Pour citer cet article :

Bastien MOUCHET, « Lassitude des corps et subversion des normes dans les romans d'Albertine Sarrazin et Jean-Patrick Manchette », *Sociopoétiques* [En ligne], 11 | 2026,
DOI : https://doi.org/10.52497/sociopoetiques.2787

La revue *Sociopoétiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Les articles de la revue sont utilisables sous licences CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, extraits d'œuvres) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Sociopoétiques*.

Sociopoétiques

LASSITUDE DES CORPS ET SUBVERSION DES NORMES DANS LES ROMANS D'ALBERTINE SARRAZIN ET JEAN-PATRICK MANCHETTE

From the Weariness of Bodies to the Subversion of Norms in the Novels of Albertine Sarrazin and Jean-Patrick Manchette

Bastien Mouchet

LabEx COMOD, Université de Lyon (UDL)

Résumé : Qu'il s'agisse d'une délinquante, d'un détective qui s'arrange avec la loi ou d'un homme ordinaire contraint à la clandestinité, les personnages principaux de *L'Astragale*, *La Traversière*, *Morgue pleine* ou du *Petit Bleu de la côte Ouest*, sont les proies d'une forme aigüe de lassitude, à l'origine de leur rapport subversif à la communauté. Ce parcours dans les romans d'Albertine Sarrazin et de Jean-Patrick Manchette, écrits de part et d'autre du mouvement de Mai 1968, tente d'expliquer en quoi le roman noir a pu incarner un art du déplacement social.

Mots-clés : Sarrazin (Albertine), Manchette (Jean-Patrick), roman noir, lassitude, subversion, crise de la communauté

Abstract: Whether it's a delinquent, a detective who comes to terms with the law or an ordinary man forced underground, the main characters in L'Astragale, La Traversière, Morgue pleine *or* Le Petit Bleu de la côte Ouest *fall prey to an acute form of weariness, at the root of their subversive relationship with the community. This tour of the novels of Albertine Sarrazin and Jean-Patrick Manchette, written on either side of the May 68 movement, attempts to explain how the noir novel came to embody an art of social displacement.*

Keywords: Sarrazin (Albertine), Manchette (Jean-Patrick),"roman noir", weariness, subversion, community crisis

Dès son origine, et davantage que le roman policier ou le roman à énigme, le roman noir est associé à l'écriture des interactions sociales à la manière du *hard boiled* américain dont il hérite. Dans ce « mauvais genre », comme le présente Yves Reuter, les causes du crime sont plus importantes que le déroulement de l'enquête, si bien que c'est surtout le contexte dans lequel évoluent les personnages qui retient l'attention du lecteur. En 1997, Jean Pons résumait ainsi le phénomène : « L'intrigue n'est que

le squelette du roman noir, sa chair, c'est l'histoire sociale[1]. » Mais c'est une histoire teintée de pessimisme parce qu'elle se focalise sur des conflits : la délinquance, les meurtres, les prises d'otage, les viols, les kidnappings, la violence débridée en général. Le roman noir montre le plus souvent des communautés qui s'affrontent et rarement des communautés qui s'entraident, jusqu'au manichéisme parfois, rendu palpable par l'opposition entre les policiers et les voleurs, les justiciers et les criminels, le Bien et le Mal. Pourtant de nombreuses figures circulent entre ces deux camps, vont et viennent d'une communauté à l'autre, d'un espace social à l'autre, troquant au passage des valeurs contre d'autres. C'est le cas du détective privé, personnage labile qui cherche à faire régner la justice, mais par des moyens douteux. La police est corrompue, les exactions des criminels sont souvent motivées par la nécessité, un malentendu, ou justifiées par les causes qu'ils défendent. Égarés dans un « monde dégradé[2] » où règnent le secret et des forces économiques et politiques obscures impossibles à vaincre, les protagonistes cherchent leur place, se battent entre eux et se débattent avec eux-mêmes. Par essence, le roman noir met en évidence la mécanique qui pousse les individus à agir, à intégrer ou à quitter une communauté, en laissant peu de place au libre arbitre.

Les romans que Jean-Patrick Manchette écrit entre 1971 et 1981 suivent ce schéma. Pour lui, « dans un roman criminel violent et réaliste à l'américaine, […] la domination du Mal est sociale et politique[3] ». Il transpose ce fait dans ce qu'il appelle le « néo-polar », et explique que « [l]e bon roman noir est un roman social, un roman de critique sociale, qui prend pour anecdote des histoires de crimes, mais qui essaie de donner un portrait de la société[4] ». Ses héros sont des marginaux qui ne respectent pas la loi ou échouent à la faire respecter, et qui n'ont pas de prises sur leurs déterminismes. Une observation d'ordre socio-économique en dit plus long sur Georges Gerfaut, le cadre moyen qui devient assassin malgré lui dans *Le Petit Bleu de la côte Ouest*, qu'un long portrait psychologique :

> La raison pour laquelle Georges file ainsi sur le périphérique avec des réflexes diminués et en écoutant cette musique-là, il faut la chercher surtout dans la place de Georges dans les rapports de production[5].

---

1. Jean Pons, « Le roman noir, littérature réelle », *Les Temps modernes*, n° 595, 1997, p. 7.
2. René Girard cité par Jean-François Massol dans « Lire un roman noir pour enfants en classe de CM2 », in *Enseigner la littérature en questionnant les valeurs*, Nicolas Rouvière (dir.), Berlin, Peter Lang, 2018, p. 163.
3. Jean-Patrick Manchette cité par Jean Kaempfer dans « Du roman noir au néo-polar. Histoire d'une délocalisation générique », in *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, Nicolas Le Flahec et Gilles Magniont (dir.), Toulouse, Anacharsis, « Essais », 2017, p. 75.
4. Jean-Patrick Manchette cité par Véronique Desnain dans « Style et idéologie dans le roman noir », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2015-1, 2015 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.4000/itineraires.2685.
5. Jean-Patrick Manchette, *Le Petit Bleu de la côte Ouest*, [1976], dans *Romans noirs*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2005, p. 707-708.

L'influence marxiste et situationniste de Manchette se révèle par ces incises critiques du capitalisme, qui ne surviennent jamais sans humour. Quelques pages après son apparition sur le périphérique, Georges Gerfaut est montré sur la plage, en famille, en train de faire « semblant de lire […] un volume d'un certain Castoriadis consacré à l'expérience du mouvement ouvrier[6] ». Par des effets rhétoriques ou des commentaires sur la diégèse, le narrateur, souvent extérieur à l'action, invite généralement le lecteur à prendre du recul sur ce qui lui est raconté. De nombreuses contributions au volume *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire* soulignent la distance ironique qui font de ses romans, de *Laissez bronzer les cadavres !* à *La Position du tireur couché*, beaucoup plus que des livres à messages.

Néanmoins son œuvre illustre les changements de la société française dans les années 1970 par bien des aspects. Juste après le mouvement de Mai 1968, l'extrême gauche à laquelle appartient Manchette s'interroge sur la nécessité de faire usage de la force pour encourager une dynamique révolutionnaire. Le point de vue de Manchette sur ce sujet transparaît dans *Nada* en 1972. Il met en scène un groupe de terroristes qui enlève l'ambassadeur des États-Unis et qui se retrouve, par cet acte et à son corps défendant, à aider les services secrets occidentaux. La violence révolutionnaire dans une société capitaliste est vouée à l'échec, car elle est utilisée par les plus faibles, par ceux qui n'exercent aucune influence réelle sur le pouvoir bourgeois. Comme le roman noir américain de Dashiell Hammett et de Raymond Chandler est né de la crise idéologique des années 1920 pendant laquelle les idées réactionnaires prospéraient, les romans de Manchette traduisent le désenchantement post-soixante-huitard et la fin des espoirs insurrectionnels. Xavier Boissel l'affirme : « Le roman noir, *ab ovo*, est le témoin de cette désillusion[7]. »

Contrairement aux dénouements des romans policiers où l'ordre est restauré, le désordre perdure à la fin du « néo-polar », mais aucun nouveau modèle de société n'émerge. Deleuze le souligne dans « Philosophie de la Série Noire » : les crimes du tueur ou les travers de l'instance policière ne font que perpétuer « un équilibre qui représente la société tout entière dans sa plus haute puissance du faux[8] ». Pessimiste vis-à-vis de tout engagement politique, Manchette ne propose aucun horizon commun enviable, aucune victoire, aucune espérance collective, si bien que les codes du genre noir sont eux-mêmes dépréciés. Derrière les énigmes et les enquêtes, derrière la violence, il déploie un travail acharné sur la langue qui prend finalement le dessus. Il s'en explique dans un documentaire télévisé : « […] en secret, pendant qu'on raconte sa petite histoire polareuse avec plein de coups de feu et tout ça, on est en train de

6. *Ibid.*, p. 732.
7. Xavier Boissel, « Derrière les lignes ennemies », in *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, *op. cit.*, p. 66.
8. Gilles Deleuze, « Philosophie de la Série Noire », [1966], dans *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. David Lapoujade, Paris, Les éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002, p. 117.

travailler sur le texte, et personne ne le sait[9] ». Par le roman noir, Manchette se tient en position d'*outsider* du monde littéraire, et la mode qu'il lance, malgré ses codes qui semblent surannés aussitôt qu'ils sont posés, se caractérise par une mise en lumière de l'impuissance des acteurs sociaux.

