

G

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

NARRATIVEMENT VÔTRE :

SAN-ANTONIO OU LA FICTIVITÉ RACONTÉE

par

FRÉDÉRIC BRISSON, 1976-

Bachelier ès lettres (études françaises)

de l'Université de Sherbrooke

I-1974

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

pour obtenir

LA MAÎTRISE ÈS ARTS (ÉTUDES FRANÇAISES)

Sherbrooke

FÉVRIER 2003



UNIVERSITÉ DE
SHERBROOKE

Collection spéciale UdeS

COMPOSITION DU JURY

NARRATIVEMENT VÔTRE :

SAN-ANTONIO OU LA FICTIVITÉ RACONTÉE

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Jacques Michon, directeur de recherche
Département des lettres et communications
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

André Marquis
Département des lettres et communications
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Christian Tremblay
École secondaire Mitchell-Montcalm
Commission scolaire de la région de Sherbrooke

RÉSUMÉ

Comme l'ont souligné certains critiques, un des aspects essentiels de l'écriture san-antonienne réside dans la mise en scène de l'acte de narration. Dans le but de comprendre l'évolution de l'œuvre de San-Antonio, l'analyse de cette caractéristique, à travers un corpus de romans parus dans cinq décennies différentes, s'est avérée opportune. L'étude du paratexte réel, d'une part, et de la représentation fictive du paratexte, d'autre part, démontre que cette mise en scène de la narration s'est développée et complexifiée de 1950 à 1980. Par la suite, cette pratique est demeurée, mais a été utilisée avec moins d'emphase.

Par ailleurs, l'exploration des possibilités paratextuelles menée par San-Antonio révèle en creux les nombreuses conventions littéraires qui reposent sur le paratexte. Enfin, la mise en évidence de la narration est une sorte de défi au pouvoir de la fiction : la magie du récit opère toujours malgré ces évidents bris du réalisme.

REMERCIEMENTS

C'est grâce à l'ouverture d'esprit de mon directeur, Jacques Michon, que j'ai pu rédiger ce mémoire sur San-Antonio. Qu'il en soit remercié.

Merci à mon père et à ma mère, Rénauld et Lucienne, qui sont là depuis le début...

Et merci à Stéphanie qui partage ma vie...

TABLE DES MATIÈRES

COMPOSITION DU JURY	2
RÉSUMÉ	3
REMERCIEMENTS	4
TABLE DES MATIÈRES	5
INTRODUCTION	7
CHAPITRE I – PROBLÉMATIQUE ET ÉTAT DE LA QUESTION ...	12
Lécher sa langue	12
Un mauvais genre	17
Question de forme	23
Et sur le fond... ..	27
San-Antonio à l’université	32
San-Antonio vieillit-il?	34
Une étude diachronique	37
Quoi étudier?	40
Un jeu littéraire qui prend de l’importance	41
CHAPITRE II – LE PARATEXTE	43
Épitexte	44
Un petit format	47
Dénuder pour mieux voir	49
Un patronyme envahissant	52
À bonne enseigne	55
Le Fleuve Noir	60
Un derrière séduisant	61
Tourner le dos	70
Les <i>San-Antonio</i> à collectionner	71
Préambule à la lecture	74
Les rhumatismes de San-Antonio	75
Affectueusement, San-A.	78
Attention : roman fictif	79
Épigraphie	80
Chapitres	82
Nota bene	84
Récapitulation	96
San-A versus le paratexte	98

CHAPITRE III – L’AUTOREPRÉSENTATION DANS LE TEXTE	101
Les précédents littéraires	102
<i>Laissez tomber la fille</i> (1950) et <i>Les souris ont la peau tendre</i> (1951)	105
<i>Du brut pour les brutes et Du sirop pour les guêpes</i> (1960)	108
<i>Ma langue au chah et Ça mange pas de pain</i> (1970)	111
<i>À prendre ou à lécher et Baise-ball à La Baule</i> (1980)	115
<i>Cocottes-minute et Princesse Patte-en-l’air</i> (1990)	123
CONCLUSION	131
BIBLIOGRAPHIE	136
1- Corpus des romans de San-Antonio	136
2- Études sur San-Antonio	137
3- Études relatives au paratexte	141
4- Études sur le roman policier	142
ANNEXE – Les couvertures du commissaire. Reproductions des pages de couverture et des prières d’insérer des éditions originales de San-Antonio	143
Index des reproductions	144

INTRODUCTION

« Moi, vous me connaissez? »
Du brut pour les brutes, 1960

C'est curieux : je n'ai appris l' « existence » de San-Antonio qu'au moment du décès de son auteur, alors que les chroniqueurs Jean Dion¹ et Odile Tremblay² lui ont rendu hommage. C'est d'autant plus curieux que l'œuvre a connu du vivant de l'auteur une diffusion et un retentissement inégalables : plus de 200 millions d'exemplaires des romans de la collection « San-Antonio » ont été achetés par le public francophone entre 1950 et 2000. Ces chiffres de vente font-ils de San-Antonio l'auteur le plus lu du monde francophone? Ils en font à tout le moins un « phénomène », comme l'a avancé Robert Escarpit dès 1965³.

Ne s'agit-il que d'un phénomène de vente, ou aussi bien d'un phénomène littéraire? Dans le modèle du champ littéraire développé par Pierre Bourdieu, les œuvres vouées à la consommation de masse ne se voient pas attribuer de qualités artistiques marquées⁴. Ces dernières sont plutôt le lot d'œuvres destinées à un cercle plus restreint d'amateurs. Malgré que le modèle de Bourdieu permette des échanges entre champ restreint et champ de grande production, l'association de base entre quantité et qualité (inversement

¹ J. DION, « Salut, vieux con », *Le Devoir*, 8 juin 2000, p. A3.

² O. TREMBLAY, « San-Antonio tire sa révérence », *Le Devoir*, 8 juin 2000, p. A1.

³ R. ESCARPIT, (dir.), *Le phénomène San-Antonio. Une forme du roman noir au XXe siècle. Séminaire de littérature générale*, 6 avril 1965, Bordeaux, Centre de sociologie des faits littéraires, 1965, 65 p.

