ont montré que les effets prévus par les structures des œuvres agissent dans les réalités de lecture et de visionnement, et découlent de trois appels lancés aux récepteurs : un appel aux capacités de réflexion, aux sensations et à l'inconscient. Par souci de concision, je ne m'attarderai qu'aux éléments structurels du roman et du film marquant une distinction pertinente quant aux effets des deux médias.

L'appel aux capacités de réflexion

Cet appel lancé par l'œuvre policière équivaut à celui que lançait le roman à énigmes « à l'anglaise » aux facultés de logique et de déduction de son lecteur. Particulièrement présent chez Sir Conan Doyle et Agatha Christie, il passait à la fois par l'enquête elle-même, mais également par la personnalité des inspecteurs Holmes et Poirot, véritables machines à raisonner auxquelles le lecteur voulait se mesurer. Dans le roman policier psychologique, la personnalité de l'enquêteur sert également à lancer un défi à son lecteur, mais l'enquête, elle, demeure la base de l'appel supposé lui fournir, par son procédé rationnel, un plaisir cérébral. Comme l'ont confirmé mes répondants, l'enquête ainsi que plusieurs éléments prévus par la structure du film et du roman policier, comme la progression en

6. Umberto Eco, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, [1979], p. 71.

7. George Bluestone, *Novels into Films*, Berkeley, University of California Press, 1957, cité par Francesco Casetti, *op.cit.*, p. 65.

« questions-réponses »⁸, les flash-backs et le style sobre de l'œuvre⁹ ont eu l'effet d'en appeler de façon marquée à leurs capacités de réflexion. Comme l'a noté un spectateur : « on n'avait jamais l'impression de piétiner, mais d'escalader une montagne. On se rapproche du sommet mais pas toujours aussi vite que l'on pense ». Par ces éléments, tous se sont sentis impliqués dans le déroulement du récit, ce qui leur a procuré du plaisir. Cet effet a encore été accentué par le fait que tous ont eu le sentiment qu'ils participaient à un jeu, car l'œuvre leur laissait croire qu'ils pouvaient résoudre l'énigme pendant leur lecture/visionnement. « On jongle avec les éléments, on compare nos intuitions avec les possibilités, on joue à l'enquêteur, quoi! » a noté un spectateur. En effet, Thomas Narcejac précise :

Le criminel, pendant tout le roman, reste invisible, abstrait; il est une des données; il fait partie du jeu de l'auteur; il est une de ses cartes. Le vrai partenaire du romancier, c'est évidemment le lecteur. Il perd la partie s'il ne démasque pas le coupable tout seul, avant toute explication¹⁰.

L'une des règles du roman policier édictée par S.S. Van Dyne va dans le même sens en renseignant encore davantage sur l'intégration du lecteur à la structure même de l'œuvre policière :

Le fin mot de l'énigme doit être apparent tout au long du roman, à condition, bien sûr, que le lecteur soit assez perspicace pour le saisir. Je veux dire par là que si le lecteur relisait le livre une fois le mystère dévoilé, il verrait que, dans un sens, la solution sautait aux yeux dès le début, que tous les indices permettaient de conclure à l'identité du coupable et que, s'il avait été aussi fin que le détective lui-même, il aurait pu percer le secret sans lire jusqu'au dernier chapitre. Il va sans dire que cela arrive

8. Marques du dialogue didactique caractérisant l'œuvre policière selon Jean-Michel Adam et Sylvie Durrer, « Conversation et dialogue », *Le monde des littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2003, p. 42.

9. Tel que le prescrivent S.S. Van Dyne, « Les 20 règles du roman policier », cité par André Vanoncini, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 122-123 et Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, p. 103.

10. Thomas Narcejac, *op cit.*, p. 95-96.

effectivement très souvent et je vais jusqu'à affirmer qu'il est impossible de garder secrète jusqu'au bout et devant tous les lecteurs la solution d'un roman policier bien et loyalement construit. Il y aura toujours un certain nombre de lecteurs qui se montreront tout aussi sagaces que l'écrivain [...]»¹¹.