Les trois romans qui constituent l'œuvre brève d'Albertine Sarrazin tiennent du récit autobiographique. Dans *La Cavale* et *L'Astragale*, le lecteur suit le parcours en prison et en cavale d'une jeune voleuse, également travailleuse du sexe, qui se confond avec l'autrice. Dans *La Traversière*, cette lectrice de la série noire revient sur son itinéraire et sa vocation d'écrivain. Le cadre narratif de ces textes est comparable à celui de Manchette, puisque les personnages sont impliqués dans des enquêtes dont la résolution importe peu. Comme dans le polar traditionnel, des êtres désespérés, inspecteurs, espions, cambrioleurs, drogués, tueurs, maquerelles, évoluent dans une atmosphère crépusculaire : celle des bas-fonds parisiens des années 1950. Ils ne sont pas davantage maîtres de leurs destins que ne le sont les personnages de Manchette. Par exemple, Albertine, prénommée aussi Anne, Anne-Marie ou Annick, est placée en pensionnat à Aix-en-Provence, la ville où elle a suivi ses parents adoptifs alors à la retraite, après une petite enfance en Algérie. Une fois à Paris, elle vend ses charmes et commet de petits larcins pour survivre. Elle est arrêtée, mais elle s'évade de prison avant d'être reprise. Quand elle rencontre Julien, un voyou plus âgé qu'elle et dont elle tombe passionnément amoureuse, elle se retrouve séparée de lui à diverses occasions : il est avec une maîtresse, en train de commettre un délit, il se cache ou il est en état d'arrestation. Ainsi tout semble toujours échapper à Albertine, et il apparaît que son irrésistible besoin d'évasion et son goût de la vie, qui s'épanchent à l'occasion de multiples escapades, sont renforcés par l'immobilité que lui imposent les institutions, les préjugés racistes ou la morale de l'immédiat après-guerre.

Le thème de l'impuissance gouverne donc la narration des romans de deux écrivains bien différents. Sarrazin est un météore littéraire qui publie son œuvre entre 1965 et 1966, peu de temps avant de mourir d'une erreur médicale à vingt-neuf ans, et Manchette est un touche-à-tout de l'écriture, qui se fait vite un nom, et dont le travail reste incontournable pour comprendre comment le polar s'est imposé dans le champ culturel français. Elle est une reprise de justice d'origine algérienne, prisonnière sept ans en région parisienne alors que la guerre d'Algérie fait rage. Lui n'a pas de casier judiciaire, mais vit tout de même enfermé chez lui, car il est agoraphobe. De part et d'autre des événements de Mai 1968, ces deux reclus contestent l'ordre établi jusque dans leurs récits. Sans le théoriser, Albertine contrevient aux injonctions patriarcales qui exigeraient qu'elle se conforme à l'idéal de la femme au foyer. Elle refuse d'appartenir au monde immobile de la ménagère des années cinquante, et préfère nettement le monde mobile des hommes. En s'affirmant dans la sphère des truands, elle devient un exemple d'émancipation féminine. Chez Manchette, le gangster balourd de *Laissez bronzer les cadavres !*, le terroriste indécis de *Nada*, le détective alcoolique de *Morgue*

9. Ina Culture, 6 août 2012, « Portrait de l'écrivain Jean-Patrick Manchette », YouTube [En ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?v=m8bVoEp1FOk.

pleine, ou encore le tueur dupé de *La Position du tireur couché*, font tous partie d'un monde actif réservé le plus souvent aux hommes, mais ils incarnent aussi des êtres faibles et dominés, victimes de complots ou trahis par leur propre corps, voire par leur propre pensée. Dans leurs deux œuvres, les héros sont étouffés par une société consumériste, rattrapés par des instances répressives, et condamnés à la solitude.

Principalement à travers *L'Astragale* de Sarrazin, *Le Petit Bleu de la côte Ouest*, *Morgue pleine* et *Laissez bronzer les cadavres !* de Manchette, nous pouvons essayer de comprendre comment le roman noir des années 1960 et 1970 met en rapport cette solitude avec le motif de la subversion des normes sociales. L'opposition entre « société et solitude », pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Emerson, est fréquente quand il est question de travailler sur la représentation de la communauté. Dès lors que la communauté est définie avec Rémi Astruc comme « le sentiment d'appartenir au même groupe parce qu'on a quelque chose en commun avec d'autres[10] », il s'agit d'une notion qui invite à penser le rapport du « moi », envisagé comme une entité autonome, avec l'altérité. Ainsi la formation d'un « nous » est possible parce qu'il existe des « je » isolés. La création d'une communauté ne se fait qu'à la condition que des individualités forment une société au sens strict, c'est-à-dire une vie collective régie par des normes. Or, les personnages de Sarrazin et de Manchette sont en conflit avec ces normes, et leur mise à l'écart, qu'elle soit volontaire ou non, les questionne. L'opposition entre solitude et société nous servira donc à étudier la façon dont l'observation critique des interactions au sein de différentes communautés influence l'écriture d'un genre populaire, à moins qu'il ne soit pas tant question d'interactions sociales que d'évitements sociaux, dès lors que notre corpus évoque davantage des rencontres manquées que des conflits réussis. En effet, si Sarrazin raconte bien son coup de foudre pour Julien dans *L'Astragale*, la plupart des pages consacrées à cet amour disent surtout son impatience de le revoir. Si les scènes d'actions sont nombreuses dans les romans de Manchette, elles n'explosent qu'à l'issue d'un long suspens, d'une longue contextualisation ou d'une longue période d'inactivité des personnages.

La solitude dont il est question est bien celle qui, poussée à l'extrême, mène à l'ennui, qu'Anne-Marie Picard définit, dans *Le Dictionnaire de la fatigue*, comme un « sentiment de vacuité, de désœuvrement ou d'oisiveté parfois lié à un sentiment d'inappétence ou même de dégoût[11] ». Ce vice « plus laid, plus méchant, plus immonde[12] » que tous les autres pour Baudelaire, est à tirer chez Sarrazin et Manchette du côté de la lassitude. Autrement dit, du côté d'une attente à laquelle s'associe la fatigue. Dans une interview qu'elle donne en 1965, Sarrazin explique à quel point la prison, ce lieu dans lequel il n'y a rien à faire que de lire « les journaux autorisés à la cantine […] les livres de la bibliothèque ou ceux qu'on vous envoie du dehors », épuise. Quand

10. Rémi Astruc, *Nous ? L'aspiration à la communauté et les arts*, Versailles, RKI Press, 2015.
11. Anne-Marie Picard, « Ennui » in *Dictionnaire de la fatigue*, Philippe Zawieja (dir.), Genève, Droz, 2016, p. 234.
12. Charles Baudelaire, « Au lecteur » in *Les Fleurs du mal*, [1857], Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2005, p. 34.

le journaliste lui demande par quoi elle symboliserait la liberté, sa réponse a de quoi surprendre :

> Dormir. Dormir. C'est formidable ce qu'on est fatigué dans une vie où on ne fait pratiquement rien, où on ne marche pas, où on est enfermé toute la journée, on a qu'une idée en sortant c'est de dormir. De se reposer. On est fatigué. C'est très curieux[13].

Dans *La Cavale*, elle décrit comment la langueur amoureuse se mêle à cette lassitude :

> Ennui, je m'ennuie, il faut à l'inspiration même quelques bases, et rien, rien, néant autour, pas une fleur, pas un être à renifler, pardonne, cher, je n'ai rien de toi que ton visage et la couleur de ton encre et mon pauvre amour a faim. Une existence pareille ne devrait pas avoir le droit d'existence, car la joie barricadée, l'intellect bien empaqueté, les fringues dans la naphte, que reste-t-il[14] ?

Cet ennui de la cellule qui mène à la grande fatigue est aussi celui de la planque. Quand Albertine passe des journées entières au lit, parce qu'elle ne doit pas se faire attraper et parce que son os de cheville cassé, son astragale, n'est pas réparé, l'écriture est sa principale occupation. Les romans de Manchette aussi sont des récits de planques. Les protagonistes de *Laissez bronzer les cadavres !* sont enfermés dans une maison à la campagne après un casse et passent le temps en faisant la sieste. Georges dans *Le Petit bleu de la côte Ouest* se cache dans les Alpes pendant des mois pour échapper à ses assaillants. Eugène Tarpon dans *Morgue pleine* est enlevé par des criminels dont la cachette se situe dans une maison en forêt. Qu'il s'agisse de décrire une cavale, une planque, les heures passées à attendre dans un appartement ou une maison, le temps est toujours suspendu. Sarrazin et Manchette donnent une coloration mélancolique au roman noir en multipliant les scènes où se lisent l'immobilité contrainte ou l'indécision, et en limitant les scènes d'action. Dans ces périodes d'attente, Albertine forge des projets d'avenir, ou les protagonistes de Manchette rêvent de sérénité. Mais ces ambitions sont contrariées, car il arrive toujours un moment où la police arrive, où les échanges de tirs s'amorcent, où l'incendie se déclenche, où le couteau parle, où le besoin de fuir se fait sentir.

