

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 74

Number 1 *Identités monstrueuses: violences et invectives dans le roman francophone européen*

Article 4

6-1-2010

Angoisse, misanthropie et violences policières chez San-Antonio

Pierre Verdaguer
University of Maryland

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Verdaguer, Pierre (2010) "Angoisse, misanthropie et violences policières chez San-Antonio," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 74 : No. 1 , Article 4.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol74/iss1/4>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Pierre VERDAGUER
University of Maryland

Angoisse, misanthropie et violences policières chez San-Antonio

Résumé : Cet article se consacre à l'étude de la violence comme acte fondateur du roman policier. Il s'agit d'étudier comment le caractère et la fonction de cet acte influencent la construction du récit policier, pour comprendre le plaisir que procurent ces lectures. Portant sur l'œuvre de San-Antonio, cette étude montre que les jeux de langage sont liés à une profonde angoisse existentielle.

Angoisse, roman policier, San-Antonio, violence

Sans violence initiale, point d'écriture policière. Le meurtre, ce déclencheur de l'enquête, acte fondateur du genre, a souvent été évoqué dans sa filiation avec le mythe d'Œdipe¹. La référence à Œdipe est d'ailleurs devenue à tel point commune que le titre d'un récent ouvrage, qui propose un mariage de l'antique tragédie et de l'intrigue policière, a été tout simplement emprunté à Sophocle (Didier Lamaison, 2004). Cet acte de violence initial n'a toutefois pas le même caractère et la même fonction selon les types de récit (de l'enquête privilégiant la cérébralité au roman noir). À la limite, le meurtre n'est qu'évocation passagère, et son présupposé violent est somme toute estompé. Chez les grandes dames du crime britanniques, par exemple (Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, ou P.D. James), le contexte de l'enquête étant celui du raffinement et des bonnes manières, on ne s'attarde guère sur le spectacle des corps meurtris : simple question de savoir-vivre. On privilégie par contre la finesse du raisonnement et de l'observation, ce que fait aussi, d'ailleurs, ce grand maître de l'enquête française qu'est Simenon. Que l'on tire les diverses parties d'un corps d'un canal (dans *Maigret et le corps sans tête*, 1955) n'est pas en soi troublant : c'est ainsi que l'on se débarrasse des cadavres selon un très vieux rite parisien. Paradoxalement, il n'y a rien là de monstrueux. L'important réside dans la recherche de l'assassin et

¹ Voir par exemple le dernier chapitre de l'ouvrage de Dubois, 1992 ; Lits, 1993 : 92-93 ; Amey, 1994, 18-19.

des causes du meurtre, qui s'accompagne, chez Simenon, d'une réflexion annexe sur les faiblesses du genre humain. Le meurtre, chez lui, n'est guère que l'expression d'un manquement, certes grave, mais relevant de la nature humaine, et donc imputable aux faiblesses naturelles de l'Homme.

Les scènes d'horreur, dira-t-on, ne sont pas nécessairement absentes des récits où la ratio « manifeste sa puissance » pour reprendre une formule de Siegfried Kracauer (1981 : 175). Le présumé père fondateur du genre, Edgar A. Poe, dont l'enquêteur, le célèbre chevalier Dupin, résout les énigmes par pur pouvoir de réflexion, et à la limite sans quitter son appartement, comme dans *The Mystery of Marie Rôget*, offre au lecteur un spectacle de véritable carnage dans *The Murders in the Rue Morgue* (abondance de sang, décapitation, expression métaphorique du viol avec ce corps féminin profondément enfoncé dans un conduit de cheminée). Cette extrême violence est toutefois le fait d'un orang-outan, ce qui sauve les apparences de la décence. La sauvagerie est ainsi habilement attribuée à l'animalité, mais on ne saurait être dupe : elle renvoie assurément à un potentiel de violence éminemment humain.

Ernest Mandel, dans son « histoire sociale » (1986) du genre, estime avec raison qu'il y a depuis les années cinquante un processus d'expansion de la violence dans la littérature policière. Sans doute, mais la fascination pour les atrocités meurtrières remonte, on le sait, au XIX^e siècle, avec l'invention de la presse populaire et la dissémination de récits « saturés de violence de Ponson du Terrail, Gaboriau ou Paul Féval » et toute une « littérature du frisson contrôlé » (Muchembled, 2008 : 408-409). Muchembled et Mandel se placent d'ailleurs dans des optiques critiques compatibles et complémentaires puisque, pour l'historien, le « principal rôle de la fiction centrée sur la figure du criminel est d'atténuer des angoisses collectives » (Mandel, 1986 : 406) et, pour l'économiste, « lire des histoires de violence est une manière (innocente) d'en être le témoin et d'en jouir » (Muchembled, 2008 : 91). Il faut croire qu'aujourd'hui cette forme de jouissance atteint des proportions nouvelles à en juger par ce dont les meurtriers de romanciers comme Jonquet, Pennac et surtout Dantec sont capables².