⁴ Voir P. BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

proportionnelle) est à certains égards pernicieuse : elle ressemble à un préjugé. Le préjugé n'est pas que théorique. Dans la pratique, une approche élitiste a amené des critiques à poser des questions aussi incongrues que celle-ci : « San-Antonio : êtes-vous un écrivain? »⁵.

Pourtant, la lecture de quelques pages san-antoniennes est suffisante pour comprendre que leur auteur est un écrivain au plein sens du terme. Un écrivain d'un style original, coloré et inventif. Un créateur de scènes cocasses et pleine de rebondissements. Un « baladin à la langue merveilleuse »⁶ capable de se lancer dans des monologues inspirés. L'objet de ce mémoire n'est pas de savoir si San-Antonio est un écrivain : cela est une évidence qui crève les yeux. La question est plutôt de savoir comment appréhender une œuvre aussi volumineuse, pour ne pas dire gigantesque⁷, et d'établir des points de repère qui permettent de décrire l'évolution de cette œuvre à travers le temps.

En effet, rares sont les critiques qui différencient le San-Antonio des années 1950 de celui des années 1990. Tous les romans de San-Antonio sont-ils à mettre sur le même pied? Le manque d'études sur San-Antonio et l'immensité de l'œuvre, dans laquelle il est facile de s'empêtrer, empêchent l'analyste de répondre à cette question. Dans le présent mémoire, mon objectif consistera donc à repérer quelques différences et transformations dans l'œuvre de San-Antonio.

⁵ P. BONCENNE, « San-Antonio : êtes-vous un écrivain? », *Lire*, n° 92, avril 1983, p. 122-131.

⁶ G. ROLIN, « San Antonio : Le baladin à la langue merveilleuse », *Le Monde des livres*, n° 9433, 16 mai 1975, p. 19.

⁷ 175 romans de la collection « San-Antonio » sont parus aux Éditions Fleuve Noir entre 1950 et 2001 (le dernier, *Céréales killer*, est posthume). Il faut également compter une vingtaine de romans hors série signés « San-Antonio ».

La première étape dans cette voie consistera à recenser et à prendre connaissance des travaux déjà réalisés sur cette oeuvre. Une telle recension s'impose d'autant plus qu'elle n'existe, à ma connaissance, nulle part. Les travaux universitaires récents qui ont porté sur San-Antonio abordent cet auteur en fonction d'une théorie bien précise (l'humour⁸ ou le carnavalesque⁹, par exemple), ce qui leur permet de faire l'économie d'une telle recension. À l'heure où j'écris ces lignes, les études sur San-Antonio existent en nombre suffisant pour que différentes approches aient été utilisées. Leur nombre est en même temps suffisamment limité pour qu'il soit possible d'en rendre compte en une vingtaine de pages. Voilà donc l'objet de mon premier chapitre.

Parmi ces études, un des éléments les plus intéressants est soulevé par Gale Maclachlan¹⁰, soit le jeu littéraire instauré par le narrateur. Narrateur et narrataire sont conscients de l'échange littéraire en cours : le jeu consiste à expliciter la relation entre narrateur et narrataire, à la montrer au grand jour. Le récit est interrompu par une adresse au lecteur, un aparté, un calembour, une digression, une considération sur la production du roman ou sur sa réception. En résumé, le marionnettiste montre à son public les fils qu'il manipule. Le défi consiste à garder intacte l'illusion réaliste et le jeu de la fiction alors que les pouvoirs de cette fiction sont constamment mis à l'épreuve.

⁸ C. TREMBLAY, « Ironie et humour dans les rapports entre le narrateur et le narrataire dans quatre oeuvres de San-Antonio », Thèse (M.A.), Université Laval, 1988, 121 f.

⁹ M.-A. AUBERTIN, « San-Antonio : le carnaval moderne », mémoire (M.A.), Montréal, Université McGill, Département de langue et littérature françaises, 1997, 102 f.

¹⁰ G. MACLACHLAN, « The seductions of detective fiction. The case of San-Antonio », *AUMLA*, n° 79, mai 1993, p. 29-43.

L'explicitation de l'échange littéraire me semble un des aspects essentiels (sans être le seul, bien sûr) de l'œuvre de San-Antonio. Cet aspect présente l'avantage d'être bien repérable. Le jeu est d'abord repérable dans le paratexte. En effet, la présentation matérielle d'un livre (format, papier) et les informations qu'il apporte sur le texte (titre, auteur, éditeur, collection, illustration, prière d'insérer, dédicace, épigraphe, copyright, etc.) sont en grande partie fondatrices de l'échange littéraire. L'observation des changements paratextuels est nécessaire à l'étude du jeu littéraire, comme l'indique la sociopoétique d'Alain Viala¹¹, sociopoétique qui devait servir de fondement à ce mémoire mais qu'il s'est rapidement avéré impossible d'appliquer en profondeur, simultanément et dans plusieurs romans. Je me suis donc limité au domaine paratextuel.

Pour repérer une évolution, des différences, une transformation dans le temps, j'ai établi mon corpus en fonction des dates de parution des éditions originales. J'ai choisi les deux premiers romans de la collection, datés de 1950 et 1951, en plus des deux premiers de 1960, de 1970, de 1980 et de 1990. Mon second chapitre sera donc consacré à l'analyse du paratexte de l'édition originale de ces dix romans.

Enfin, le troisième et dernier chapitre fera miroir au précédent. Avec le même corpus et la même approche chronologique, j'étudierai cette fois la représentation du paratexte dans le texte. Les fils exposés par le marionnettiste sont parfois fictifs : ils font carrément partie de la représentation fictive. Le paratexte décrit plus haut en arrive chez San-Antonio à se fictionnaliser; inversement, le narrataire assiste à la paratextualisation de la

¹¹ G. MOLINIÉ et A. VIALA, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1993, 306 p.

fiction, si je puis me permettre ce néologisme un peu lourd. L'explicitation de l'échange littéraire repose d'une part sur des faits « réels », de l'autre sur des « faits » fictifs. C'est un jeu où les dés sont pipés par le narrateur...

