



Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Pierre Lemaitre et l'évolution du genre policier en France

Presentado por:

Laura García Carbajosa

Tutelado por:

Belén Artuñedo Guillén

VºBº

Curso

2018 - 2019

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION	3
PREMIERE PARTIE : CONTEXTE ET METHODOLOGIE	
1. Introduction générale au genre policier	4
1.1. Le genre policier : littérature ou paralittérature	4
1.2. Le roman policier	5
1.3. Le roman noir	9
1.4. Le polar	11
1.5. Le thriller	13
2. Pierre Lemaitre et son œuvre	16
2.1. La réception de son œuvre	17
2.2. Critique littéraire	18
3. Méthodologie de l'analyse narratologique	20
3.1. Terminologie : texte, histoire, fable, événement, actant	20
3.2. Structure générale	20
3.3. Actants	22
3.4. Temps	23
3.5. Espace	24
DEUXIEME PARTIE : ANALYSE DES ROMANS	
1. Analyse de <i>Robe de marié</i>	26
1.1. Structure	26
1.2. Personnages	29
1.3. Temps	32
1.4. Espace	34
1.5. Un roman policier ?	37
2. Analyse de <i>Trois jours et une vie</i>	38
2.1. Structure	39
2.2. Personnages	41
2.3. Temps	42
2.4. Espace	44
2.5. Un roman noir ?	47
CONCLUSION	48
BIBLIOGRAPHIE	51
ANEXE 1 : Résumé du roman <i>Robe de marié</i>	54
ANEXE 2 : Résumé du roman <i>Trois jours et une vie</i>	56

INTRODUCTION

Etant si important l'écho médiatique du prix Goncourt obtenu par Pierre Lemaitre en 2013, nous nous sommes posé la question sur l'énorme succès en peu de temps de cet auteur. Il publie son premier roman en 2006 et il reçoit ce prix sept ans plus tard. Sa reconnaissance au niveau international est d'ailleurs évidente car ses romans sont traduits dans plus de trente langues. Il obtient le prix Goncourt pour son roman *Au revoir là-haut*, un récit adapté au cinéma par Albert Dupontel. Si l'on considère l'ensemble de ses romans, le genre policier est sans doute sa spécialité.

En effet, dans son œuvre, on trouve des éléments provenant de différents genres narratifs qu'il tisse et dont il tire des éléments essentiels pour la structure des histoires. Telle est sa virtuosité que la critique littéraire n'arrive pas à bien classer ses romans, ce qui dévoile le développement d'un style d'écriture rénovateur et propre.

L'objectif de notre travail est donc d'analyser si cet auteur contribue à un renouveau du genre policier en France, et cela à travers l'étude des caractéristiques de son style. Il nous faudra tout d'abord examiner les caractéristiques des genres à énigme, en commençant par l'explication du contexte de leur origine. Ensuite, nous étudierons le classement de sous-genres à l'intérieur de la littérature policière que la théorie de la littérature reconnaît.

A continuation, la contextualisation de l'œuvre de Lemaitre, ainsi que la réception de son œuvre à travers les critiques littéraires, seront un point de repère important pour notre étude sur sa conception du roman policier. Pour ce faire, on expliquera la méthodologie à suivre, dont les principes de base correspondent à l'analyse narratologique et les outils d'analyse établis par Gérard Genette dans *Figures III* (1972) ainsi qu'aux interprétations de ce modèle par Mieke Bal. Cette analyse narratologique nous permettra d'identifier les caractéristiques récurrentes dans les romans que nous avons choisis.

Vu la différence d'opinions entre les critiques de son œuvre, on a choisi deux romans appartenant à deux moments différents de la trajectoire de Pierre Lemaitre: *Robe de marié* (2009) et *Trois jours et une vie* (2016), étant considérés par lui-même un roman policier et un roman noir respectivement.

Enfin, le but de notre travail sera l'analyse de ces deux romans à partir duquel on reconsidérera les différentes critiques que les médias ont fait de ses romans et, par conséquent, on évaluera l'hypothèse initiale : le caractère rénovateur des romans de Pierre Lemaitre et sa voix incomparable dans le panorama de la littérature policière en France.

PREMIERE PARTIE : CONTEXTE ET METHODOLOGIE

1. INTRODUCTION GÉNÉRALE AU GENRE POLICIER

Définir le policier, en tant que genre, présente des difficultés. En même temps, son évolution a donné lieu à d'autres sous-genres dont les frontières ne sont pas très claires. Les romans policiers, les romans noirs, les polars et les thrillers sont des dénominations qui regroupent des récits qui n'appartiennent pas à une catégorie unique et dont le classement est plus déterminé par l'ambiance récréée dans le roman que par la structure narrative ou le système de personnages. La théorie littéraire a défini ces genres à partir de plusieurs points de vue. Pour comprendre les caractéristiques qui les définissent, on fera attention au contexte social et géographique où le genre policier est apparu, puis à son évolution qui a provoqué la formation d'autres sous-genres dont les caractéristiques seront réunies, et finalement nous essaierons de faire une synthèse de leurs similitudes et différences.

1.1. LE GENRE POLICIER : LITTÉRATURE OU PARALITTÉRAURE ?

Cette problématique est toujours mise en question car la littérature policière a eu du mal à se consacrer en tant que genre à cause de la présence d'une grande ambiguïté parmi les romans qui y sont classés. Comme Uri Eisenzweig (1983, p.3) affirme: *La littérature policière est en effet caractérisée par une double absence : celle d'une définition précise et celle d'une véritable tradition critique. Certes, on a écrit sur le roman policier mais il s'agit d'une activité fort récente.*

Ce théoricien met en relief l'idée que la définition du genre policier n'est pas facile à designer car l'éclosion de celui-ci date du XIXème siècle, mais les études sont plutôt modernes. Certains auteurs se questionnent sur la possibilité de considérer la littérature policière comme un genre au sens propre, étant donné qu'il s'agit d'un genre correspondant à des règles qui ne sont pas encore bien limitées, raison pour laquelle ils affirment que le roman policier n'est pas une littérature mais une paralittérature.

On considère que le premier roman policier est le *Double assassinat dans la rue Morgue* d'Edgar Allan Poe en 1841, mais les premiers livres théorisant le genre ne sont publiés qu'à partir de 1910.

Par ailleurs, dans ce même sens, Frank Évrard (1996, p. 9) considère que *si l'on ne peut parler de progrès ou d'évolution, l'histoire du roman policier se confond avec l'épanouissement de toutes les virtualités propres au genre*, en réaffirmant que l'évolution du genre policier n'est pas parfois bien définie.

Le roman policier surgit comme un symptôme d'une société problématique. Eisenzweig (1983, p.4) explique que les raisons pour lesquelles cette sorte de littérature n'est pas vraiment considérée comme un genre sont liées à deux attitudes : l'une correspond à l'acception d'un manque de normes qui formalisent le genre et l'autre relève d'un sentiment de condamnation morale étant le reflet d'une société marquée par la montée de la criminalité. Ces limitations à propos de la reconnaissance du genre policier, en tant que littérature, lui octroient le surnom de « mauvais genre ».

En outre, le genre policier porte l'étiquette un peu condescendante de paralittérature car il est considéré comme une littérature de masses et populaire, facile à lire, vendue d'ailleurs dans les bureaux de tabac des gares et aéroports. Dans son article « Polar et l'imaginaire », Belhadjin (2005, p.5) reprend l'opinion de Todorov qui affirme que *le bon roman policier, par exemple, ne cherche pas à être « original » mais, précisément, à bien appliquer la recette*.

De nos jours, la problématique de la dichotomie entre paralittérature et littérature est dépassée. Un roman policier est considéré une œuvre littéraire en fonction de sa qualité stylistique, même s'il répond à des règles de genre précises, ce qui ne veut pas dire qu'il s'agisse d'un genre stéréotypé, car il évolue avec les sociétés. On ne croit pas que le fait d'être un genre très lu ôte de la valeur à ce type de romans et, encore moins, au cas de l'auteur objet de notre étude.

1.2. LE ROMAN POLICIER

Le roman policier, qui a comme précédent le roman populaire, est né à la fin du XIXe siècle. Ce siècle est caractérisé par un grand développement de l'industrie, ce qui a débouché sur une prospérité de la criminalité dans les grandes villes. Les journaux étaient pleins de nouvelles criminelles réelles qui passionnaient un grand nombre de lecteurs. Le

genre policier naît donc au milieu de cette ambiance criminelle sous la forme d'un roman judiciaire.

De nombreux auteurs s'accordent à considérer Poe comme le point fondamental pour la naissance du genre policier avec ses trois romans : *Double assassinat dans la rue Morgue*, *Le mystère de Marie Roget* et *La Lettre volée*. Elles ont été publiées en 1841, 1842 et 1844, respectivement, mais ne seront traduites en français qu'à partir 1856. Considéré comme le père du roman policier, Poe a réalisé une production romanesque dont l'influence persiste aujourd'hui. Au début, son œuvre appartenait au genre fantastique mais elle évoluera vers une fantaisie noire, entourée d'assassinats. Comme nous l'avons déjà signalé, *Double Assassinat dans la rue Morgue*, estimé comme le premier récit policier, est apparu en 1841 et sera traduit en français par Baudelaire, devenant ainsi un auteur référant pour les auteurs français des récits criminels.

Or, malgré la considération de Poe comme le créateur du genre, nous retrouvons d'autres écrivains précurseurs tels que Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794), Schiller (*Der Geisterseher*, 1789), William Godwin (*Caleb Williams or things as they are*, 1794) ou Adolf Müllner (*Der Kaliber au dem papiere eines Kriminalbeamten*, 1829). Leurs romans thématissent des événements énigmatiques où le lecteur doit suivre un schéma de pistes, parfois de fausses pistes, jusqu'à dévoiler la vraie histoire de l'énigme. Il y a des théoriciens qui osent affirmer que l'origine de ce genre est antérieure, en prenant *Œdipe Roi* comme le premier roman à énigme, car Œdipe découvre sa propre culpabilité en examinant des indices.

Pourquoi Poe est donc considéré comme le créateur du genre policier s'il n'était pas le premier à avoir écrit un roman de ce type? L'écrivain et professeur Andreu Martín (2002, p. 151) essaie de répondre à cette question en signalant que sa popularité se fixe autour de sa vie bouleversante et de ses incorporations à la littérature à énigme.

Après avoir fait quelques voyages problématiques en Europe, Poe revient aux États-Unis où il mène une vie plus calme, il essaie d'arrêter de boire de l'alcool et commence à travailler en tant que directeur littéraire d'un journal appelé *Graham's Magazine* à Philadelphia. Grâce à lui, ce journal atteint les 20000 souscripteurs. Dans ces articles, il montrait sa fascination pour les jeux à énigme et son enthousiasme à résoudre des hiéroglyphes.

Finally, the fact that placed Edgar Allan Poe as the author of this genre, according to Martin (ibid., p.153), is that the year in which *Double Assassinat dans la rue Morgue* was published, a worldwide movement took place: in France, Balzac was writing *Une ténébreuse affaire* and a few years later, in England, Conan Doyle contributed to the consecration of the literary genre with the creation of Sherlock Holmes. Among the innovations introduced by Poe are: the crime as a puzzle, the intelligence of the investigator to analyze the events and the surprising ending. Auguste Dupin, the investigator and main character of *Double Assassinat dans la rue Morgue*, is endowed with a great intelligence that allows him to solve the mysteries; with Sherlock Holmes, he will become the model of the romantic detective or policeman.

The first three novels of Poe, according to Diana Cerqueiro (2010, p.2), will define the characteristics of the genre in its first stage: an amateur investigator who does not belong to the police and who seems to be a narcissistic, cold and intelligent person; a narrator who is also a friend of the investigator; characters who are suspected of being guilty; witnesses who provide clues that will help solve the crime and the predominance of reasoning.

The introduction of the police novel in France goes back to the French writer Émile Gaboriau who invents the « judicial » novel in 1866, qualified later as « policeman » (Evrard, 1996, p. 37). In Gaboriau, the hero is an intelligent policeman who searches for a guilty person who is absent and the criminal is a real person. The mystery of the investigation will be the primordial factor.

To return to the question of the definition of genre, S. Van Dine, author of police novels, published in 1928 in *L'American Magazine* an article called *Vingt règles pour le crime d'auteur*. As these twenty rules are quite redundant, Todorov (1971, p.6) summarizes them in eight points in *La typologie du roman policier*:

1. *Le roman doit avoir au plus un détective et un coupable, et au moins une victime (un cadavre).*

2. *Le coupable ne doit pas être un criminel professionnel ; ne doit pas être le détective; doit tuer pour des raisons personnelles.*

3. *L'amour n'a pas de place dans le roman policier.*

4. *Le coupable doit jouir d'une certaine importance :*

a) *dans la vie : ne pas être un valet ou une femme de chambre;*

b) dans le livre : être un des personnages principaux.

5. Tout doit s'expliquer d'une façon rationnelle; le fantastique n'y est pas admis.

6. Il n'y a pas de place pour des descriptions ni pour des analyses psychologiques.

7. Il faut se conformer à l'homologie suivante, quant aux renseignements sur l'histoire : « auteur: lecteur = coupable : détective ».

8. Il faut éviter les situations et les solutions banales (Van Dine en énumère dix).

A ces règles, s'ajoute l'étude de Frank Évrard (1996, p. 7) concernant le roman policier. Il considère que cette dénomination fait référence à une forme littéraire anoblie (roman) et à un contenu thématique précis (policier) où le thème principal va se dérouler autour de l'univers criminel. L'histoire du crime est absente, c'est pourquoi le détective et le lecteur doivent la déchiffrer en s'interrogeant sur qui a tué, comment et pourquoi. Le rôle du détective et du lecteur est donc celui d'interpréter les indices du crime pour dévoiler finalement l'histoire complète. Évrard (ibid., p.11) conclut que l'enquêteur devra reconstruire le crime caché à travers les témoignages qui parfois sont contradictoires. Dans le parcours de l'enquête, d'après ce même théoricien (ibid., p. 12), plusieurs sortes de signes sont trouvées. Ce sont des empreintes, des symptômes ou des indices tout simplement qui répondent à de possibles faits réels ou qui mènent à l'élaboration d'hypothèses et à l'identification des suspects.

Une autre caractéristique très importante du roman policier (ibid., p. 14) est l'emploi des dialogues qui facilitent la lecture des événements puisqu'ils conduisent aux questions posées par l'enquêteur et que le lecteur se pose aussi, en déclenchant les réponses nécessaires pour la reconstruction du « puzzle ». Pour respecter la structure énigmatique, la polyphonie et la polysémie vont être réduites ainsi que la pluralité puisque l'intention principale est celle d'obtenir une seule résolution pour le crime.

En ce qui concerne la structure narrative, deux séries temporelles se superposent : la première est celle du moment où le crime a lieu et la seconde, celle où l'enquête se développe. Evrard (ibid., p.15) signale l'importance de la structure temporelle du récit policier divisée entre l'action qui commence au moment du crime, l'enquête qui mène à lui et les jours du drame qui le précèdent, c'est pourquoi le roman policier est formé d'une double construction narrative : un récit principal est à la recherche d'un autre récit, d'un récit caché, celui du crime.

Dans les deux narrations, dont la chronologie des événements est tant progressive que régressive, il y a des personnages qui sont la base des deux narrations : la victime, le coupable et l'enquêteur (ibid., p.17). L'intrigue du roman policier doit suivre donc un schéma précis: un état initial en équilibre qui est bouleversé par l'apparition d'un crime et, à partir d'une enquête et d'une poursuite du meurtrier, le point initial d'équilibre va être rétabli au moment où on détermine une identité du coupable. Par conséquent, la fin du récit ne doit pas être ouverte, il faut que l'intrigue soit complètement dénouée.

1.3. LE ROMAN NOIR

Si le roman policier était focalisé sur la résolution d'un mystère orchestré comme un jeu de logique, le roman noir va laisser cet objectif d'un côté et se concentrera sur le contexte social. La dénomination « noir » porte sur la description des endroits obscurs mais aussi sur la publication de la *Série Noire* en 1945 car ces romans-là ont provoqué un changement définitif concernant la façon de raconter un crime. Evrard (ibid., p. 28) présente La Série Noire comme une collection qui s'ouvre avec trois livres (deux de Peter Cheney et un de James Hadley Chase) qui ont été traduits par l'éditorial Gallimard à la fin des années soixante et qui ont rendu le genre très populaire en France. L'apparition de cette nouvelle forme de narration est due à un public désenchanté qui considérait déjà le roman policier très éloigné de ses préoccupations et d'une criminalité différente et plus proche de la vie des lecteurs ; de telle sorte que le roman noir surgira en réponse à une recherche d'originalité et de réalisme.