² Le monde de Dantec est celui du meurtre en série et, plus généralement, de toutes les abominations imaginables, surtout à partir des *Racines du mal* (1995), mais de façon plus explicite encore dans les romans qui suivent. Il y a dans *Moloch*, de Jonquet, une description particulièrement troublante d'enfants martyrisés brûlés vifs (1998 : 29-32) et la torture fait partie de l'horizon fictionnel de Pennac, dans *La fée carabine* (1987 : 270-271), par exemple.

Ces criminels sont, à la limite, de pures allégories du Mal, obéissant à des pulsions extrêmes de destruction de l'Autre, punissant la chair en la martyrisant et, partant, se situant dans la logique sadienne. Comme l'écrivent Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel dans leur introduction à *Novels of the Contemporary Extreme*, ce sont les porte-parole d'un monde dominé par le sentiment de la destruction, dont l'expression naturelle tend de plus en plus à être la violence extrême (2006 : 88-99). Montrer des corps mutilés et torturés, c'est désigner l'être humain comme cause de souffrance pour ses semblables. C'est donc lui assigner un potentiel d'horreur qu'il n'avait pas jusque-là dans le genre policier. Dans le contexte des déchaînements violents, l'enquête ne vise plus alors l'identification du simple assassin mais celui qui porte atteinte à la dignité humaine par le martyre de ses victimes. Bien entendu, tout est affaire de degré. Dantec plonge ses lecteurs dans un univers apocalyptique entièrement voué au Mal dont, à la limite, on ne peut s'échapper qu'en abandonnant la Terre pour aller survivre quelque part dans l'espace à bord d'un vaisseau spatial, comme dans *Grande Jonction*. Jonquet montre l'horreur, mais ses enquêteurs conservent le contrôle de la situation. Il en va de même chez Pennac : en dépit de réelles manifestations du Mal, tout n'est pas perdu, et l'humour est là avec sa fonction compensatoire (il n'y a par contre aucune trace d'humour chez Dantec). Dans un contexte social où il est possible de conserver une vision humoristique des choses, l'espoir en un avenir meilleur demeure.

L'humour est aussi la marque de fabrique d'un romancier que l'on n'associe guère, d'ordinaire, à une vision sombre de l'existence, tant il est connu pour ses facéties langagières : Frédéric Dard, plus célèbre sous le pseudonyme de San-Antonio, maître du calembour et des plaisanteries faciles. Les études critiques qui portent sur lui ont d'ailleurs trait, principalement, à ses jeux de langage, son maniement du calembour, ses néologismes, ses digressions, etc. (la dernière en date est l'étude de Rullier-Theuret, 2008). Il n'est point étonnant que la seule caractéristique qui lui soit reconnue en passant, dans un très récent ouvrage sur le roman policier français, soit son inventivité langagière (Gorrara, 2009 : 15). Pourtant, ce qui frappe chez Frédéric Dard est précisément à quel point jeux de langage et angoisse existentielle sont complémentaires, et combien cette angoisse se traduit à son tour par la mise en page de scènes de grande violence et de souffrance physique. Que l'on ôte aux

San-Antonio leur dimension humoristique, que l'on supprime leur légèreté apparente, et l'on obtient de tristes récits sur les perversions humaines. *Y a-t-il un Français dans la salle ?* (1979), par exemple, ouvrage au titre farfelu conformément à la tradition des *San-Antonio*, mais parfaitement trompeur, est le type même du *San-Antonio* dénaturé, dénué de drôleries, dont certaines scènes de violence gratuite annoncent la tendance actuelle de mise en écriture de la cruauté.

Dard, comme l'ont dit ses biographes, fut un être enclin très jeune au désespoir: à vingt ans à peine, « [l']angoisse est son lot quotidien » (Rivière, 1999: 55; 209-212), et l'on comprend que l'écriture policière ait pu constituer pour lui un domaine littéraire propice à la traduction de ses tourments. Mais au-delà de la simple et très évidente interprétation psychologique, ce qui intéresse chez lui est la portée symbolique de ses *San-Antonio*, dont le premier de la très longue série (il y a plus de 180 titres) fut publié en 1950. On ne peut d'ailleurs s'empêcher d'établir un rapprochement entre les préoccupations intellectuelles de l'après-guerre et les états d'âme du commissaire, narrateur des *San-Antonio*. On le sait, c'est en 1945 que Sartre prononce sa conférence sur l'existentialisme, dans laquelle il fait une large part au concept de l'angoisse en tant que condition de l'existence, peu ou prou dans la lignée de la pensée kierkegaardienne.

À peu près à la même époque, le concept de l'angoisse existentielle se retrouve, par exemple, chez un historien des religions nullement associé au mouvement sartrien, Mircea Eliade, qui écrit: « [L]e monde moderne est dans la situation d'un homme englouti par un monstre et qui se débat dans les ténèbres de son ventre [...] et est angoissé, se croit déjà mort ou sur le point de mourir et ne voit autour de lui aucune issue que les ténèbres, la Mort et le Néant » (1957: 67). Ces rapprochements pourraient sembler gratuits s'ils ne faisaient écho à une interprétation du genre policier de 1964, qui se situe dans leur continuité, et qui prend appui sur la même logique de l'angoisse, celle de Boileau et Narcejac.