Les répondants ont également apprécié le caractère secret des personnages et la présence d'ellipses rhétoriques¹², qui les ont frustrés d'éléments narratifs et/ou visuels. Au cinéma, « ces béances rappellent que la suite d'images ne font pas récit à elles seules : elles ont besoin du regard et de la pensée qui les organisent¹³ ». Ce principe vaut aussi pour le roman puisque « le texte est comme un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir. Il est comme une machine paresseuse qui veut que quelqu'un l'aide à fonctionner¹⁴ », il « réclame la participation du lecteur, interpellé, en particulier, par les indéterminations [...], c'est-à-dire les vides ou les "blancs" du texte¹⁵ ». Nos lecteurs/spectateurs se sont faits alors co-énonciateurs de l'œuvre en remplissant les blancs que l'auteur leur demandait de combler, en fonction de leur imaginaire, leur expérience et leur interprétation propres¹⁶. Ces éléments ont engendré un véritable plaisir, puisque, comme le dit un lecteur : « le moins il en dit, le mieux c'est, ça laisse la place au lecteur », et une spectatrice : « ça nous permettait de rester actif [...] l'intérêt, c'était de ne pas savoir ». Cet effet de l'œuvre policière, équivalent dans le film et dans le roman, peut alors être rapproché de l'effet fantastique qu'a étudié Rachel Bouvet.

11. S.S. Van Dyne, «Les 20 règles du roman policier», cité par A. Vanoncini, *op. cit.*, p. 122.

12. Cette catégorie est empruntée à Jacqueline Nacache, *Le film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma 128 », 1997, [1995], p. 34 et recouvre les « omissions intentionnelles d'un fragment de l'histoire, du temps ou de tout autre élément que l'auteur choisit à dessein de mettre hors-récit ».

13. Jacqueline Nacache, *op. cit.*, p. 35.

14. Umberto Eco, *Lector in Fabula*, *op. cit.*, p. 27.

15. Max Roy, « Réception », Paul Aron, Denis St-Jacques et Alain Viala [éd.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 495.

16. Ce qui explique la variété possible des récits de lecture comme le rappelle Tzvetan Todorov, « La lecture comme construction », *Poétique*, n°24, Paris, Seuil, 1975, p. 420.

Selon elle, « le lecteur perçoit les indéterminations du texte sans pour autant chercher à les résoudre », et ainsi, « au jeu de la construction de signification se mêle un autre jeu, basé quant à lui, sur le plaisir de ne pas tout comprendre¹⁷ ».

Les répondants ont en outre identifié plusieurs de ces éléments comme constituants du jeu policier. Or, comme le dit Eco, « le plaisir du lecteur consiste à se trouver plongé dans un jeu dont il connaît les pièces et les règles¹⁸ ». Les réponses obtenues laissent en effet apparaître la volonté qu'ont les lecteurs/spectateurs que l'on joue avec eux, comme si le genre leur devait ça. L'horizon d'attente, tel que le définit Jauss¹⁹, généré chez le récepteur par le genre policier, a bien permis à ce dernier de pré-conditionner l'expérience. Pourtant, si tous ont confirmé que le dénouement devait être à la hauteur du cheminement intellectuel que leur faisait emprunter l'œuvre, un spectateur a avoué ne pas vouloir revoir le film maintenant qu'il en connaissait la fin. Une spectatrice, quant à elle, le reverrait pour mieux saisir les mécanismes de l'enquête. L'expérience de visionnement semble donc être particulièrement conditionnée par les codes du genre, puisque les lecteurs, eux, reliraient le roman pour pouvoir à nouveau apprécier la complexité des personnages ou pour pouvoir le comparer au film. Ce dernier semble donc davantage soumis à l'emprise du genre alors que le roman est envisagé comme un matériau à explorer en soi contenant d'autres sources de plaisir que la seule enquête.

Une différence marquante entre la lecture et le visionnement est à noter. En effet, les lecteurs affirment n'avoir pas voulu trop réfléchir à la

17. Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, Balzac-Le Griot éditeur, 1998, p. 10 et 73.

18. Umberto Eco, « James Bond : une combinatoire narrative », *Communications*, n° 8, « Recherches Sémiologiques : l'analyse structurale du récit », Paris, Seuil, 1966, p. 90.