Plonger dans la délinquance ou la fréquentation des lieux interlopes, choisir de désobéir aux normes n'est-il pas un moyen, non pas de tromper l'ennui, mais de s'en extirper pour de bon ? Dans ce cas, le roman noir n'essaierait pas vraiment, ou pas seulement, d'exalter une pulsion de mort, mais d'interroger la capacité des individus à passer d'une communauté à une autre, dans le sens où vouloir devenir plus libre

---

13. Extrait d'une *interview* accordée à Jean-Pierre Elkabbach sur l'ORTF en 1965 pour les deux dernières citations. Lila Boses, 16 septembre 2023, « Albertine Sarrazin, (1937-1967), une écrivaine en fugue », France Culture [En ligne] URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie/albertine-sarrazin-1937-1967-une-ecrivaine-en-fugue-1529604.
14. Extrait de *La Cavale*, cité dans « Albertine Sarrazin, (1937-1967), une écrivaine en fugue », France Culture, *op. cit.*, quarante-troisième minute.

ou plus riche, vainqueur plutôt que vaincu, sans respecter la loi, reviendrait à vouloir s'extraire d'une communauté dont il semble qu'elle vous empêche d'agir. Corollairement, mettre en scène des personnages qui sont toujours rattrapés par cette violence, n'est-ce pas une façon d'inviter le lecteur à considérer l'impasse dans laquelle se trouve un personnage qui ne peut ni s'intégrer aux groupes qu'il rencontre, ni rompre avec eux ? En effet, Anne ne veut plus rien avoir à faire avec les juges et les policiers dans *L'Astragale*, Georges Gerfaut dans *Le Petit bleu de la côte Ouest* veut retrouver la stabilité de sa vie de famille, Martin Terrier dans *La Position du tireur couché* cherche à ne plus exercer ses missions de tueur professionnel et à se faire oublier de ses commanditaires, Eugène Tarpon dans *Morgue Pleine* est à deux doigts d'abandonner son métier de détective, etc. Toutes ces tentatives de retraites sont toujours empêchées, et l'intégration dans une nouvelle communauté semble impossible.

Cette attention aux frontières entre les groupes sociaux se traduit concrètement dans l'écriture, aussi bien à travers les échappées lyriques de Sarrazin que dans les saillies ironiques de Manchette. Nous étudierons d'abord la façon dont elle influence le système énonciatif en expliquant pourquoi les histoires de notre corpus sont des histoires sans issues, qui tournent sur elles-mêmes. Nous observerons ensuite l'influence de ces effets d'attente sur le « chronotope », en nous concentrant sur les dérives urbaines de personnages traversant des lieux qu'ils n'habitent pas vraiment. Enfin, nous montrerons comment cette langueur est mise au service d'un renversement des valeurs morales et d'une valorisation de l'entreprise littéraire. Il ressortira de cette analyse que les motifs de l'impuissance et de la solitude, poussés au paroxysme de la lassitude, dès lors qu'ils conduisent à l'expression d'une attitude contestataire, désamorcent la lecture habituelle du substrat politique de ces textes. Le roman noir ne donne pas simplement une parole aux marginaux, il bouleverse l'idée de marginalité.

Histoires sans issues

La métaphore du centre et de la marge est trop figée pour rendre compte de la complexité des relations sociales dépeintes dans le roman noir. Manchette refuse de réduire son travail à cette géométrie sommaire. Il voit dans le polar un genre qui désigne des phénomènes de transition et de passage :

> Tandis que le roman policier à énigmes de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Un polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé à tomber et à passer[15].

Dans ce monde instable, individus et communautés semblent condamnés à se laisser emporter par le flot d'un effondrement global. Des récits qui dessinent de tels

15. Cité par Jean-François Massol dans « Lire un roman noir pour enfants en classe de CM2 », in *Enseigner la littérature en questionnant les valeurs*, *op. cit.*, p. 159.

mouvements devraient probablement mettre en évidence des ascensions ou des déchéances sociales extraordinaires. Mais il n'en est rien : leurs personnages et l'intrigue tournent sur eux-mêmes, comme certains chapitres fabriquent des boucles narratives. L'ensemble avance brutalement, par à-coups, selon une esthétique paradoxale digne de la « beauté convulsive » ou de l'« explosante-fixe » qu'évoque André Breton à la fin de *L'Amour fou*.

Les incipits et les excipits des romans de Sarrazin rendent nettement perceptibles des effets de retournement de l'intrigue sur elle-même. *La Cavale* débute par l'entrée de la prévenue en prison, et se referme sur une « cavale secrète », sorte d'évasion par les songes, car elle reste plongée dans le « coma doré de la taule[16] ». Dans *L'Astragale*, Anne s'échappe de prison à la première page, mais est reprise à la dernière. *La Traversière* s'ouvre sur une scène où le père « trop vieux[17] » d'Albertine ne dit pas les mots qui permettraient à sa fille adoptive de ne pas aller en prison : « […] ils manquent ces mots, ils appartiennent à un manque plus vaste et plus ancien, irrémédiable […][18] » et se referme sur la parole d'une narratrice qui perd ses mots à son tour, et ignore si elle parviendra à continuer d'écrire :

> N'y a-t-il plus un seul cahier d'écolier chez le marchand, plus une seule aventure à vivre dans les cinq continents, dans le ciel ni dans les océans, plus rien nulle part à connaître, à créer, à écrire, le Bic aurait-il la tremblote, serait-il « trop vieux » lui aussi[19] ?

Du besoin infantile de maîtriser le langage à la peur de le perdre, c'est la crise de la vocation de l'écrivain qui est mise en lumière d'un bout à l'autre du livre. Entre ces deux extrémités, dans *La Traversière*, et aussi dans *L'Astragale*, de nombreuses scènes ralentissent l'action en montrant une héroïne qui désire intensément l'évasion davantage qu'elle ne la réalise. Tandis qu'Anne soigne son pied dans un lit, son objectif est de « pulvéris[er][20] » les jours puis, alors qu'« un autre siècle a dû couler », la tentation « de sauter et de [s]'enfuir[21] » se fait de plus en plus forte. Mais lucide, elle s'imagine condamnée à l'ennui et à la routine :

> […] je retrouverais la fille qui me plaisait pour bâtir avec elle des jours et des nuits ; mais l'ennui suivrait, peut-être, et la démolition lasse ; mais les images resteraient collées dans l'album de pacotille et en inviteraient de nouvelles… Ou bien… Ou bien, je marcherais longtemps encore dans les bras de Julien, nous ferions l'amour ou nous ne le ferions plus, aucune importance […][22]

---

16. Albertine Sarrazin, *La Cavale*, Paris, Pauvert, 1965, p. 475 pour les deux citations de la phrase.
17. Albertine Sarrazin, *La Traversière*, Paris, Pauvert, 1966, p. 9.
18. *Ibid.*, p. 10.
19. *Ibid.*, p. 281.
20. Albertine Sarrazin, *L'Astragale*, [1965], Paris, Pauvert, 2020, p. 20.
21. *Ibid.*, p. 21 pour les deux dernières citations.
22. *Ibid.*, p. 62.

Dans les dernières pages du livre, l'évasion n'est plus qu'un rêve à demi éveillé qui précède une arrestation bien réelle :

> Le lit, la table, la murette du cabinet de toilette : je progresse d'une escale à l'autre, courbée, traînante, la chambre est vaste comme un désert. Une fois couchée, dans ma nappe de lassitude, je change de hanche, je tâtonne la présence du mur le long du lit ; sans tout à fait dormir, je fais des cauchemars […] Où est le rêve ? Où me tirent les demains[23] ?

Du *topos* de l'adolescente fugueuse à la figure du poète voyageur sur le modèle de Rimbaud, en passant par l'état de la voyageuse harassée, Sarrazin épuise le motif du départ dans un récit où la pulsion dromomane est sans cesse contenue. L'attente est l'occasion de jouir de l'idée du départ et les sursauts de l'intrigue servent à redonner de la vigueur à cette jouissance.

L'inanité de l'action dans les romans de Manchette est connue : le détective est parfois incapable de résoudre l'enquête, la clé de l'énigme est révélée de manière incidente, la violence est souvent gratuite, des prolepses réduisent l'horizon d'attente du lecteur, les effets rhétoriques priment sur l'histoire, le lecteur sait par avance que tout finira mal et que toute tentative d'héroïsme est vaine, etc. Dominique Rabaté considère que « [d]ans plusieurs de ses romans, on trouvera une forme de boucle de la destruction et de l'effacement des traces, qui fait que l'on peut se demander si le jeu narratif n'est pas à somme nulle[24] ». Le propos peut être illustré avec chacun de ses textes, par exemple avec *La Position du tireur couché* dont le dernier paragraphe reprend les mêmes mots que le premier, ou encore avec *Nada* :

> Loin de ne porter sur rien, *Nada* serait ainsi plus classiquement un roman à sujet, à enjeu politique majeur. Mais son titre signale qu'il traite bien d'une sorte de vide, qui prend la forme du nihilisme révolutionnaire. Ce vide a pourtant une autre extension, car il touche aussi à une manière d'annulation de l'action, en racontant une aventure de destruction aussi radicale qu'inutile[25].

Jean Kaempfer porte un regard comparable sur *Morgue pleine* quand il remarque que l'enchaînement linéaire des éléments de l'action est si automatique que l'enjeu de l'ensemble devient imperceptible. Mais l'exemple le plus magistral se trouve probablement dans *Le Petit bleu de la côté Ouest*, où le héros revient « au bercail[26] » à la fin de son aventure. Dans un document qu'il a bien voulu nous transmettre et dans lequel il raconte sa rencontre avec Manchette, Didier Daeninckx dit en quoi ce roman l'a impressionné :

---

23. *Ibid.*, p. 253.
24. Dominique Rabaté, « Nada, un livre sur rien ? », in *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, *op. cit.*, p. 96.
25. *Ibid.*, p. 92-93.
26. Jean-Patrick Manchette, *Le Petit bleu de la côte Ouest*, *op. cit.*, p. 794.

> Et puis le choc du *Petit Bleu de la côte Ouest*, rédigé en 1973, l'année où se bouclait le boulevard périphérique après quinze années de travaux. Un personnage tourne en rond, à 140 km à l'heure. Il a toutes les portes de sortie à sa disposition, mais il est incapable de n'en choisir aucune, pareil à un écureuil qui actionne sa roue et pour lequel le but s'épuise dans le mouvement. La forme d'une ville donnait naissance à une forme romanesque. On n'en a toujours pas épuisé le sens[27].

Rondeur du volant, roue de l'écureuil, boucle du périphérique, boucles aussi des radios cassettes de ces années-là : autant d'images circulaires qui renforcent les effets de clôture et de répétition.