Partant de l'idée générale que la littérature « est la traduction et la prise de conscience, par les moyens du langage, de toutes les impulsions qui composent notre nature » et que ces impulsions « puisent leur énergie dans l'animalité dont nous sortons », ces deux

auteurs considèrent que, parmi ces « impulsions fondamentales, la plus puissante, peut-être, la plus primitive et la plus sauvage, est la peur » (Boileau-Narcejac, 1964 : 9-10). Ils prennent bien soin de préciser que cette peur est « informulable », autrement dit de nature disons métaphysique et non sociale (ils insistent sur cette essentielle différence) et ils ajoutent : « Nous sentons comme une menace perpétuelle le risque de dissolution qui affole secrètement notre pensée » (*ibid.* : 10). Cette peur, proche parente de l'angoisse existentielle, est, selon Boileau et Narcejac, le moteur de l'écriture policière, qui à son tour aurait une fonction purgative : « La peur suscite l'enquête ; l'enquête réduit la peur » (*ibid.* : 15). La valeur cathartique de la lecture de l'enquête n'est pas nécessairement convaincante, mais nous retiendrons de ce qui précède le principe de la mise en récit de cette peur-angoisse, qui préside à maintes variations sur le thème de la mort dans le roman policier et qui peut même engendrer une vision de fin du monde, comme chez Dantec.

Les récits de Frédéric Dard n'ont rien d'apocalyptique, mais ils font état d'un très réel malaise existentiel, qui se traduit par une posture misanthropique, dont la misogynie avérée du commissaire (ses remarques réductrices sur les femmes sont monnaie courante) n'est autre qu'une manifestation : misanthropie et misogynie sont ici complémentaires. Le malaise existentiel va aussi de pair, très logiquement, avec un commentaire sur la triste condition humaine. Que ce commentaire prenne volontiers un tour humoristique ou satirique n'en change nullement le sens et la portée.

C'est dans cette optique que le thème de la médiocrité de l'être, qui s'accompagne de sa résignation et de son acceptation du malheur de la vie, revient de façon régulière dans les *San-Antonio*. Par exemple, sur un ton badin : « elle a tout accepté jusqu'ici : avec la plus intense résignation » (*C'est mort* : 118³), ou : « Ah!... soupire-t-elle en s'effaçant pour nous laisser entrer. S'effacer ne lui est pas difficile. On sent qu'elle n'a fait que ça toute sa chienne de vie » (*ibid.* : 43). Et de façon plus sérieuse : « Il y a, dans la contrition, la soumission ardemment consentie, un somptueux aveu d'impuissance de la part de l'homme » (*Trouillomètre* : 195). Ce sentiment d'impuissance, qui pousse à la résignation et à l'acceptation d'une condition humaine par définition malheureuse, s'accompagne tout naturellement de

³ Toutes les références aux romans de San-Antonio ne comprendront qu'un mot clé et les numéros de page correspondants. Se référer à la section bibliographique pour les titres complets.

l'assimilation de l'existence à un emprisonnement. Cela n'est pas, il est vrai, d'une grande originalité, mais cette vision du monde est fort proche de celle de Céline, que Frédéric Dard disait beaucoup admirer⁴. Plusieurs croisements intertextuels avec le texte célinien seront d'ailleurs suggérés dans les pages qui suivent, tant il est clair que, comme l'auteur du *Voyage*, Dard joue constamment avec ce que Julia Kristeva nomme les « ambivalences sémantiques du carnaval qui sait jumeler le haut et le bas » (1980 : 162). Au niveau symbolique, il y a toujours, chez Dard, l'expression d'une aspiration à l'élévation au-dessus de la médiocrité humaine.

La répétitivité des gestes, en particulier, renvoie à l'image de la réclusion, comme dans ce commentaire sur l'existence assimilée à un baigne : « cette journée sera pour eux pareille aux autres. Ils feront les mêmes gestes aux mêmes heures et aux mêmes endroits, en compagnie des mêmes bagnards » (*Berceuse* : 78). La vie, dans ces conditions, se réduit à une sorte de longue agonie : « Pauvres hommes. Pauvres chers cons jetés en pleine mourance dans le redoutable infini où tout s'abîme sans disparaître vraiment ! » (*Trouillomètre* : 179).

À ces réflexions s'ajoutent des considérations sur la nature humaine et l'irréductibilité des faiblesses et des perversions des êtres, nature et condition humaines s'avérant fondamentalement complémentaires. On lit par exemple : « Les gens raffolent du grotesque. Tout ce qui peut humilier les ravit » (*ibid* : 72). De façon très générale, « l'homme étant fondamentalement con, il suffit qu'on applaudisse ses illusoire mérites pour qu'il sente le droit divin » (*Napoléon* : 249). Plaisir que l'on prend au spectacle de l'humiliation des autres, et tendance naturelle à la vanité sont deux illustrations particulières, parmi bien d'autres, de la propension humaine à la bassesse, d'où cette conclusion sur le ton de la désinvolture, mais néanmoins sérieuse : « Et bon, quoi, merde, la nature humaine est ainsi, qu'y puis-je ? » (*À prendre* : 30).