19. « Un système de références objectivement formulables qui, pour chaque œuvre, au moment où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures, dont elle présuppose la connaissance et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne », Hans Robert Jauss, *op.cit.*, p. 53.

solution, comprendre la structure du roman, ses mécanismes ou analyser la présence de l'auteur dans la disposition des indices²⁰ ou l'organisation temporelle du récit. « Je l'ai d'abord lu pour le plaisir de lire », dit l'un d'eux. Les spectateurs, eux, affirment que le film ne leur laissait pas réellement le temps de procéder à cette réflexion. Comme l'a dit une spectatrice, « c'est fait en sorte que tu n'as pas le temps de réfléchir [...] ». Si tu t'arrêtais et tu analysais, tu comprendrais plus, mais tu n'as pas le temps, le rythme te tient en haleine » et un spectateur : « on est soumis à la volonté du réalisateur qui nous prend dans les mailles de son filet, sans nous laisser le temps de nous y attarder ». L'appel à la réflexion serait donc plus implicite et spontané dans le film que dans le roman. Mais ni les lecteurs ni les spectateurs n'ont désiré approfondir leur réflexion. On peut donc penser que l'œuvre policière filmique et littéraire est par nature un genre dans lequel les récepteurs viennent chercher une lecture/visionnement de plaisir, motivés par l'appel ludique à leur réflexion, que l'on amoindrirait en le soumettant à une lecture-analyse demandant distanciation et réflexion²¹.

Les questionnements sur les pratiques de lecture et de visionnement suggèrent, néanmoins, un potentiel réflexif supérieur du roman. En effet, les lecteurs ont lu le roman en plusieurs temps, déterminant eux-mêmes les règles du jeu de lecture, ce qui leur a permis d'activer plus profondément « le potentiel d'action²² » du texte et de se lancer eux-mêmes dans leur propre enquête. Ils n'ont par contre pas voulu relire de passages liant cette possibilité d'approfondir à une lecture analytique qu'ils ne souhaitaient toujours pas. Pourtant, ce choix leur était offert,

20. Pourtant, Thomas Narcejac précise : « les indices seront présentés dans l'ordre choisi par l'auteur et non plus dans l'ordre où ils devraient s'offrir d'eux-mêmes à l'enquêteur », ce qui permet au lecteur « de ne plus raisonner à partir des données qui lui sont fournies, mais à partir des conventions du jeu. Il cherche à surprendre les "trucs" de l'auteur, les procédés de composition qui définissent sa manière », *op.cit.*, p. 105-106.

21. Cette lecture implique une « compétence interprétative particulière, élaborée, voire créatrice », comme le dit Max Roy, « Lecture, Lecteur », *Le dictionnaire du littéraire, op.cit.*, p. 324.

22. Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 13.

contrairement aux spectateurs qui avouent, eux, que s'ils avaient pu «voir» le film en plusieurs fois, « l'immersion se serait faite plus en profondeur ». La lecture-en-compréhension, ralentie, qui multiplie les inter-références pour comprendre et qui élimine les indéterminations²³ — qu'a dégagée Rachel Bouvet en se fondant sur les études de Bertrand Gervais —, ne semble donc pas possible lors du visionnement en salle. En effet, lors de celui-ci, le spectateur doit suivre le cheminement de l'intrigue tel qu'il a été décidé par le metteur en scène, et il devient dès lors, en quelque sorte, « contraint » au plaisir. Comme l'a résumé un spectateur :

Pendant qu'on voit un film, on ne fait pas appel à l'imagination du tout [...]. On voit 400 pages concentrées en deux heures, on n'a pas le temps de s'imaginer quoi que ce soit. On est happé par le film [...]. Un livre, c'est complètement différent. On y va à un certain rythme, il faut construire toutes les images, les sons, les vêtements dans notre tête, tandis qu'au cinéma, c'est fourni pour toi. C'est beaucoup plus vif qu'un livre, mais en même temps, ton imagination ne travaille pas. Le film nourrit ton imagination, mais seulement après. A ce moment-là, tu imagines, tu brodes sur ce que tu as vu, tu ajoutes des éléments de l'imaginaire.

Le roman policier permettrait donc une activation plus détaillée de l'appel à la réflexion et à l'imagination de son lecteur, tout en étant peut-être légèrement moins soumis à l'emprise du genre. Mais, comme le rappelle Annie Rouxel, « c'est avant tout la recherche de plaisirs et d'émotions fortes qui commande l'activité de lecture²⁴ ».

23. Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1994, cité par Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 47. La lecture-en-compréhension s'oppose à la lecture-en progression, (rapide) plus efficace pour l'effet fantastique puisque le caractère esthétique du sens n'a pas le temps de se dégrader en traits discursifs.

24. Annie Rouxel, « Lecture scolaire, lecture privée : frontières mentales, frontières réelles? », dans Patrick Demougin et Jean François Massol [éd.], *Lecture privée et lecture scolaire : la question de la littérature à l'école. Actes de la journée d'étude organisée à l'I.U.F.M. de Nîmes le 11 mars 1998*, Grenoble, Centre Régional de Documentation Pédagogique, 1998, p. 107.