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE ET ÉTAT DE LA QUESTION

« Et comme vous avez bien su me scatologuer!
Je passe maître! »
Remouille-moi la compresse, 1983

Il est d'usage, dans un travail de ce genre, de définir d'abord une problématique et de ne dresser qu'ensuite un état de la question. Comme je l'ai mentionné dans l'introduction de ce mémoire, la problématique de départ consiste à cerner des changements dans l'œuvre de San-Antonio et à comprendre son évolution. Toutefois, vu l'immensité et la complexité de l'œuvre de San-Antonio, il n'est pas réaliste d'atteindre cet objectif dans le cadre d'un mémoire de maîtrise; je dois donc circonscrire ma problématique à un domaine bien précis. Puisque ce domaine émergera de l'état de la question san-antonienne, je débiterai par cette étape avant de redéfinir ma problématique et mon hypothèse de travail.

Lécher sa langue

Je commence par un domaine, celui de la langue, qu'Alain Viala désigne comme prisme premier de l'œuvre littéraire¹. Quelques linguistes ont vu en San-Antonio un véritable trésor pour l'étude du français non conventionnel. En effet, il est évident lors de la lecture d'une œuvre que nombre des vocables qui y sont utilisés ne se trouvent pas dans un dictionnaire usuel comme le Robert. Les linguistes trouvent donc chez San-Antonio un corpus de

¹ G. MOLINIÉ et A. VIALA, *op. cit.*, p. 194.

néologismes et de mots d'argot relativement vaste, dont la cueillette est aisée puisque tout est déjà couché par écrit.

Leurs études révèlent que San-Antonio exploite à fond les ressources de la langue française. Ainsi, François Vilespsy s'est intéressé aux suffixes apposés aux mots d'argot et aux néologismes de San-Antonio². Il a dénombré plus de 30 suffixes différents au sein d'un seul roman, *Bravo, Docteur Béru*, chacun d'eux amenant une nuance sémantique particulière. On trouve par exemple « -abre », « -aille », « -age », « -ante », « -ard », « -eter », « -ette », « -iche », « -if », « -iot », « -man », « -on », « -oque », « -oule », « -ouze », « -quer », « -uche », etc. Ces suffixes, pour la plupart, existent déjà dans la langue française, San-Antonio les utilise dans de nouvelles expressions, se servant de l'idée ou de la connotation qu'ils véhiculent. Ils ont tous une valeur signifiante qui peut passer inaperçue à la lecture, mais qui n'en est pas moins présente. Le rôle et la valeur qu'incarnent ces suffixes dans d'autres mots se déplacent vers le nouveau mot créé.

S'ouvre ainsi une énorme palette de « couleurs » ou de significations possibles. C'est un jeu qui révèle une richesse de la langue française dans laquelle San-Antonio n'hésite pas à puiser.

Pierre Gérin a également étudié la suffixation dans une langue qu'il n'hésite pas à appeler le « san-antonien »³. Une pratique révélatrice a attiré son attention : la redondance des suffixes. En effet, un mot d'argot comme « cézigue », qui signifie « lui », comporte déjà le

² F. VILESPY, « Suffixation et dérivation en langue populaire et en argot : l'exemple de San-Antonio », *Supplément à Grammatica, Annales de l'Université de Toulouse Le Mirail*, XII, 1976, p. 39-51.

³ P. GÉRIN, « Une manifestation de l'imbrication lexicale de l'argot et de la langue commune en san-antonien, la suffixation », *Actes de langue française et de linguistique*, n° 6, 1993, p. 225.

suffixe « -zigue », et rien ne justifie à prime abord l'ajout de « -muche » comme San-Antonio le fait parfois, ce qui donne « céziguemuche ». Pareille redondance se répète ailleurs. Gérin en conclut que :

Cette suffixation redondante est essentiellement poétique, ludique et critique. [...] Elle est l'effet d'un jeu très sérieux, l'auteur jouant avec les mots et cherchant à transformer le lexique, mêlant les codes, bouleversant les règles du jeu, mêlant l'oral et l'écrit, provoquant les tenants du langage figé et académique.⁴

Dans un autre article, portant cette fois sur la parodie de la langue scientifique⁵, Gérin note que San-Antonio respecte la structure de base de langue française : déterminant-déterminé. Sur cette base, l'auteur crée de toutes pièces de nouveaux syntagmes : leur force détonnante reposerait sur leur ambiguïté sémantique. Il faut remarquer le caractère de fait de langue individuel (ou « hapax ») de ces syntagmes qui n'entrent pas dans l'usage courant de la langue.

Kurt Baldinger aimerait aussi pouvoir distinguer entre le hapax de San-Antonio et l'expression entrée dans l'usage, mais il semble que la chose ne soit pas toujours aisée. Parmi le corpus imposant qu'il collige dans plusieurs romans de la série, 30% des expressions figurent dans les dictionnaires usuels, Robert ou Larousse, souvent avec la mention « populaire » ou « familier ». Les autres sont trop peu usités, trop... populaires, ou alors carrément inventés. Dans le cas de ces derniers, il ne suffit pas de dire qu'il s'agit de néologismes pour résumer la richesse créative de San-Antonio. On peut encore raffiner en sous-catégories : Baldinger recense des néologismes verbaux, d'autres qui sont à l'inverse dérivés d'un verbe, des néologismes sémantiques (où un mot existant acquiert un nouveau

⁴ *Ibid.*, p. 239-240.

⁵ P. GÉRIN, « La création d'unités syntagmatiques : un aspect de la parodie de la langue scientifique chez San-Antonio », *Actes de langue française et de linguistique*, n^{os} 3-4, 1990-1991, p. 127-143.

sens), des néologismes par composition (par exemple : lèse-propreté), des néologismes par jeux de mots, et, enfin, des néologismes par dérivation synonymique. Cette subdivision des néologismes de San-Antonio témoigne de la grande liberté qu'il prend face au vocabulaire établi et de la diversité des moyens dont il dispose pour créer et expérimenter.

Baldinger s'attarde ailleurs⁶ à l'onomastique toute particulière de San-Antonio. Les noms fantaisistes des personnages de la série lui font penser à l'époque reculée du Moyen-Âge et de l'ancien français, au temps où les noms de baptême n'étaient pas toujours fixes. Les noms ou surnoms des gens présentaient alors souvent, comme chez San-Antonio, un caractère intentionnel, descriptif ou délocutif, sérieux ou affectif/dérisoire, avec une prédilection pour les domaines sexuel et scatologique.