Ces individus en proie à leurs défauts naturels évoluent dans une modernité d'où a été évacué le divin, ce qui les livre encore davantage à eux-mêmes et ne peut qu'accentuer leur prédisposition pour la veulerie. Le scepticisme, produit de l'ère moderne, témoigne d'une existence sans repères, dans un monde sans Dieu. Dard ne

⁴ On sait que Frédéric Dard voyait en Céline une sorte de maître à penser : « [J]y suis revenu et revenu toujours. *Mort à crédit* est pour moi le bouquin le plus important de ce siècle. Parce qu'il contient toute la détresse de l'homme » (Entretiens avec Sophie Lannes).

cite pas Nietzsche, qu'il ne semble pas avoir lu, mais la formule connue du *Gai savoir*, « Dieu est mort », convient parfaitement à son horizon fictionnel. Il ne semble pas qu'il puisse y avoir, chez lui, de réconfort métaphysique : « [N]ous autres, paumés des petites vies foutriques, nous, avec nos esprits forts, nos églises vides, nos prières oubliées, nos oraisons taries, que faisons-nous, sinon promener notre scepticisme d'un bistrot à l'autre ? » (*Gonzesses* : 106). Nous sommes là dans un monde qui a perdu le sens du salut, où « personne n'est jamais sauvé ; simplement "prolongé" » (*Oreilles* : 15). L'assimilation de l'existence à un sursis – Céline parle de « farce atroce de durer » (1952 : 427) – fait que l'on trouve, ici et là, des images qui évoquent l'assimilation célienne de l'Homme à « de la pourriture en suspens » (*ibid.* : 536). Le discours d'une vieille femme, réduit à un énoncé de ses misères, évoque ainsi la déliquescence prochaine du corps. Logorrhée et putréfaction se confondent volontiers :

Je la laisse s'écouler, bonbonne à la renverse. Il en glougloute des misères, des pestilences, des miasmes affreux. Quand on l'entend, on mesure à quel point nous sommes putrescibles, tous. Bien pourrissants de partout. On coule, pire que le Titanic, plus profondément, plus irrémédiablement. On se dilue ; on s'abandonne. La mère Pinuche, c'est la mort au boulot (*Après vous* : 164).

Chez San-Antonio, la parole ne sert qu'à tenter de remplir le vide de l'existence, d'où ce commentaire à propos de bribes de conversations entre bons bourgeois, qui parviennent aux oreilles du commissaire : « Des monceaux de conneries inutiles, pour se faire croire qu'ils sont vivants. Se persuader que c'est pour toujours » (*Oreilles* : 131). On trouve ailleurs la même constatation sur la vacuité des êtres en société : « les gens ne réfléchissent jamais bien, car ils sont trop occupés à penser n'importe quoi, n'importe comment pour se persuader qu'ils sont, autre erreur monumentale : ils ne sont pas, ou à peine » (*Champagne* : 233).

Dans ce monde vidé de la sagesse ancestrale, et par conséquent déstabilisé, l'acolyte du commissaire, le fidèle Bérurier, joue un rôle essentiel de rassurant repère culturel. Contrairement au commissaire, l'énorme Bérurier n'est pas un tourmenté. Ce bon géant est la sagesse incarnée et, dans la naïveté de son rapport au Seigneur, une sorte de nouveau Pascal : « nous, les Bérurier, sans êt' r'ligieux, on a la foi. On sait qu'l'bon Dieu, même si on Le verrerait jamais, faut faire comme s'll eguesisterait. Si tu Lu donnes

pas sa chance, comment veux-tu qu'y t' donnerait la tienne, hein ? »
(*Sauce*: 51).

Les commentaires du commissaire, par contre, sont volontiers empreints de nihilisme. On trouve des remarques qui tendent à nier tout simplement le bienfait des rapports humains. Par exemple : « Ce que j'ai vécu m'a suffi pour comprendre que l'homme n'est pas un loup pour l'homme, mais seulement une illusion. Les autres, ça n'existe pas. C'est une impression que chacun a, et qu'il entretient pour se sentir moins seul » (*Mange*: 213). Ce commissaire narrateur, pourtant séduisant, cultivé, intelligent, terriblement efficace dans son travail, un peu surhomme à ses heures, en vient ainsi à s'interroger sur le rôle qu'il joue et, d'une façon plus générale, sur sa raison d'être :

Une amertume me vient, comme souvent ; confuse nostalgie teintée d'angoisse. L'abomination d'être là, à faire ce turbin ; se cailler les sangs à emmerder les autres, au nom de je me demande bien quelle morale, après tout. Redresseur de torves patentés. Détenteur d'un louche pouvoir dont je dois rendre compte. Y a des instants de vrai flou (*Champagne*: 59).