Observons les trois premiers paragraphes qui forment la première section du roman. Ils peuvent faire l'objet d'une lecture autonome puisque plusieurs éléments se répondent entre eux. En effet, la première phrase, « Et il arrivait parfois ce qui arrive à présent : Georges Gerfaut est en train de rouler sur le boulevard périphérique extérieur[28]. », est rappelée par la dernière du passage : « Ce qui arrive à présent arrivait parfois auparavant[29]. » La conjonction « et » au début du texte suppose une entrée *in media res*. Le lecteur a l'impression d'entendre une histoire dont le début a déjà été raconté. Le redoublement du verbe « arriver », associé à l'adverbe « parfois » et mis en regard avec la locution adverbiale « à présent », le conforte aussi dans l'impression qu'il découvre quelque chose qui a déjà eu lieu. Dans la suite du texte, les répétitions se multiplient, notamment les termes « périphérique » et « Georges Gerfaut », jusqu'à donner l'impression que la narration est enrayée :

> Et il arrivait parfois ce qui arrive à présent : Georges Gerfaut est en train de rouler sur le boulevard périphérique extérieur. Il y est entré porte d'Ivry. Il est 2h30 ou peut-être 3h15 du matin. Une section du périphérique intérieur est fermée pour nettoyage et sur le reste du périphérique intérieur la circulation est quasi nulle. Sur le périphérique extérieur, il y a peut-être deux ou trois ou au maximum quatre véhicules par kilomètres. […] Georges Gerfaut roule à 145 km/h.
>
> Georges Gerfaut est un homme de moins de quarante ans. Sa voiture est une Mercedes gris acier. Le cuir des sièges est acajou, et de même l'ensemble des décorations intérieures de l'automobile. L'intérieur de Georges Gerfaut est sombre et confus, on y distingue vaguement des idées de gauche.
>
> […]
>
> Ce qui arrive à présent arrivait parfois auparavant[30].

Sur le principe d'une progression en entonnoir, le narrateur communique des informations sur le périphérique, puis resserre le point de vue sur l'intérieur de la voiture de Georges avant d'évoquer l'intérieur de Georges lui-même, c'est-à-dire ses états

---

27. Didier Daeninckx, note personnelle envoyée par courriel. Document inédit.
28. Jean-Patrick Manchette, *Le Petit bleu de la côte Ouest*, *op. cit.*, p. 707.
29. *Ibid.*, p. 708.
30. *Ibid.*, p. 707. C'est nous qui soulignons.

d'âme. La bascule d'un intérieur à l'autre, humoristique parce que le terme désigne un espace concret puis un espace abstrait, consiste à reprendre le rhème d'une première phrase pour en faire le thème de la phrase suivante, quitte à fabriquer des boucles thématiques à l'intérieur de la progression linéaire globale. Mais ces procédés ne sont pas mis au service d'un meilleur saisissement de la diégèse, puisqu'il n'est pas vraiment question de s'attarder sur la psychologie de Georges. Rien ne sera dit de sa « mélancolie vaguement tchékhovienne » provoquée par le mélange d'alcool et de médicaments : ce « n'est pas un sentiment très valeureux ni intéressant » explique le narrateur. Ce dernier préfère spécifier la provenance des titres musicaux qui résonnent dans le véhicule, et qu'il s'enorgueillit de connaître : « Je sais par exemple qu'à un moment, ce qui est diffusé est *Truckin'*, de Rube Bloom et Ted Kœlher, par le quintette de Bob Brookmeyer[31]. » La mise en abîme du motif du conducteur est renforcée par le choix de cette chanson de 1935, puisqu'elle raconte la passion soudaine et contagieuse des habitants de Harlem pour la conduite en camion. Manifestement, Manchette ne souhaite pas satisfaire les attentes convenues du lecteur de polar. Il ajoute : « Le fait que Georges a tué au moins deux hommes au cours de l'année n'entre pas en ligne de compte[32]. » Ce sont pourtant les circonstances de ces meurtres que son narrateur s'évertue ensuite à exposer. Par la répétition des thèmes, la musicalité des reprises, les figures rhétoriques ou les commentaires intempestifs, cette entrée dans le roman diffère le commencement de l'intrigue, comme si ce qui comptait véritablement c'était le moment qui précède l'action, l'euphorie que procure l'incertitude ou, plus prosaïquement, la jouissance d'une errance nocturne sur fond de musique jazz.

Dérives immobiles

Ce n'est donc pas dans les péripéties, mais dans les moments de suspensions narratives, quand les personnages s'ennuient, fuient ou ne font rien, que les effets de l'« organisation sociale transitoire », comme l'écrit Manchette, sont visibles. Une histoire sociale de l'attente accorderait sûrement une place importante au piétinement. Le *dealer* en bas des tours, ainsi que la prostituée le long des rues, font les cent pas en attendant les clients. La délinquance demande une patience infinie. La nuit dans le roman policier permet au criminel de noyer son impatience et de déambuler avant de commettre plus ou moins discrètement son crime. Mais comme le fait remarquer Silviano Carrasco dans *Le Dictionnaire de la nuit*, elle se charge « de valeurs propres dans le genre noir où elle va devenir finalement un véritable espace à parcourir, un environnement qui donne leur sens aux personnages qui y habitent[33] ». Or, quand ils ne sont pas retenus dans des lieux de promenades contraintes, à l'hôpital ou en

31. *Ibid.* Pour les trois dernières citations.

32. *Ibid.*, p. 708.

33. Silviano Carrasco, « Polar », in *Dictionnaire de la nuit*, Alain Montandon (dir.), Paris, Honoré Champion, « Dictionnaires et références », 2013, p. 1067.

prison par exemple, parcourir la nuit à pied ou en voiture en ruminant ses pensées est une activité récurrente des personnages des romans de Sarrazin et Manchette. Quand ils sont dans une chambre en ville, à la campagne ou au bord de la mer, c'est toujours en attendant de se trouver ailleurs. Ils quittent ou intègrent ces espaces avec violence et empressement, en espérant pouvoir reprendre leurs dérives immobiles.

La représentation de personnages errants dans un paysage urbain s'inscrit dans une tradition littéraire qui remonte aux déambulations des *Nuits de Paris* de Rétif de la Bretonne, à la flânerie baudelairienne ou encore aux promenades des surréalistes. Les piétons dans *Nadja* de Breton, dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon ou dans *Détours* de Crevel cherchent l'aventure ou la découverte d'eux-mêmes dans l'exploration nocturne de Paris. Dans *L'Astragale*, c'est la pratique de la prostitution qui fait d'Anne une de ces marcheuses de la littérature moderne, ce qui peut la rapprocher de Georgette dans *Les Dernières Nuits de Paris*. Le narrateur du roman de Philippe Soupault, captivé par la jeune femme, cherche à la retrouver tous les soirs pour l'observer. De la même façon, Anne marche au hasard des rues, convoitée par des clients qui tombent amoureux d'elle, à l'instar du personnage de Marcel. Avide de fugues et de mouvements, elle refuse de rester statique :

> Moi, je marche. Je ne flâne pas au rade, je n'ai pas le temps, je n'aime pas le trottoir et je ne suis pas plus pute qu'autre chose. J'emploie ce moyen parce qu'il est rapide, qu'il ne nécessite ni horaire ni apprentissage – ou si peu : les pattes des souteneurs, les roublardises des clients, je m'en défilais déjà à seize ans, et rien n'a beaucoup changé depuis… je ne crains vraiment que la poulaille, n'ayant pas le moindre papier à lui présenter en cas de rafle ; mais sans cesse je change de rue, d'hôtel, d'allure ; je renifle les passants avant de répondre ; une intuition obscure et certaine m'arrête ou m'encourage, des feux de signalisation clignotent dans ma tête, rouge attention, vert c'est bon, passe, attend, n'attends pas et file, souris, viens. Le long des rues, je glisse des pas pressés, déterminés, je boitille à peine et je marche le plus vite possible : ce manque apparent d'intérêt, ce genre « Vous faites pas le genre », me servent de rempart et d'appât[34].

L'adaptation cinématographique de *L'Astragale* par Brigitte Sy en 2015, avec Leïla Bekhti et Reda Kateb, montre l'attente des travailleuses du sexe en mettant en scène un envoûtant ballet de pieds et de jambes évoluant sur les trottoirs. Ce choix de mise en scène revient à mettre en images la course d'Anne contre l'immobilité. Elle supporte mal de devoir quitter « la terrasse et la rue [qui] flânent[35] » pour aller travailler exceptionnellement dans des bars.

Dans les débits de boisson, le poids de l'ennui s'ajoute à la crainte d'être arrêtée. Brigitte Rochelandet dans son *Histoire de la prostitution* montre que l'arrivée des maisons closes au dix-neuvième siècle a été mal reçue par les premières concernées.

---

34. Albertine Sarrazin, *L'Astragale*, *op. cit.*, p. 178.
35. *Ibid.*, p. 198.

La rue, malgré les dangers auxquels elle les exposait, restait un espace de liberté, alors que dans ces nouveaux établissements le désœuvrement prend le dessus :

> L'après-midi, elles s'amusent entre elles, jouent aux cartes, bavardent, fument, tricotent, cousent, se coiffent, suivent la mode ou s'ennuient, se chamaillent et se réconcilient. Elles ne peuvent sortir seules se promener dans la rue. Presque prisonnières, enfermées nuit et jour, elles n'ont le droit de sortir qu'accompagnées de Madame, pour une promenade hebdomadaire, sans pouvoir entrer dans une boutique[36].