Le roman noir est considéré comme une partie du roman policier mais qui porte sur la vie urbaine. Le héros du roman noir (Belhadjin, 2005, p. 2) est un personnage qui apparaît physiquement dans l'histoire et qui évolue avec le déroulement des actions, contrairement au héros du roman policier : un personnage qui ne fait pas partie de l'histoire, mais qui assure les réflexions et les raisonnements à travers lesquels l'intrigue progresse et l'énigme est résolue.

Les thématiques principales du roman noir sont les problèmes sociaux d'une époque qui est en crise, qui subit les conséquences de la Première Guerre Mondiale. Il est né dans les années 1920 aux États-Unis, au moment où la corruption policière, le gangstérisme et la violence étaient partout et cette désillusion est reflétée dans la littérature (ibid., p. 2). A cause du contexte de perturbation sociale, le roman noir va se

caractériser par l'expression de la violence dénonçant, en même temps, des problèmes sociaux et politiques.

Quant aux personnages, le héros est une personne cynique et malheureuse qui normalement n'a pas de travail ni d'argent, vivant en marge de la société et ayant une vision pessimiste du monde. Andreu Martín (2002, p. 154) considère que ce personnage correspond à l'image d'un perdant, qui contraste avec l'image de l'enquêteur astucieux comme Auguste Dupin ou Sherlock Holmes. Il ajoute que les intentions de l'enquêteur du roman noir sont différentes aussi : au début de l'histoire, son objectif est d'attraper le coupable mais, petit à petit, il réalise que cela ne suffit pas et, à la fin, en découvrant le coupable, l'enquêteur continue à être un perdant, puisqu'il a arrêté une personne mais rien d'autre ne s'est amélioré dans la société. C'est le reflet d'un grand pessimisme.

Une autre nouveauté du roman noir par rapport au roman policier est le style d'écriture et le langage. Diana Cerqueiro (2010, p. 4), dans son article « Sobre la novela policiaca », remarque que ce nouveau courant qui naît au milieu d'une société entourée de criminalité, présente un langage violent et direct, et reproduit l'oralité, outil qui favorise l'accélération du rythme du récit. Cette caractéristique est influencée par les productions cinématographiques et les journaux. L'expression de la langue est plus subjective, détaillée et dure puisqu'elle renvoie au langage familier. La présence des dialogues est importante aussi pour rendre les romans plus plastiques, presque cinématographiques.

Du point de vue de la narration, on utilise le terme de « multifocalisation » (Belhadjin, 2009, p. 7) pour en parler. Le changement de perspective d'un personnage à un autre est fréquent dans ce type de récit, de telle sorte qu'il peut être raconté l'égard de la victime, ou d'un témoin, ou du coupable, ou des trois antérieurs.

Selon la même théoricienne, (ibid., p.5), peu de romans noirs se déroulent dans un temps linéaire. Parfois, le récit renvoie l'histoire au passé à travers une analepse car l'enquêteur a obtenu de nouvelles informations. Cependant, l'histoire peut aussi se présenter à l'envers : l'assassin est montré au moment du crime et le récit sert à dévoiler l'incapacité de l'assassin à s'enfuir. L'enquêteur doit démontrer « comment » le crime s'est produit et « pourquoi », mais non pas qui est le responsable. Dans ce cas-là, le temps ne se déroule pas rétrospectivement mais de façon linéaire.

Par ailleurs, l'espace devient une caractéristique très importante. Les mystères se placent normalement dans un paysage urbain car la criminalité et les problèmes sociaux se concentraient dans les grandes villes. D'après les remarques d'Evrard (1996, p. 57), les endroits les plus fréquents sont des climats stéréotypés comme des bars, des clubs, des voitures, etc. En plus, la pluie, le ciel gris, l'hiver sont des éléments très récurrents qui construisent un décor menaçant, une toile sur laquelle mettre en premier plan le crime.

1.4. LE POLAR

Le polar est une dénomination exclusive de la littérature française, qui naît chez les auteurs français dans les années soixante-dix. Le mot « polar » (Belhadjin, 2009 : p.3) fait référence à une expression argotique qui au début s'employait pour dénommer le genre cinématographique policier, et puis, le roman noir français moderne. Ce genre se caractérise par l'enquête d'un personnage qui essaye d'éclaircir un crime attribuable à la société. Il correspond à une radicalisation du roman noir envahi de soucis sociaux et politiques.

Le fait que cette sorte de récit n'existe comme dénomination qu'en France le rend difficile à définir. Evrard (1996, p.68) affirme que l'ambiguïté du polar *tend à brouiller de plus en plus l'opposition originelle entre l'Enquêteur et l'Agresseur*, de telle sorte que ni l'enquêteur représente complètement le bien, ni l'agresseur le mal. Les personnages sont des victimes de la société et de sa mécanique judiciaire.

Une conséquence de cela, c'est que l'instance narrative change : du point de vu de l'énonciation, le polar (ibid., p. 70) présente un mélange entre la première personne « je » et el pronom personnel « on » pour obtenir la complicité du lecteur.

L'intrigue de ce genre spécifiquement français, n'est pas loin des celles des autres sous-genres : pour aborder la question du crime, l'histoire s'organise autour d'un meurtre ou d'une série de meurtres, un viol ou une disparition. Parfois le crime est commis même avant le début du roman. Dans leur article *Lecture chronotopique du polar*, Brosseau et Le Bel (2007, p. 1) signalent que la ville est le territoire privilégié du polar où l'ambiance prédominante est solitaire, nocturne et urbaine. En ce qui concerne le narrateur, ils coïncident dans l'affirmation que la narration doit être à la première personne. Il est impossible de trouver un narrateur omniscient comme celui du roman policier classique.

Les trois personnages indispensables continuent à être la victime, l'enquêteur et le coupable. Éric Bentolila (2006, p. 25) soutient que la diversité des classes sociales des personnages est plus variée. Il complète cette constatation en disant que le choix du statut social d'un personnage est en rapport avec une vision du monde précis. Les trois rôles peuvent correspondre à des hommes ou des femmes et agir dans des situations complètement différentes. A partir de cela, on peut interpréter que le crime du polar peut arriver à une personne quelconque et bouleverser sa vie, tout le monde peut devenir criminel car la ligne entre le bien et le mal est très faible. Il y a derrière une intention de réflexion sur la possibilité des accidents et des imprévus de la vie.

Vu qu'il s'agit d'un roman qui contient certains stéréotypes, la victime sera normalement une jeune et jolie femme qui se fait assassiner par un homme. Elle est souvent présentée sous la forme de cadavre car dans cette sorte de roman le meurtre n'a pas d'importance, cependant il sert à lancer l'enquête. Dans le polar, le coupable est quelqu'un de banal qui commet son crime quasi par accident et qui peut être n'importe qui, même le lecteur.

Dans ce courant, l'espace sera en charge de fournir l'atmosphère diabolique. Brosseau et Le Bel (2007, p. 5) accentuent l'importance de la ville et de la nuit. Il est important de distinguer la scène du crime et le lieu où l'enquêteur découvre le cadavre car l'assassin peut transporter le corps, de telle façon que l'enquêteur devra suivre des indices (des traces d'ADN, des empreintes...). Dans les cas des tueurs en série, le coupable laissera toujours les mêmes signes en tant que signature.

En ce qui concerne la création du suspense des polars, les outils sont variés. Le but est de provoquer une tension psychologique chez le lecteur qui restera jusqu'à la fin. Le soulagement mental peut se trouver à travers le dénouement de l'énigme, la découverte de la victoire des bons face aux méchants, la vengeance ou la résolution du chaos qui avait occasionné le déséquilibre de départ. Le rythme du récit fait partie aussi de la création du suspense et les romanciers de polars utilisent de différents ressources pour accrocher la tension chapitre à chapitre, comme par exemple, la technique du feuilleton qui annonce à la fin d'un chapitre, une nouvelle découverte, un indice, ou un nouveau cadavre.

Par opposition au roman policier, le temps du polar peut être linéaire ou régressif car le crime peut parfois être reconnu dès le début. Il est plus complexe et présente des

histoires de personnages en parallèle ou même des sauts dans le temps. Il ressemble, par ailleurs, au roman noir en ce qui concerne la focalisation, étant donné que celle-ci est changeante, par exemple, le personnage principal peut changer d'un chapitre à l'autre, en passant de l'enquêteur au criminel ou de celui-ci à la victime.

1.5. LE THRILLER

Finalement, le thriller, dont le terme provenant de l'anglais veut dire « qui donne des frissons » (Rospars, s.f., p.1), a comme intention principale de toucher les lecteurs en déclenchant des émotions intenses où les personnages utilisent leur intelligence pour dévoiler l'assassin.

Le thriller apparaît aux Etats-Unis peu après la Première Guerre Mondiale en coïncidant avec la prohibition du gangstérisme et avec l'origine des illégalités, c'est pourquoi il est le reflet d'une société entourée de violence et de crimes, comme les autres sous-genres. Sa définition est certainement difficile à composer car il ne s'appuie pas sur une structure d'écriture précise mais sur les sensations que ce roman provoque chez le lecteur, cependant tous les romans qui nous font frissonner ne correspondent pas obligatoirement à un thriller.

L'écrivain de thrillers Carmelo Anaya (2017, p.1) explique dans son article *Diferencias entre novela negra, policíaca, thriller, misterio y suspense* que le héros du thriller est normalement une personne quelconque qui fait face à un psychopathe. Comme l'idée principale est de provoquer des frissons, les personnages ne sont pas si importants que les actions qu'ils mènent. La différence la plus significative par rapport aux autres sous-genres, c'est que l'existence du crime n'est pas obligatoire (ibid.). Il s'est tellement éloigné du genre à énigme classique que le suspense peut porter sur d'autres thématiques. Par conséquent, de nouveaux courants se sont créés par combinaison de plusieurs genres comme des thrillers d'espionnage, de science-fiction, politiques ou psychologiques, entre autres.

Ce dernier courant est considéré le sous-genre le plus cinématographique. Alfred Hitchcock est considéré le maître du genre grâce à des chefs-d'œuvre tels que *Psychose* et *La Mort aux trousses*. La thématique de ses thrillers est créée très couramment autour de la persécution d'une victime qui est un témoin qu'il faut éliminer.

Qu'est-ce que l'auteur d'un thriller fait pour provoquer le frisson chez le lecteur ? Jean-Paul Rospars (s.f., p.1) défend que le facteur qui prime est l'emploi du suspense déclenchant la peur et la surprise. Lorsqu'on prend le lecteur au dépourvu, une surprise fortement choquante peut développer un sentiment d'angoisse et même d'anxiété. Comme la peur (parmi d'autres sentiments) est le but du récit, la violence devient omniprésente, c'est pourquoi on thématise souvent des intrigues autour d'une manipulation psychologique, des obsessions ou d'un emprisonnement.

Comme on a pu voir, les caractéristiques définitives des genres policiers sont fréquemment partagées, en existant des éléments communs et d'autres qui les différencient. Nous avons trouvé intéressant d'élaborer un tableau qui réunit ces caractéristiques, en tant que synthèse, pour l'utiliser comme un outil dans notre étude de l'œuvre de Lemaitre.

	Policier	Noir	Polar
Personnages	<p>Enquêteur : Il est amateur mais astucieux. Son objectif est seulement de résoudre le crime en se demandant qui ? comment ? pourquoi ?</p> <p>Coupable : Il tue pour des raisons personnelles.</p> <p>Victime : Elle apparaît souvent sous la forme de cadavre dès le début de l'histoire.</p>	<p>Enquêteur : Il habite en marge de la société. Son but est d'attraper le coupable et d'améliorer la société.</p> <p>Coupable : Il est souvent reconnu dès le début et il faut répondre comment et pourquoi il a tué. Le crime est parfois issu d'un accident.</p> <p>Victime : Elle est normalement une femme d'apparence faible.</p>	<p>Enquêteur : Victime de la société qui n'est complètement gentille.</p> <p>Coupable : Victime de la société qui n'est complètement méchante.</p> <p>Victime : Elle est souvent une jolie femme faible très stéréotypée.</p>

Temps	Régressif. Présence de beaucoup de sauts dans le temps.	Régressif ou linéaire. Présence des sauts dans le temps.	Régressif ou linéaire. Histoire complexe. Présente des histoires parallèles ou même de sauts dans le temps.
Espace	La scène du crime a l'habitude d'être un lieu clos.	Espace urbain, chargé d'espaces sombres entourés de violence.	Espace urbain, sombre et chargé de violence.
Narrateur	Il est soit l'enquêteur (1 ^{ère} personne du singulier), soit un ami à l'enquêteur (3 ^{ème} personne du singulier). Absence de polyphonie pour donner la vision d'un seul personnage.	Personnage proche à l'enquêteur, c'est parfois l'enquêteur même (1 ^{ère} ou 3 ^{ème} personne du singulier). Il peut présenter de la polyphonie.	Alternance entre les pronoms personnels « je » et « on » pour attirer la complicité du lecteur. Polyphonie très fréquente : le narrateur est changeant et d'un chapitre à un autre. Il peut passer de la victime au coupable ou au l'enquêteur.
Point de vue	Point de vue objectif, le narrateur présente tout ce qu'il voit en tant que témoin ou personnage faisant partie de l'histoire mais de façon neutre.	Point de vue subjectif, le narrateur présente tout ce qu'il voit en tant que témoin ou personnage faisant partie de l'histoire.	Point de vue subjectif.

Le thriller n'est pas inclus dans ce tableau car son exclusivité ne porte pas sur les codes de l'histoire mais sur les émotions procurées à travers les actions extrêmes qui mènent les personnages, de telle façon que sa thématique n'est pas nécessairement de caractère policier. Il est à mi-chemin entre le roman à énigme et le roman d'aventures. Les personnages du thriller sont très intelligents et prennent conscience de tout ce qui les entoure. En ce qui concerne l'espace du thriller, il est normalement un lieu petit et fermé avec l'intention de procurer des frémissements. Le temps est linéaire et le rythme rapide.

Dans cette première partie, nous avons contextualisé les théories existantes consacrées au genre policier. En outre, nous avons synthétisé les caractéristiques de ces sous-genres en créant un tableau comparatif qui nous servira d'outil pour analyser et comprendre l'œuvre de Pierre Lemaitre. Ce cadre théorique était nécessaire pour une lecture approfondie de l'œuvre de Lemaitre que nous présentons dans la deuxième partie de ce travail, qui constitue l'analyse narratologique, non sans avoir préalablement présenté l'auteur et sa trajectoire comme romancier.

2. PIERRE LEMAITRE

Pierre Lemaitre est un célèbre auteur de romans et scénariste français. D'après les informations contenues dans sa fiche de la Bibliothèque Nationale de France (BNF) (2018), il est né à Paris en 1951. A l'âge de 26 ans, il crée une petite société de formation professionnelle pour adultes où sont enseignées la communication et la culture générale. Il est considéré comme autodidacte en matière de littérature. Lemaitre se consacre à l'écriture à partir de 2006, moment où il publie *Travail soigné*. Ce premier roman est refusé par douze maisons d'édition, mais l'une d'entre elles, Le Masque, décide finalement de le publier et il reçoit le Prix Cognac (2006).

Travail soigné (2006) conforme le premier roman d'une série frissonnante qui touche les lecteurs contemporains. Ce roman porte sur un crime macabre et sordide de deux femmes. L'enquête est menée par la « brigade Verhoeven », composée de quatre hommes, dont Camille Verhoeven est le commissaire, un policier atypique et d'une petite taille mais très intelligent. La brigade découvre les cadavres des deux femmes complètement découpées en morceaux et peu après ils découvrent qu'il s'agit d'un tueur en série. Le criminel sanguinaire communique avec le commissaire par courrier et il semble avoir tout prévu.

Lemaitre publie plus tard *Alex* (2012), *Sacrifices* (2012) et *Rossy & John* (2014). Ces romans constituent *La trilogie Verhoeven* en créant une série autour du même enquêteur : Camille Verhoeven. En raison du succès de ces romans, *Travail soigné* est adapté en 2019 au format BD par Pascal Bertho et Yannick Corboz mais cette version dessinée est reprise avec le titre *Irène* (G., P., 2019, p. 1).