On lit plus loin : « à force de voir le jour suivant devenir le jour précédent, une nausée te saisit. Faut toujours se lever et recommencer » (*ibid.*: 71). La nausée, métaphore par excellence du dégoût à la fois de l'Autre et de la condition humaine, conduit tout naturellement à la représentation répétée du corps meurtri, déformé, spectacle de l'être brutalement réduit à sa seule dimension somatique. Par exemple : « Et, brusquement, tu réalises que c'est plus que ça, l'inspecteur Nécune : un trou énorme d'où gicle un sang tumultueux » (*Hareng*: 106). Ou encore : « [S]a belle tête de jeune fou a éclaté contre l'arbre. Il lui manque presque la moitié de la gueule » (*Cochons*: 159). Le spectacle du corps dénaturé par la mise au grand jour de son intériorité agit alors comme un révélateur de la condition existentielle. Il est, de ce point de vue, un exemple particulièrement frappant, où le narrateur évoque un homme écrasé par un tramway, proche de son trépas :

Ah ! Dieu qu'il criait ! Comme il clamait son horreur en sonorités éloquentes ! Comme sa trouille et sa souffrance étaient bien dites, incontestables. Il y avait du goret saigné dans sa clameur. Son épouvante avait je ne sais quoi de grandiose, qui me retenait de compatir ; tu ne trouves pas ça surprenant, toi ? J'étais là, à le considérer sous ce monstre de ferraille rouge, à faire sa

connaissance tant bien que mal ; et je m'arrêtais devant sa grosse trogne hallucinée comme devant une toile de Jérôme Bosch, me disant qu'elle était extraordinairement belle et surprenante ainsi vouée à l'indicible (*Gonzesses*: 92).

Le spectacle de ce mourant en proie aux pires souffrances autant physiques que morales, qui évoque une composition picturale à portée métaphysique, ne saurait causer la compassion : son côté cocasse (cris de goret, trogne hallucinée) lui ôte toute dignité. Chez Dard et Céline, on n'échappe pas au ridicule de l'existence dans la mort. Les hommes demeurent grotesques en mourant, comme ces truands arrêtés par les balles du fougueux commissaire alors qu'ils tentaient de s'enfuir en voiture : « L'un des deux hommes a passé la trombine au travers du pare-brise et le sang gicle de sa carotide tranchée comme d'un robinet d'évier. Quant à l'autre, il a été scalpé par l'une de mes deux dernières balles et ça bouillonne sous son couvercle » (*Descendez-le*: 182). La métaphore culinaire évoque irrésistiblement le champ de bataille célinien où l'on voit le sang mijoter dans l'ouverture d'un corps décapité « en glouglous comme de la confiture dans la marmite » (Céline, 1952: 29).

L'absence de compassion a valeur de constante : « Oh ! Les mecs, quelle photo en gevacolor ! Sa plaie à la tronche est affreuse : profonde large, violacée. La cheminée est entrée dans son crâne comme un coin dans du bois. Il a son compte. Et pourtant, bien que son cerveau soit aéré, il vit toujours, cet enfoiré ! » (*C'est mort*: 219). On trouve ailleurs une variante de ce spectacle rapporté avec le même détachement affectif : « Sa tête porta sur une pierre de soutènement. Il se tut, resta immobile ; une longue et mince tige d'acier sortait de son œil gauche crevé tandis qu'une flaque de sang s'agrandissait sous sa nuque » (*Napoléon*: 293). Point de compassion non plus à la vue de cet homme que l'on ouvre au bistouri pour lui voler un rein : « [L]'opéré vient d'être ouvert sur une longueur de 15 ou 20 centimètres. L'entaille commence à une largeur de main du nombril pour s'achever à une autre largeur de main de la colonne vertébrale. Non, mais dis donc : c'est du sérieux, ça » (*Sauce*: 150). Et enfin ce commentaire sur le ton sarcastique qui caractérise l'observation neutre de l'agonie ou du trépas : « Il a son compte. Une blessure pareille ne se recoud pas, ou alors, faut bourrer le mec de son et lui injecter du formol, car il ne peut plus servir que de modèle d'exposition » (*Joconde*: 157).

La chair étant liée au principe de perte de l'être, dont elle est le bourreau, elle mérite le martyre, et le passage du simple spectacle des plaies ouvertes et de l'agonie à la volonté d'infliger la souffrance s'inscrit dans cette logique punitive. C'est le coéquipier du commissaire, l'inspecteur Bérurier, qui fait le plus souvent figure d'ange punisseur :

Curieux comme il aime dérouiller ses contemporains, le Gros. Hommes, femmes, enfants, moines, vieillards, tout lui est bon. Ça m'a toujours rendu perplexe ce besoin de cogner, de la part d'un brave homme capable des plus grandes générosités et de sacrifices héroïques. [...] L'étrange, c'est qu'il le fait spontanément, par vocation profonde, et, je le jure, sans paraître en éprouver un sadique plaisir. Il frappe presque par devoir. Il répond à une mystérieuse mission dont il se sent investi (*Oreilles*: 115).

Dans la mesure où les mauvais traitements infligés par Bérurier ne sont nullement source de jouissance mais sont suscités par une sorte de « vocation », ils relèvent de l'acte parénétiq. Dans le San-Antonio, Bérurier, incarnation de la morale, punit non par sadisme, mais tout simplement parce qu'il le faut et que la punition s'impose. S'il est le champion du passage à tabac, c'est parce que sa brutalité est à la juste mesure de l'immoralité humaine. Bérurier châtie avec le calme angélique de celui qui est symboliquement investi d'une autorité de nature spirituelle: « Il se lève, biche notre "client" par le revers de son smok et lui flanque un coup de boule dans les carreaux. Le taulier s'écroule, presque groggy. Béru le complète d'un coup de talon dans le portrait. Après quoi, il s'octroie une nouvelle rasade de vodka » (*Tutu*: 63).

