

# Sylwia Sawicka

---

## La réécriture des modèles français et américains dans "Cadavres" de François Barcelo

---

Romanica Silesiana 2, 120-127

---

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SYLWIA SAWICKA

Université de Varsovie

## La réécriture des modèles français et américains dans *Cadavres* de François Barcelo

La réécriture est d'une certaine manière inscrite dans le sens même de toute paralittérature. Étant donné qu'un de traits caractéristiques de ce type de littérature est l'obsolescence, puiser dans des textes anciens, aide d'une certaine manière à sauvegarder la tradition et à sauvegarder les textes tout simplement. Paul BLETON écrit : « S'inscrivant dans une tradition les auteurs se souviennent ; par ce recyclage caractéristique pour la paralittérature, ils réactualisent des récits oubliés de leur lectorat » (1999 : 13). Cependant « se souvenir » ne veut pas dire « copier ». Il y a des récits policiers qui tout en puisant dans une certaine tradition créent une qualité toute neuve et *Cadavres* (1998) de François Barcelo en fait partie.

Ce roman a été publié dans la « Série noire », une collection prestigieuse de Gallimard qui se propose de présenter au public les textes que l'on peut classer dans la « sous catégorie » du roman policier appelée le roman noir. Le roman noir serait dans la nomenclature francophone, selon le *Dictionnaire des littératures policières* (MESPLÈDE, Cl. et al., 2003 : 582) synonyme d'un type de récit policier qui apparaît dans les années 20 aux États-Unis et qui est appelé « hard-boiled ». Le même dictionnaire définit ainsi ce type de récit : « Ces romans se proposent de mettre en évidence le dysfonctionnement d'une société en mutation, d'exprimer l'ambiguïté du monde et des êtres et mettent en scène un détective "dur à cuire" qui devrait être révélateur de l'état de la société ». Raymond Chandler et Dashiell Hammet sont maîtres de ce genre aux États-Unis. Léo Malet reste une référence en France. Toutefois, il existe des définitions de ce sous genre basées sur d'autres critères. Par exemple Jacques Dubois définit le roman noir comme :

« Le roman du crime et du criminel. En principe le lecteur est en proximité avec ce dernier, il épouse son point de vue. Quant au processus criminel, il est généralement en cours et tend à se faire multiple. Toute énigme devrait s'y dissoudre » (DUBOIS, J., 1992 : 54). Alain Demouzon est cité comme maître de ce genre de récit en France. Nous voyons donc que dans la première définition les critères de la délimitation des frontières du genre sont thématiques, tandis que dans la deuxième, ils sont formels. Lors de notre étude nous allons voir que le roman de François Barcelo, écrit en Amérique et publié en France, se place à la frontière de ces deux conceptions. Ce roman est d'autant plus intéressant que la réécriture y est double. Au premier niveau Barcelo joue avec des éléments du roman noir réel, tandis qu'au deuxième, il réécrit une métafiction inscrite dans le roman même.

Nous allons donc d'abord voir comment la réécriture touche dans *Cadavres* des éléments compositionnels du récit du roman noir à savoir : l'espace, le criminel, le crime et ensuite nous observerons comment l'esthétique du roman s'inspire de la métafiction contenue dans le roman.

## L'espace défigurée

Dans les romans noirs aussi bien aux États-Unis qu'en France le crime a lieu le plus souvent dans une grande ville, San Francisco pour Dashiell Hammet, Paris pour Léo Malet. Chez Barcelo il est déplacé vers le fin fond de la province québécoise. Mais pas du tout celle que l'on peut voir sur des dépliants touristiques, celle où la majesté de la nature coupe le souffle. L'histoire se passe à Saint-Nazaire, l'endroit où les panneaux d'indication n'ont qu'une seule fonction : « montrer aux conducteurs de déneigeuses où faire le demi-tour la nuit » (BARCELO, F., 1998 : 30). Ce village est placé symboliquement à mi-chemin entre deux grandes villes québécoises : Montréal et Québec. Et il est l'image même d'un endroit qui ne se distingue par rien, où règnent l'ennui et la laideur. Même les arbres y manquent de charme :