Curieusement, Paul Burguière relève une autre parenté avec l'ancien français par le biais de l'argot. En effet, des mots comme « douille » et « artiche » désignaient il y a très longtemps une sorte de gâteau, et sont devenus, comme « galette », synonymes d'« argent ». Mais l'argot de San-Antonio, en raison de sa créativité, ne serait pas qu'un phénomène linguistique ou un écho de la rue. « L'argot, ici, atteint un niveau où il ne se contente plus d'être un imagier : il est allusif et il confine à une sorte de magie surréaliste du verbe. »⁷ Yves Lefèvre renchérit en pointant des expressions à double sens et des calembours fondés sur la

⁶ K. BALDINGER, « Les noms de personne en afr. [ancien français] et chez San-Antonio (Frédéric Dard) », *Dictionnaire historique des noms de famille romans. Actes du colloque de Trèves, 10-13 déc. 1987*, sous la dir. de D. Kremer, Tübingen, Niemeyer, 1990, p. 138-171.

⁷ P. BURGUIÈRE, *Le phénomène San-Antonio. Une forme du roman noir au XXe siècle. Séminaire de littérature générale, 6 avril 1965*, sous la dir. de R. Escarpit, Bordeaux, Centre de sociologie des faits littéraires, 1965, p. 18.

ressemblance entre deux mots, et conclure à « un jeu purement verbal situé au-dessus du récit, utilisant les associations d'idées liées aux résonances plus qu'au sens »⁸.

San-Antonio ne représente plus alors un simple réservoir argotique dans lequel les linguistes peuvent puiser, mais un créateur qui travaille sa matière linguistique comme un sculpteur dégage du roc une figure.

L'argot que reproduit San-Antonio n'est pas une simple copie de la langue réelle, mais plutôt un traitement artistique de cette dernière, organisée de façon à sauvegarder ses connotations populaires sans tomber dans la vulgarité de la reproduction pure et simple du discours parlé.⁹

D'ailleurs, si l'utilisation de l'argot est si frappante et entraîne autant de commentaires, c'est probablement parce qu'elle a peu d'équivalents chez d'autres auteurs. Mais la langue de San-Antonio ne se limite pas à l'argot. Loin s'en faut : « le texte de San-Antonio est d'une richesse considérable, pour ce qui est du lexique et des registres de langue présents dans son texte. On y trouve les expressions les plus argotiques mêlées aux plus recherchées »¹⁰.

Warren Motte croit lui aussi que San-Antonio manipule les mots à des fins littéraires.

His style constitutes a highly personal language which at once participates in, and heavy-handedly plays with, literary language. [...] As the denotative value of words diminishes, San-Antonio exposes his game : to use words as pawns in a larger ludic and esthetic system.¹¹

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ D. FERRERAS, « Les aventures de San-Antonio : la littérature derrière le roman d'espionnage », *French Literature Series*, n° 20, 1993, p. 133-134.

¹⁰ *Ibid.*, p. 133.

¹¹ W. MOTTE, « Introduction to San-Antonio : du grand Dard », *French Forum*, Lexington, IV, 1979, p. 196.

Traduction libre : « Son style constitue un langage hautement personnel, qui à la fois participe au langage littéraire et en joue à profusion. [...] Alors que diminue la valeur dénotative des mots, San-Antonio expose son jeu : utiliser les mots comme des pions dans un système ludique et esthétique plus large. »

Motte base cette conclusion sur les nombreux solécismes présents dans le texte, sur les expressions à double sens, sur les calembours et sur les contractions qui renforcent l'apparence d'oralité et de familiarité. Pourtant, Motte remarque avec justesse que, dans le langage de Bérurier, qui dégage une grande impression d'oralité, il se trouve des solécismes comme « long-dix-raies » pour remplacer « l'on dirait ». Or, ce type d'erreur ne s'« entend » pas, il ne peut que se lire! Il s'agit d'un exemple parmi d'autres qui démontre que le jeu verbal auquel se livre San-Antonio se déroule sur le terrain de l'écrit, et qu'il est, en plus, de nature littéraire. Ainsi, « *Le Monde* souligne 'les envolées céliniennes, les jeux de mots allaisiens, les images renardesques et une façon de conter qui vaut tous les Pierre Benoit' »¹².

Un mauvais genre

La liberté et la créativité affichées par San-Antonio face à la langue auraient donc tout lieu d'être considérées comme un jeu littéraire. Mais comment expliquer, alors, que San-Antonio écrive des romans dits policiers? Des romans qu'il fournit à son éditeur, de plus, à une cadence effrénée? Genre policier, paralittérature, sérialité : tous ces éléments sont généralement considérés comme signes de pauvreté littéraire et de mauvais goût. La question du genre obsède ou embête les critiques de San-Antonio. Tous les commentateurs se retrouvent face au syllogisme suivant : le genre policier est [inclure ici tout préjugé sur le genre : faible, stéréotypé, répétitif, pauvre, vulgaire, non littéraire, etc.] - San-Antonio écrit des romans policiers - Donc San-Antonio est vulgaire, stéréotypé, non littéraire...

¹² F. RIVIÈRE, *Frédéric Dard ou la vie privée de San-Antonio*, Paris, Fleuve Noir, 1999, p. 197.

Les critiques réagissent diversement face à ce syllogisme. Certains y adhèrent tout à fait, d'autres moins. Leur conclusion dépend en fait de leur position face à la majeure et à la mineure : des jugements de valeur qu'ils posent sur le genre policier et de la façon dont ils lisent San-Antonio.