Bérurier fait ainsi figure de saint venu parmi les hommes pour leur administrer les corrections qu'ils méritent. Par ailleurs, ses capacités intellectuelles limitées constituent la garantie de son imperturbabilité. Point d'états d'âme chez cet être simple et sain d'esprit, ce qui lui vaut de jouer le rôle à la fois d'ange punisseur de l'humanité criminelle et d'ange gardien de son supérieur (c'est lui, toujours, qui vient à la rescousse du commissaire).

Le commissaire, par contre, tarauté par l'angoisse, cède volontiers au plaisir malsain d'infliger la souffrance. Il est en cela proche des malfaiteurs qu'il pourchasse. Certes, comme bien d'autres avant lui, il obtient « sans difficulté de l'écrivain et du lecteur un brevet d'extermination des êtres fourbes et cruels »,

comme le dit Muchembled à propos de d'Artagnan et Pardaillan (2008 : 515). Notre policier ne manie pas la rapière, mais son statut de « commissaire des Services Secrets », ainsi qu'il est défini dès les premiers romans de la série (*Joconde* : 23), lui permet d'agir à sa guise et sans contraintes : ses supérieurs lui donnent carte blanche. Ce misanthrope se fait alors père Fouettard de l'humanité criminelle, mais dans la mesure où son aversion pour le genre humain, dont il ne saurait être exclu, est aussi dirigée sur lui-même, il lui arrive tout aussi bien de subir les châtiments qu'il réserve d'ordinaire à ses congénères. Chez San-Antonio, la punition est à la fois pour autrui et pour soi-même.

Dans chacun des cas, l'enveloppe charnelle, évident agent de claustration de l'être dans la matière et cause de sa sujétion à son état de médiocrité, devient la cible toute désignée, et le cadre policier du San-Antonio favorise la mise en page de ce besoin de la punir. Les pulsions naturelles donnent d'ailleurs amplement la mesure du piège charnel : « voilà que je baise une dame au lieu de continuer mon enquête ! Pauvre chair, si misérable ! » (*Sauce* : 83) dit le commissaire sur un ton mi-sérieux mi-badin. Le corollaire des besoins du corps, à nouveau comme chez Céline, est tout naturellement l'assimilation de l'amour à la simple pulsion animale. Dire que « [s]eule la paix glandulaire apporte à l'homme des instants de parfaite félicité » (*Morpions* : 175) est le pendant de la formule célienne connue : « l'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches » (Céline, 1952 : 17).

Infliger des coups est un désir constant. Par exemple, lors d'un interrogatoire, le commissaire justicier avoue qu'il meurt d'envie de frapper la fripouille qui lui fait face : « Je me promets de le châtaigner avant la fin de notre bavardage. On est toujours trop bon avec les méchants » (*Tutu* : 48). Il succombe d'ailleurs très vite à la tentation : « [J]e file un coup de boule dans les badigues du voyou : vraoum ! C'est si bref et si fort qu'il en reste comme sa photo radard. Et puis il se met à crachoter ses incisives tels des pépins de raisin » (*ibid.* : 49). Et un peu plus loin : « Dans l'action du jeu, je lui biche un doigt, je tire, ça casse. Il crie » (*ibid.* : 51). Ce genre de situation se retrouve d'un roman à l'autre : « C'est pas joli de tricher. Je le lui fais comprendre en lui balancetiquant un nouveau coup de crosse en pleine poire. Il a le portrait qui se modifie instantanément. Ça se tuméfie, ça violit, ça pisse le sang » (*Mange* : 209). Autre

exemple: « Sans perdre de temps, et galvanisé par ses cris, je lui démolis la gargane par un coup de poing en plein gosier. Là il manque d'air, le pèlerin! C'est l'asphyxie – maison... Tordu en deux, écarlate, il halète et gémit... Ça m'excite, moi, qu'est-ce que vous voulez! » (*C'est mort*: 215). Le degré de violence est tel que l'on est très loin du simple passage à tabac: le commissaire se fait tortionnaire. On passe ici de la correction moralement justifiée à la jouissance sadique.

Les *San-Antonio* sont d'ailleurs peuplés de pervers, d'où la récurrence des scènes de torture, la torture relevant symboliquement du processus de déchéance accélérée de la chair vers la mort. Par exemple :

Elle était à demi inconsciente. Kriss lui plaça les deux premières balles dans les yeux. Il s'interrompt ensuite pour contempler le visage de cauchemar. Rézéda ressemblait à un masque de carnaval bavarois. Kriss la composita ensuite au niveau de la taille, selon une ligne horizontale. On eût dit un sculpteur maniant le ciseau. Il sculptait la mort sur ces corps sans défense. Cette besogne le passionnait (*Gonzesses*: 179).

Ou encore cette découverte de trois personnes mortes, suspendues à une grille :

Elles pendent lamentablement dans une attitude dérisoire. Au début de cet accrochage, elles ont dû essayer de s'agripper à la grille avec leur main gauche afin de répartir leur poids, mais on a tranché leurs doigts qui gisent à présent sur le tapis, tels les pétales tombés de la fleur. Ça a été le premier temps de leur misère car, postérieurement, ces trois personnes ont été éventrées et leurs entrailles froides festonnent jusqu'à terre (*Trouillomètre*: 177).