[...] je sais que ce ne sont pas de beaux arbres. Des essences tout à fait ordinaires : plaines et érables à Giguère — mais c'est peut-être la même chose, je ne m'y connais pas plus en arbres qu'en fleurs. Presque pas de vrais érables. Pas de bouleaux. Pas de saules pleureurs. Pas un seul conifère. Rien de rare, rien de majestueux, rien qui ne pousse pas tout seul et longtemps, parce que personne n'a envie de le couper.

(BARCELO, F., 1998 : 104)

La récurrence de la négation pleine « rien » souligne ici l'absence de tout élément exceptionnel dans ce village. La seule essence d'arbre qui y pousse étant l'érable, l'arbre probablement, au moins dans l'imaginaire populaire, le plus répandu au Canada. De plus, les arbres qui poussent à Saint-Nazaire appartiennent à une « sous-espèce » : l'érable à Giguère l'essence de cet arbre la plus petite et la moins belle qui ne sert qu'à border les routes. Border les routes n'est d'ailleurs pas très difficile à Saint-Nazaire car il y en a seulement deux : « rang En arrière » et « chemin du Bord de l'eau ». Et un seul carrefour. Il n'y pas de poste de police. Et les policiers du village voisin passent toujours à la même heure : « Les mardis et les vendredis à onze heures du matin. Tous les voleurs savent ça » (BARCELO, F., 1998 : 104). Il faut donc en convenir, ce décor est inhabituel pour un roman où le mystère devrait être un des ressorts de l'intrigue.

La médiocrité caractérise d'ailleurs également l'espace le plus proche des héros, leur maison. Celle-ci est décrite à plusieurs reprises dans le roman. L'accumulation des noms dans ces passages descriptifs crée l'effet d'une fausse abondance. Fausse, car les noms sont accompagnés d'adjectifs à valeur péjorative : le papier goudronné qui couvre la maison est « arraché », les fenêtres sont « mauvaises » et « en plastique », les vitres sont remplacées par du carton. La maison est mal entretenue aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur. Les deux pièces qui sont décrites dans le roman sont aussi sales et délaissées que toute la demeure. On pourrait donc dire que ce « rien » qui revenait telle une rengaine dans la citation est synonyme de misère. La misère définie comme la médiocrité et l'inaction. Deux mots qui résument également le mode de vie du narrateur de *Cadavres*.

### Le plus misérable des criminels

La narration du roman de François Barcelo est menée à la première personne, nous épousons le point de vue du criminel qui raconte sa propre histoire. Le roman s'inscrit donc apparemment dans le schéma du roman noir proposé par Jacques Dubois. À cette différence près cependant que le criminel qui raconte son histoire est mort. Et il nous raconte son histoire de manière rétrospective du fond de sa tombe. La tombe placée dans sa propre cave où il a auparavant enterré pas moins de 6 personnes. L'histoire rapportée par un meurtrier mort n'est pourtant pas une nouveauté dans le monde de polar, car Agatha Christie, maître du roman de détection classique, s'en est servie de cet astuce dans son roman *Dix petits*

*nègres*<sup>1</sup>. Toutefois si dans le roman de Christie la résolution de l'énigme donne son sens à l'oeuvre, chez Barcelo cette énigme est évacuée dès les premières lignes. Nous apprenons dès le début que le narrateur a tué sa mère et nous assistons à tous ses meurtres successifs.

Ces écarts par rapport au code concernent non seulement le choix du mode de la narration et la construction du récit mais aussi la caractéristique du narrateur meurtrier. Le criminel du roman de François Barcelo est bien éloigné de l'image que nous laissent de ce personnage d'autres romans noirs. Un certain nombre de ses caractéristiques nous sont données dès l'incipit :

Savez-vous quand j'ai commencé à regretter la mort de ma mère ? C'est lorsque les premières gouttes de pluie se sont mises à dégouliner par le trou de balle dans le toit de la Pony.