Ceux qui consacrent leurs travaux au roman policier en général tendent à justifier leurs efforts et à valoriser le genre. Ils lui attribuent une faculté insoupçonnée de se renouveler et une grande capacité à explorer les ressources de la narration. En effet, la narration d'un roman policier s'effectue en quelque sorte à l'envers, le récit d'enquête étant souvent la reconstruction du récit du crime. Question de garder la solution pour la fin, le narrateur doit également cacher tout en racontant : l'ambiguïté qui en résulte, pour Jacques Dubois, inscrit de plain-pied le roman policier dans la modernité.¹³

Un malaise persiste cependant, comme en témoigne « les précautions oratoires embarrassées que se croient obligés de développer les thuriféraires du genre »¹⁴. Le mot « paralittérature » lui-même dénote une certaine suspicion : la racine « para » qui signifie, selon le Petit Robert, « à côté », ne peut que conduire à se demander en quoi il ne s'agit *pas* de littérature... Les réponses varient. Elles peuvent prendre la forme de caractéristiques négatives, comme lorsque Pierre Verdaguer affirme que le roman policier et la BD donnent naissance à des « personnages nécessairement simples, tendant à l'archétype »¹⁵. Elles

¹³ J. DUBOIS, *Le roman policier, ou : la modernité*, Paris, Nathan, Coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, 235 p.

¹⁴ M. LITS, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, Coll. « Paralittératures », 1993, p. 7.

¹⁵ P. VERDAGUER, « Le héros national et ses dédoublements dans 'San-Antonio' et 'Astérix' », *The French Review*, LXI, 1987-1988, p. 605.

peuvent encore prendre la forme d'un jugement sans appel : « le genre policier [...] est en effet un genre méprisable »¹⁶, affirme Nicolas Gaudin.

Malgré une déclaration aussi nette, le débat est loin d'être tranché. La difficulté résulte certainement de ce que le genre policier est un ensemble multiforme qui englobe une grande diversité d'éléments. Certains sont à l'évidence meilleurs que d'autres, ce qu'il est impossible de prendre en compte dans un jugement *a priori* du genre.

Reste la question de la mineure du syllogisme... San-Antonio est-il un écrivain policier? C'est ce que tend à indiquer, de toute évidence, le fait que le personnage principal de la série soit un commissaire de la police française. Le fait aussi que les aventures du commissaire soient publiées dans une collection précisément intitulée « Spécial Police »¹⁷ laisse peu de doute quant à la nature policière des romans.

Pourtant, il y a cette question du langage très travaillé que j'ai évoquée plus haut. Selon Pierre Verdaguer, c'est insuffisant pour mettre en doute son appartenance au genre. « Il y aurait même récupération du genre (sauvé par le verbe) si l'on ne s'empressait de mettre en évidence le manque d'originalité de l'intrigue policière : *San-Antonio* est alors bien vite refoulé dans son contexte paralittéraire »¹⁸. Avec tous les préjugés que cela comporte, bien sûr, dont celui de ne pas atteindre le statut d'oeuvre d'art. « Is this cocktail composed mainly of plot and pun but with strong doses of sex, violence, slang, and black humor really

¹⁶ N. GAUDIN, « Interventions digressives du narrateur, ou l'élaboration de San-Antonio », *French Review*, LVIII, 1984-85, p. 62.

¹⁷ Les romans de San-Antonio ont été publiés dans la collection « Spécial Police » des Éditions Fleuve Noir jusqu'en 1973, date à laquelle a été inaugurée la collection « San-Antonio », toujours chez le même éditeur.

¹⁸ P. VERDAGUER, *op. cit.*, p. 606.

a work of art? It is certainly successful entertainment »¹⁹. Mais l'auteur aurait commis le « péché » d'avoir l'imagination... trop fertile! « San-Antonio's fertile imagination actually works against him. He has written too many novels too fast. He has told more stories than Balzac and has not paid even the token debt to craftsmanship which one finds in the novels of Balzac »²⁰. Il serait donc impardonnable d'avoir la plume facile et le ton léger. Malgré tout, ce n'est pas l'avis de Robert Escarpit, qui affirmait dès 1965 à Frédéric Dard qu'il pratiquait « une forme d'art (et je n'hésite pas sur ce mot d'art) intéressante »²¹.

Je m'écarte un peu, avec cette question d'art... Pour en revenir à la relation de San-Antonio avec le genre policier, il y aurait peut-être lieu de considérer d'autres éléments que l'intrigue.

Car, comme l'écrit Warren Motte,

in San-Antonio most of the classic elements of the hard-boiled detective story are present : the case-hardened detective, nubile and deadly women, arcan devices and weapons [...], sex and violence galore, fast cars, and slow sidekicks. In spite of this, a close reading reveals an undercurrent of metaliterary discourse which tends to subvert generic tradition.²²

¹⁹ P. SCHWARTZ, « The Triumph of Parody and Pun over San-Antonio's Literary Aspirations », *The International Fiction Review*, VII, 1980, p. 138.

Traduction libre : « Ce cocktail principalement composé d'action et de calembours, avec de fortes doses de sexe, de violence, d'argot et d'humour noir constitue-t-il vraiment une œuvre d'art ? Il s'agit certainement d'un divertissement réussi. »

²⁰ *Loc.cit.*

Traduction libre : « La fertile imagination de San-Antonio travaille contre lui. Il a écrit trop de romans, trop rapidement. Il a raconté davantage d'histoires que Balzac, mais n'a jamais payé son dû au travail de l'artisan que l'on trouve chez Balzac. »

²¹ R. ESCARPIT, *op. cit.*, p. 12.

²² W. MOTTE, *op. cit.*, p. 203.

Traduction libre : « chez San-Antonio, la plupart des éléments classiques du roman policier *hard boiled* sont présents : un détective expérimenté, des femmes nubiles et dangereuses, des plans secrets et des armes [...], une abondance de sexe et de violence, des voitures rapides et des comparses à l'esprit lent. En dépit de ces éléments, une lecture attentive révèle un discours métalittéraire sous-jacent qui tend à subvertir la tradition générique. »

Sven Storelv pointe également les « procédés métanarratifs et métalinguistiques [employés par San-Antonio] pour souligner le caractère fictif de ses récits »²³. De plus, le « ton de grosse blague, l'énorme bonne humeur suscitée par le plaisir indéniable de la fabulation rompent nettement l'illusion réaliste de la norme générique »²⁴.

Boileau et Narcejac, historiens du roman policier ont aussi noté cette rupture avec le réalisme, comparant les romans de San-Antonio à des contes folkloriques.