D'autres spectacles évoquent les mêmes horreurs moyenâgeuses : « Le deuxième mec des Services est cloué nu sur une croix de Saint-André. Il me paraît mort. On l'a écorché vif. Vous entendez bien ? Il a été dépecé. On voit ses organes comme sur une planche d'anatomie » (*Sérail*: 187). Si les victimes sont de sexe féminin, le viol fait d'ordinaire partie des violences infligées par les bourreaux, par exemple dans *Pleins feux sur le Tutu* (1984: 172-173), ou *Le hareng perd ses plumes* (1991: 168). Quand elles sont de sexe masculin, la castration n'est pas exclue: « [I]l avança son couteau suraiguisé entre les jambes d'Al Esbrouf et en quelques mouvements péremptoirs, trancha son sexe. Le malheureux poussa un hurlement animal et se mit à vomir sur le visage de Martine. Il eut

de tels soubresauts que les deux loubards qui maintenaient ses jambes durent le lâcher» (*Homards*: 17). San-Antonio pratique communément le jeu de mots onomastique, mais cet élément humoristique ne masque guère l'horreur de la scène. Il en va de même dans l'épisode suivant: «À chaque exclamance, il taille avec un poignard dans la viande de Monkku. Oh! tu le verrais, le Bornéotien! Dérisoire! Lardé, fissuré! Poisseux! En flakes! Lamelles et lambeaux pendouilleurs. Lamentable! Se vidant peu à peu. Orificié de partout» (*Trouillomètre*: 221).

Ces formes de violence extrême ont souvent lieu hors d'Europe, mais au-delà du préjugé raciste que l'éloignement exotique implique, elles relèvent de la métaphore de la macération. Le monde de San-Antonio est celui du calembour, du jeu de mots gratuit et de l'innovation langagière, mais c'est aussi celui des corps réduits à de la viande soumise à toutes les souffrances à la fois morales et physiques. Ainsi se comprend cette remarque: «Tu vois de la viande qui a tellement de peine à exister, et qu'on hache, qu'on transperce, qu'on dépèce frénétiquement. N'importe quelle raison» (*À prendre*: 65).

Dans la perspective de l'auteur, la souffrance a toutefois une valeur rédemptrice, puisqu'elle peut conduire à la sagesse, bien que, comme l'écrit ce moraliste de notre temps qu'est Bruckner, «il n'y a pas chez nous, il n'y aura probablement plus de sagesse face à la souffrance comme en offraient jadis les Anciens [...] pour la simple raison que la sagesse suppose équilibre entre l'individu et le monde et que cet équilibre est rompu depuis longtemps» (2000: 255). Le monde de Dard, à l'évidence, est celui de ce déséquilibre, mais le bénéfice tiré de la souffrance n'en est pas exclu, ce que suggère ce commentaire du commissaire à propos de son fils: «C'est curieux comme je le trouve mûri, en quelques heures. Il a souffert dans sa chair et dans son esprit et ce sont là des choses indélébiles qui projettent l'homme vers la sagesse» (*Sauce*: 141).

Dans cette même perspective, on comprend que le narrateur soit volontiers soumis comme les autres à la douleur physique et en particulier au supplice, expression métaphorique du besoin de pénitence. Il nous dit par exemple:

J'ai été si souvent molesté et de façons parfois très ingénieuses et très démoniaques, mais je n'avais jusqu'alors jamais éprouvé

cette sensation effrayante. Ma tête se déforme, se contorsionne. J'essaie de fuir le supplice en baissant les paupières : impossible car mes stores sont tenus ouverts grâce à de minuscules pinces aux mâchoires crochues (*Mange*: 183).

Certains épisodes sont même assimilables à des descentes aux enfers, dont le commissaire revient bien entendu, mais après avoir subi l'épreuve d'un enterrement symbolique. Dans un cas, il est littéralement mis en bière (*À prendre*: 128) et ne sort de son cercueil que pour se retrouver, en qualité de gibier, dans une dimension parallèle conçue pour la chasse à l'homme, un peu comme dans le célèbre film de 1932, *The Most Dangerous Game*, version hollywoodienne inspirée du conte fantastique de H. G. Wells de 1896, *The Island of Dr. Moreau*. Dans un autre roman, le commissaire se retrouve nu au fond d'une mine, baigne dont aucun prisonnier ne s'est jamais échappé. Il parvient certes à remonter à la surface, mais le subterfuge employé implique qu'il soit tout d'abord enseveli : « Vous allez prendre place au fond d'une benne. Je vous recouvrirai de terre et, par-dessus, je placerai le cadavre de l'Américain » (*Champagne*: 190). Recouvert de terre et de chair morte, il pourra ensuite renaître à la vie.