L'appel aux sensations

Selon Aristote, la tragédie permettait une purification des passions en provoquant des émotions violentes (comme la terreur et la pitié). Le roman policier psychologique nous semble pouvoir être un substitut moderne à la tragédie car il remplit la même fonction : susciter des sensations fortes. Afin d'accroître ces sensations, le genre policier maintient souvent un degré important de suspense afin de tenir le lecteur en haleine. Or, à l'instar de l'appel à la réflexion, l'appel aux sensations du récepteur est lui aussi programmé dans les structures même du film et du roman. Jacqueline Nacache rappelle que celui-ci « fait de la réaction émotionnelle présumée du spectateur une donnée du récit même²⁵ ». Pourtant, même si le suspense littéraire suppose également un lecteur, aucun n'a souligné cet effet, ce qui indique peut-être une supériorité du film quant à l'appel aux sensations, comme si le film « rattrapait » le déficit qu'il avait par rapport à l'appel intellectuel que lancerait le roman.

Les répondants ont tous reconnu le découpage et les effets de retardement²⁶ comme une source de suspense qui attisait leur curiosité. Aucun n'a perçu cette manipulation comme étant le fait de l'auteur, l'identifiant plutôt comme une émotion liée au genre lui-même²⁷. La lecture/visionnement de plaisir est encore une fois privilégiée à une lecture d'analyse. En outre, aucun lecteur n'a désiré sauter de passages afin de préserver le suspense, que Barthes compare à un strip-tease narratif puisque « toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque)²⁸ »,

25. Jacqueline Nacache, *op.cit.*, p. 65.

26. Umberto Eco appelle « signaux de suspense » ces « signaux textuels de différents types pour souligner que la disjonction qui va être occurrente est importante », *Lector in Fabula*, *op. cit.*, p. 144-145.

27. Comme le note Rick Altman, « the pleasure of genre film spectatorship thus derives more from reaffirmation than from novelty », *Film/Genre*, Londres, British Film Institute, 1999, p. 25.

28. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1973, p. 18. Pour sa part, Marc Vernet ajoute que « le suspense est un plaisir de l'attente, un plaisir du désir, mais un plaisir de l'attente prolongée pour que rien n'arrive, pour que dure le film et la croyance », « Film policier », *Lectures du film*, Paris, Albatros, coll. « Ca cinéma », 1980, p. 183.

qu'impose de toute façon le film. À ce sujet, tous ont apprécié la lenteur de *Mystic River*, réfutant donc l'idée que le récit policier doit avoir recours à un découpage rapide, pour « jouer avec les nerfs » de son récepteur. Si les pratiques de lecture permettent alors de faire durer le plaisir du suspense, nos spectateurs ont néanmoins réfuté l'idée que le visionnement, limité à 2h30, l'amoindirait.

Tous ont encore apprécié les changements de points de vue, favorisant l'appel à leurs sensations, un lecteur notant : « ça permettait de mener plusieurs histoires de front [...] Ça me tenait en haleine », et un spectateur : « ça garde l'histoire fraîche, on l'explore de différents angles, donc on s'empêche nous-même de nous saturer [...]. Notre curiosité reste en éveil ». Jacqueline Nacache précise que le suspense repose sur « un équilibre précis du savoir du spectateur, supérieur à celui des personnages mais inférieur à celui des auteurs²⁹ ». Tous ont aimé être dans cette position intermédiaire génératrice de suspense : « tu veux en savoir plus parce que tu n'as pas une longueur d'avance sur l'auteur » dit un lecteur, et « ça te met dans une drôle de position parce que tu vois quand les gens mentent, mais en même temps, tu ne sais pas tout », ajoute une spectatrice. Mais les lecteurs n'ont pas attribué ce plaisir à la narration externe alors que les spectateurs avouent que la caméra objective, sans commentaire, leur a permis de plus s'identifier, de plus s'immerger dans le récit. Cette dernière technique serait donc plus « efficace » pour éveiller des sensations chez le spectateur puisque la caméra offre à voir à son spectateur ce que le cinéaste veut bien montrer. Il est aux commandes de ce que le spectateur va ressentir. Dans le roman, le narrateur est nécessairement moins puissant puisque, comme nous l'avons dit, les pratiques de lecture permettent de contourner les choix narratifs.