Dard, en créant le commissaire San Antonio, retrouva la verve de Malet et la porta à son degré d'incandescence. Cette énorme bonne humeur, ce style loufoque, rabelaisien, plein de coq à l'âne, de contrepèteries [sic] aimablement grossières, de calembours saugrenus et d'images burlesques, cette clownerie débridée, tellement vivante, c'est du Léo Malet, mais gai, heureux, sûr de lui. Dard, avec beaucoup de perspicacité, faisait du roman policier un conte folklorique.²⁵

Les textes de San-Antonio vont jusqu'à rappeler au médiéviste Lefèvre...

la littérature relativement populaire des chansons de geste. J'y retrouve la création de héros bienfaisants, le goût des aventures dont le récit plaît parce qu'on sait qu'il s'agit d'un récit fictif par rapport auquel on garde ses distances; j'y retrouve le goût du jeu verbal qui remplace la versification et la musique, mais qui entraîne aussi bien l'imagination.²⁶

L'auteur, Frédéric Dard, révèle lui-même à quel point les conventions du genre policier l'embarrassent peu.

C'est une espèce de fabuleuse recette que j'ai trouvée sans la chercher. On surveille toujours un écrivain quel que soit son renom; moi je m'en fous je déverse ma poubelle,

²³ S. STORELX, « San-Antonio, un commissaire de police bien français – ou le fin limier à gauloiseries ‘à prendre ou à lécher’ », *Crimes et criminels dans la littérature française*, Actes du Colloque international, Lyon III, Centre d'Étude des interactions culturelles, 1991, p. 294.

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ P. BOILEAU et T. NARCEJAC, *Le roman policier*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1964, p. 168-169.

²⁶ Y. LEFÈVRE, *Le phénomène San-Antonio. Une forme du roman noir au XXe siècle. Séminaire de littérature générale, 6 avril 1965*, sous la dir. de R. Escarpit, Bordeaux, Centre de sociologie des faits littéraires, 1965, p. 26.

je balance tout, vous trierez. C'est un fourre-tout, c'est n'importe quoi, ça rigole, on fait l'amour aux filles, on se bat, on picole, y a tout!²⁷

Cette résistance de San-Antonio à se laisser enfermer dans des formes génériques déjà circonscrites explique l'embarras devant lequel s'est trouvée Marie-Andrée Aubertin quand, après avoir retracé dans son mémoire l'évolution du roman policier, elle se voit obligée d'admettre de San-Antonio qu'il « est impossible de le classer dans aucune des catégories [du roman policier] que nous avons mentionnées plus haut »²⁸. Mais le besoin de classer est si fort qu'il est pratiquement impossible de ne pas le ranger dans « le genre qui est pertinent pour notre travail, soit sur San-Antonio : le roman policier »²⁹.

Daniel Ferreras pourrait avoir suivi une piste pertinente en distinguant le roman d'espionnage du roman policier³⁰. Dans le cas de ce dernier, une énigme doit être résolue et constitue un défi à la fois pour le détective et le lecteur, alors que dans le roman d'espionnage, l'énigme est plutôt secondaire : l'antihéros est nommé au départ et le héros reçoit la mission de contrer ses plans diaboliques. San-Antonio joue sur les deux tableaux, mais privilégie le roman d'espionnage, plus fanfaron, plus inouï, plus spectaculaire, plus exotique aussi puisque le « méchant » provient souvent de l'extérieur. Malgré cette précision et le fait admis que le développement de la série entraîne simplement la création de nouvelles « variations paradigmatiques sur le même syntagme narratif »³¹, Ferreras révèle que San-Antonio... ne correspond pas tout à fait avec le genre qu'il décrit ! Il s'agit même d'« une transgression permanente du roman d'espionnage typique, autant que l'expression d'une vision du monde à

²⁷ M. LAFOREST, « Frédéric Dard est un vieux monsieur avec un stylo en or et une petite étoile dans les yeux [Entrevue] », *Nuit blanche*, n° 36, juillet-août 1989, p. 52.

²⁸ M.-A. AUBERTIN, *op. cit.*, p. 20.

²⁹ *Ibid.*, p. 55.

³⁰ D.FERRERAS, *op. cit.*, p. 127-139.

³¹ *Ibid.*, p. 127.

travers un code littéraire particulier; le roman d'espionnage devient donc le cadre d'une création littéraire artistique originale »³².

Encore cette fameuse originalité... Christian Tremblay la relève aussi :

c'est du point de vue de l'originalité que San-Antonio diffère des autres écrivains à grand tirage : malgré le snobisme dont il est l'objet de la part des représentants de la littérature instituée, malgré ses ventes colossales, malgré ses couvertures de mauvais goût et son éditeur de mauvaise réputation, il a créé un univers, un style et un ton uniques qui le sacrent à jamais bonne graine parmi l'ivraie.³³

Force est d'admettre, suite aux analyses qui précèdent, que nier l'appartenance de San-Antonio au genre policier serait exagéré, mais que de le restreindre aux limites du genre serait également une erreur. Le syllogisme que nous avons évoqué plus haut tient mal la route et a déjà suscité suffisamment d'égarements dans le passé pour qu'il soit rejeté sans plus attendre. Mais s'il ne faut pas limiter San-Antonio à un strict cadre policier et à une intrigue stéréotypée, qu'a-t-il donc de plus?

Question de forme

L'intérêt de San-Antonio, pour la majorité des critiques, ne réside pas dans une intrigue stéréotypée. C'est plutôt la forme qui attire l'attention. Pour Sven Storelv, « ce qui frappe, c'est un style qui attire l'attention sur lui-même par les procédés stylistiques et les moyens rhétoriques qu'il emploie, accentuant ainsi fortement la fonction esthétique du texte »³⁴. Cette fonction esthétique passe d'abord par le langage, mais elle débouche sur une remise en question de l'écriture et de l'acte de lecture. Le grossissement volontaire de ces questions

³² *Ibid.*, p. 138.

³³ C. TREMBLAY, *op. cit.*, p. 113.

³⁴ S. STORELX, *op. cit.*, p. 293.

d'écriture et de lecture entraîne une distanciation du narrateur face à son texte dont l'ironie est un symptôme. Une sorte de jeu se développe alors entre narrateur et narrataire, un jeu littéraire revendiqué haut et fort, alors qu'il se joue, ailleurs, sans tambours ni trompettes.