Pendant une seconde j'ai pensé que c'était des larmes qui coulaient sur ma main. Mais je n'avais pas vraiment envie de pleurer. Peut-être aucune raison de le faire. Et puis, des larmes glacées comme celle-là, ça ne se pouvait pas. Je portais ma main à mon visage. Rien sur le nez, rien sur les joues, rien dans les coins des yeux. L'eau coulait directement du toit. Je ne pleurais pas.

Ça m'a fait plaisir. Normalement, quand on perd sa mère, je suppose qu'on a envie de pleurer. Moi, ce qui me peinait, c'était plutôt que la Pony soit abîmée. Si j'avais pleuré, ça aurait été à cause de ce petit trou dans le toit, pas du gros trou dans le visage de maman.

(BARCELO, F., 1998 : 9)

L'accumulation des phrases négatives, 3 dans ce petit passage, et de pronoms indéfinis à valeur négative : *rien* et *aucun* nous introduisent dans le monde du narrateur Raymond Marchildon. Un univers qui se définit par la négation, par l'inaction et par le vide. Le narrateur ne travaille pas et il ne l'a jamais fait. Ses activités se limitent à l'observation de la cour par la fenêtre et à la consommation de bière. Il n'est pas beau et cette laideur est l'effet du désœuvrement. À un certain moment du roman, il affirme :

J'étais laid — pas vraiment gros mais je faisais du ventre. Je pense que j'aurais été pas mal si je faisais un peu d'exercice.

(BARCELO, F., 1998 : 57)

Le refus de l'activité quelconque va jusqu'au refus des réflexes quotidiens. Il ne se lave pas, ne se change pas. Raymond Marchildon n'a rien

<sup>1</sup> Dans ce roman d'Agatha Christie la narration est pourtant menée à la troisième personne, même si elle était écrite d'après la relation faite par le meurtrier lui-même. Son aveu est cité à la fin du roman.

non plus d'un criminel perspicace. La réflexion lui prend du temps. Ses développements logiques manquent de brillance :

En fait, quand on est seul, on a l'impression qu'il n'y a personne, alors qu'on est là soi-même mais en oublie de se compter.

(BARCELO, F., 1998 : 68)

Bref, le narrateur de ce roman est un raté parfait, un raté qui en plus en est conscient :

Il n'y avait que moi dans la famille à qui rien ne réussissait.

(BARCELO, F., 1998 : 57)

Cependant ce « rien » initial ne signifie pas seulement un manque d'activité, il définit également le vide émotionnel. Le héros non seulement ne regrette pas la mort de sa mère mais est même incapable de reconnaître ses sentiments au point de ne pas pouvoir déterminer s'il pleure ou pas : « pendant une seconde, j'ai pensé que c'étaient des larmes qui coulaient sur ma main ». Cette incapacité à ressentir de la douleur rend le narrateur différent du reste de la société, l'aliène, le marginalise. Il affirme : « Normalement, quand on perd sa mère, je suppose qu'on a envie de pleurer » (BARCELO, F., 1998 : 9). L'adverbe « normalement » renvoie à la société, aux autres, aux gens normaux et le verbe « supposer » souligne la distance qui sépare le narrateur de celle-ci. Il ne sait pas ce que les gens ressentent devant la mort de leurs proches, il peut seulement s'en douter. Ce manque de liens avec le reste de la société autorise le narrateur dans son esprit à commettre des fraudes. Mais nous sommes très loin ici des magouilles décrites par Raymond Chandler. Ici pas question de crime organisé ou de grandes sommes, Raymond Marchildon fait seulement de petites combines. Il s'invente deux identités pour recevoir deux chèques de l'assistance sociale, il vole des chèques à sa mère, il essaie de voler la voiture de sa soeur.