Ce passage décrit l'oisiveté hors des heures de travail, mais l'attente constitue l'ordinaire des prostitués également pendant les horaires d'ouverture des maisons. Hormis dans les images ouvertement érotiques ou pornographiques, dans l'histoire de l'art elles sont le plus souvent représentées en train de patienter, comme dans les tableaux de Manet, Béraud, Toulouse-Lautrec, Boldoni, ou Derain, entre autres. Ce détour par l'histoire de la prostitution est nécessaire pour comprendre pourquoi Anne cherche à éviter cette immobilité. Elle craint de redevenir une femme qui attend, une prisonnière, une convalescente.

Par des *flashbacks* angoissés, *L'Astragale* place sur le même plan la solitude de la fugitive sans attache, celle qui suit « les sentiers magiques[37] » et « se rejette dans les rues […] traîne, […] se retarde[38] », et la solitude de la détenue : « Chaque parloir est immense d'espoir et de néant, il n'y a pas de place pour nous sur la terre : l'errance ou la geôle, toujours, et toujours seuls[39]. » Effrayée par le temps qui passe, elle attend le rappel à l'ordre carcéral : « […] je suis encore sous le règne de l'horloge, l'horloge des autres qui ont peur de mes absences, l'horloge invisible des prisons qui vous regardent et vous ramènent […][40] ». *La Cavale*, publié simultanément, dit en formules lapidaires la souffrance de la lassitude, « [s]tagnation et non-désir, quoi[41] », et le manque qui bien souvent la fait naître :

> Le lendemain, lorsque la P. J. arriva, nous n'avions pas encore fait autre chose que dormir et manger ; et c'est ce baiser qui demeure, cruel comme la neige pure. On s'aimait ainsi, en oubliant de s'aimer, voleurs, hallucinés, rôdant la nuit avec la mort sous les semelles… Quoi pourrait combler ce manque amer, quelle aurore à venir, quelle bibine refroidie ?
>
> Une minute vide aspire des éternités sans plafond[42].

---

36. Brigitte Rochelandet, *Histoire de la prostitution. Du Moyen-âge au XX^e siècle*, Yens sur Morges, Cabédita, « Archives vivantes », 2007, p. 119.
37. Albertine Sarrazin, *L'Astragale*, *op. cit.*, p. 155.
38. *Ibid.*, p. 167.
39. *Ibid.*, p. 98.
40. *Ibid.*, p. 139.
41. Albertine Sarrazin, *La Cavale*, *op. cit.*, p. 18.
42. *Ibid.*, p. 45.

Bien sûr, Sarrazin rend compte ici du manque de l'être aimé. Mais c'est peut-être aussi l'incapacité à revivre le plaisir de rôder qui donne à ce souvenir son caractère nostalgique. Autrement dit, s'il faut attendre, autant attendre en filant, afin que le mouvement du corps accompagne celui de la pensée, à la manière du marcheur des *Rêveries du promeneur solitaire*. Pour Anne, retrouver l'usage de son pied, parvenir à remarcher signifierait réussir à dépasser la lassitude, comme le révèle sa joie à l'idée d'une sortie imminente du centre de soins :

> Mon pied allait refaire ce pour quoi il était fait : se poser devant l'autre, supporter une seconde tout le poids de la carcasse… […] Julien m'attendait sur la banquette de bois avec les autres malades qui attendaient leur tour, et la femme en blanc qui attendait midi derrière son hygiaphone ; moi, je franchissais l'attente[43] […]

Quitter l'hôpital, lieu d'enfermement et de promenades restreintes qui rappelle les murs de la prison par la froideur de son « décor incompréhensible, bizarre, géométrique, tout en manettes, boîtes, tubulures, cliquetis et ronrons[44] », c'est un espoir de retrouver une chambre à soi et à défaut de la liberté, le plaisir de se désennuyer en « gamberge[ant] un plan de cavale fou et précis[45] ». Mais depuis les chambres des maisons ou des hôtels où Julien et Annie la cachent, cette pensée voyageuse éloigne Anne de toute société : « Ces dimanches où je suis en quarantaine […] je ne parle pas, je m'ennuie. Je suis étrangère à leur passé, leur présent et leur avenir […][46] ».

Si l'héroïne des romans de Sarrazin n'est jamais montrée en train de céder longtemps à cette atonie et retrouve son énergie aussitôt que ses fantasmes de départs se ravivent, les personnages de Manchette s'enfoncent plus radicalement dans des états dépressifs. Reprenons l'exemple du *Petit bleu de la côte Ouest*. Le lecteur apprend qu'au travail Georges s'exprime « avec lassitude[47] », qu'il a besoin de somnifère pour dormir, qu'il est sujet à une fatigue nerveuse et qu'il boit beaucoup de whisky. Il explique à plusieurs reprises à sa femme, avec laquelle il se dispute souvent, que s'il a fui Saint-Georges-de-Didonne, où la famille était en vacances, c'est parce qu'il est victime d'un « coup de déprime[48] ». En réalité, il est poursuivi par deux tueurs. Mais quand il se réfugie chez lui, seuls l'écoute de morceaux de jazz ou l'alcool lui permettent de réguler son angoisse. Dehors il se sent de toute part menacé, et pas seulement parce qu'il est recherché par des mafieux. C'est aussi parce qu'il se reconnaît partout dans les rues de Paris : « Gerfaut aurait préféré un lieu où il pourrait voir autour de lui quelque chose qui ne soit pas son visage, où tout ne lui parlerait pas

---

43. Albertine Sarrazin, *L'Astragale*, *op. cit.*, p. 151.
44. *Ibid.*, p. 70.
45. *Ibid.*, p. 130.
46. *Ibid.*, p. 146.
47. Jean-Patrick Manchette, *Le Petit bleu de la côte Ouest*, *op. cit.*, p. 722.
48. *Ibid.*, p. 740.

de lui-même, un paysage inanimé[49]. » Il tente de s'échapper, mais ne parvient pas à organiser correctement son escapade, et se retrouve à errer par réflexe : « Un moment il roula dans Paris au hasard[50]. » Plus tard, enfermé dans une cabane dans le massif de la Vanoise, toujours pour échapper à ceux qui veulent sa peau, il est blessé, malade, et l'ennui le ressaisit : « Il s'emmerdait terriblement[51] », précise le narrateur. Tout se passe comme si ce qui pouvait vraiment faire l'objet d'une action qui fasse avancer les situations des personnages était expédié au profit de la description de la stupeur du personnage principal. De fait, la tentative de meurtre dont il fait l'objet au début du roman passe inaperçue des vacanciers sur la plage, car les tueurs tentent de le noyer, ce qui ne fait que peu de bruits, et l'agitation de la victime et de ses agresseurs passe, dans l'eau, pour des gesticulations confuses de nageurs.

En résumé, Anne circule entre des lieux qu'elle ne voudrait pas connaître, passe d'une cellule à une chambre d'hôpital, d'une chambre d'hôtel à une salle de bar, tandis que Georges est obligé d'abandonner la maison qu'il a louée pour les vacances, rentre chez lui, puis est contraint de vivre une vie d'ermite en forêt. Ce n'est que lorsqu'Anne marche pour se prostituer, ou lorsque Georges roule en voiture, que l'un et l'autre semblent avoir prise sur ce qui leur arrive. Ainsi les lieux qu'ils traversent un instant, autant que ceux dans lesquels ils doivent séjourner, s'apparentent à des « non-lieux » dans le sens que Marc Augé donne à ce terme dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* :

> Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens[52] […]

Cette définition nous permet de comprendre ce qui se passe dans les attentes agitées des personnages du roman noir. Ils n'entretiennent aucune relation identitaire, relationnelle ou historique avec les lieux qu'ils traversent. Comme ils veulent toujours être ailleurs, ils n'habitent pas l'espace dans lequel ils se trouvent. Ils ne font que passer. Marc Augé voit dans l'hôpital, la clinique, l'hôtel, le club de vacances, le squat de réfugiés, le péage, le bidonville, la grande surface, etc., des non-lieux prototypiques. Les promenades de la modernité de Baudelaire ou des surréalistes offriraient un rapport plus intime et plus historique à l'espace urbain que le roman noir même si, chez lui aussi, « le lieu s'accomplit par la parole[53] ».

---

49. *Ibid.*, p. 741.
50. *Ibid.*, p. 740.
51. *Ibid.*, p. 757.
52. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 1992, p. 100.
53. *Ibid.*, p. 99.

Nous venons de voir que ce qui compte véritablement dans les errances des personnages, c'est l'impact du lieu sur leur psychisme. Dans les romans de Sarrazin ou de Manchette, il est toujours question de nous dire où le lieu fait s'égarer la pensée des personnages et comment il affecte leurs émotions. Ils vivent dans un monde fait de secrets qu'ils ne peuvent pas s'approprier réellement. Les services secrets et les complots sont partout dans les romans de Manchette. Anne dans *L'Astragale*, ne peut que spéculer sur ce que fait Julien, ses logeurs ou la police qui la recherche. Elle ne sait rien du monde. Par conséquent, il faut peut-être considérer que ces personnages dérivent, sur le mode situationniste, plutôt qu'ils voyagent, se promènent ou flânent, sur le mode moderniste.

La dérive est un procédé inventé par Guy Debord qui consiste à passer hâtivement d'un lieu à un autre pour en savourer l'ambiance. L'enjeu est de développer une sensibilité « psychogéographique » et un comportement « ludique-constructif » qui ne laisse pas de place à une justification des déplacements. La dérive suppose l'aléatoire dans la circulation, et non pas l'exploration systématique. Cette pratique valorise les surprises psychiques, qui naissent d'un esprit et d'un corps vagabonds, plutôt que les surprises architecturales. Certes, Anne ou Georges ne sont pas libres de pratiquer délibérément une telle dérive, mais être ainsi bousculés d'un espace à l'autre revient à se soumettre « aux sollicitations du terrain et des rencontres[54] » ainsi que Debord le préconisait. Le roman noir n'est-il pas une dérive du roman policier ? En accordant plus de place à l'errance de l'enquête, du fugitif ou du détective, qu'à la découverte du coupable, il fait de l'impuissance et de l'attente, comme thèmes et comme ressorts stylistiques, des matériaux narratifs plus consistants que l'action.