En 2013, il publie *Au revoir là-haut*, qui sera le premier titre d'une nouvelle série de romans policiers. Cette série s'appelle *La trilogie de l'entre deux-guerres* et elle est composée par *Au revoir là-haut* (2013), *Couleurs d'incendie* (2018) et *Miroir de nos peines*, qui n'a pas encore été publié. *Au revoir là-haut* porte sur la Première Guerre Mondiale et il est classé comme un roman policier. Cependant, lors d'une interview à Lemaitre réalisée par Página 2 (2014), une émission de la TVE, l'auteur affirmait qu'il s'agit plus d'un roman picaresque que d'un roman policier, et qu'il a essayé de s'approcher de la littérature picaresque espagnole avec cette œuvre, en signalant *El Lazarillo de Tormes* (1550) comme son exemple à suivre.

Il s'est fait connaître surtout grâce à ce roman-ci puisqu'il reçoit le prix Goncourt et il est classé dans la liste des best-sellers de l'année 2013. L'année suivante, il reçoit le Prix Audiolib (2014), lu par Pierre Lemaitre lui-même, et trois ans plus tard, *Au revoir là-haut* est adapté au cinéma par Albert Dupontel (2017), en obtenant le César de la meilleure adaptation (BNF, 2018, p.1); les critiques à ce film mettent en relief la ressemblance très fidèle au livre, ce qui révèle que le caractère cinématographique est déjà présent chez les romans de Lemaitre. En parlant de l'adaptation cinématographique d'Albert Dupontel, dans l'émission La Grande Librairie (2017), Lemaitre trouve que le cinéaste a très bien respecté l'univers du roman même s'il a rajouté des scènes et qu'il a changé le point de vue. *Au revoir là-haut* présente des techniques du roman policier, puis qu'il se construit à partir de faux indices et du suspense. Il a d'ailleurs un caractère historique pour sa contextualisation de la guerre, et picaresque, pour la caractérisation des personnages et le mensonge.

2.1. Réception de son œuvre

D'après les informations statistiques de *Le Parisien* (2017), *Au revoir là-haut* a atteint les 650.000 exemplaires vendus, traduis en plus dans 33 pays. C'est une année plus tard qu'Albert Dupontel décide d'adapter ce roman au format cinématographique en y

consacrant 17 million d'euros. Le résultat a été la création de l'une des plus belles œuvres du cinéma français.

Or, même si le roman qui a obtenu le plus grand succès est *Au revoir là-haut*, étant un roman qui mélange les genres policier, historique et picaresque, sa thématique préférée est de caractère policier et noir. Dans une interview menée par *Le Monde* (2013), Lemaitre illustre que ses premiers romans, ainsi que *Trois jours et une vie*, correspondent au roman noir et que la trilogie Verhoeven, à côté de *Robe de marié*, correspondent au roman policier. Cependant, beaucoup d'avis à propos de ce classement divergent. On pourrait même se demander si, au lieu de suivre un seul genre, il n'en combinerait pas plusieurs, ce qui donnerait lieu finalement à un genre hybride.

Pierre Lemaitre (ibid.) se définit comme un écrivain plutôt dont l'inspiration provient de la souffrance. Il déclare *Je suis un écrivain assez jubilatoire. Ah j'adorerais, j'adorerais souffrir... C'est christique. Moi, je m'amuse beaucoup*. Son enthousiasme pour le monde du suspense et de la souffrance devient évident. Son inspiration s'appuie surtout sur des auteurs comme Alexandre Dumas, Victor Hugo ou Alfred Hitchcock. *Par là, j'essaie de suggérer qu'un auteur est un carrefour d'influences. Mes romans forment l'autodictionnaire de mes lectures* (ibid.). Dans l'émission que nous avons déjà citée, La grande Librairie, Lemaitre rappelle que son premier roman commence par une citation de Roland Barthes : *un écrivain est quelqu'un qui arrange des citations en retirant les guillemets*. Ses mots mettent en évidence l'importance que ses lectures ont pour son inspiration. Dans ses romans, il fait des références à d'autres auteurs, mais aussi il prend des idées d'autres qu'il rend finalement propres en les reformulant.

2.2. Critique littéraire

Les critiques littéraires des médias ont reconnu chez Lemaitre un écrivain éclectique et polyvalent. Parmi les critiques de ses œuvres, les opinions parlant d'un même roman sont parfois totalement différentes. A travers celles-ci, on peut affirmer que c'est un auteur qui a de multiples registres.

Si l'on regarde la quatrième de couverture de *Robe de marié* (Pierre Lemaitre, 2009, p.322), on trouve des critiques littéraires réalisées par des journalistes. Alla Kaval constate dans *Marianne: Avec Robe de marié, Pierre Lemaitre livre un polar parfaitement orchestré, où le mal n'épargne personne*, en affirmant qu'il s'agit d'un polar bien

travaillé, sans aucune question en suspens. Les personnages aussi que l'intrigue sont bien développés. *Une fable cruelle et amoral sur le harcèlement et la vengeance* explique Philippe Lemaire dans *Le Parisien* qui observe que la cruauté est la caractéristique la plus remarquable du roman. Comme notre auteur avait dit, il adore souffrir et la cruauté est l'une des essences de son style. Et finalement, Brigitte Hernandez dans *Le Point* qui considère *Robe de marié* comme *un roman qui fait peur, juste comme on aime frissonner. Avec plaisir*. Elle soutient qu'il s'agit d'un thriller, étant donné que la peur et les frissonnements provoqués chez le lecteur sont aussi angoissants que plaisants. Voilà la polyvalence de ce prix Goncourt dans le monde des romans à énigme qui la critique littéraire n'arrive pas bien à classer ses romans.

En ce qui concerne les critiques sur *Trois jours et une vie*, on se réaffirme sur le fait de l'existence d'une critique littéraire très variée et très ample autour de lui. Dans sa quatrième de couverture (2016, p.322), Valérie Gans, journaliste de *Madame Figaro*, signale que ce roman est *un huis clos oppressant où l'on reconnaît la patte d'un roi du thriller, aussi talentueux dans la petite histoire que dans la grande*. D'après l'opinion de Julie Malaure dans *Le point*, il s'agit d'un *livre très noir*. Une nouvelle divergence d'opinions est présentée. Selon Gans, ce livre est un thriller car il produit un sentiment d'oppression et d'angoisse, sentiments qui sont propres aux thrillers ; Malaure, quant à elle, affirme que c'est un roman noir étant donné que l'espace est un environnement urbain chargé de problèmes sociaux et des préjugés. On dirait même qu'il s'agit d'un polar puisque le héros commet un crime par accident dans une société rangée et fixée dans le temps.

En effet, les caractéristiques que la critique et que l'auteur ont dévoilé sur son écriture et sa façon de comprendre le roman révèlent un intérêt sur son œuvre littéraire, dont l'importance est focalisée sur son évolution et ses contributions au genre policier. Pour étudier sa création littéraire et pouvoir analyser ses romans, ainsi que son style, nous avons choisi deux romans, *Trois jours et une vie* et *Robe de marié* car chacun appartient à un moment différent de l'œuvre de cet excellent romancier. Avant de procéder à l'analyse des textes sélectionnés, il faut établir les principes méthodologiques et les outils d'analyse que nous avons utilisés dans notre lecture.

3. MÉTHODOLOGIE DE L'ANALYSE NARRATOLOGIQUE

Pour aborder l'analyse narratologique, *La teoría de la narrativa* (1987) de Mieke Bal, qui constitue une synthèse de différentes approches à la théorie de la narration, nous servira de base théorique générale pour fixer les domaines d'analyse des caractéristiques narratives, telles que le narrateur, la focalisation, les personnages ou l'espace, et pouvoir ainsi interpréter les œuvres de Lemaitre. Il nous faudra par ailleurs considérer les théories des analystes du roman policier, comme celles d'Evrard, Eisenzweig, Lits et Reuter, pour explorer le caractère que Lemaitre a voulu donner à ses romans. Pour le traitement du temps, étant donné sa complexité, on suivra directement les théories de Genette.

3.1. Terminologie : texte, histoire, fable, événement, actant

Dans un premier temps, Bal met en relief l'importance de différencier entre les termes « texte », « histoire », « fable » et « événement ». L'auteur (1987, p. 13) explique que le texte narratif est un texte où un agent raconte une narration tandis qu'une histoire est une fable présentée d'une certaine façon et une fable est une série d'événements logiques et chronologiques; de son côté, l'événement est la transition d'un état à un autre. Mais tous ces éléments ont comme sujet les actants de l'histoire, à ne pas confondre avec des personnages humains, qui parcourent les niveaux narratifs établis par Bal dont la caractéristique principale est la transformation d'un état, un changement.

Par ailleurs, Bal (*ibid.*, p. 15) considère d'autres éléments importants tels que le temps attribué aux divers événements de la fable, le caractère des personnages et l'espace où se déroulent les événements devenant des lieux spécifiques. Il y a des liens très précis entre tous ces éléments-là qui peuvent être décrits physiquement mais aussi symboliquement selon de multiples points de vue.

3.2. Structure générale

Tout d'abord, le titre sert à déclencher déjà la trame. Le roman à énigme est plein d'indices où le premier se trouve avant de tourner la première page. Le titre et la couverture servent à attirer l'attention du lecteur aimant les romans policiers et son intertexte est normalement une piste de l'avenir.

Le roman à énigme, comme dénomination générale de tous les sous-genres policiers, raconte une histoire à l'inverse où le récit de l'enquête est à la recherche du récit

du crime, c'est-à-dire, il y a une inversion de l'ordre chronologique. Le roman commence normalement par les jours du crime en dévoilant la victime, et l'enquêteur devra reconstruire les événements en arrière, à travers les indices, pour connaître l'identité du meurtrier et sa motivation. Le contrat établi entre le co-texte et le lecteur garantit l'éclaircissement final et promet la restauration de l'ordre.

Une caractéristique habituelle de ce genre est l'insertion de différents types de récits dans le récit principal, tels que des extraits journalistiques qui expliquent le parcours de l'enquête, des cauchemars des personnages obsédés par des événements passés, des journaux intimes ou des lettres. D'autre part, l'emploi des ironies fait partie du jeu de la narration (Eisenzweig, 1987, p. 160). Le récit policier doit surtout être contradictoire pour bien tenir le mystère jusqu'à la fin et c'est grâce au mélange des récits, du langage non sérieux et de la focalisation que l'on éloigne le lecteur de la vérité et qu'on construit le suspense et l'envie de continuer à lire pour « savoir ».

Le narrateur est l'agent qui raconte l'histoire soit à la première personne du singulier, soit à la troisième personne du singulier. Bal (1987, p. 131) explique que cet agent peut se construire sur quatre situations narratives : narrateur = personnage, narrateur impersonnel, narrateur témoin ou narrateur omniscient. La situation narrative n'est pas immuable, mais elle est très souvent changeante. Dans le roman policier classique, le narrateur était intellectuellement déficient et il omet l'essentiel, ce qui permet de soutenir le mystère à travers cette ignorance du narrateur.

A côté du narrateur il faut considérer la focalisation, déterminée par la relation entre ce qu'on voit et ce qu'on perçoit. La focalisation peut être interne, si elle correspond à un personnage qui agit dans l'histoire, ou externe, si l'agent focalisateur est anonyme et n'appartient pas à la fable (ibid., p.110). Etant donné qu'il se produit un mélange entre la vision et la perception, la focalisation permet la manipulation du lecteur en cachant des observations que le narrateur ne montre pas. Elle peut changer d'un personnage à un autre pour exposer les différents points de vue d'une même affaire car les histoires se déforment selon qui les raconte, par exemple, un crime a au minimum deux visions : celle de la victime et celle du criminel. C'est à l'enquêteur de retrouver les deux.

Dans le récit à énigme, le théoricien Lits (1989, p. 31), souligne qu'il faut *qu'on prête attention à ce que les gens disent et à la manière dont ils le disent, à commencer par l'auteur et/ou le narrateur*, c'est-à-dire, le contenu est important mais aussi la forme.

Les contradictions du récit seront constantes pour dévier l'attention du vrai coupable dans l'examen des différents suspects et indices, c'est pourquoi le romancier doit avoir un plan très bien organisé sur la structure double et à rebours, ce que l'analyse narratologique essaie de dévoiler.

3.3. Actants

Le récit policier classique considère la présence de trois rôles fondamentaux, victime, coupable et enquêteur : *Il place à l'initiale une victime, à la fin un coupable ; tout l'intervalle est occupé par la figure fascinante et centrale de l'enquêteur ou détective*, explique le théoricien Reuter (1989, p. 173). Pourtant, dans les sous-genres déjà étudiés, on a montré que l'existence des trois n'est pas nécessaire: parfois l'enquêteur ne participe pas dans l'histoire, d'autres fois les rôles de victime et coupable sont interchangeable.

Le lecteur peut connaître un personnage à partir des descriptions physiques et morales faites par le narrateur, mais aussi de façon indirecte grâce à ses pensées et à ses actions ou à travers les dialogues ou les opinions des autres personnages. Au début, les personnages du roman policier ne montraient que leurs réflexions internes, cependant l'évolution du genre a entraîné aussi une évolution des personnages, concernant leur caractérisation et leurs actions.

L'intention des personnages peut être, soit l'acquisition d'un objet, soit la fuite de quelque chose de désagréable. L'objet n'est pas toujours une personne ou une chose physique, mais il peut être la recherche d'un certain état, comme le bonheur, la sagesse, la découverte de l'assassin. Bal (1987, p. 35) exemplifie sa théorie à travers la phrase *Maigret veut savoir l'identité de l'assassin*. *Maigret* est le sujet de l'action, dont la fonction est *veut savoir* et l'objet est *l'identité de l'assassin*. Il existe une volonté qui déclenche le rapport entre les actants : la victime peut être l'objet de désir de l'assassin, qui est l'objet à saisir par l'enquêteur, et ainsi de suite. De telle façon que, dans le genre policier, les personnages auront des intentions telles que dévoiler l'identité d'un criminel, découvrir le cadavre, cacher les indices ou venger quelqu'un. La fonction de l'enquêteur est celle de rétablir l'ordre.

Le récit policier repose sur des personnages faux (Eisenzweig, 1987, p. 64), de manière que l'auteur essaie d'occulter la moindre chose intéressante des personnages impliqués dans le crime. Il joue entre le fait d'être et de paraître pour dévier l'attention

du lecteur de ce qui est trop évident. C'est pourquoi les coupables et les complices seront des personnages presque inexistant dans le récit, car la narration cache entre les lignes toutes les pistes qui puissent révéler leur identité.

L'enquêteur comme stéréotype est souvent un ancien policier qui s'est séparé du corps pour des raisons psychologiques (Reuter, 1989, p. 144), dont la vie privée n'a rien de privée et la nostalgie reine sa vie amoureuse. C'est lui qui incarne fréquemment la figure du narrateur en montrant ses pensées au lecteur d'une façon parfois contradictoire. Le détective s'entoure normalement de collaborateurs, appelés lieutenants et le coupable a parfois des complices (ibid., p.178), nommés aussi par d'autres théoriciens comme adjuvants et opposants. Ces personnages secondaires mènent un rôle important pour la complexité de l'histoire et leurs intrigues parallèles accélèrent le rythme du récit. Ils apportent de l'aide ou provoquent des empêchements pour qu'un sujet ne réussisse pas son but.

Les objets sont aussi importants que les personnages (Eisenzweig, 1986, p.55), ils constituent les indices, comme, par exemple, l'arme homicide et ceux-ci doivent être à la fois absents et mentionnés par la narration; leur fonction est celle de conduire jusqu'à une solution surprenante. Plus les indices sont absents, plus la solution est impossible.

Le dernier actant à souligner est la valeur de la vérité, puisque les personnages peuvent occulter la vérité ou effectuer de faux témoignages (Bal, 1987, p.42), par exemple, un personnage ressemblant un adjuvant peut donc être finalement un opposant. Cette stratégie narrative trouble la linéarité du récit et oblige le lecteur à revenir en arrière en ce qui concerne l'identité des personnages : en tant que lecteurs, nous sommes obligés à jouer un jeu de découverte et de mensonge qui fait l'attrait de ce genre littéraire. Le but du romancier d'énigmes est de présenter un crime qui semble improbable et le signaler comme impossible. Petit à petit, les impossibilités deviennent des possibilités, puis des probabilités jusqu'à la découverte de la vérité.