Les récepteurs ont encore confirmé que cet appel aux sensations passait par la présence de fausses pistes, de plusieurs suspects et des mensonges des personnages. « Qui dit mensonge, dit quelque chose à cacher, dit

29. Même si « le spectateur ne jouit pourtant que d'une supériorité toute relative sur les personnages, car il doit se plier aux choix des instances narratives », Jacqueline Nacache, *op.cit.*, p. 65.

mystère, et dit : je veux savoir [...] Ça a suscité ma curiosité » affirme un spectateur. Tous identifient ces éléments comme des conventions du genre policier, conditionnant encore une fois le plaisir de visionnement/ de lecture, aucun n'ayant voulu analyser l'intention de l'auteur dans ces manipulations. Selon les lecteurs, ces fausses pistes sont néanmoins une invitation au jeu lancée par l'auteur. Les spectateurs, eux, ne voient leur utilité qu'au sein même de la diègèse, comme procédé du réalisme et du suspense du récit. Semble donc se manifester l'effet plus « cérébral » et ludique du livre, permettant d'entrer plus profondément dans les jeux qu'il propose, face à l'effet plus « sensitif » du film.

Les répondants ont aussi confirmé que le réalisme³⁰ du récit les aidait à se plonger dans les événements et à « vivre » ce qui s'y passait en fonction de leur propre intériorité, un lecteur notant : « c'est proche de nous parce que tu sens que ça peut être réel ». Ils ont également admis que le réalisme augmentait le mystère, suscitant chez eux peur et curiosité, car « plus une situation est quelconque, naturelle, familière, plus elle est susceptible de devenir dérangement, *unheimlich*, pour peu que l'un de ses éléments ne se mette "à tourner dans le sens contraire du vent"³¹ ». Mais l'impression de réalité est-elle la même pour le lecteur que pour le spectateur? Comme le notait Jean-Luc Godard : « Chaque image est belle, non parce qu'elle est belle en soi. .mais parce qu'elle est la splendeur du vrai³² ». Les répondants confirment que l'image cinématographique permet effectivement une représentation chargée de plus d'indices de réalité et qu'elle n'avait donc pas besoin d'inclure dans sa structure les références explicites à la musique, à la télévision ou au cinéma, présentes dans le roman. « Le côté visuel que tu imagines en lisant le livre, là, tu l'as carrément... [L'image] ça ancre encore plus, ça rend plus réel » dit

30. « Dans sa tendance majeure, le texte policier s'inscrit dans la vaste configuration du discours réaliste » dit Jacques Dubois dans *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 122.

31. Pascal Bonitzer, « It's only a film ou la face de néant », *Alfred Hitchcock*, Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'étoile, 1980, p. 14.

32. Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, n° 96, juin 1959, cité par Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 25.

un lecteur. « C'est le cliché d'une image vaut mille mots » ajoute une spectatrice. Les effets découlant de l'aspect réaliste de l'œuvre seraient donc plus prononcés dans le film, permettant alors au spectateur une entrée dans le récit plus marquée et immédiate.

Le réalisme des descriptions psychologiques des personnages, l'ambiguïté de leurs relations et le fait qu'ils soient tous victimes et angoissés ont encore aidé les récepteurs à s'identifier et à s'en sentir proches, en fonction de leurs expériences personnelles³³. Comme le dit un spectateur :

Plus j'ai l'impression que ce que je vois est vrai [...], plus c'est facile pour moi de m'identifier aux personnages, et donc de ressentir ce qu'eux ressentiraient [...]. Ça crée de l'angoisse, de l'anxiété, parce que ça nous implique nous-même personnellement, on se met dans la situation [...]. On tisse toutes sortes de liens entre notre propre vie et celles des personnages, ça éveille notre curiosité. Le gros *trip* là-dedans, c'est de s'imaginer faisant partie de cet univers-là, c'est le plaisir de se tester virtuellement.

Les lecteurs confirment alors que les descriptions fouillées permettent un meilleur accès à l'intériorité des personnages, mais une idée communément admise veut que le cinéma favoriserait l'identification, l'oubli de soi, par ses conditions de projections³⁴. Pourtant, nos spectateurs précisent que ce sont plutôt les performances des acteurs qui compensent pour l'absence de descriptions et qui accentuent l'appel aux sensations. Une spectatrice décrit, d'ailleurs de façon assez précise, la différence entre les deux médias :

Quand tu écoutes un film, c'est intuitif ce que tu reçois [...] Et ça passe par le filtre de l'acteur, du réalisateur et du monteur. Dans un livre, c'est juste toi et l'histoire [...] C'est décrit avec des subtilités, des nuances. Dans un film, ces subtilités, tu

33. Selon Michel Picard, « Lire, ce n'est pas croire qu'on est l'autre, c'est essayer un rôle, faire semblant, produire un simulacre ». *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1986, p. 47.