L'inévitable ennui qui accompagne l'attente dans les non-lieux, est en fait un « état de la mobilité[55] » dans nos sociétés, selon Laurent Vidal et Alain Musset dans l'ouvrage collectif qu'ils consacrent à l'étude des « territoires de l'attente ». Il n'y a pas de contradiction entre lassitude et mouvement, et donc pas de contradiction dans le projet de Manchette qui consiste à montrer une « interaction sociale transitoire » avec des histoires sans issues et des personnages en dérive immobile. Selon Baldine Saint Girons, le cadre nocturne favoriserait cette ambiguïté : « La nuit est toujours double : mobile et figeante, utérine et mortifère. Porteuse de vie, elle en éteint la flamme ; donneuse de voix, elle en étouffe les échos sous les linceuls du silence[56]. » La superposition des événements est finalement plus lassante chez Sarrazin que les moments de stagnation. Dans *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Vladimir Jankélévitch explique en quoi l'ennui favorise cet étirement de l'agir :

---

54. Guy Debord, « Théorie de la dérive », [1956], *La Revue des Ressources*, 10 janvier 2025 [En ligne] URL : https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html [consulté le 12/09/2024], pour les trois dernières citations.

55. Laurent Vidal et Alain Musset, « L'attente comme état de la mobilité » in *Les Territoires de l'attente. Migrations et mobilités dans les Amériques (XIXe-XXIe siècle)*, Laurent Vidal et Alain Musset (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.4000/books.pur.41871.

56. Baldine Saint Girons, « Marges », in *Dictionnaire de la nuit*, *op. cit.*, p. 716.

> Si l'angoisse attend, d'une attente tourmentée et passionnée, l'échéance de l'instant, l'ennui, pour sa part, est coexistensif à l'intervalle ; la toile d'araignée de l'ennui tapisse la continuation dans toute sa longueur, meuble tout l'entre-deux des instants. Pour employer ici la terminologie de William James : il n'y a plus, dans l'ennui, que des états « transitifs » ; les états « substantifs » et les objets « focaux » s'estompent dans le brouillard[57] […]

Sarrazin et Manchette étendent leurs romans par des digressions qui laissent s'exprimer un désir de passage, car l'ennui est porteur de devenirs :

> L'ennui, étant le vide, devient tout ce que l'on veut. C'est la possibilité pure, l'indifférence à toute forme actuelle… L'ennuyeuse monotonie est à la fois uniforme et multiforme, c'est-à-dire informe. Informe et parfois même difforme[58] !

Dans notre corpus, les transitions d'une communauté à l'autre, qui naissent dans la solitude et la lassitude, sont empêchées par l'organisation sociale. C'est pourquoi l'enjeu n'est pas de refuser les codes, mais de les tordre, de les rendre difformes au sens proposé par Jankélévitch. Les personnages sont des rebelles à l'ordre parce qu'ils font dévier des valeurs socialement tolérées, et pas seulement parce qu'ils commentent des actes illégaux, puisque d'une certaine manière ils sont contraints de les reproduire. Dès lors, la langueur à laquelle la morale bourgeoise associe la paresse, les amours suspectes et les rêveries coupables semble plus subversive que la surenchère de sang, de délits et de crimes.

Langueurs illicites

Par définition, la langueur recouvre deux dimensions opposées. Le dictionnaire *Littré* propose un premier sens qui tire le terme du côté de l'ennui et de la lassitude : « Sorte d'affaiblissement moral et physique causé par les fatigues de l'esprit, par les peines de l'âme. » Mais il propose également un sens qui le renvoie du côté de l'emportement amoureux : « Il se dit, dans un sens analogue, de la passion de l'amour[59]. » Or, toute passion est à la fois une souffrance et un ravissement, et donc potentiellement un mouvement de révolte. Dès lors, il n'y a pas de contradiction à ce que la langueur qui s'empare des personnages de romans noirs entraîne un mouvement de refus vis-à-vis des règles admises par le reste de la communauté. La paresse, tentation ultime des personnages de Manchette, faisant écho à un fond chrétien qui veut que l'oisiveté

---

57. Vladimir Jankélévitch, « L'ennui », in *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux* [1976], Paris, Flammarion, « Champs – Essais », 2017 [En ligne] URL : https://www.cairn.info/l-aventure-l-ennui-le-serieux--97820814168 19-page-59.htm.
58. *Ibid.*
59. Pour les deux dernières citations, dictionnaire *Littré*, entrée « langueur », [En ligne] URL : https://www.littre.org/definition/langueur.

soit la « mère de tous les vices » est une réaction face à une société que l'engagement politique semble incapable de changer. Les comportements sexuels et amoureux sont aussi infléchis par cette langueur, et notamment chez Sarrazin, dont les relations avec Rolande et Julien apparaissent comme une façon de se mettre à l'écart de la communauté, puisque cela implique d'aimer soit une personne du même sexe, soit un criminel. À terme, cette langueur qui tient serrées ensemble la lassitude et la rébellion, qui permet aussi de quitter la communauté de l'intérieur par un travestissement de ses normes, trouve sa pleine réalisation dans la rêverie et l'écriture.

Tout le premier chapitre de *Morgue pleine* est consacré au portrait d'Eugène Tarpon, un détective que Manchette comptait réutiliser dans une série de romans, mais qui reparaîtra uniquement dans *Que d'os !*. Les premières pages lui donnent les caractéristiques d'un antihéros puisqu'il se saoule, dort beaucoup, refuse des missions et se prépare à retourner vivre chez sa mère dans l'Allier. Parce qu'il s'éprend d'une jeune fille, il accepte finalement une enquête sur le meurtre d'une actrice de films X. Sa passivité l'entraîne dans une série d'événements qui le poussent à explorer les bas-fonds et à prendre des risques, un peu comme s'il était à moitié réveillé et qu'il ne parvenait pas à s'extraire pour de bon de son cauchemar. L'incipit rend compte de cet état de mollesse et de demi-sommeil :

> La journée de lundi a été particulièrement déprimante. Le réveil a sonné à 9 heures et je me suis assis sur mon lit. Si on peut appeler ça un lit. D'ailleurs, depuis une couple d'heures je ne dormais plus vraiment, je somnolais. Et je m'étais couché à 22h30. Je dors beaucoup. Ou bien je somnole beaucoup. Enfin, ça dépend des moments.
>
> J'ai retapé la couche, je l'ai recouverte de sa housse de velours bleu râpé, j'ai redressé le dossier et les accoudoirs et j'ai tout poussé contre le mur. Ça avait à peu près l'air d'un canapé, oui.
>
> J'étais en caleçon. Il faisait frisquet. C'était un printemps pourri que ce printemps-là, et il s'est mis à pleuvoir dans la cour, de l'autre côté de la fenêtre en dépoli, et vraisemblablement sur le reste de la ville aussi. J'ai quand même ouvert pour aérer, et le résultat, c'est que l'eau est restée et a ruisselé sur le mur sous la fenêtre. J'ai refermé. J'ai arrangé les revues dans le porte-revues, de vieux *Express*, de vieux *Match*, de vieux *Lectures pour tous* et un numéro égaré de *Newsweek*. Ça n'est pas que je parle américain ou quoi que ce soit, mais ça fait international, ça me donne de l'envergure.
>
> Aux yeux de qui[60] ?

Comme dans les premières lignes de *La Recherche du temps perdu*, Tarpon apparaît comme un narrateur qui s'est longtemps « couché de bonne heure », somnole et fait état de ses lectures. Mais l'« église, [le] quatuor, [la] rivalité de François Ier et de Charles Quint[61] » qui remontent à la mémoire du dormeur de Proust sont remplacés par les unes de revues bas de gamme et les rivalités *people* qu'elles contiennent. Plus

60. Jean-Patrick Manchette, *Morgue pleine*, *op. cit.*, p. 453.

61. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, [1913], dans À la recherche du temps perdu, t. I, éd. Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey,

tard, l'histoire sordide du meurtre qui fait l'objet de l'enquête de Tarpon sera résumée en quelques lignes dans ce genre de journaux à sensation. Une si maigre gloire ne méritait sûrement pas de se voir tirer du lit.