3.4. Temps

Le temps joue un rôle essentiel dans les romans policiers, dû à son alternance temporelle progressive et régressive. Les événements arrivent pendant une période de temps précise et se produisent dans un ordre déterminé, (ibid., p. 45) qui normalement n'est pas un ordre chronologique. Le problème narratif au sein du récit policier est la

structure duelle temporelle qui provoque le mystère où un récit est à la recherche d'un autre. Le premier récit correspond au crime et le deuxième à la découverte du criminel et de ses motivations. Les romans policiers commencent habituellement *in medias res* en dévoilant l'assassinat mais en cachant l'auteur du crime.

Pour arriver à cette dualité temporelle, des prolepses et des analepses se succèdent sur l'axe chronologique. Les analepses sont des récits rétrospectifs (Genette, 1972, p.90) qui servent à informer le lecteur de ce qui fut dans une période antérieure au récit principal. La prolepse fait le contraire, une anticipation temporelle montrant un événement qui ne s'est pas encore déroulé (ibid., p. 105), et elle est moins fréquente que l'analepse. L'une comme l'autre peuvent être externes, lorsque leur amplitude reste extérieure à celle du premier récit, ou internes, quand elles interfèrent le récit principal. A travers ces deux outils, la fable est remuée par des progressions et des régressions.

Il y a d'autres phénomènes temporels comme le sommaire (ibid., p. 130), qui consiste à alléger le récit en résumant des journées, des mois ou des années; la pause narrative (ibid., p. 133), qui contribue à ralentir le récit ou l'ellipse, qui omet des moments de l'histoire. En appliquant ces trois derniers, le rythme du récit est accéléré ou ralenti. Ce sont de diverses formes de tenir le mystère et le suspense.

Dans un autre sens, le temps contextuel a d'ailleurs une grande importance, étant donné son lien avec la société qui sera reflétée.

3.5. Espace

Egalement, les actions ont lieu dans un espace, dont l'importance est surtout symbolique. Les endroits des actions peuvent se déduire normalement par le contexte ; d'autres fois, ils sont détaillés avec une grande précision. L'opposition entre les espaces intérieurs et extérieurs est très souvent employée pour évoquer l'emprisonnement et la liberté respectivement (ibid., p. 50). Les oppositions des espaces sont d'un caractère psychologique ; en effet, il est courant de focaliser sur une seule opposition spatiale, par exemple, la frontière entre deux lieux peut jouer un rôle significatif, la maison et l'extérieur, la ville et les alentours, etc. L'isolement des lieux est aussi remarquable car il favorise les sensations d'emprisonnement et d'angoisse.

Pour le roman policier, la ville n'est pas un simple référent (Evrard, 1996, p. 111) mais un endroit entouré de violence et menaçant et elle est souvent présentée comme un

lieu diabolique dont les habitants sont tous suspectés du crime. Sur le plan symbolique, le lieu clos présente une idée psychologique et morale qui perturbe les personnages aussi bien que le lecteur. Evrard (ibid.) considère l'espace du roman policier comme un labyrinthe de signes car il sera plein d'indices et de traces qu'il faudra dévoiler. Cette nomination fait référence à la difficulté de trouver la sortie du mystère et exemplifie la complexité structurale manifestée par cette sorte de romans. Présenté comme un lieu ambigu entre le réel et le fantasme, l'espace sera un élément d'un caractère très métaphorique et psychologique.

La scène du meurtre, ainsi que le cadavre du personnage assassiné, sont au cœur de la narration policière où le mystère poursuit des crimes presque parfaits chargés d'une énorme violence. La scène du meurtre est parfois présentée de façon elliptique ou vue à travers un témoignage (ibid., p. 131). L'espace est créé visuellement mais aussi acoustiquement, les bruits de la nuit, les bruits des meubles... favorisent la création d'une atmosphère frissonnante et violente. La scène du crime sera un lieu qui semble être hermétique mais dépourvu de tout signe de culpabilité.

En définitive, après avoir établi cette synthèse des éléments narratifs à analyser dans un roman, nous constatons que notre étude doit prêter une attention spéciale à la figure du narrateur, dont la focalisation est importante, pouvant signifier la différence entre un genre et un autre ; d'autre part, les descriptions physiques et psychologiques des actants, l'espace incluant le lieu du crime ou de la fuite, et la structuration des temps, tous ces facteurs d'analyse, nous permettront de nous plonger dans l'univers narratif de Pierre Lemaitre pour pouvoir en extraire les caractéristiques principales et évaluer, ainsi, quels choix il a mis en place dans ses romans pour construire une vision tellement personnelle du roman policier.

DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE DES ROMANS

1. ANALYSE DE *ROBE DE MARIÉ*

Tout d'abord, la couverture est déjà saisissante et captivante (voir Annexe 1). Un gros œil féminin est au milieu, en regardant exorbité à cause de la panique et sur la pupille se montre la silhouette d'un homme menaçant. Au-dessus de l'œil, se situe le nom de Pierre Lemaitre en gros et, entre le nom de l'auteur et l'image de l'œil, se place le titre, qui passe quasiment inaperçu, et dont l'intention est de dévier l'attention. Si l'on lit le titre *Robe de marié*, on remarque qu'il manque un « e » à la fin de marié. Cette « erreur » grammaticale sera comprise seulement lorsqu'on aura fini la lecture.

Selon Genette (1987, p. 30), la couverture d'un livre a une intention paratextuelle pour attirer l'attention et établir l'horizon de lecture par rapport aux attentes du lecteur. A partir de la couverture de *Robe de marié*, on sait déjà qu'il y aura une femme qui sera sûrement la victime. L'agresseur semble être un homme méconnu dont l'ombre est plus important que lui-même, ce qui veut dire que son identité sera cachée et qu'il représente une menace. Ces informations placent déjà le lecteur dans une situation d'incertitude qui porte sur les raisons de la peur du grand œil féminin.

1.1. Structure

Ce roman se caractérise par la présence de plusieurs narrateurs. La structure du récit est divisée en 4 chapitres en raison des changements de narrateur et des périodes chronologiques.

Dans le 1^{er} chapitre, appelé *Sophie*, on trouve un narrateur témoin qui focalise sur le personnage de Sophie. On connaît ses mouvements et ses pensées à la troisième personne du singulier :

Léo est tout contre elle, immobile, la tête posée sur ses cuisses. D'une main, elle caresse ses cheveux, de l'autre elle tente de s'essuyer les yeux, mais ses gestes sont désordonnés. Elle pleure. (p. 11)

La focalisation est interne puisque le lecteur suit l'histoire à travers le regard et les sentiments de Sophie. Le narrateur se confond parfois avec le personnage de Sophie car il passe soudainement de la troisième personne à la première personne :

Seul.

Je me suis enfuie et l'enfant est seul.

Il faut appeler.

Elle attrape son sac, l'ouvre comme si elle le déchirait. [...] (p. 30)

Le récit commence avec un narrateur témoin qui devient un narrateur personnage pour un instant. La focalisation ne change pas, elle est toujours interne. Dans un premier moment, on interprète le narrateur de *Sophie* comme un narrateur omniscient mais, lorsqu'on lit le récit de *Frantz* à la première personne, on réalise que le narrateur de la première partie a les mêmes connaissances sur Sophie que Frantz. En effet, c'est un narrateur-personnage correspondant à Frantz, en tant que voyeur.

Dans le 2^{ème} chapitre, appelé *Franz*, le narrateur et la forme de récit sont différents. Dans ce cas-là, la forme de récit imite un journal intime, celui de Franz. Le narrateur correspond donc au personnage de Franz et la focalisation est interne :

Je ne sais pas si Sophie avait un rendez-vous ce matin, mais elle n'est pas arrivée de bonne heure. On lui a volée sa voiture ! Elle descend – pour une fois qu'elle avait trouvé une place dans la rue sans parcmètre ! – et plus rien. Alors, le commissariat, la déclaration de vol, tout ça prend un temps infini... (p. 141)

En tournant les pages du journal intime, le lecteur connaît un nouveau personnage et on est conscient d'une rétrospection temporelle qui renvoie les événements de l'histoire au 3 mai 2000, quatre ans avant du récit précédent. De ce dernier extrait, on peut d'ailleurs souligner l'emploi d'un langage très familier et vraiment ironique. Plus on lit, plus le vocabulaire de ce narrateur devient violent et sarcastique.

Etant donné que l'on parle de focalisation et que celle-ci porte sur la vision des événements, il faut souligner le moment où le récit deuxième atteint le récit premier. Le roman commence par les jours où Sophie est déjà folle et travaille comme baby-sitter. Dans ce récit-là, le lecteur avait vu comment cette femme avait vécu la découverte de la mort inexplicable de Léo :

Le petit dormait profondément, sa respiration faisait un léger sifflement. Je pense qu'il n'a pas souffert longtemps. J'ai passé le lacet autour de sa gorge, coincé sa tête sous l'oreiller contre mon épaule, puis tout a été très vite. Mais c'était épouvantable. J'ai senti que j'allais vomir, les larmes me sont montées aux yeux. J'ai eu la soudaine certitude que ces secondes faisaient de moi quelqu'un d'autre. C'est le plus éprouvant de tout ce que j'ai été obligé de faire jusqu'ici. (p. 215)

On reconnaît ici la même scène du début mais à travers la vision de l'assassin, la vision de Frantz. Le narrateur coïncidant avec le personnage, la focalisation interne et le

récit sous la forme d'un journal intime favorisent la création d'une ambiance close et violente chez le lecteur. C'est à ce moment-là qu'on découvre la relation existante entre les deux personnages. La menace est déjà installée chez le lecteur car le vrai coupable est démasqué et on connaît comment Frantz a joué son rôle pour pousser Sophie dans la folie, à travers un angoissant harcèlement que le lecteur souffre aussi.

Dans le 3^{ème} chapitre, *Franz et Sophie*, réapparaît le narrateur témoin à la troisième personne. La focalisation devient interne de nouveau. Dans ce chapitre, des rêves interfèrent le récit principal pour montrer au lecteur comment les assassinats ont été commis. Dans ces cauchemars, le narrateur est à la première personne et correspond aux différents personnages déjà morts qui parlent à Sophie. Cependant, tous ces personnages ont la même voix qui se répète à chaque rêve, c'est la raison pour laquelle elle dit la Voix avec majuscule :

Toujours les mêmes mots, les mêmes morts. Dans ses rêves, le petit Leo lui parle avec la voix d'homme qu'il n'aura jamais. Léo lui parle avec la Voix. Il lui raconte, avec tant de détails, combien le lacet lui a fait mal à la gorge, combien il s'est épuisé à chercher sa respiration, combien il s'est débattu, combien il a tenté de hurler... (p. 229)

La Voix des morts devient un personnage car elle interagit directement avec Sophie. Cette voix raconte l'homicide de son mari, Vincent, et essaie de lui faire peur en disant qu'elle est la coupable mais qu'elle va aussi mourir très bientôt. Pourtant, le vrai meurtrier est Frantz et il est donc le narrateur qui essaie d'effrayer Sophie en pénétrant dans ses rêves :

Devant moi l'abîme de l'escalier en pierre, large comme un allée de cimetière, profond comme un puits, et toi, Sophie ma mort, qui passes doucement ta main sur ma joue, voilà ton dernier adieu, ta main sur ma joue, tes lèvres se pressent, tes mâchoires se serrent et tes mains, dans mon dos, saisissent les poignées de mon fauteuil (résiste Sophie, débats-toi, hurle plus fort) et mon fauteuil, d'une brusque poussée, s'envole et je m'envole moi aussi, Sophie ma tueuse et je suis au ciel, pour toi, c'est là que je t'attends, Sophie, car je te veux près de moi, bientôt tu seras près de moi (hurle, hurle !), tu peux hurler, mon amour, je sais que tu es en route vers moi. (p. 228)

A la fin de ce chapitre, la focalisation porte à nouveau sur Frantz. Il a perdu la trace de sa victime et il doit la retrouver vite pour finir son plan de vengeance :

C'est la première fois depuis quatre ans qu'il est incapable de dire à la seconde près où se trouve Sophie. Faire vite. La retrouver. Il réfléchit quelques instants à la question des médicaments mais se rassure : il a créé un état dépressif qui ne devrait pas s'estomper trop rapidement. Il faut malgré tout la ramener. C'est impératif. Terminer. En finir. (p. 244)

La focalisation est toujours interne mais devient désormais alternante entre les deux personnages. Dans le dernier chapitre, *Sophie et Franz*, l'alternance devient plus

remarquable dû à l'accélération du rythme de l'histoire, en passant de la focalisation sur un personnage à l'autre à presque chaque paragraphe.

Comme on a pu voir, le jeu de la narration et de la focalisation est très complexe. Les confusions narratives sont constantes, l'auteur change d'un narrateur à l'autre sans nous apprendre la relation existante entre eux. Petit à petit, le lecteur découvre les liens en compatissant avec l'angoisse de Sophie. Le point de départ, c'est elle, une jeune et jolie femme qui est en train de devenir folle : l'histoire la montre, indirectement, comme responsable et assassine des gens mais elle n'en a aucune conscience. Pourtant, à travers le jeu narratif des voix, on découvre qu'elle est la victime d'une vengeance et qu'il y a un narrateur au-dessus d'elle qui tire les ficelles. Tous les événements que le lecteur avait interprétés sont bouleversés et on va les réinterpréter depuis la focalisation de Frantz, qui est le vrai assassin.

1.2. Personnages

Pour introduire les personnages de ce roman, il faudra reconnaître les deux personnages principaux mais aussi leurs alter egos. Ces personnages sont, d'un côté, Sophie et Marianne et, de l'autre côté, Frantz et Lionel. Lemaitre aime bien travailler sur la création de tous les personnages, autant leur physique que leur personnalité. Cette création méticuleuse concerne aussi les personnages secondaires, car ils sont aussi importants que les personnages principaux pour que l'intrigue puisse avancer.

Sophie est le personnage principal et c'est sa terrible histoire qu'on va connaître. Elle est une femme heureuse, mariée avec un homme qui l'adore, très beau et très attentif. Dotée d'une grande intelligence, elle est très affectueuse avec son mari. Mais dès que la figure de Frantz apparaît, elle commence à se transformer : elle devient inquiète, nerveuse et le lecteur a l'impression qu'elle souffre d'une maladie mentale. C'est à travers de petits changements que Frantz perturbe complètement l'essence de Sophie :

Hier soir, j'ai remplacé son paquet de beurre par un autre et je lui ai fait changer de marque de café. Des petites touches, discrètes, progressives. C'est tout bête, mais c'est essentiel, la progressivité (p. 140).

Quant à son apparence physique, elle aura une évolution désolante. Quand Frantz voit Sophie pour la première fois, elle était une femme mariée, très jolie et heureuse : *Je la voyais de profil. C'est une femme agréable, une femme qui doit plaire aux hommes.* (p. 121) En revanche, le harcèlement la transforme complètement : *Au sortir de la cabine,*

dans la glace, son visage. Dévasté. C'est fou ce qu'elle se sent vieille et usée. (p. 45) C'est le début du dégât physique dont elle est consciente. Après avoir perdu son mari et la vie qu'elle menait, elle a une apparence lamentable : *Ces derniers temps, elle a considérablement maigri. Elle mange peu et n'importe quoi, elle fume beaucoup, elle dort mal* (p. 69).

Des homicides sans explications l'entourent et elle ne s'en souvient pas. En plus, elle est dévastée aussi mental que physiquement. Pour échapper de l'enquête, elle achète une nouvelle identité périssant en trois mois, raison pour laquelle elle doit se marier très vite pour en avoir une permanente. A la fin de son histoire, elle est méconnaissable pour son amie et pour son père. Elle se trouve extrêmement maigre, désespérée, sans énergie : *Un visage de droguée, voilà ce qu'a immédiatement pensé Valérie. Parce qu'elle paraissait dix ans de plus que son âge, que ses épaules étaient basses, ses yeux cernés. Son regard disait son désespoir* (p. 252).

Après quatre ans de malheurs, elle subit des pertes de mémoire et devient une personne agressive, maladroite et dépressive. Elle fume beaucoup à cause de l'énorme anxiété qu'elle souffre. Elle obtient un nouveau nom, celui de Marianne Leblanc, et son idée consiste à se marier avec un homme quelconque pour avoir un nom de famille permanent.