Il y a chez San-Antonio une conscience esthétique certaine. Il

utilise des procédés littéraires qui soulignent son extrême conscience de l'écriture, comme par exemple la multiplication des signifiés par la déformation de la graphie [...] Ces constants jeux de mots indiquent une réflexion sur le langage et impliquent la mise en doute de sa validité totale.³⁵

Warren Motte relève également cette autoreprésentation de l'acte d'écriture dans le texte san-antonien. Il donne en exemple un passage où le narrateur demande au narrataire s'il veut apprendre le nom du vilain tout de suite, ou s'il veut savourer le mystère jusqu'au début du prochain chapitre... Et San-Antonio d'adopter une solution mitoyenne : il écrit le nom du coupable à l'envers, au bas de la page! Motte remarque avec pertinence la toute-puissance que se confère San-Antonio, lui qui joue tous les rôles.

San-Antonio presides over this world : he is at once author (one need only to look at the title page, after all), narrator, and hero. He makes ruthless use of normative language, slang, neologism, literary and specifically generic convention, and deforms each in turn to his own purpose - in short, he writes.³⁶

Par tous ces moyens, San-Antonio établit sa position de narrateur libre de ses mouvements. Il renforce encore cette position par de nombreuses digressions qui rompent la continuité de l'intrigue, par des appels de note qui parodient l'appareil critique et par des adresses au lecteur déconcertantes. Il ajoute « une dimension comique à son texte, et donc, par le

³⁵ D. FERRERAS, *op. cit.*, p. 135.

³⁶ W. MOTTE, *op. cit.*, p. 204.

Traduction libre : « San-Antonio préside ce monde : il est à la fois auteur (il n'y a qu'à regarder la page couverture, après tout), narrateur et héros. Il use sans vergogne de langage normatif, d'argot, de

truchement de la dérision, établit tout un autre réseau de significations »³⁷. San-Antonio s'attribue donc une position qui le rend « semblable aux conteurs des veillées d'autrefois, planté devant son public; ce qu'il conte est sans importance : tout est dans la manière »³⁸.

Le narrataire devient alors le membre imaginaire d'un auditoire. Il regarde l'orateur effectuer de grands gestes, faire des simagrées ou s'arrêter pour prendre une gorgée d'eau. Il rit lorsqu'un gag se présente impromptu à l'esprit du conteur, et s'amuse de ce personnage de scène qui ne se prend pas au sérieux, mais parvient tout de même à captiver son attention. Le narrataire est si fortement impliqué par la narration qu'il en devient presque... un personnage de l'histoire.

He is spoken to, has discernable characteristics, and is intimately involved in the production of the narrative through the interplay between himself and the narrator. The narrator and the narratee together contemplate the Other - that is, the literary discourse which contains them both.³⁹

En plus de l'impliquer de près dans l'histoire, le dialogue avec le narrataire ne se gêne pas pour mettre en scène la matérialité du livre dont ce dernier parcourt les pages. Comme le rapporte Gale Maclachlan⁴⁰, le narrateur va jusqu'à suggérer à son vis-à-vis de rapporter le bouquin chez le libraire, au cas où il ne lui plairait pas, pour l'échanger contre un livre de cuisine. Une telle suggestion détruit l'effet réaliste et expose brutalement la fictionnalité des

néologismes et de conventions littéraires ou spécifiquement génériques, et les détourne à ses propres fins – en deux mots, il écrit. »

³⁷ D. FERRERAS, *op. cit.*, p. 135.

³⁸ C. TREMBLAY, *op. cit.*, p. 67.

³⁹ W. MOTTE, *op. cit.*, p. 201.

Traduction libre : « Il se fait adresser la parole, présente des caractéristiques particulières et est intimement impliqué dans le cours de la narration, par l'interaction entre lui et le narrateur. Le narrateur et le narrataire contemplent ensemble l'Autre – c'est-à-dire le discours littéraire qui les contient tous les deux. »

⁴⁰ G. MACLACHLAN, *op. cit.*, p. 33.

événements racontés. Cette fictionnalité va de soi, évidemment, mais rares sont les écrivains qui vont jusqu'à décrire explicitement, dans le cours d'un récit, le circuit commercial du livre.

D'où une autre (!) originalité :

the originality of the San-Antonio series (and presumably one of the sources of its appeal) is its positioning of the reader both as *unknowing* "tracker" doubling the detective function in what we might call the *narrative exchange* (the level of story) and, at the same time, as *knowing* partner in an explicitly foregrounded (and commercially based) *textual exchange*.⁴¹

Il y a donc clairement deux niveaux chez San-Antonio. L'un, diégétique, où se situe la trame des événements narrés, et l'autre, extradiégétique, où trouvent place la parodie du genre et les attaques contre l'institution littéraire, les digressions, les adresses au lecteur, les notes, etc. Le territoire extradiégétique devient un espace ouvert, une sorte de nouvelle dimension qui touche à la fois au texte, au narrateur et au narrataire. Cela devient la dimension du jeu, un jeu initié par le narrateur : « direct address, given the mediated status of the literary speech act, must always be a form of *double address* - the acknowledgement of which inevitably opens up a third or meta-reading position in the text, a position of awareness of how the San-Antonio game is played. »⁴² Nous reviendrons plus loin sur cette hypothèse d'un jeu littéraire du narrateur, puisque ce jeu m'apparaît comme le plus susceptible d'avoir changé avec les années.

⁴¹ *Ibid.*, p. 35-36.

Traduction libre : « l'originalité de la collection des San-Antonio (et probablement un de ses pôles d'attraction) réside dans le positionnement du lecteur à la fois comme un « découvreur » a priori *ignorant* des événements, qui double la fonction du détective dans ce que nous pourrions appeler l'*échange narratif* (le niveau diégétique) et, en même temps, comme partenaire *averti* d'un *échange textuel* explicitement mis de l'avant (et fondé sur le commerce). »

⁴² *Ibid.*, p. 41.