De la même manière, toute l'intrigue de *Laissez bronzer les cadavres !* pose la question de savoir s'il faut agir, continuer à participer à la vie de la société, ou se retirer et dormir. Luce, une marginale de cinquante ans, vit dans un coin de campagne isolé, au milieu d'un hameau en ruines, dans le sud de la France. Cet été-là, elle a invité son ancien amant, un écrivain alcoolique, et son nouvel amant, un avocat, à la rejoindre. Pour tuer le temps, elle pratique l'*acting painting*, se saoule et organise des fêtes, plus proches de l'orgie que de la soirée mondaine. Gros, Rhino et Jeannot, trois truands qui viennent de braquer un fourgon blindé viennent se cacher chez elle. Après une brève scène d'action consacrée au vol des deux cent cinquante kilos d'or, et avant que la police ne vienne déloger les bandits et que s'ensuivent une succession de coups de feu et d'embuscades, le narrateur prend le temps de dépeindre la petite troupe en train de dormir, de faire la sieste dans des hamacs ou des lits, de manger et de boire, de se promener nu, de se laisser assommer par le soleil. Les trois braqueurs sont présentés du point de vue de Luce qui fantasme sur les corps de Gros et de Rhino. Les deux hommes la considèrent comme une « vielle peau[62] » et sont un peu effrayés par le corps usé et les mains « marqué[es] d'imperceptibles taches brunes[63] » qui défilent sans pudeur devant eux. Luce se déclare attirée par le mélange de force et de délicatesse du corps anguleux de Rhino, surnommé par le narrateur le « taureau logicien[64] ». Bien qu'elle le désire davantage que Gros, c'est avec ce second couteau, massif, impulsif, loin d'être le cerveau de la bande, qui considère qu'« une femme, ce n'[est] une femme qu'entre treize et vingt-cinq ans », qu'elle réussit à coucher. Elle parvient donc à faire douter de sa sexualité, jusqu'à l'empêcher de dormir, une jeune brute, qui se dit client des « putains » et dégoûté par les « rombières[65] ». Il est rare de voir une femme, et qui plus est une femme d'âge mûr, être le sujet et non l'objet du désir dans le polar. La plupart du temps, elles sont perçues à travers le regard des hommes, ce qu'aujourd'hui la recherche sur le genre appelle le *male gaze*, le regard masculin. Un an après la publication de *La Vieillesse* de Simone de Beauvoir, oser donner le dernier mot d'un roman à une cinquantenaire cynique, anarchiste, qui assume sa sexualité, qui se moque de la mort, qui s'amuse du chaos par délassement, a quelque chose qui contrevient aux habitudes du genre. Certes, Luce se retourne contre les gendarmes qui viennent arrêter les gangsters, mais elle gêne ces derniers dans leur plan. Elle n'appartient donc à aucun camp, et incarne une pure force de perturbation du fonctionnement de la société et du polar.

Brian Rogers et Jo Yoshida, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », nº 100, 1987, p. 3 pour les deux citations de la phrase.

62. Jean-Patrick Manchette, *Laissez bronzer les cadavres !*, *op. cit.*, p. 24.
63. *Ibid.*, p. 29.
64. *Ibid.*, p. 14.
65. *Ibid.*, p. 24 pour les trois dernières citations.

Dans *L'Astragale* aussi le regard posé par la narratrice sur les hommes ou les femmes est un regard désirant. Elle tombe amoureuse d'un voleur musclé, et décrit à plusieurs reprises l'émoi physique qu'il provoque en elle. Cependant, Anne aime aussi coucher avec d'autres hommes ou femmes. Son désir s'exprime comme s'exprime parfois le désir masculin, c'est-à-dire qu'elle souhaite s'emparer sur le champ des corps qu'elle convoite. Dans le jeu de séduction avec Julien, elle se montre la plus active. C'est une jeune fille mineure, blessée, en cavale, déplacée de cachette en cachette et pourtant, par amour pour Julien, elle continue à voler et à se prostituer pour gagner de l'argent. À l'inverse, Julien, homme puissant physiquement, libre, criminel aguerri, riche à l'occasion, n'est jamais montré en train de commettre ses méfaits. Le lecteur ne le voit pas braquer ou survivre en prison. Il tergiverse souvent, va et vient entre deux cellules, entre deux femmes, entre deux planques. Il est instable émotionnellement et affiche des remords quand il couche avec Anne. En effet, il craint qu'elle n'ait accepté leur premier rapport sexuel que pour le remercier de la protection qu'il lui offre. Il se soucie donc de son consentement et finira par choisir la monogamie à la fin du roman. Là encore, seize ans après la publication du *Deuxième sexe* de Beauvoir, ce point de vue reste exceptionnel, parce que le stéréotype de la brute insensible, incontournable dans la littérature de genre de l'époque, est battu en brèche. Comme Sartre avait défendu Genet avec son *Saint Genet, comédien et martyr*, Beauvoir reconnaîtra l'audace de cette autrice qui propose l'image d'une jeune fille qui s'émancipe d'un certain nombre d'injonctions patriarcales, et qui témoigne longuement de son expérience carcérale, ce qui n'avait jamais été entrepris par une femme.

Dans certains textes de Manchette, dans *Laissez bronzer les cadavres !* mais également dans *Fatale*, comme dans les romans de Sarrazin, l'affirmation du désir sexuel se tient du côté des femmes, tandis que l'hésitation se tient du côté des hommes, jusqu'à l'impuissance parfois. En recourant à l'image utilisée par Irène Théry dans *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle* pour présenter l'organisation sociale du désir aux dix-neuvième et vingtième siècles, nous pourrions dire que, contrairement à la norme, la sexualité de la femme est montrée comme une sexualité « conquérante », et celle de l'homme comme une sexualité de « citadelle[66] ». L'une devant s'emparer de l'autre. Le schéma est bien évidemment réducteur, mais résume l'imaginaire qui travaille les représentations de la sexualité à cette époque. Certes, la dimension érotique tient une place importante dans la représentation du corps des femmes dans les romans de Manchette, et dans *L'Astragale* Julien est autorisé à l'adultère au grand dam de la narratrice qui en souffre. Il n'en reste pas moins que la langueur amoureuse chez ces deux auteurs semble l'occasion d'inverser les rapports de domination traditionnels.

Pour Sarrazin, l'écriture de l'amour est un moyen de changer son rapport à l'attente et au temps en général, ainsi qu'à un ordre répressif. Elle s'enfuit de prison, ne supporte pas les lieux clos, peine difficilement à se désennuyer, essaie toujours de

66. Irène Théry, *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle*, Paris, Seuil, « Traverse », 2022, p. 38.

« partir, retrouver l'air, chanter[67] », et pourtant elle est prête à patienter indéfiniment pour celui qu'elle aime :

> […] plus tard, les brasseries deviennent rades et boîtes ; j'y entasse mes nuits, mes paresses et mes soifs, je bavarde et je fume jusqu'à ce que le jour me chasse, et, de temps en temps je me désentortille pour mettre un disque et le danser.
>
> Cependant, jamais un rade ne m'a servi de salle d'attente plus de dix minutes : j'étais ponctuelle et je voulais qu'on le soit aussi.
>
> Mais lorsque Julien me dit : « À tout de suite » et revient une ou deux heures plus tard, que puis-je faire d'autre que de l'attendre en regardant la porte[68] ?

> […] Attendre de grandir ! J'ai attendu de guérir et de marcher, c'était déjà très long, l'étoile est trop loin… Pour le moment, je suis là, le regard brouillé de larmes, mais je vais le régler, mon regard, et je saurai bien voir à travers la nuit. Peut-être l'autre fille sait-elle comme moi la patience, peut-être compte-t-elle sur le temps pour renforcer la prise de ses crampons[69] […]

Dans *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes considère que, par définition, l'amoureux est toujours en train d'attendre. Plongé dans un « tumulte d'angoisse », il vit le moindre retard comme un deuil. S'il y a des « scénographie[s] de l'attente[70] » comme le suggère Barthes, alors *L'Astragale* peut être considéré comme l'une d'entre elles. En effet, l'écriture de Sarrazin est entièrement tendue vers l'expression de sa passion et de sa langueur, y compris dans les lettres passionnées qu'elle écrit à Julien. Dans son roman, à chaque fois qu'elle le retrouve, elle recourt au poncif du temps stagnant pour symboliser leur symbiose :

> Je suis là, nue, sur le fauteuil, à regarder Julien qui dort ; je voudrais rester ainsi, stagnante, tiède, dans le silence où s'élèvent seules nos respirations régulières, sans plus devoir faire les gestes, dire les mots qui nous échangent et nous trahissent ; cette minute est vraie et vivante, je l'étire en éternité[71]…

> Puis, le temps reprend, les questions et les désirs me réentortillent […]
>
> […] nous sommes lavés, nous avons le temps ; le temps chaud et stagnant, le temps qui passe minute à minute, sans bruit, sans fièvre, en chuchotant[72].

---

67. Albertine Sarrazin, *L'Astragale*, *op. cit.*, p. 169.
68. *Ibid.*, p. 124.
69. *Ibid.*, p. 247-248.
70. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, [1977], Paris, Seuil, « Tel Quel », 2009, p. 47.
71. Albertine Sarrazin, *L'Astragale*, *op. cit.*, p. 63.
72. *Ibid.*, p. 104.

> […] sans pouvoir rien lui dire je regarde Julien : et toutes les questions, toutes les angoisses et toutes les promesses se fondent, s'annulent et se réalisent dans cette seconde où nous nous regardons[73].

Dans ces passages, contre les mobilités de l'ennui, succession d'images qui la montrent tournant en rond dans une cellule ou une chambre, marchant le long des trottoirs, se retournant dans un lit, Sarrazin oppose l'immobilité d'un amour qui ferait fondre le temps. La fixation à l'écrit de sa relation amoureuse est une provocation, une réponse aux forces de la communauté qui lui imposent la lassitude. C'est aussi une façon de « passionner le temps », selon l'expression de Jankélévitch, contre l'ennui :

> Il ne s'agit pas seulement de récupérer minute par minute ces heures précieuses dont chaque instant vaut une vie entière : il s'agit surtout de passionner le temps pour qu'en lui la conscience retrouve intensité et plénitude. […] Celui qui vit pour quelqu'un n'a plus besoin de chercher des passe-temps ni de s'interroger sur l'emploi de son temps ! […] Quand on ne manque de rien, quelque chose encore peut manquer, quelque chose qui n'est pas une chose, quelque chose qui n'est rien, qui est tout ; qui est donc presque tout et presque-rien ; quelque chose d'autre enfin, […] Cet innommé remplit d'un coup la durée vide. Et il est peut-être temps, pour terminer, de dire que c'est l'amour[74].