Frantz, l'autre personnage principal, mène une double vie aussi. Il vole l'identité de quelqu'un appelé Lionel Chalvin et il fait la connaissance de Sophie :

Pour la première fois, elle le détaille. Un mètre soixante-seize, quatre-vingts peut-être. Sans doute pas mal fichu. Des épaules larges. Ça fait du sport à l'armée, des mains larges aux ongles bien tenus. Et pour le visage : une bonne tête de chien. Des cheveux qui devaient être raides lorsqu'ils n'étaient pas coupés aussi court, un nez un peu mou, un regard sans beaucoup d'expression. (p. 107)

Voilà la première impression que Sophie a de Frantz, sous le pseudo de Lionel. Cette description physique correspond à Frantz et à Lionel, étant donné qu'il s'agit de la même personne, mais leur caractère diffère beaucoup.

Lionel est un militaire très ennuyeux qui ne sait parler que de son métier. Il parle utilisant « affirmatif » et « négatif » comme s'il était un robot : *Le garçon n'est pas idiot, il est simple. Il veut se marier, avoir des enfants, il est gentil. Et Sophie n'a pas de temps à perdre* (p. 111). Il semble quelqu'un de banal, naïf, une personnalité faible et, donc, le candidat parfait pour se marier.

Quant à l'autre visage du même personnage, c'est-à-dire Frantz, il est un excellent manipulateur qui agit en raison d'une vengeance. Sa morale est inexistante, il est cruel et profite bien des souffrances de ses victimes, surtout des malheurs qu'il provoque chez Sophie. Il est très précis et méticuleux avec tout ce qu'il fait. La perte de sa mère est le déclencheur de son obsession contre Sophie. Pour un harcèlement exhaustif, Frantz s'installe dans un appartement en face de chez elle et la surveille par la fenêtre grâce à une lunette. Ce fait est d'influence hitchcockienne car dans *Fenêtre sur cour* (1954) le personnage principal est un voyeur qui est hospitalisé et observe tous les jours les gens de l'immeuble d'en face.

La relation entre Marianne et Lionel est une piège pour que Frantz puisse s'approcher plus de Sophie. Sa fausse identité est dévoilée quand elle essaie de se suicider et, lui, il crie le nom de Sophie. Peu après, elle trouvera son journal intime et l'explication à tout ce qu'elle a vécu. La relation entre Frantz et Sophie correspond à la corrélation entre coupable et victime. Sophie réussit à découvrir le harcèlement et la violence dont elle a été la victime et décide de torturer son agresseur de la même façon qu'il l'avait fait.

Sophie n'est pas la seule victime de Frantz mais elle est la seule qui réussit à survivre. Ce sont concrètement huit, les homicides dont Frantz et l'auteur matériel. Dans un ordre chronologique : il pousse et jette la belle-mère de Sophie par les escaliers ; il provoque une « fausse couche » à Sophie ; il pousse Vincent, le mari de Sophie, dans les escaliers : *c'est curieux d'ailleurs, c'est la même mort que sa mère. Parle-moi de la destinée...* (p. 209) L'ironie de cette phrase prononcée par Frantz a son écho plus tard, puisqu'il mourra de la même façon que sa mère aussi. Après, il étouffe Léo, le petit garçon que Sophie garde, avec un lacet ; il poignarde quatre fois Véronique, une femme inconnue qui s'offre à aider Sophie ; plus tard, il assassine son patron avec un bât de baseball et, finalement, il tue Andrée, une copine du travail de Sophie, en la jetant par la fenêtre. Tous les meurtres sont décrits mais superficiellement : les scènes des crimes et les armes homicides sont décrits sommairement mais ne font l'objet d'aucune observation pour l'enquête.

Parmi les personnages secondaires, Mr. Auverney et Valérie seront indispensables pour le dénouement du drame. Mr. Auverney, c'est le père de Sophie et, Valérie, sa meilleure amie. L'objectif de Sophie est de récupérer sa liberté et ces deux personnages jouent le rôle d'adjuvants, dont les actions facilitent le but de la victime. Valérie lui offre

son appartement pour se cacher et son père livre de faux documents pour que Franz les trouve et devienne déprimé. L'importance du rôle du père fait partie de la surprise finale que Lemaitre insère dans ses dénouements. C'est à la dernière page qu'on sait que le père de Sophie a été le point clé pour arrêter à l'agresseur avec son plan.

Le jeu des personnages et de leurs actions est très compliqué et surprenant. Le rôle du coupable paraissait dans un premier moment appartenir à Sophie, cependant elle est la véritable victime. On découvre, lors des changements narratifs, que le vrai agresseur est Frantz, apparaissant comme un narrateur-personnage nouveau au milieu du roman, sans aucune contextualisation ni repère dans l'histoire de Sophie. Finalement, les actions des adjuvants, tant celles de la meilleure amie, Valérie, comme celles du père de Sophie, seront décisives pour le dénuement de l'intrigue. La clé pour la confusion du lecteur réside dans la polyvalence des identités des personnages, qui au début sont très flous, et dans le jeu des voix narratives.

1.3. Temps

L'action commence « in media res » mais le lecteur ne le saura jusqu'au deuxième chapitre. Le fait de diviser le roman en 4 parties sert à avancer et reculer dans le temps et l'espace, c'est-à-dire, cette division sert à créer la dualité temporelle propre aux romans policiers. Le premier récit place les personnages en 2004, mais la fable chronologique commence quatre ans avant. La société qu'on verra reflétée est alors celle d'aujourd'hui.

Tout d'abord, le paragraphe déjà introduisant le roman place l'histoire dans un moment postérieur au paragraphe suivant (prolepses). Lemaitre emploie cet outil littéraire pour attraper le lecteur dans l'histoire en montrant le moment où le premier mort est découvert. Le sentiment de la souffrance et de l'angoisse apparaît dès maintenant et ne va jamais quitter le lecteur.

Dans le deuxième paragraphe, le récit nous situe à un moment absent de tranquillité où la souffrance est déjà installée chez Sophie. Elle subit une anxiété provenant d'un temps historique qui précède ce temps narratif. En seulement deux paragraphes, on sait déjà qu'il y aura au moins trois morts : celle de Léo, celle de Vincent et celle d'un autre personnage dont on ne connaît pas encore le nom :

Ce matin-là, comme beaucoup d'autres, elle s'est réveillée en larmes et la gorge nouée alors qu'elle n'a pas de raison particulière de s'inquiéter. Dans sa vie, les larmes n'ont rien d'exceptionnel : elle pleure toutes les nuits depuis qu'elle est folle. Le matin, si elle ne sentait pas

ses joues noyées, elle pourrait même penser que ses nuits sont paisibles et son sommeil profond. Le matin, le visage baigné en larmes, la gorge serrée sont de simples informations. Depuis quand ? Depuis l'accident de Vincent ? Depuis sa mort ? Depuis la première mort, bien avant ? (p. 12)

En effet, ce paragraphe annonce que ce commencement du roman n'est pas vraiment le début de l'histoire. Il s'agit d'une ellipse avec une intention d'effacer l'identité de l'assassin. Ici, le temps du récit se fixe quelques années après les incidents et le lecteur va connaître la vie bouleversante de Sophie et comment elle devient folle.

Dans la première partie, l'intrigue est linéaire sur l'axe chronologique ; il y a parfois des analepses évoquant des moments du passé, pourtant le narrateur ne raconte pas vraiment les événements passés, mais il les mentionne :

Tandis qu'elle se dirige d'un pas pressé vers la maison (Léo se plaint qu'elle marche trop vite), des images l'assaillent en désordre : la voiture de Vincent écrasée contre un arbre et des gyrophares clignotant dans la nuit, sa montre au fond d'un coffre à bijou, le corps de Mme Duguet dévalant l'escalier, l'alarme de la maison qui rugit en pleine nuit... Les images se mettent à défiler dans un sens puis dans l'autre, de nouvelles images, d'anciennes. La machine à vertige a repris son mouvement perpétuel. (p. 18)

Dans le chapitre suivant, appelé *Frantz*, le temps fait un saut temporel en arrière (analepse). On avait fini le temps du récit de *Sophie* en 2004, et maintenant, *Franz* nous mène à l'année 2000. C'est le moment d'expliquer les assassinats qui avaient entourés Sophie. Lemaitre choisit de le faire à travers un journal intime qui marque le jour à jour des personnages impliqués, en montrant au lecteur ce qu'il y avait sous la folie de Sophie :

3 mai 2000

Je viens de l'apercevoir pour la première fois. Elle s'appelle Sophie. Elle sortait de chez elle. Je n'ai guère distingué que sa silhouette. Visiblement, c'est une femme pressée. Elle est montée en voiture et elle a détalé aussitôt, au point que j'ai eu du mal à la suivre en moto. Par chance, elle a eu des difficultés pour se garer dans le Marais, ce qui m'a bien facilité les choses. Je l'ai suivi de loin. (p. 121)

Cette analepse situe l'histoire dans le moment exact où la fable commence. Grâce à la création d'un récit sous la forme d'un journal intime, le déplacement temporel est vraiment précis. Cet outil temporaire entraîne la mise en abyme de la dualité temporelle dont on avait déjà parlé. Comme il s'agit d'un journal intime, le temps sera linéaire et les actions du narrateur (= personnage) sont si détaillées que chaque jour est présenté comme une scène. Le journal intime permet en même temps de faire des ellipses en passant, par exemple, d'un jour à dix jours plus tard pour alléger la lecture. Quand les actions sont plus intenses, l'ampleur des sauts temporels est plus petite.

Dans le chapitre *Frantz et Sophie*, la dualité temporelle prend fin : le temps du deuxième récit atteint le temps du premier récit. Le rythme de l'histoire est maintenant ralenti. Après la fuite de Sophie, Frantz la cherche pendant des semaines sans aucun succès. Grâce à une nouvelle analepse, dont la focalisation porte sur Valérie, la meilleure amie de Sophie, on dévoile ce qui s'est passé durant le temps que Frantz la cherchait. La fin de ce chapitre réunifie le temps chronologique des deux personnages principaux à nouveau.

Dans le dernier chapitre, deux narrations se succèdent. Ces narrations portent sur des actions qui coïncident dans le temps mais le narrateur et la focalisation correspondent à Frantz et à Sophie respectivement et elles vont s'intercaler d'un paragraphe à l'autre, en provoquant une simultanéité des deux temps des deux narrations. Ce fait donne lieu à une accélération du rythme de l'histoire qui précipite ses derniers événements.

La dualité temporelle de l'histoire ne coïncide qu'à la fin de l'histoire. Le roman est plein de progressions et régressions dans le but d'effacer et dévoiler les indices et la vérité. Même si l'enquête n'existe pas, le lecteur arrive très vite à l'idée que l'assassin est l'écrivain du journal intime mais ses motivations ne seront découvertes qu'à la fin.

Le temps de l'histoire n'est pas facile à suivre. Même si le journal présente des dates précises, le lecteur est secoué par des analepses et des prolepses, parfois subtils, parfois non. Tous les changements d'époques servent à confondre la lecture et à l'éclaircir, par exemple, on lit les crimes deux fois : l'une correspond au faux coupable (Sophie) et l'autre, au vrai coupable (Frantz). La dualité temporelle est un point très relevant pour la création de l'intrigue.

1.4. Espace

L'histoire commence dans le lieu d'un crime où le « meurtrier » est encore là en train d'embraser le corps décédé d'un petit enfant. Quelques pages après, l'assassin semble être une femme très folle qui oublie tout ce qu'elle fait. Les endroits de tous les assassinats sont de petits espaces qui paralysent Sophie et où, dès qu'elle se réveille, *elle voudrait bouger mais elle ne peut pas* (p. 26). Elle se sent surveillée et elle a raison, Frantz est près d'elle partout où elle se trouve :

Cette fois, elle m'a laissé monter seul. Je suis immédiatement allé à la fenêtre. C'est encore mieux que ce que j'avais espéré. Les étages des deux immeubles ne sont pas tout à fait au même niveau et ma vue sur l'appartement de Sophie est un peu plongeante. Je n'avais pas

remarqué qu'en fait j'ai vue sur deux fenêtres de son appartement. Le salon et la chambre. Il y a des rideaux de mousseline aux deux fenêtres. J'ai tout de suite pris un stylo et sur mon petit carnet j'ai établi une liste de choses à acheter. (p. 132)

Voilà comment il déménage à l'appartement qui est tout en face de la maison de Sophie pour la surveiller. Comme on a déjà commenté, le fait de regarder par une fenêtre et de surveiller quelqu'un n'est pas une idée propre à Lemaitre, mais il l'a prise du film *Fenêtre sur cœur* d'Hitchcock. Dans le film de ce réalisateur, le personnage, sans bouger de sa chambre, mène une enquête d'une disparition bizarre. Cependant, pour Frantz, ce n'est pas suffisant de regarder à travers sa lunette, bien au contraire, il installe des caméras, il la poursuit et il lui vole son sac pour obtenir toute son information et pouvoir ainsi, obtenir tous les mots de passe de tous ses appareils électroniques.

Hier, Sophie a réservé par internet deux places au théâtre Vaugirard pour le 22 octobre. Elle veut voir La cerise (toujours son goût pour les Russes) avec un acteur de cinéma dont je ne me souviens jamais du nom. Elle s'y est prise assez tôt parce que ce spectacle va se jouer à guichets fermés. Pas de réservation, pas de place. Dès le lendemain, j'ai envoyé un e-mail depuis son compte, repoussant la réservation à la semaine suivante. (p. 140)

Frantz a tout prévu pour harceler et pour contrôler la vie entière de Sophie. C'est à travers ces petits changements subtils qu'il arrive à la pousser dans la folie. Il est persistant dans son but et chaque jour il s'amuse en jouant partout avec la santé mentale de sa victime ; par exemple : chez elle, il change ses rendez-vous d'une semaine à l'autre ; au super marché, il lui introduit dans son sac un parfum et une petite trousse de manucure pour qu'on l'arrête ; dans la rue, il change sa voiture de place en la garant quelques rues plus éloignées.

Plus l'histoire avance, plus petite est la distance entre les deux et les endroits deviennent plus étouffants. Il fait en sorte que les espaces soient de plus en plus renfermés pour avoir un meilleur contrôle de la situation, jusqu'au point d'enfermer Sophie chez elle. Pour échapper de cette prison-là, Sophie essaie de se suicider :

Il s'est retourné, la tête de Sophie était renversée sur l'appui de la baignoire, les yeux fermés, la mousse jusqu'au menton. Elle a un joli profil. De toute manière, même devenue aussi maigre, Sophie est toujours jolie. Vraiment très jolie. (...) Il s'est retourné. La tête de Sophie avait disparu, il s'est précipité. La mousse était rouge et le corps de Sophie avait coulé au fond de la baignoire. Il a poussé un cri. « Sophie ! » Il a plongé les bras dans l'eau et l'a ressortie par les épaules. Elle n'a pas toussé mais elle respirait. Son corps entier était d'une blancheur sépulcrale et le sang continuait de couler de son poignet. (p. 241)

Cette description du suicide, autant que les autres des meurtres, est chargée d'une énorme violence. La description du corps de Sophie comme la figure d'un cadavre, même avant de couler au fond de la baignoire, et du sang, qui est partout, sont durement

détaillées. Les sujets de la mort violente et de la sexualisation constante de la femme font partie de l'agressivité du langage qui cherche à retourner l'estomac du lecteur et, cela, c'est justement le but de Lemaitre.

Les scènes des crimes ne sont pas aussi importantes que dans le roman policier classique. L'intention des crimes est centrée sur la perturbation psychologique de la victime c'est-à-dire, ils font partie de la stratégie de Frantz pour pousser Sophie dans la dépression et dans la folie. Les descriptions de ces scènes sont également violentes mais il y a autant de crimes qu'ils ne sont suivis par aucun enquêteur, dans le roman, bien qu'on sache à travers la peur de Sophie à être découverte, que la police mène un enquête, mais elle n'est pas objet de récit.

En ce qui concerne la terrible destinée de Frantz, elle est racontée sous la forme d'un fait divers cité. La fenêtre, en tant qu'espace menaçant, indique le début et la fin des crimes. L'histoire de vengeance de Frantz commence à cause du suicide de sa mère en 1989 : elle s'est jetée par une fenêtre, habillée avec sa robe de mariée. Son fils meurt exactement pareil trente ans plus tard :

FAITS DIVERS

Un homme de trente et un ans, Frantz Berg, s'est jeté avant-hier par la fenêtre du cinquième étage de la résidence des Petit-Champs où il demeurait. Il est mort sur le coup.