Cependant le crime ne se limite pas dans ce roman à de petits vols. Le narrateur tue bel et bien sa mère, crime annoncé dès l'incipit. Le caractère de ce crime est aussi déterminé dès le premier paragraphe non seulement par l'impuissance émotionnelle du narrateur mais aussi par sa hiérarchie de valeurs spécifique. Nous remarquons la présence du champs lexical du corps avec : « main », « visage », « joue », « nez ». Et pourtant nous comprenons aussi que ce n'est pas non plus le corps qui est au sommet de la hiérarchie des valeurs du personnage narrateur. Ce qui compte le plus, c'est l'objet, dans l'incipit symbolisé par la vieille voiture Hyundai Pony. Une curieuse interversion a lieu dans le monde du roman. Les héros traitent les ob-

jets comme des corps, et les corps comme des objets. Au moment de sa mort, le narrateur n'a de pensées que pour les sièges de la voiture où il est en train de mourir et qu'il salit avec son propre sang. Cette même inversion lui permet de commettre les crimes les plus affreux sans le moindre trouble ni hésitation. Et de manier ensuite les cadavres comme on manie des objets, des meubles. Le narrateur rend compte de ses actes dans des phrases simples et courtes :

J'ai ouvert la portière de gauche, j'ai tiré sur les bras. [...] j'ai monté les marches de reculons [...] J'ai poussé la porte avec mon talon. On a traversé la cuisine. J'ai lâché d'une main pour ouvrir la porte de la cave. [...] J'ai poussé le corps dans l'escalier.

(BARCELO, F., 1998 : 98)

Il constate de façon neutre, il n'y a dans ces descriptions aucune expression de peur, de dégoût ou de regret.

Dans les romans noirs écrits selon des modèles américains on cherche à découvrir l'auteur du crime, dans ceux qui sont écrits à la première personne c'est la motivation du criminel et son évolution qui est intéressante. Dans le roman de François Barcelo, le criminel n'a pas de motivation, il n'évolue pas. Il tue sa mère, car elle le lui demande un soir quand ils rentrent ivres du bar. Il ne réfléchit pas, il exécute. Il tue les autres presque par hasard.

Ces descriptions dépouillées et ce manque total de motivation donnent à ces crimes un caractère artificiel, presque irréel.

## La réécriture de la métafiction

La soeur du narrateur joue le rôle de détective dans une série policière télévisée dont le titre reprend celui du roman *Cadavres*. Le scénario de cette série est bâtie autour de trois axes compositionnels principaux : « Ils avaient misé sur trois s, qu'ils disaient : sang, sexe, sein » (BARCELO, F., 1998 : 66). Ces trois thèmes sont repris par le roman, mais dans une perspective biaisée. Il y a du sang en abondance dans le roman. Jusqu'au point que le roman ait pu être rapproché du genre « gore » dans une critique qui a paru dans le *Magazine Littéraire* (LOUIS, A., 1998 : 92), genre qui se définit par la quantité du sang déversé. Mais la scène la plus sanglante dans le roman est celle où on égorge un cochon. Le sexe tient aussi une place importante dans l'histoire, mais les scènes érotiques sont remplacées par le souve-

nir de Raymond d'une nuit passée avec sa soeur où par l'évocation de ce qui est pour le narrateur l'acte sexuel le plus parfait, à savoir, la pollution nocturne. Les seins apparaissent dans un contexte encore plus inattendu : le narrateur décore les murs de sa chambre avec des dessins de seins. Des dessins qui ne sont pas beaux car Raymond Marchildon n'a pas de talent pour les couleurs :

Mais les couleurs je les ratais. Je le faisais trop vives le premier coup et après j'essayais de les faire plus pastel en repassant par dessus avec de la peinture plus pâle et ça donnait des mélanges gris, presque sales.