34. Marc Vernet, « Spectateur » dans *Lectures du film*, *op.cit.*, p. 213.

les perçois avec ta sensibilité, pas ton intellect [...] Et tu vas projeter des affaires sur ce que le monde vit, alors que dans un livre, c'est écrit, tu ne peux pas penser qu'il est fâché si dans le livre, il ne l'est pas [...] Quand tu lis, tu t'identifies de façon moins surprenante parce que c'est vraiment toi qui te projettes partout, tu es complètement maître de tout. Dans un film, tu contrôles moins le résultat [...] et tu t'identifies peut-être plus.

Une autre idée communément admise veut que plus une œuvre policière touche à la psychologie et plus son dénouement est noir et réaliste, plus elle devient « respectable ». Ici, un paradoxe apparaît. En effet, l'enquête menée confirmerait que la lecture/visionnement d'une œuvre policière est avant tout marquée par le plaisir. Mais lecteurs et spectateurs reconnaissent néanmoins le caractère « sérieux », crédible et symbolique de *Mystic River*, qui l'emporte sur sa fonction divertissante grâce à son aspect psychologique fouillé et son dénouement sombre et réaliste³⁵ — lequel favorise également l'appel à l'imaginaire et à la curiosité en prévoyant une ouverture. Ces réponses semblent pouvoir s'expliquer par le poids de l'institution littéraire et cinématographique jugeant les œuvres en fonction de leur capital symbolique, et par l'intériorisation d'une certaine conception instrumentaliste de la littérature et du cinéma selon laquelle ces médias sont susceptibles d'apporter une gratification sociale ou culturelle.

Finalement, une différence significative entre cinéma et littérature se remarque quant à la création d'une atmosphère, nécessaire à l'efficacité de l'appel aux sensations. Comme le notait Stephen King, « l'imaginaire au cinéma relève des trucages, décors, maquillages, effets spéciaux et non plus d'une croyance au merveilleux comme en littérature », tandis que Roger Bozzetto affirme que les techniques cinématographiques « multiplient pour le spectateur, le plaisir du frisson³⁶ ». Nos spectateurs

35. Car comme le dit Joseph Wood Crutch, critique dramatique et professeur à l'Université Columbia : « les fins heureuses sont, pour la plupart des lecteurs, incompatibles avec la littérature sérieuse, mais encore vulgaires en elles-mêmes », cité par Thomas Narcejac, *op.cit.*, p. 202.

36. Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, Paris, J'ai Lu, 1997, cité par Roger Bozzetto, « Les univers du fantastique », *Le monde des littératures*, p. 412-413.

le confirment, notant que la sobriété de la musique, du jeu des acteurs, des mouvements de caméra les avaient aidés à « vivre » plus intensément les événements. « Tout ce qui est technique cinématographique aide à l'émotion. C'est complètement important pour ressentir ce qu'on est censé ressentir [...]. Au cinéma, on vit les choses contrairement au livre où on se les fait décrire » dit l'un, tandis que l'autre note : « au cinéma, tu n'as pas le contrôle. Ça rend ça plus effrayant parce que ça passe moins par la tête et plus par les sentiments, les peurs, les sensations ». Mais tous avouent aussi que le livre se « venge » en quelque sorte de ce déficit en étant plus complet et détaillé que le film, permettant une activation plus forte de l'imagination du lecteur. « Un livre, c'est toujours plus complet, plus complexe. Ça laisse beaucoup plus de place à l'ambiguïté et à l'imagination, alors que le film est plus terre-à-terre » note un lecteur. Une spectatrice renchérit :

Un livre est souvent plus précis, plus profond, mais un film, tu écoutes ça comme un animal, tu es pris dedans. C'est difficile d'avoir du contrôle sur ce que tu ressens, c'est difficile de se détacher [...]. Un livre, ça s'adresse plus à ma tête, parce qu'il faut que tu sois actif, que tu fasses l'effort de lire, ça demande plus de concentration [...]. Alors que le film, c'est gros, c'est fort, tu as la musique, tu es dans le noir, tout est fait pour avoir l'impression d'être dans le film. Le but, c'est que tu plonges dedans. C'est plus facile que le livre.