Il avait revêtu, pour se donner la mort, la robe de mariée ayant appartenu à sa mère qui, curieusement, avait trouvé la mort dans des conditions identiques en 1989. (p. 310)

Par rapport aux espaces extérieurs, ils sont aussi menaçants. Pour Sophie, il n'est pas facile de bouger dans la ville car elle est poursuivie par la police, de telle sorte qu'elle essaie de se déplacer vite et dans la clandestinité. Les changements d'espace sont en rapport avec les différentes identités que Sophie assume :

C'est sa stratégie depuis le début : elle se pose quelque part et se met immédiatement à la recherche d'un autre point de chute, un autre job, une autre chambre... Ne jamais rester en place, tourner. Au début, circuler sans papiers lui a semblé assez facile, quoiqu'épuisant. Elle dormait toujours très peu, s'appliquait à changer d'itinéraire au moins deux fois par semaine, où qu'elle soit. En repoussant, ses cheveux ont permis une autre coupe. Elle a acheté des lunettes verres blancs. Elle reste attentive à tout. Changer de situation régulièrement. Elle a déjà fait quatre villes. (p.72)

Lemaitre travaille aussi le temps météorologique, comme la pluie et l'obscurité, qui sont des éléments typiques du roman policier classique, pour créer une ambiance effrayante lors de l'apparition d'une menace : par exemple, quand Frantz poursuit Vincent, le mari de Sophie, et sa voiture s'écrase contre un arbre :

De gros nuages noirs ont roulé dans le ciel toute la fin de la journée. La pluie a commencé à tomber vers 19 heures. Lorsque Vincent Duguet est passé devant moi à 21 h 15, l'orage était à son comble. (p. 198)

Les espaces sont nombreux mais les sensations étouffantes dominent partout. Même quand elle est chez les adjutants, Sophie est consciente du danger et elle craint d'être retrouvée par son agresseur. Les lieux des crimes n'ont pas autant d'importance, étant donné qu'il n'existe pas d'enquête : ils ne sont pas le centre de l'histoire mais ils font partie de la stratégie de Frantz pour rendre Sophie folle. Les mouvements dans les différentes villes qu'ils parcourent correspondent des changements d'identité, pour l'un comme pour l'autre. De la même manière, les changements dans le temps atmosphérique annoncent des événements chargés de fortes émotions. Frantz contrôle tous les espaces habituels de Sophie, il coïncide dans le même espace qu'elle à plusieurs reprises sans être jamais découvert. La surveillance par la fenêtre, les caméras installées chez elle, l'obtention de tous ses mots de passe, etc., étaient son grand avantage sur elle. Dès qu'il perd le contrôle sur l'espace de sa victime, il perd le contrôle complet de son plan de vengeance.

1.5. Un roman policier ?

D'après l'opinion de multiples critiques, nous avons trouvé que ce roman était classé comme un roman noir, un thriller et un polar. Pierre Lemaitre, par contre, considère, comme l'on a déjà signalé, que c'est un roman policier.

Si nous observons le tableau comparatif qu'on avait créé dans la première partie, nous constatons, premièrement, que pour le roman classique, la présence de l'enquêteur, le coupable et la victime étaient indispensables, tandis que dans *Robe de marié*, l'enquêteur n'existe pas, tout se joue entre agresseur et victime. Pourtant, on avait dit que le coupable du roman policier tuait pour des raisons personnelles, coïncidant avec les motivations de Frantz, qui tue en raison d'une vengeance familiale.

En ce qui concerne le temps, il est à rebours et très complexe. Comme dans le roman policier classique, le temps ici est régressif et présente beaucoup de sauts temporels qui servent à confondre le lecteur. C'est à travers une analepse qu'on reconnaît les événements complets et comment ils ont été déclenchés.

Par ailleurs, les espaces décrits par l'auteur sont des lieux clos qui renvoient de nouveau aux caractéristiques du genre classique, mais qui sont propres aussi aux thrillers

où les espaces fermés et menaçants contribuent à provoquer les frissons chez le lecteur. Le langage violent des dialogues et des descriptions sont en rapport avec une société amoralisée représentant celle de l'actualité.

Finalement, le narrateur diffère entièrement du genre policier classique, puisqu'il était normalement l'enquêteur ou quelqu'un de proche (ici il n'existe même pas cette figure) et la polyphonie était impossible. Dans *Robe de marié* la polyphonie est l'un des points clés pour organiser le mystère, ainsi que l'insertion d'autres sortes de récit, comme le journal intime et les extraits de faits-divers.

En somme, l'intrigue, les descriptions des espaces et la structure du temps sont de caractère policier. Il s'oppose cependant au genre classique dans l'emploi d'une polyphonie inévitable et l'inexistence de la figure du détective. Les espaces urbains et sombres, le langage familier et l'expression d'une énorme violence correspondent au roman noir. D'autre part, l'interprétation d'une société stéréotypée et amoralisée est en rapport avec le polar et la nécessité de toucher le lecteur en lui provoquant des émotions désagréables, comme l'agonie, est propre au thriller.

Étant Lemaitre un virtuose de tous ces sous-genres, la difficulté à classer ce roman nous pousse à nous réaffirmer dans notre hypothèse de départ sur l'hybridation de genres. Pour confirmer cette idée et, par conséquent, arriver à une définition précise de la façon dont Lemaitre envisage le récit policier, nous allons étudier un autre de ces romans, plus récents, qui nous permettra d'apporter de nouveaux éléments critiques.

2. ANALYSE DE *TROIS JOURS ET UNE VIE*

Trois jours et une vie, publié en 2016, est un roman qui attrape le lecteur dès les premières pages. C'est un roman psychologique, où l'on retrouve l'art unique de Pierre Lemaitre d'émouvoir et de torturer son lecteur.

On avait dit que pour Genette le paratexte, formé par la couverture, le titre, le nom de l'auteur, les dédicaces, etc., n'a pas seulement une intention publicitaire, mais aussi il est important pour se faire une idée de ce qu'on va lire avant de tourner la première page. Cette couverture (voir annexe 2) attire notre attention à cause de l'image d'une forêt qui semble être froide et humide. Les couleurs prédominantes sont le vert et le noir et le manque de la couleur blanche donne une sensation d'obscurité. Le sol rougeâtre, formé par un chemin de feuilles automnales, s'éloigne vers la profondeur de la forêt. Entre les

arbres, le nom de l'auteur en gras et au-dessous se trouve le titre *Trois jours et une vie*, écrit en roux, couleur émulant le sang. Grâce à ce paysage, le lecteur, qui n'a pas encore commencé à lire, est déjà plongé dans un endroit frissonnant et prêt à dévoiler ce qui s'est passé « à la fin de décembre 1999 », phrase débutant le livre.

Les informations fournies jusqu'ici concernent surtout l'espace et les sens. Ce paysage cherche à provoquer une sensation de solitude et de peur. On peut même s'imaginer qu'il correspond à la scène d'un crime mais on ne peut pas l'affirmer jusqu'à la lecture.

2.1. Structure

L'histoire de ce roman se voit divisée en trois parties, dont les récits ont une longueur tout-à-fait différente. Les trois chapitres comprennent trois époques différentes de la vie d'Antoine en relation avec les voisins de son petit village, appelé Beauval.

Tout au long du roman, la narration est à la troisième personne et la focalisation est interne. On va connaître les événements à travers la vision d'Antoine, dont le caractère psychologique évoluera à cause des infortunes vécues et du temps qui passe. Dans le premier chapitre, la focalisation porte sur Antoine à l'âge de 12 ans, dont l'expression est naïve et innocent ; dans le suivant, il a déjà 24 ans et il représente la vie d'un adulte sûr de lui-même ; et, à la fin de l'histoire, il a 28 ans et l'esprit de quelqu'un très malheureux. La trame commence par l'assassinat de Rémi :

Antoine prit alors le bâton à deux mains et, ivre de rage, en frappa l'enfant. Le coup porta à la tempe droite. Rémi s'effondra, Antoine s'approcha, tendit la main, lui secoua l'épaule.

Rémi ?

Il devait être assommé.

Antoine le retourna pour lui tapoter les joues, mais quand l'enfant fut sur le dos, il vit ses yeux ouverts

Fixes et vitreux.

Et une certitude lui traversa l'esprit : Rémi était mort. (p. 28)

Quant à la forme d'écriture, Lemaitre utilise des phrases courtes qui marquent l'intensité du moment et qui maintiennent le suspense, surtout à la fin de tous les chapitres où la dernière phrase conclut avec un événement qui va tout bouleverser. Le lecteur, envahi par le mystère, ne peut que continuer sa lecture :

Il pensait qu'il aurait peur de rentrer à la maison, mais non, au contraire, la boulangerie, l'épicerie, le portail de la mairie, ces lieux familiers le ramènent à la vie habituelle, mettent le cauchemar à distance.

Pour masquer la déchirure de sa manche de chemise, il en cherche le poignet pour le serrer dans sa paume.

Il baise les yeux.

Il a perdu sa montre. (p. 44)

Lemaitre interrompt parfois le récit pour dialoguer avec le lecteur, formulant des questions qu'on devrait se poser. L'auteur met en relief la situation difficile où Antoine se trouve. Ce sont des questions que le personnage se pose mais aussi que le lecteur doit se poser et qui provoquent la nécessité de connaître le dénouement :

Il était impossible de savoir de quelle manière se terminerait l'histoire. Me Courtin allait-elle mourir ? Le corps de Rémi serait-il enfin découvert ? Et s'il l'était, serait-ce avant ou après la disparition de Mme Courtin ?

Ce qui épuisait Antoine, ce n'était plus la culpabilité, ni la peur d'être confondu, c'était l'attente. L'incertitude. La sensation que tant qu'il ne serait pas parti loin d'ici, tout pouvait survenir, que sa vie pouvait être ruinée en quelques secondes. Ce n'était plus maintenant qu'une affaire de mois. Comme dans les courses de fond, les derniers kilomètres lui semblaient les plus difficiles. (p. 255)

La focalisation dans le dernier paragraphe ne nous rend pas l'expérience de l'enfant qui voulait échapper de la culpabilité mais de l'adulte qui attend son avenir et qui espère que les circonstances ne vont pas empirer.

L'insertion d'autres formats de récit est d'ailleurs un outil récurrent pour secouer la narration principale. Les cauchemars, par exemple, apparaissent fréquemment :

Il appelait au secours, il voulait qu'on l'aide à sortir de ce trou. Il ne voulait pas mourir.

Antoine !

Rémi ne cessait d'hurler.

Antoine tentait de lui venir en aide, mais ses pieds refusaient d'avancer, il voyait le petit garçon lui tendre les bras, il entendait ses supplications qui devenaient des hurlements...

Antoine !

Antoine !

Il se réveilla en sursaut. (p. 82)

On peut considérer ce cauchemar (et les autres aussi) comme des flashbacks altérés qui servent à exalter la torture mentale de la culpabilité. C'est une stratégie narrative pour rappeler le drame principal constamment et augmenter la tension de la narration. Lemaitre veut que le lecteur n'oublie jamais le crime.

La structure narrative est plus facile à suivre que celle de *Robe de marié*. Le narrateur est le même tout au long du roman et la focalisation est complètement interne. L'intensification des situations se consolide autour d'événements fortement émotionnels et de phrases courtes qui se trouvent stratégiquement à la fin de chaque chapitre. Lemaitre normalise l'interruption du récit pour parler directement au lecteur en lui posant des questions qui seront dénouées plus tard. Il insère d'ailleurs des cauchemars dans le récit principal pour nous faire compatir avec la perturbation constante qu'Antoine ressent à cause de sa faute involontaire.

2.2. Personnages

Le personnage principal est Antoine, un enfant de 12 ans assez ordinaire, naïf, peureux et peu sociable. Il est un peu déprimé car son père est absent, sa mère stricte et ses copains éloignés, le seul ami qu'il avait était le chien des voisins. L'évolution de sa personnalité est liée aux différentes époques de sa vie, influencées par son homicide.

A l'âge de 24 ans, il a confiance en lui-même et il devient un homme courageux, capable de faire face aux problèmes sauf à celui de son enfance qui le perturbe encore. La peur d'être déclaré coupable le pousse à se marier avec une femme qu'il n'aime pas. À l'âge de 28 ans, Antoine, père d'un enfant pour lequel il ne ressent rien, est très déprimé. Il découvre enfin que l'unique indice qui le rendait coupable (sa montre) avait été caché par M. Kowalski dès le premier jour de la catastrophe, mais il ne retrouvera jamais sa paix interne.

Antoine assume le rôle du coupable et son but est d'échapper de son erreur. Il est prisonnier de sa culpabilité et il a tué quelqu'un, mais le lecteur compatit bien avec lui car c'est un enfant innocent, il ne l'a pas fait exprès et les erreurs font partie de notre réalité aussi et nous concernent tous. Lemaitre réussit à faire du lecteur un complice, étant donné qu'on ne veut pas que le petit enfant soit attrapé.

La victime de l'homicide, Rémi Desmedt, est un petit enfant de 4 ans qui ne dit pas un seul mot dans le récit. Il a l'apparence d'un garçon naïf qui adore Antoine et qui le suit partout. Sa présence réelle ne dure qu'un instant mais son souvenir torture Antoine tout au long de sa vie dans ses cauchemars.

Dans ce roman, il y a aussi la présence de deux adjuvants très importants : l'orage et M. Kowalski. La fonction de l'orage, en tant qu'adjuvant, est d'occulter le corps ; M.

Kowalski, de son côté, sera le responsable de cacher l'unique trace qui, après la grande tempête, aurait pu dévoiler la vérité : la montre d'Antoine.

La personnalité de M. Kowalski est bien travaillée. Il est très mystérieux pour tous les habitants du village qui se méfient de lui puisqu'il est un homme qui ne parle pas trop et qui aime la solitude et la discrétion. Physiquement, il n'est pas charmant non plus : son long visage émacié était sujet de plaisanterie parmi les enfants qui l'avaient surnommé Frankenstein. Il est arrêté deux fois comme suspect de l'assassinat de Rémi Desmedt mais il est toujours libéré à cause du manque de preuves.

Comme c'est un petit village, il y a plein de voisins, et donc, de personnages secondaires qui seront décrits très minutieusement de façon physique et morale. Ils offriront des intrigues parallèles au crime. Parmi ces voisins, on connaît Mme Courtin, la mère d'Antoine, qui devient malade, raison pour laquelle Antoine revient à Beauval ; la famille Desmedt, dont le père tue leur chien Ulysse et provoque la rage d'Antoine ; la famille Mouchotte, dont le père menace Antoine pour qu'il épouse sa fille car elle est enceinte ; la gendarmerie, qui interroge Antoine à plusieurs reprises et organise des battues pour chercher le corps de Rémi ; et, enfin, M. Kowalski, amoureux de la mère d'Antoine et complice, qui est arrêté par la police mais qui ne dit jamais la vérité.

Les rôles du coupable et de la victime sont incarnés par deux petits enfants naïfs et ils sont reconnus déjà dans le premier chapitre. L'intrigue ne porte pas sur un homicide organisé mais sur un accident subi par un enfant de douze ans, c'est pourquoi le lecteur compatit très vite avec son idée de cacher le corps et d'échapper de la culpabilité. Étant donné que l'action se place dans une petite ville, tous les voisins suspectent les uns des autres. A travers les personnages secondaires, Lemaitre présente beaucoup d'histoires parallèles qui aident à la complexité de l'histoire principale.

2.3. Temps

Le récit est divisé en trois parties appartenant à des moments différents de la vie d'Antoine. La première partie correspond à 1999, l'année de la disparition de Rémi Desmedt. Cette première partie, constituée par près de 190 pages, raconte des événements qui se passent en seulement trois jours. Dans la deuxième partie, il y a un saut temporel de 12 ans. Maintenant le temps passe plus vite et les mois passent comme s'ils étaient des secondes : *juillet et août passèrent* (p. 238) et peu de pages après : *on était début*

novembre (p. 240). La dernière partie correspond à l'année 2015 et les événements se succèdent pendant une unique journée, où le rythme du récit se ralentit beaucoup pour intensifier le moment du dénuement du mystère.

Pour commencer l'histoire, Lemaitre utilise une prolepse annonçant la tragédie qui va nous perturber. On se situe à la fin de décembre de 1999 quand : *une surprenante série d'événements tragiques s'abattit sur Beauval, au premier rang desquels, bien sûr, la disparition du petit Rémi Desmedt* (p. 11). Cette première phrase du roman situe le lecteur au moment des infortunes qui ne sont pas encore arrivées. Après cette petite introduction, on revient en arrière pour présenter la ville et ses habitants et grâce à des analepses, on connaît les rapports entre les personnages.