(BARCELO, F., 1998 : 68)

La réécriture de la série télévisée dans le roman passe également par la théâtralisation de l'écriture. À partir du chapitre quatre, le discours direct domine dans le roman. Le lecteur a l'impression de lire des répliques dramatiques ou filmiques entrecoupées par des didascalies. De plus, la totalité de l'action se passe dans une seule chambre comme sur une scène de théâtre où dans le studio de télévision. Les personnages eux mêmes sont d'ailleurs conscients de vivre à la frontière de deux fictions. À plusieurs reprises en commentant ses aventures, le narrateur constate qu'il a vu la même situation dans la série : « Je me suis rappelé qu'on lui avait fait le même coup dans un épisode de *Cadavres* » (BARCELO, F., 1998 : 65). Même la neige lui rappelle celle des studios de télévision.

Cependant François Barcelo, en jouant avec la convention d'une série policière, la détourne pour s'approcher plus de la farce ou de la comédie burlesque avec tous ses traits caractéristiques : des personnages caricaturés, des situations incongrues, des quiproquo et le comique de situation. Dans la chambre de Raymond Marchildon défilent : Paulot et Paulette, des membres du gang de motards « Satan Own's » qui par leurs prénoms et leur physique : « visage boursoufflé comme un personnage de dessin animé » (BARCELO, F., 1998 : 106), ressemblent à des clowns tristes. Ensuite passent les gangsters qui dans une scène digne de suspense classique tuent un cochon, un agent de la Sûreté du Québec qui brille par sa stupidité et un curé, objet de désir de toutes les paroissiennes. Les personnages glissent sur le verglas qui mène à la maison du narrateur et tombent sur leurs derrières.

Avec le roman de François Barcelo nous avons donc affaire à un roman noir étrange. Un roman noir qui emprunte des éléments du récit classique pour les détourner, les défigurer. Nous pourrions peut-être dire que nous avons affaire à un roman noir farcesque. Mais s'il y a de la farce dans ce texte c'est plutôt comme le disait Ionesco une « farce tra-



gique »<sup>2</sup>, car l'image de la société dessinée par Barcelo dans ce roman est bien noire. Barcelo nous dépeint une société où l'aide sociale se limite à fournir suffisamment de moyens pour ne pas mourir mais pas assez pour vivre. Une société où la combine et le crime sont plus naturels que les sentiments. Une société dont les membres ne vivent que par les séries télévisées et qui ne font aucun effort pour améliorer leur existence. L'existence qui se définissait dès l'incipit par le mot « rien ». Ce « rien » qui revient dans l'excipit quand le narrateur, déjà mort, constate :

De toute façon, la plupart des gens vivent leur vie sans se demander quelle sorte de vie ils ont. Moi, au plafond, je passe mes journées et mes nuits à me demander quel a été le sujet de ma vie. Et je ne trouve rien.

(BARCELO, F., 1998 : 242)

## Bibliographie

- BARCELO, François, 1998 : *Cadavres*. Paris, Gallimard, coll. « Folio policier ».
- BLETON, Paul, 1999 : *Ça se lit comme un roman policier*. Montréal, Editions Nota bene, coll. « Études culturelles ».
- CORTY, Bruno, 1998 : « Barcelo : cadavres du Canada ». *Le Figaro*, le 3 septembre.
- DUBOIS, Jacques, 1992 : *Le Roman policier et la modernité*. Paris, Nathan, coll. « Texte à l'oeuvre ».
- LOUIS, Alexandre, 1998 : « Doux et dingues ». *Magazine littéraire*, N° 369.
- MENDAL, Gérard, 2000 : « La Belle province à l'ombre. Une radiographie de la société québécoise, le folklore en moins ». *Le monde des poches*.
- MESPLÈDE, Claude et al., dir., 2003 : *Dictionnaire des littératures policières*. Vol. 2. Paris, Joseph K.

---

<sup>2</sup> Eugène Ionesco définissait de cette manière le genre des *Chaises* dans les didascalies du début de la pièce qui de manière très précise déterminent la mise en scène de l'oeuvre.