Il y a donc, dans les *San-Antonio*, de curieux alliages de légèreté et de détresse sur fond de conte policier, et le permanent besoin de dire le dégoût de soi et des autres par l'évocation de sévices corporels. À l'évidence, cette entreprise d'écriture acquiert chez Frédéric Dard une valeur quasi-mystique. Et c'est sans doute cela qui rend cette forme de violence fictionnelle difficilement classable. Notons par exemple que, dans un petit ouvrage d'Yves Michaud (2004), dont le but est de donner un aperçu général des interprétations et traitements de la violence, aucune place n'est réservée à sa représentation métaphorique. Or, c'est cette valeur métaphorique qui, chez Frédéric Dard, nous paraît devoir retenir l'attention du lecteur. Et de façon ironique, c'est précisément cette dimension, cachée par les facéties langagières, qui échappe d'ordinaire à son attention.

Pierre Verdagner enseigne à l'Université du Maryland. Il s'est d'abord intéressé à Louis-Ferdinand Céline (publication en 1988 de *L'univers de la cruauté, une lecture de Céline*) et au contexte intellectuel et fictionnel de l'entre-deux-guerres, regardant de près, en particulier, l'œuvre de Denis de Rougemont et celle de Henri Bosco. Il s'intéresse aussi à ce qu'il est convenu de nommer la paralittérature et surtout au roman policier (publication en 2003 d'un livre sur les tendances actuelles en

France : *La séduction policière : signes de croissance d'un genre réputé mineur*. Il a fréquenté des domaines annexes : par exemple l'utilisation de la référence française dans le roman policier anglo-américain, l'évocation de la guerre dans le polar politique, les goûts des représentants de la loi en matière culinaire, ou leur statut social actuel. Il a également écrit sur les super-héros, l'utilisation de la référence proustienne dans le roman anglo-américain, la pérennité des stéréotypes français aux États-Unis, l'image de la France dans la presse américaine, ou les périodes d'harmonie relative entre la France et l'Amérique. Plus récemment, il a fait porter son attention sur le concept de déclin, qui fascine – depuis longtemps déjà – le monde intellectuel français. Son travail en cours est un ouvrage sur la représentation de la France et des Français dans le cinéma américain.

Références

- AMEY, Claude (1994). *Jurifiction : roman policier et rapport juridique*, Paris, L'Harmattan.
- BOILEAU-NARCEJAC (1964). *Le roman policier*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- BRUCKNER, Pascal (2000). *L'euphorie perpétuelle*, Paris, Grasset, coll. Le livre de poche.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1952). *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- CREET, Pierre et Thierry GAUTIER (2001). *Frédéric Dard dit San-Antonio*, Château-Gontier, Cheminements.
- DANTEC, Maurice G. (2006). *Grande jonction*, Paris, Albin Michel, coll. Le livre de poche.
- (1995). *Les racines du mal*, Paris, Gallimard, coll. Folio policier.
- DUBOIS, Jacques (1992). *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan.
- DURAND, Alain-Philippe et Naomi MANDEL (dir.) (2006). *Novels of the Contemporary Extreme*, London, Continuum.
- ELIADE, Mircea (1957). *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. Idées.
- GORRARA, Claire (dir.) (2009). *French Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press.
- JONQUET, Thierry (1998). *Moloch*, Paris, Gallimard.
- KRACAUER, Siegfried (1981). *Le roman policier, un traité philosophique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, coll. Points.
- LAMAISON, Didier (2004). *Œdipe roi*, Paris, Gallimard, coll. Série noire.
- LITS, Marc (1993). *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL.
- MANDEL, Ernest (1986). *Meurtres exquis : une histoire sociale du roman policier*, Paris, PEC.
- MICHAUD, Yves (2004). *La violence*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?.

MUCHEMBLED, Robert (2008). *Une histoire de la violence : De la fin du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil.

PENNAC, Daniel (1987). *La fée carabine*, Paris, Gallimard, coll. Folio.

RIVIÈRE, François (1999). *Frédéric Dard ou la vie privée de San-Antonio*, Paris, Fleuve noir.

RULLIER-THEURET, Françoise (2008). *Faut pas pisser sur les vieilles recettes : San-Antonio ou la fascination pour le genre romanesque*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia.

SAN-ANTONIO (2000). *Napoléon Pommier*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1994). *Sauce tomate sur canapé*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1992). *Le silence des homards*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1991). *Les cochons sont lâchés*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1991). *Le hareng perd ses plumes*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1987). *Le trouillomètre à zéro*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1986). *Après vous s'il en reste, Monsieur le Président*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1984). *Des gonzesses comme s'il en pleuvait*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1984). *Les deux oreilles et la queue*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1984). *Pleins feux sur le tutu*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1983). *Morpions circus*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1981). *Champagne pour tout le monde!*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1980). *À prendre ou à lécher*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1979). *Y a-t-il un Français dans la salle ?*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1975). *Je le jure, entretiens avec Sophie Lannes*, Paris, Éditions Stock, coll. J'ai lu.

-- (1966). *Mange et tais-toi!*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1964). *Bérurier au sérail*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1960). *Berceuse pour Bérurier*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1955). *C'est mort et ça ne sait pas*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1954). *Passez-moi la Joconde*, Paris, Éditions Fleuve noir.

-- (1953). *Descendez-le à la prochaine*, Paris, Éditions Fleuve noir.

SIMENON, Georges (1955). *Maigret et le corps sans tête*, Paris, Presses de la Cité.