Tous les répondants semblent d'ailleurs accorder un certain prestige au livre, car si le cinéma a à sa disposition des techniques plus spectaculaires pour favoriser les émotions, l'imaginaire qu'il déploie et impose au spectateur reste celui du cinéaste.

Un troisième appel semble néanmoins prévu par la structure des deux médias et entendu de la même façon par les récepteurs : l'appel à leur inconscient.

L'appel à l'inconscient

Cette distinction entre effet cérébral du roman et effet sensitif du film ne paraît pas se repérer dans le miroir que tendent ces médias à

leur récepteur. En effet, tout se passe comme si le genre, avant même son incarnation dans une forme médiatique, reflétait des déterminations sociales et mythiques dans lesquelles lecteurs et spectateurs peuvent se lire de la même façon. Car si, au cours de cette étude, le genre a pu paraître marquer les structures du film d'une façon à peine plus prononcée que celles du roman, cette différence minime s'estomperait quant à l'appel à l'inconscient des récepteurs. Ainsi, tous les récepteurs ont parfaitement décelé dans le genre des traces de leurs préoccupations sociales et quotidiennes. Comme le dit John Cawelti,

Des thèmes culturels spécifiques (en fonction des contextes et époques dans lesquels se situe la production) sont incorporés aux archétypes narratifs les plus universels, car ces derniers se matérialisent en personnages, contextes et situations qui ont une signification pour la culture qui les met en jeu³⁷.

Rapidement, l'œuvre policière a, en effet, transcendé la simple enquête pour devenir une étude de mœurs, servant souvent à décrire la ville américaine qu'elle prenait comme toile de fond. Transposée au cinéma, elle a poursuivi cette peinture, l'énigme devenant même, comme chez Hitchcock, un *McGuffin*³⁸, un prétexte narratif pour dresser le portrait d'un contexte social, familial et psychologique. Les répondants ont unanimement trouvé que l'enquête de *Mystic River* était secondaire et n'ont eu aucun mal à reconnaître dans l'œuvre une réalité contemporaine, proche d'eux, la reliant à l'actualité, notamment dans l'absence de mobile du crime³⁹. Ce miroir tendu au sujet social a alors une fonction exutoire pour ce dernier, fonction particulièrement prononcée dans le cas du genre

37. John Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance : Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, p. 34-36. Wolfgang Iser précise : « chaque texte porte en lui un regard sélectif du monde organisé au sein duquel il naît, et qui forme sa réalité référentielle », *op.cit.*, p. 9.

38. « Le McGuffin ne représente pour le réalisateur que la trame qui permet de broder une aventure et d'approfondir les rapports entre les personnages », Christine de Montvalon, *Les mots du cinéma*, Paris, Bélin, 1987, p. 264.

39. À ce propos, Claude Mesplède écrit : « Décryptant le masque des apparences, le détective a également la vocation de déranger le lecteur afin d'amener celui-ci à s'interroger sur l'état du monde ». « Genres et publics du roman policier », *Le monde des littératures*, *op. cit.*, p. 420.

policier, comme l'expliquent Alain et Odette Virmaux : « Sismographe de l'inconscient collectif, s'il nous offre un reflet de la société, c'est un reflet biaisé, en forme de substitut et d'exorcisme⁴⁰ ». Les répondants confirment cette fonction, un spectateur notant même que grâce au genre policier, il a pu « affronter des situations de la vie mais sans avoir à les vivre pour vrai [...]. Ça permet de confronter ce qui nous fait peur dans la vie de tous les jours mais par spectacle interposé ». Cet effet de reflet social et d'exutoire semble alors non pas produit par le film ou par le livre, mais bien par le genre même, qui, en quelque sorte, surplomberait, par certains aspects, son mode d'expression.

Cette prédominance du genre sur le média s'exprime encore lorsque l'on examine les effets mythiques de l'œuvre sur les récepteurs. En effet, le genre est à même de leur offrir un reflet universel puisqu'il tire ses modèles de quelque chose pouvant être représenté en tout temps et tout lieu : les mythes. Or, en inscrivant dans sa structure des modèles mythiques, l'œuvre de genre peut alors mettre en scène les valeurs et oppositions culturelles fondamentales et structurantes d'une communauté⁴¹.