Ce roman montre l'homicide et le coupable dès le début. C'est pourquoi il n'y existe ni deux récits superposés ni une dualité temporelle ; l'histoire développée est tout-à-fait linéaire. Les questions sur *qui* a été l'assassin, *comment* il a commis le crime et *pourquoi*, sont vite répondues.

Pour évoquer le sentiment de culpabilité incessant, Lemaitre utilise la répétition du même cauchemar à plusieurs reprises : *Dès qu'il fermait les yeux, comme maintenant, Rémi lui apparaissait. Toujours la même image. Le petit garçon allongé dans le trou noir qui lui tendait les mains... Antoine !* (p. 134). Il se réveille toujours épouvanté. L'accident perturbe son esprit et ses pensées le mènent à ce moment-là tout le temps. A chaque fois qu'il revient au passé, il ressent des émotions dégoûtantes. Antoine est obsédé par la menace de la forêt, car elle est imprévisible et peut dévoiler le cadavre et les autres traces à n'importe quel moment. A travers ces cauchemars répétitifs, Lemaitre construit l'obsession et la perturbation psychologique.

Tout le récit est raconté au passé simple et à l'imparfait. Le passé simple est utilisé pour exprimer des actions qui sont commencés et finies dans le passé et, symboliquement, qui n'ont pas la possibilité d'être réparées dans le présent.

Le rythme du récit est extrême : soit il est trop lent, soit il est trop accéléré, et dès le premier paragraphe du roman, le ralentissement du rythme est au premier plan :

Dans cette région couverte de forêts, soumise à des rythmes lents, la disparition soudaine de cet enfant provoqua la stupeur et fut même considérée, par bien des habitants, comme le signe annonciateur des catastrophes à venir. (p.11)

Dans la première partie, le temps est presque bloqué : *Antoine ressentait le poids des fatigues accumulées au cours de ces deux jours, d'autant qu'il n'avait pas fermé l'œil de la nuit* (p.166). On est à la page 166 et on est encore au deuxième jour. L'importance de ralentir le rythme du récit porte sur l'intensité des événements qui arrivent pendant ces trois jours. L'incertitude sur l'avenir angoisse le personnage et le narrateur raconte l'histoire presque heure par heure, en employant des expressions de temps telles que *en milieu d'après-midi* (p. 91), *un peu avant de 17 heures* (p. 94) ou *dès 19 heures* (p.104). Ce rythme ralenti est en rapport avec son obsession par son erreur involontaire et avec l'attente de ne pas être reconnu comme coupable.

A côté du temps du récit, on trouve le temps atmosphérique qui métaphoriquement est aussi cyclique. Le roman s'ouvre avec un orage et se ferme avec un autre. Le temps météorologique, comme stratégie littéraire, apporte de l'intensité pour annoncer l'arrivée proche d'événements tragiques. C'est l'un des stéréotypes spatiaux propres au roman policier classique, ainsi que la nuit et l'aube.

Ce qui prime pour le temps de ce roman, c'est le rythme du récit qui dans un premier moment est trop lent, puis après hyper rapide et, finalement, très lent à nouveau. La structure temporelle est complètement linéaire mais altérée parfois par des cauchemars et de petites histoires parallèles des personnages secondaires. L'emploi du passé simple est surtout symbolique pour marquer l'impuissance d'Antoine face à la résolution de sa faute. Par ailleurs, le traitement d'un temps cyclique, à travers les cauchemars d'Antoine et le temps atmosphérique, sont un facteur psychologique qui contribue au développement de l'obsession.

2.4. Espace

La première page du roman nous submerge déjà dans un paysage désolant où les habitants d'une communauté sont touchés par la disparition d'un petit enfant :

A la fin de décembre 1999, une surprenante série d'évènements tragiques abattis sur Beauval, au premier rang desquels, bien sûr, la disparition du petit Rémi Desmedt. Dans cette région couverte de forêts, soumise à des rythmes lents, la disparition soudaine de cet enfant provoqua la stupeur et fut même considérée, par bien des habitants, comme le signe annonciateur des catastrophes à venir. Pour Antoine, qui fut au centre de ce drame, tout commença par la mort du chien. (p. 11)

Beauval est une petite ville qui n'est pas extraordinairement vivante où tous les habitants se connaissent entre eux. Elle est située dans une région très verte entourée de

forêts ou la pluie doit être abondante. C'est pourquoi le fait de cacher le cadavre devrait être difficile, mais, par chance d'une grande tempête, tous les indices sont effacés.

La ville joue le rôle de lieu clos à grande escale. Elle est petite et tout le peuple se connaît bien, c'est pourquoi tous les habitants sont des suspects. La cachette du corps était dans le bois et la menace de le découvrir était constante pendant ces trois jours. Cette ville étouffe Antoine depuis le jour de son erreur jusqu'au bout de sa vie.

Comme il existe un homicide, la scène du crime et la cachette du corps priment l'intérêt de l'espace. L'accident se passe à Saint-Eustache, le bois où Antoine et ses amis avaient construit une cabane dans les ramures d'un hêtre, à trois mètres de hauteur. A cause de la rage, Antoine détruit cette cabane aérienne. Et du coup, *ce fut Rémi qui arriva* (p. 26). Pour cacher le corps, il le fait dans le même bois de Saint-Eustache mais il déplace le corps jusqu'à un grand hêtre couché :

Cette grande crevasse sombre sont il approche lui fait peur, comme l'entrée d'un four. Une bouche d'ogre Personne ne sait ce qu'il y a là-dedans. Ni même si c'est profond. Et d'abord, c'est quoi ? Antoine a toujours pensé que c'était le trou laissé autrefois par la souche d'un autre arbre déraciné sur lequel le hêtre est venu se coucher. (p. 41)

La cachette est un lieu isolé, presque inconnu par les gens, qui fait peur à ceux qui la connaissent. Le trou est sombre et profond, l'endroit parfait pour laisser un cadavre, personne n'irait jamais le chercher là-bas sans avoir d'indices. Malheureusement, il y en a : il perd sa montre là-bas :

C'était une montre de plongée avec un cadran noir, un bracelet fluo vert et un nombre impressionnant de fonctions : un tachéomètre, une lunette tournante indiquant l'heure dans le monde, une autre pour mesurer le temps, une calculatrice... (p. 45)

La montre, l'indice principal, ne sera retrouvée qu'à la dernière page. Cela représente la plus grande surprise du roman. Il laisse une autre trace dont il n'est pas conscient : un cheveu. Celui est trouvé douze ans plus tard à côté du corps de l'enfant mort :

Les techniciens de l'identité judiciaire ont retrouvé sur place un cheveu qui n'appartient pas à la victime. Il est évidemment impossible d'en déduire qu'il s'agit d'un cheveu du meurtrier, même si la probabilité est assez élevée... La recherche de l'ADN est en cours. (p. 268)

Voilà les deux seuls indices qui auront pu dévoiler sa culpabilité : une montre, qui n'est jamais retrouvée par la gendarmerie, et un cheveu, qui ne pouvait pas s'attribuer à lui sans une prise de sang. Le corps de la victime est bien camouflé pendant beaucoup d'années grâce à la mise en scène du temps atmosphérique :

Elle s'abattit sur Beauval avec une puissance terrifiante et une densité telle qu'elle obscurcit le ciel en quelques minutes. Le vent ayant totalement disparu, les trombes d'eau piquaient sur la ville à la verticale. Les rues, rapidement recouvertes, se transformèrent bientôt en ruisseaux puis en rivières, emportant tout ce que les rafales avaient chassé quelques heures plus tôt, poubelles, boîtes aux lettres, vêtements, caisses, planches, on vit même passer un petit chien blanc qui tentait surnager et qu'on retrouva le lendemain écrasé contre un mur. (p. 175)

Deux tempêtes et un orage se succèdent et détruisent la ville. Ce fait sera un point crucial pour la réussite d'Antoine. L'expression très détaillée de l'orage évoque une grande violence ; les dégâts sont matériels aussi bien que personnels. Il parle de la mort d'un petit chien écrasé contre un mur pour augmenter la brutalité de l'orage et de la narration.

Il est également important de créer une ambiance acoustique terrifiante. Dans ce passage, Antoine écoute la cloche de l'église qui arrive jusqu'à sa chambre en même temps qu'un vent très violent frappe les volets de sa maison. L'aube est aussi décrite pour faire allusion à l'obscurité menaçante et aux nuits blanches qu'Antoine souffre à cause des constants cauchemars :

Quand il s'éveilla, il faisait sombre. Il ne savait pas quelle heure il pouvait être, mais ce n'était sûrement pas la pleine nuit, il entendait le téléviseur en bas. Il prêta attention à la cloche de l'église qui parvenait jusqu'à sa chambre lorsque le vent soufflait dans le bon sens. D'ailleurs, il y avait du vent qui s'engouffrait le long des volets. Il compta six coups, il n'était pas certain du chiffre. Disons entre 5 et 7 heures. (p. 151)

Dix ans plus tard, à Beauval, la vie se déroulait comme un mouvement d'horlogerie. La ville qui avait été autrefois agitée par une série de drames et de mystères avait retrouvé son cours paisible (...) (p. 214). La ville entière retrouve le calme et personne ne se souvient plus de la disparition du petit Rémi jusqu'à ce que son corps réapparaisse après une autre énorme tempête :

Les inondations de 1999 n'avaient pas atteint les hauteurs de Saint-Eustache. Les restes de l'enfant, protégés par les nombreux arbres qui se sont abattus à cette période, ne se sont pas trop dégradés au fil des années et ont permis l'identité judiciaire de procéder aux analyses. (p. 265)

Le corps de Rémi est retrouvé, il était parfaitement conservé grâce à l'endroit où il avait été caché. Le lien entre les deux moments bouleversants de l'histoire est une énorme tempête qui au début sert à cacher le corps et qui dix ans plus tard contribue à rouvrir l'enquête et à altérer tout le peuple de nouveau.

Pour la création de l'espace, Lemaitre couvre ici tous les aspects possibles en décrivant l'ambiance des lieux de façon physique et sensorielle, surtout acoustiquement. Contrairement au genre policier classique, qui plaçait l'action dans un espace urbain, ici

l'action se situe dans un espace tout-à-fait rural. La zone habitée s'oppose à la forêt qui joue le rôle de cachette pour le corps. La ville étouffe Antoine car tout le monde se connaît et les voisins savent qu'il a été le dernier à être avec le petit Rémi. Heureusement, le temps atmosphérique sert à bouleverser l'espace et à cacher les traces qui auront pu incriminer Antoine. Comme on a déjà signalé, l'orage prend une place essentielle dans la création spatiale ; par ailleurs, l'importance de la nuit et les scènes à l'aube, sont des topiques propres du genre policier classique.

2.5. Un roman noir ?

La critique littéraire avait classé ce roman du côté du thriller et du roman noir ; Lemaitre, de sa part, considère que c'est un roman noir aussi. On revient encore sur le tableau comparatif des sous-genres pour déterminer s'il présente toutes les caractéristiques du roman noir ou pas.

Pour commencer, on avait dit que le criminel était reconnu dès le début et qu'il fallait répondre aux questions sur comment et pourquoi il a tué, tandis que dans ce roman toutes ces questions sont répondues immédiatement. L'histoire n'est pas celle d'un homicide mais celle d'une faute commise involontairement par un enfant de 12 ans dont la destinée est agitée très tôt et c'est pourquoi on compatit avec lui. Le caractère d'un coupable qui n'est pas complètement méchant coïncide plutôt avec la définition de polar.

Vu que l'histoire ne présente que la vision d'Antoine, la polyphonie est absente. La focalisation est dans ce cas-là sur le coupable et non l'enquêteur. Cependant, il existe une enquête mais la gendarmerie n'est pas vraiment l'un des personnages principaux.

Par rapport au traitement du temps du roman noir, il peut varier entre linéaire et régressif. Dans notre roman analysé, le temps est linéaire mais interrompu parfois par des flashbacks ou des histoires parallèles. Le temps révèle ici son importance sur le rythme du récit car il est exprimé presque heure par heure. Ce ralentissement, comme on le voyait, construit l'obsession et la perturbation psychologique.

L'espace n'est pas urbain mais rural, en s'éloignant du caractère spatial de tous les genres à énigme. Le rôle de l'espace consiste à créer une ambiance sensorielle qui torture le personnage n'importe où, même dans sa chambre. La ville est clôturée symboliquement, puisqu'il est incapable d'y échapper.

Les indices, tels que la montre et le cheveu, sont des éléments très caractéristiques du récit policier. Il n'existe pourtant aucune enquête, ni aucune dualité temporelle, mais des faux témoignages procurés par Antoine. Les thématiques de la violence et de la sexualité ainsi que la critique d'une société qui est en crise est propre aux romans noirs. Par contre, le crime présenté comme un accident est plus fréquent dans les polars. A ces affirmations il faut ajouter l'empathie que le lecteur partage avec le coupable et la tension qu'on souffre à chaque fois qu'il est sur le point d'être découvert. La peur étouffe le personnage mais la dose d'angoisse est beaucoup plus petite que dans *Robe de marié*.

Etant donné que ce roman mélange les éléments de tous les sous-genres étudiés, nous avons considéré que les caractéristiques qui priment sont les ingrédients psychologiques. L'auteur arrive, à travers son jeu psychologique, à nous placer du côté du coupable et nous ressentons la même culpabilité angoissante que le personnage car les accidents peuvent nous arriver à tous.

Pour conclure, les deux analyses narratologiques ont montré que *Robe de marié* et *Trois jours et une vie* sont un mélange de tous les sous-genres à énigme. Lemaitre a reconnu que son spécialité est la surprise et c'est cette caractéristique qui prime pour lui. Notre romancier cherche à toucher le lecteur sans jamais limiter les horizons des outils littéraires appliqués dans son écriture.

CONCLUSION

Certainement, Pierre Lemaitre est considéré comme un créateur magnifique de la fiction du monde criminel, raison pour laquelle son classement dans un genre unique est impossible. L'ambiguïté qui existe autour de ses œuvres est compréhensible à cause du mélange de différents éléments littéraires qu'il emploie. Il maîtrise plusieurs genres, mais son habileté la plus remarquable est l'introduction des surprises à la fin des histoires. Il y a toujours un élément qui surprend le lecteur, en montrant une nouvelle dimension que le lecteur n'aurait jamais imaginée, comme la manipulation du père de Sophie sur Frantz dans *Robe de marié* ou la montre réapparue 14 ans plus tard envoyée par courrier dans *Trois jours et une vie*. Dans les deux cas, les surprises sont arrivées grâce à des personnages secondaires qui n'avaient pas eu beaucoup d'importance dans l'histoire,

Son autre point fort consiste à toucher le lecteur et il sait bien comment le faire à travers l'expérience de sentiments tels que la peur, l'angoisse, le désespoir, etc. Les descriptions des crimes ainsi que celles des personnages sont bien élaborées, afin de remuer l'estomac du lecteur. Sa capacité pour provoquer la terreur psychologique mène le lecteur dans une ambiance si réelle que le roman devient presque un film, où l'influence d'Hitchcock se fait évidente.

Les analyses des deux œuvres choisies de Lemaitre, comme la diversité de ses critiques, nous réaffirment dans la puissance de son écriture. Notre romancier maîtrise les éléments des romans policiers, noirs, polars et thrillers et il s'en sert pour créer des œuvres qui se situent sur un même axe thématique, mais qui, en même temps, diffèrent complètement. Il a développé une interprétation propre et unique du genre à énigme, incomparable, qui ne laisse échapper aucun détail au hasard.

Les romans de Pierre Lemaitre peuvent donc aller du roman noir au roman d'aventures, mais toujours avec un dénominateur commun : le soin consacré à la construction de ses personnages. Même s'il y a une centaine de personnages secondaires, comme dans *Trois jours et une vie*, il les modèle soigneusement. Pour le personnage d'Antoine, on compatit tellement avec lui qu'on désire que le coupable ne soit pas attrapé. Cette histoire invite d'ailleurs à réfléchir sur les accidents de la vie et sur notre vulnérabilité : nous pouvons tous passer de l'autre côté du Bien et tomber dans l'abîme.

En effet, le système solide des personnages des romans à énigme est brisé par Pierre Lemaitre. Il construit des personnages qui ne sont pas du tout topiques et diminue l'importance de la figure de l'enquêteur qui est très souvent absente. D'ailleurs, il les dote d'une psychologie très personnelle et unique, qui ne peut pas être échangée entre eux, car ils sont d'une énorme complexité et donc, inoubliables.