Alors que l'« amour » peut être considéré comme un des fondements possibles de la communauté, puisqu'il conduit à l'union des êtres, dans *L'Astragale* il apparaît comme un moyen de prendre ses distances avec eux, comme Albertine s'éloigne de la famille de Julien.

Parce qu'il lui permet de récupérer les minutes perdues en prison, à l'hôpital ou en planque, le lyrisme de Sarrazin est l'expression d'une attitude réfractaire. L'argot lui permet de « constituer un monde, une autre société[75] », mais plus largement, dans un univers où elle se sent perdante parce qu'elle est une jeune fille sans famille, racisée et délinquante, le fait d'écrire devient politique, ainsi que le fait remarquer Djemaa Maazouzi :

> Sans projet politique, rivée sur elle-même, sur sa propre survie physique et psychique, la narratrice se retrouve dans un perpétuel entre-deux : les rapports de force dans les deux régimes disciplinaires, celui des cellules et celui de la rue, sont à ce point en sa défaveur qu'il lui est impossible d'être une rebelle ou une "révolutionnaire" radicale, ou de se donner pour telle[76].

---

73. *Ibid.*, p. 233.
74. Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, *op. cit.*
75. Djemaa Maazouzi, « Entre rébellion et convention : "l'exception" Albertine Sarrazin », *Études littéraires*, volume 47, nº 1, 2011, p. 121 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.7202/1002519ar.
76. *Ibid.*, p. 120.

En fait, la description du quotidien du « milieu » par Sarrazin est assez conventionnelle, mais son attachement indéfectible à la chose écrite l'est moins. Pour la narratrice de *L'Astragale*, il y a quelque chose de romanesque à entrer par effraction dans un immeuble qu'on va cambrioler :

> […] j'avais rêvé de ligotage, braquage, opération-surprise : toujours cette Série noire… Mais je remplace le jour par la nuit, le flingue par une clé… J'entre en douceur dans les bureaux déserts, je tombe la veste, je visite le musée des machines à écrire emmitouflées, et des classeurs sages[77]…

Rêver le crime, puis le dire semble plus satisfaisant que de le commettre. Dans *La Cavale*, la prisonnière dit bien ce qui lui permet encore de se tenir dans une posture de désobéissance : « Le Bic, en taule, c'est mon flingue[78]. » Devenue une intellectuelle, loin des bas-fonds, Sarrazin semble se méfier du retour de l'enfermement et de l'ennui. Elle envisage donc la rébellion également dans le cadre de son succès d'écrivain : « Je refuse tout ce qui risquerait de me remettre dans des prisons plus subtiles[79]… » écrit-elle dans une de ses lettres. Dans *La Traversière* elle ajoute :

> L'imagination ? Je n'en ai pas. Le tout-France littéraire ? Je l'ignore et il me le rend bien. Le matériel ? Un papier de cantine entraînant le Bic entraînant les doigts entraînant les mots. Autour de moi étaient le merveilleux et le sordide, le temps volé à reconquérir d'urgence, l'oubli instantané à gagner de vitesse, le rien à arracher au néant. J'ai essayé d'en parler, le soir, de traduire le creux des heures sous l'ampoule ou le vasistas maigre[80].

Dans ce passage, la sensibilité au temps qui passe s'associe à l'urgence d'écrire. La situation d'écrivain est une situation qui, à bien des points de vue, permet de se tenir à la fois en dehors et à l'intérieur de la communauté, puisqu'il faut tout à la fois la connaître et l'observer.

Manchette, qui a produit une œuvre plus ouvertement politique, ne se suffit pas non plus du récit de la vie des criminels. La violence est présentée comme une réaction à l'ordre social condamnée à rester vaine. Son journal témoigne du fait qu'il a bien cru que ses romans pouvaient avoir une portée politique réelle. S'il abandonne un temps l'écriture dans les années quatre-vingt, c'est probablement parce qu'il s'est convaincu que c'était une illusion. À l'époque, son lectorat est peut-être passé à côté des entorses qu'il fait subir au genre du « néo-polar » qu'il a lui-même créé. Il faut croire que son rapport subtil à l'émotion, qui se devine, d'après Nicolas le Flahec, à

---

77. Albertine Sarrazin, *L'Astragale*, *op. cit.*, p. 198.
78. Albertine Sarrazin, *La Cavale*, *op. cit.*, p. 20.
79. Albertine Sarrazin, *Lettres de la vie littéraire (1965-1967)*, Paris, Pauvert, 2001, quatrième de couverture.
80. Albertine Sarrazin, *La Traversière*, *op. cit.*, p. 20-21.

travers les « troubles du corps[81] », les « métamorphoses de la nature[82] » et certaines « illuminations[83] », est passé inaperçu derrière les grosses ficelles du roman noir. Pourtant dans cette présence ténue de l'émotion « du behaviorisme au lyrisme[84] », et comme Sarrazin avant lui, il se glisse une langueur qui donne au sentiment de lassitude toute sa puissance de subversion.

Pour conclure, il semble nécessaire de rappeler qu'il existe une surdétermination du social dans le roman policier et a fortiori dans le roman noir et le « néo-polar ». Dans *Énigmes et complots*, Luc Boltanski explore l'obsession de l'enquête qui caractérise le roman policier, la sociologie et les sciences politiques, et en vient à considérer que le genre policier s'appuie « nécessairement » sur un « substrat sociétal[85] ». Il est vrai que le cadre socio-économique y est toujours explicitement décrit, souvent pour dénoncer les dérives du capitalisme ou du libéralisme. La dimension autobiographique des récits de Sarrazin ne peut d'ailleurs pas être comprise sans prendre en considération le contexte de la guerre d'Algérie, et le climat de Guerre froide influence directement la représentation du terrorisme et du complot dans les romans de Manchette. À l'échelle des personnages, leur appartenance à des groupes sociaux déterminés est fortement marquée. Loin des portraits psychologiques, ce sont leurs fonctions sociales, leurs aspects physiques et leurs comportements qui permettent d'en faire des types. Même si Sarrazin parle sans retenue de ses émotions, elle entreprend surtout de décrire la vie en prison ou en cavale. Pour Boltanski, le détective à la Manchette est un « pauvre type[86] » qui s'oppose à deux groupes sociaux bien distincts :

> D'un côté, à des policiers corrompus et, de l'autre, à des criminels, qui se distribuent eux-mêmes, largement en fonction de leur classe sociale et/ou de leur genre, entre de vrais pervers et de quasi-victimes manipulées et asservies[87].

Dans notre corpus, l'individu est le produit de la société dans laquelle il évolue, mais un produit unique dont les caractéristiques le distinguent très nettement de ses contemporains. Autrement dit, la prostituée ne devient pas la juge, la petite frappe ne devient pas le parrain. La tentation de se distinguer de sa communauté est forte, mais impossible à satisfaire, ce qui entraîne un jeu avec les limites imposées par le groupe.

Ce malaise dans le rapport à la communauté justifiait la comparaison des récits sur la vie de marginale de Sarrazin avec les « néo-polars » de Manchette. Les premiers font échos aux espoirs d'émancipation qu'a pu porter Mai 1968 par la suite, tandis que

---

81. Nicolas Le Flahec, « Du behaviorisme au lyrisme : l'art de *planquer l'émotion* », *Jean-Patrick Manchette et la raison d'écrire*, *op. cit.*, p. 176.
82. *Ibid.*, p. 180.
83. *Ibid.*, p. 184.
84. *Ibid.*, p. 175.
85. Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, « nrf essais », 2012, p. 60.
86. *Ibid.*, p. 66.
87. *Ibid.*

les seconds disent la déception qui a saisi les milieux de gauche après les événements. Comme le rappelle Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot voyait en Mai 1968 le signe d'un désœuvrement volontaire du peuple à l'intérieur d'un mouvement collectif :

> 68 s'offre comme une « utopie immédiatement réalisée », c'est-à-dire comme un hors-lieu au cœur de ce qui a lieu, « ouvrant le temps à un au-delà de ses déterminations usuelles ». Il offre aussi la présence et la puissance d'un peuple « qui, pour ne pas se limiter, accepte de *ne rien faire* ». Relève de l'inopération ou œuvre du désœuvrement : tel est le trait majeur, régulateur de la pensée de ce livre en tant que cette pensée veut répondre et répliquer à la formule d'une « communauté désœuvrée[88] ».

En nous arrêtant sur les scènes de suspension de l'action chez Sarrazin et Manchette, plus précisément, sur les moments où le personnage principal attend, dérive ou tombe dans une intense langueur, nous avons voulu montrer que l'expression des spécificités de la communauté pouvait conduire à l'expression d'un « désœuvrement » de l'individu, à un « hors-lieu », voire un « non-lieu », où le temps s'étire et laisse la place à l'invention de nouvelles normes. Nous avons donc fait basculer la charge subversive du roman noir, en montrant que ce ne sont pas les scènes de violence qui la porte, mais les scènes de lassitude, puisque c'est dans ces scènes que les valeurs morales sont dépassées. Ces criminels et justiciers solitaires qui réinventent le rapport au temps, à l'amour ou à l'écriture, mettent en crise la communauté non pas en se situant en marge d'elle, mais en imaginant de l'intérieur une autre communauté qui ne serait pas fondée sur du commun, mais sur l'addition de singularités. Au fil de *La Communauté qui vient*, Giorgio Agamben a tenté de penser une telle communauté « sans présupposés, sans condition d'appartenance, sans identité ». Dans cette utopie, il n'est plus besoin d'intégrer ou de quitter la communauté puisque l'être affirme « seulement sa puissance d'être » et la « construction d'un corps communicable[89] ».

---

88. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désavouée*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2014, p. 75.
89. Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 1990, quatrième de couverture pour les trois dernières citations.