Ainsi, les répondants ont reconnu dans *Mystic River* la présence de la fatalité, d'une opposition entre le bien et le mal, et ils s'accordent à trouver universels les thèmes abordés. « Tu pourrais prendre cette histoire et l'amener n'importe où sur terre, ça pourrait être facilement adapté. C'est une histoire foncièrement humaine », soutient un spectateur. Ces mythes incarnés dans la structure de l'œuvre de genre ont eu une influence sur leur plaisir de lecture ou de visionnement. Comme le dit Barthes, ce plaisir est « sans cesse déçu, réduit, dégonflé, au profit de valeurs fortes, nobles :

40. Alain et Odette Virmaux, « Policier américain (film) », *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Editions du Rocher, 1994, p. 600.

41. Umberto Eco a appliqué ce schéma mythique à l'œuvre de Fleming : « Pour construire une machine narrative qui fonctionne, Fleming décide d'avoir recours aux attraits les plus universels et les plus sûrs et met en jeu des éléments archétypiques qui sont ceux qui ont fait leur preuve dans les fables traditionnelles... Fleming cherche des oppositions élémentaires; pour donner un visage aux forces universelles et primitives, il a recours à des clichés », dans « James Bond : une combinatoire narrative », *op. cit.*, p. 91.

la Vérité, la Mort, le Progrès, la Lutte, la Joie, etc.⁴² ». S'ils lisent ou voient le genre policier pour le plaisir, les répondants peuvent également y voir le reflet de leur propre humanité, les assurant de leur communauté avec les autres hommes. Tout se passe alors comme si cette incidence mythique de *Mystic River* atténuait quelque peu l'idée que se font les répondants de l'œuvre policière au départ, évaluée comme un genre « de gare⁴³ », divertissant mais sans réelle importance en soi, et comparable aux autres genres mineurs, fantastique ou sentimental, par exemple. (Ainsi un lecteur précise : « c'est sûr, tu ne peux pas comparer la littérature policière avec Balzac et compagnie ».) Mais si leurs réponses dénotent une intériorisation de cette séparation entre *œuvres institutionnelles* et *œuvres légères*, l'œuvre policière qui, en soi, selon eux, relève de cette dernière catégorie, peut tout de même se « racheter » aux yeux de la Culture si elle dépasse la seule intrigue policière. « Parce que pour que ça soit sérieux, crédible, il faut que les personnages soient bien étoffés ou que des thèmes sociaux soient abordés [...], juste une histoire policière, ça peut être un peu anecdotique », conclut une spectatrice.

Malgré ce dernier « sauvetage », l'étude de la réception de *Mystic River* laisse tout de même penser que l'œuvre policière est structurellement programmée pour fournir le plaisir désiré par les récepteurs, dont l'expérience serait gâchée par un effort analytique. Ce plaisir, constitutif d'un imaginaire policier, résulterait alors de l'activation d'un effet intellectuel plus prononcé pour le lecteur qui peut trouver dans ses pratiques de lecture et dans les descriptions des éléments propres à stimuler sa réflexion et son imagination. Le spectateur activerait cet appel pendant le visionnement même, de façon plus spontanée et immédiate, n'ayant

42. Roland Barthes, *op.cit.*, p. 77.

43. Comme le rappelle Alain-Michel Boyer (dans « Questions de paralittérature », *Poétique* n° 98, Paris, Seuil, avril 1994, p. 150), cette idée est présente dès la fin du XIX^e siècle où le roman policier est décrié par la critique « d'une part parce que sa lecture serait fondée sur l'anticipation d'un plaisir attendu, d'autre part parce qu'il obéit à des règles trop coercitives, des règles qui le conduiraient à n'être plus qu'un jeu futile et stérile, un divertissement déguisé en récit, une fiction froide et sans âme dans laquelle les personnages, privés de toute psychologie, deviendraient de simples marionnettes : en somme, un phénomène non littéraire ».

pas le temps de l'approfondir. Mais il verrait ses émotions sollicitées de façon plus marquée grâce aux techniques cinématographiques et à la puissance intrinsèquement évocatrice de l'image, ce qui permet de croire à un effet sensitif plus vif prévu par les structures du film. Le plaisir serait également conditionné, et peut-être légèrement plus dans le cas du film, par l'appartenance de *Mystic River* au genre policier, supposant pour tous un terrain de jeu qu'ils connaissent déjà. Enfin, au-delà de son incarnation dans un média, cette généricité de *Mystic River* permet de déceler dans sa structure un appel à l'inconscient de ses récepteurs, entendu de la même façon par tous et contribuant dès lors à la constitution d'un imaginaire fort. En effet, via l'inclusion d'éléments sociaux, contemporains et mythiques, le genre policier participe au processus de constitution de la société en assurant son récepteur de la persistance de son lien avec tous les autres récepteurs.