En ce qui concerne la relation entre le narrateur et le lecteur, Lemaitre aime bien rester en contact et que le narrateur interrompe parfois le texte pour parler au lecteur. Il choisit de lui proposer des contrats narratifs à partir des événements fortement émotionnels et c'est ainsi que le lecteur arrive à compatir avec les personnages. Pour créer de la tension, il s'appuie sur les espaces fermés, les endroits clos, les humiliations, les situations de stress persistant. Dans les deux livres, les personnages sont constamment poursuivis. Les moments les plus calmes sont interrompus par d'autres d'une extrême sensation de souffrance. Même quand il n'y a pas apparemment un danger, les personnages sont à l'attente de n'importe quelle infortune.

Une technique à souligner est la création d'histoires dont le début et la fin sont parfaitement connectés. Le déclencheur du drame est aussi le médiateur pour dénouer la trame. Dans *Robe de marié*, c'était le suicide par une fenêtre d'une mère et d'un fils, habillé(e) d'une robe de mariée ; dans *Trois jours et une vie*, c'est grâce à un orage que le corps n'est pas trouvé, pour être découvert 12 ans plus tard à cause d'un autre orage. Voilà des histoires bien orchestrées qui ne laissent rien au hasard. La mécanique de sa narrative imite un mécanisme d'horlogerie, puisque chaque événement est connecté à un autre.

Pour finir, la plume de Lemaitre ne peut pas s'encadrer dans un seul genre, mais elle est devenue un hybride de tous les genres à énigme que notre romancier maîtrise. De même manière que la critique n'arrive pas à se mettre d'accord sur le classement de Lemaitre, nous avons pu constater le mélange d'éléments de tous les genres, renouvelant le roman policier en créant un concept très personnel et, sans doute, d'une grande qualité narrative. Son éclecticisme a donné lieu à des œuvres extraordinaires qui, au premier abord, semblent simples mais qui sont d'une extrême complexité, et qui constituent un véritable plaisir à lire.

BIBLIOGRAPHIE

1- Biographie générale: roman policier et méthodologie

Anaya, C. (2017). Diferencias entre novela negra, policiaca, thriller, misterio y suspenso. Recuperado en 2019, abril 16, de *Géneros Literarios*. Sitio web : <http://carmeloanaya.com/diferencias-entre-novela-negra-policiaca-thriller-misterio-suspenso/>

Bal, M. (1987). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narrativa)*. Madrid: Cátedra

Belhadjin, A. (2005). Polar et l'imaginaire. Recuperado en 2019, junio 7 de *Narratologies contemporaines*. Sitio web: <http://www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf>

Belhadjin, A. (2009). Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir. Recuperado en 2019, junio 8, de *Cahiers de Narratologie*. Sitio web: <file:///C:/Users/Laura/Downloads/narratologie-1089.pdf>

Bentolila, E. (2016). Le roman policier français de 1970 à 2000 : une analyse littéraire. Recuperado en 2019, junio 7 de *Université Grenoble Alpes*. Sitio web: file:///C:/Users/Laura/Downloads/BENTOLILA_2016_diffusion.pdf

Brosseau, M. & Le Bel, P.M. (2007). Lecture chronotopique du polar. Recuperado en 2019, junio 8, de *Géographie et cultures*. Sitio web: <https://journals.openedition.org/gc/2665>

Cerqueiro, D. (2010). Sobre la novela policiaca. Recuperado de *Ángulo Recto, Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1. En 2019, abril 16. Sitio web : <file:///C:/Users/Laura/Downloads/Dialnet-SobreLaNovelaPoliciaca-4865826.pdf>

Eisenzweig, U. (1986). *Le récit impossible*. Paris : Christian Bourgois Editeur.

Eisenzweig, U. (1983). Présentation du genre. Recuperado de *Littérature* en 2019, junio 8. Sitio web: https://www.jstor.org/stable/23802260?seq=1#page_scan_tab_contents

Evrard, F. (1996). *Lire le roman policier*. Paris : DUNOD.

Genette, G. (1972), *Figures III*. Paris : Editions Seuil

Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Editions Seuil.

Lits, M. (1989). *Pour lire le roman policier*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael

Martin, A. (2003). Escribir (por ejemplo, novela negra). Recuperado de *Castilla: Estudios de literatura, Universidad de Valladolid, Valladolid* en 2019, abril 16. Sitio web : http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/13722/1/Castilla-2003_04-28_29-EscribirPorEjemploNovelaNegra.pdf

Reuter, Y. (1989). *Le Roman Policier et ses personnages*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

Rospars, J.P. (sin fecha). THRILLER. Recuperado de *Encyclopædia Universalis* en 2019, junio 7. Sitio web: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/thriller>

Todorov, T. (1971). Typologie du roman policier. Recuperado de *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil. En 2019, abril 16. Sitio web : http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov_poetique_de_la_prose_fr.htm#01

2- Biographie Pierre Lemaitre (biographie, articles, interviews)

Bibliothèque Nationale de France. (2018). Pierre Lemaitre (1951-). Recuperado de *BNF de Bibliographie Selective* en 2019, agosto 15. Sitio web: <https://www.bnf.fr/sites/default/files/2018-11/biblio%20lemaitre%20avril18.pdf>

Canal de la Ciudad. (2017). *Pierre Lemaitre, Daniel Molina, Ivana Boullón y más, en Libroteca*. Sitio web : <https://www.youtube.com/watch?v=nGPr3c2xUUY>

Entrée libre. (2018). *Leçon de Lemaitre* [Archivo de vídeo]. 2019, abril 16. Sitio web : <https://www.youtube.com/watch?v=xD0hUF1W0IQ>

G., P. (2019). Bande dessinée: La brigade Verhoeven, Irène. Recuperado de *La Voix du Nord* en 2019, junio 10. Sitio web: <https://www.lavoixdunord.fr/559157/article/2019-03-27/la-brigade-verhoeven-irene#>

La Grande Librairie. (2017). *Pierre Lemaitre évoque son roman « Au revoir là-haut » adapté au cinéma*. [Archivo de vídeo]. En 2019, abril 15. Sitio web : <https://www.youtube.com/watch?v=byaN0cDY7EI>

Lemaitre, P. (2016). *Trois jours et une vie*, Paris, France, Albin Michel.

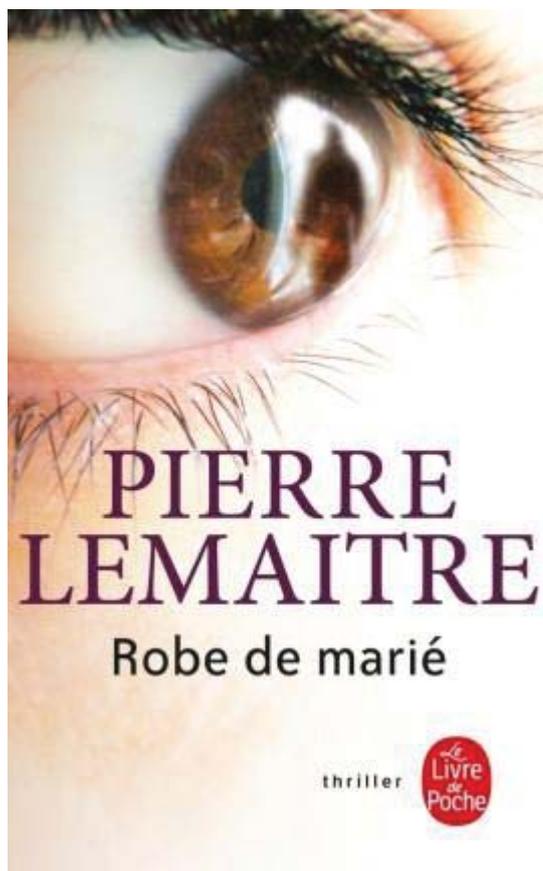
Lemaitre, P. (2009). *Robe de marié*, Paris, France, Calmann-Lévy.

Séry, M. (2013). Pierre Lemaitre : « Je m'amuse beaucoup », *Le monde*. En 2019, abril 15. Sitio web : https://www.lemonde.fr/livres/article/2013/09/12/pierre-lemaitre-je-m-amuse-beaucoup_3476475_3260.html

Página 2. (2014). Entrevista a Pierre Lemaitre en « Página 2» de TVE (28//09/2014) [Archivo de vídeo]. 2019, abril 16 Sitio web : https://www.youtube.com/watch?v=m8Ehlj_UNoI

Vavasseur, P. (2017). Au revoir là-haut: le coup de maître de Dupontel!. *Le Parisien*. En 2019, junio 7. Sitio web: <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/au-revoir-la-haut-le-coup-de-maitre-de-dupontel-25-10-2017-7353177.php>

ANNEXE 1 : Résumé du roman *Robe de marié*



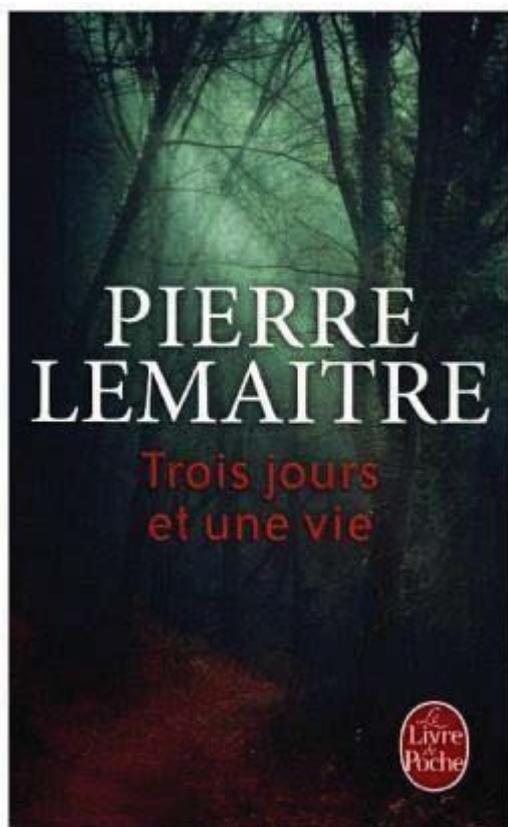
Sophie traverse une mauvaise passe, toutes les personnes de son entourage meurent. Elle était avant une femme heureuse dans tous les aspects de sa vie ; maintenant, elle est devenue folle. Elle perd ses affaires et oublie des rendez-vous et d'autres choses importantes. Après avoir subi des problèmes personnels qui l'ont répercutés gravement sur sa santé physique et mentale, elle décide de recommencer sa vie de zéro. Elle obtient un poste de baby-sitting et il semble que tout va mieux pour elle, mais la tragédie arrive quelques jours après. L'enfant qu'elle gardait est apparu mort, étouffé par un lacet de chaussures, celui des chaussures à Sophie. Elle ne se souvient pas de l'avoir tué mais les évidences sont claires. Désorientée et effrayée, elle décide d'échapper, de prendre tout son argent et de changer d'identité. Marianne Leblanc est son nouveau nom mais le document d'identité qu'elle a acheté périmé en trois mois, c'est pourquoi elle doit se marier pour obtenir une identité permanente. Elle rencontre Lionel, un militaire assez ordinaire, et ils se marient.

Frantz raconte sa vie à travers un journal intime qui place l'histoire quatre ans avant de l'histoire de Sophie. Il vole le portefeuille à quelqu'un d'inconnu appelé Lionel Chalvin et usurpe son identité. Frantz connaît Sophie dans un bar tandis qu'elle est avec sa meilleure amie Valérie. Il est obsédé par Sophie et il commence à la harceler d'une façon très subtile. Il place des microphones partout chez elle et la regarde constamment depuis sa fenêtre. Il entre chez elle et change les choses de lieu, élimine des courriers et efface des rendez-vous de son agenda, en définitive, il contrôle sa vie entière. Sophie finit par devenir folle et par s'éloigner de ses proches.

Après quatre ans d'harcèlement, Sophie est consciente qu'elle n'est pas folle mais qu'elle ne contrôle pas sa vie. Elle laisse des pièges pour confirmer qu'elle est harcelée par son mari. Pour échapper de lui, elle essaie de se suicider. Quand il la retrouve presque inconscient, immergée dans un bain de sang, il crie son nom : Sophie ! Peu après, elle trouve le journal intime de Frantz et confirme ce qu'elle avait supposé tout ce temps-là : Frantz, alias Lionel, était le coupable de tous les meurtres qui arrivaient autour d'elle.

Elle réussit à échapper de l'hôpital et Frantz la cherche partout pendant une semaine jusqu'à qu'elle rentre à la maison. Maintenant c'est Sophie qui aura le dessus. Grâce à des dossiers à la mère de Sophie, elle découvre que la mère de Frantz était une ancienne patiente à sa mère, qui était psychiatre. La mère de Frantz avait été internée dans un centre psychiatrique à cause d'une grande dépression et avait fini par se suicider en se jetant par la fenêtre de sa chambre, habillée avec sa robe de mariée. Dû à cette histoire du passé, Frantz voulait venger sa mère en détruisant la vie de Sophie. Cette dernière, avec l'aide de sa meilleure amie et de son père, arrive à changer la situation et à mener Frantz dans une profonde folie. Drogué et très déprimé, Frantz se réveille habillé avec la robe de mariée à sa mère ; il se lève du lit pour s'assommer par la fenêtre et, en criant le nom de Sophie, il tombe par cette fenêtre, en mourant dans les mêmes conditions que sa mère. Sophie est désormais libre.

ANNEXE 2 : Résumé du roman *Trois jours et une vie*



La fatalité commence à la fin de décembre 1999 à Beauval, une petite ville, avec la mort d'un chien. Antoine, un petit enfant de 12 ans, passe une journée complètement mauvaise qui finit par un assassinat involontaire. Le chien des voisins s'est fait renversé et meurt. Ce fait déclenche la rage d'Antoine qui malheureusement tue Rémi Desmedt, l'un de ses amis, d'un coup de bâton. Il cache le corps en pensant que, tôt ou tard, tout le monde saurait ce qui s'était passé. Ce qui fait évident que l'accident sera vite découvert, c'était qu'il avait perdu sa montre dans l'endroit où il avait caché le corps du petit enfant mort. Les gens de la ville commencent à soupçonner les uns des autres et ils retrouvent même plusieurs coupables qui ne l'étaient pas. Grâce à trois tempêtes très fortes, les indices qu'il pourrait avoir sont complètement effacés et les gens laissent de chercher l'enfant. Ils acceptent que l'enfant soit déjà mort.

Douze ans plus tard, un autre orage fait que le cadavre soit retrouvé et que l'enquête soit rouverte. On a trouvé un cheveu sur le corps, dont l'ADN dévoile que le possible meurtrier serait un homme à cheveux clairs et à yeux marron. A partir de ce fait,

les enquêteurs atteint à dresser un portrait-robot. Personne ne soupçonne d'Antoine mais si les enquêteurs obtenaient son ADN, il serait directement déclaré coupable. Par ailleurs, il est sujet d'un chantage. Le père d'Émilie, son amour de l'enfance, veut l'obliger à se marier avec sa fille parce qu'Émilie dit qu'elle est enceinte d'Antoine. Si Antoine ne cédait pas, le père lui ferait un procès et un test sanguin de paternité. Antoine doit alors se décider entre deux options qui vont gravement répercuter sur sa vie : se marier avec une femme dont il n'est pas amoureux et devenir malheureux pour toujours ou se faire prendre du sang pour faire le test de paternité mais risquer d'être retrouvé comme le coupable de l'assassinat de Rémi.

Quatre ans plus tard, il a déjà épousé Emilie et il habite avec elle et leur fils. Il est devenu le médecin de Beauval. Un jour, M. Kowalski, l'homme le plus bizarre de la ville, lui rend visite dans son cabinet. Il lui avoue qu'il avait toujours su qui était le meurtrier de Rémi mais qu'il ne l'avait jamais dit puisqu'il était amoureux de sa mère. Le jour de l'assassinat, M. Kowalski était avec la mère d'Antoine dans une voiture et il avait vu Antoine en échappant de la forêt. Il avait trouvé aussi la montre qu'Antoine avait perdue et il l'avait gardée pendant tout ce temps. C'est pourquoi personne ne l'avait jamais blâmé pour son crime. Comme tous les indices sont disparus, Antoine peut enfin arrêter son obsession.