Traduction libre : « l'adresse directe, étant donné le statut médiateur du discours littéraire, doit toujours être une forme de *double adresse* – laquelle ouvre inévitablement dans le texte une position tierce, ou de méta-lecture, une position de conscience de la façon dont est jouée la partie san-antonienne. »

Mais le jeu extradiégétique n'est pas une fin en soi et ne saurait être dissocié tout à fait du récit qui l'accompagne. En effet, comme l'écrit Christian Tremblay, « c'est ce mouvement de balancier entre le monde du racontant et le monde du raconté qui crée la spécificité san-antonienne »⁴³. De plus, la frontière entre raconté et racontant n'est pas toujours nette. Les noms des personnages, par exemple, peuvent être à la fois une intrusion comique du narrateur tout en servant le récit comme l'aurait fait un nom sans connotation particulière (je reviendrai aussi sur cette question onomastique). D'autres cas présentent une ambiguïté certaine, et il faut alors admettre la polysémie de l'oeuvre.

The nature of his [San-Antonio's] novel encourages a polysemic reading : on the one hand, it can be read as a garden-variety *roman policier*; on the other, the frequent metaliterary narratorial comment suggests that the text is, in fact, a good-natured dissertation on the process of literary production and the act of reading.⁴⁴

Et sur le fond...

La forme parodique des San-Antonio amène donc des implications sur le fond concernant les processus d'écriture et de lecture. La forme san-antonienne permet aussi de déduire des prises de position idéologiques ou philosophiques. « San-Antonio présente une vision critique de la société à travers une langue et des procédés narratifs subversifs »⁴⁵. La critique passe également par l'action narrée ou par les réactions des personnages. Les nombreuses digressions renvoient explicitement à une conception toute san-antonienne du monde : « les constantes réflexions dont il nous fait part sur le monde, la nature humaine,

⁴³ C. TREMBLAY, *op. cit.*, p. II.

⁴⁴ W. MOTTE, *op. cit.*, p. 201.

Traduction libre : « La nature de son roman [de San-Antonio] encourage une lecture polysémique : d'un côté, il peut être lu comme un banal roman policier; de l'autre, les commentaires métalittéraires fréquents du narrateur suggèrent que le texte est, en fait, une étude bon enfant sur le processus de la production littéraire et de l'acte de lecture. »

⁴⁵ D. FERRERAS, *op. cit.*, p. 138.

voire la littérature, le transforment bientôt en penseur et critique de la réalité qu'il perçoit »⁴⁶.

Cependant, cette opinion de Daniel Ferreras n'est pas partagée à l'unanimité. Jürgen Siess-Bielefeld croit plutôt que cette prétendue révolte, justement, « s'arrête à la forme et à des éléments isolés du contexte politique et social »⁴⁷. De sa lecture de *San-Antonio*, l'Allemand relève « une image statique et déterministe de l'homme, le refus du collectivisme et de certains excès du capitalisme, l'idéalisation de l'artisan (qui serait le vrai travailleur, le vrai producteur), l'attitude phallocratique et la haine des homosexuels »⁴⁸. Cette analyse sans pitié laisse tout de même un malaise; il y aurait lieu, peut-être, de reprocher à son auteur d'avoir effectué une lecture au pied de la lettre, strictement de premier degré. Concernant le reproche le plus souvent adressé à *San-Antonio*, la misogynie, Siess-Bielefeld n'est pas moins catégorique : « La femme apparaît comme le représentant d'une nature hostile à l'homme qu'il faut domestiquer. Elle est aussi perçue comme un produit consommable »⁴⁹.

Éliane Boucquey est déjà plus subtile lorsqu'elle fait la distinction entre le monde social et celui du foyer. Dans le premier, *San-Antonio* veut se montrer le meilleur : ravalier sa peur et faire jouer tous ses talents pour dominer, remplir sa mission, triompher face à l'ennemi. Il reprend ensuite sa place au foyer, dans la chaleur protectrice de sa mère. Dans ce modèle, l'amour se divise en deux mondes irréconciliables : celui du désir et celui de la protection.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁷ J. SIESS-BIELEFELD, « Rhetorik und Ideologie eines Französischen Bestsellers », *Romanitische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Cahiers d'histoire des littératures romanes), 1980, p. 306.

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 305.

« En termes plus brutaux mais plus précis, il [San-Antonio] veille à maintenir l'hiatus entre le monde de la *reproduction* et celui de la *production* »⁵⁰.

Pierre Verdaguer souligne lui aussi « la solide misogynie du commissaire »⁵¹, mais il remarque qu'il s'agit d'un ingrédient présent dans une autre série française à grand succès, celle d'*Astérix le Gaulois*, et se demande s'il ne s'agirait pas en fait d'un travers français. Les deux séries présentent aussi un héros double : l'un intelligent et astucieux, l'autre gros, fort et doté d'une logique très terre-à-terre.

Comme Obélix, Bérurier est principe tellurique, fermement attaché à la terre et organe d'une saine philosophie de terroir. L'un et l'autre sont des êtres d'une remarquable stabilité. Ce sont des personnages que rien n'affecte, garants par conséquent des qualités nationales traditionnelles et fondamentales.⁵²

Les deux « gros » font encore office de porte-drapeaux nationaux sur un autre point : « En eux se trouvent rassemblées bien des qualités d'outrance gargantuesque qui les situent au-dessus des autres, en particulier leur féroce appétit et leur soif de Grandgousier, emblématiques de la mythologie française du bien boire et du bien manger »⁵³. Ces incarnations nationales que sont les duos San-Antonio/Bérurier et Astérix/Obélix impliquent un rapport à l'autre qui se traduit par le voyage.

Le voyage dans l'ailleurs géographique dont il est immanquablement donné une vision caricaturale, aussi bon enfant soit-elle, a pour fonction principale de mieux mettre en valeur, par effet de contraste, la supériorité du contexte culturel et idéologique français. Il n'y a pas que dans *Astérix* que l'autre est "fou". Dans *San-Antonio* aussi le seul critère culturel français a valeur de modèle ou d'étalon idéologique.⁵⁴

⁵⁰ É. BOUCQUEY, « San-Antonio, sa maman et les putains », *La Revue Nouvelle*, LXI, n° 1, janvier 1975, p. 78.

⁵¹ P. VERDAGUER, *op. cit.*, p. 610.

⁵² *Ibid.*, p. 608.

⁵³ *Ibid.*, p. 611.

⁵⁴ P. VERDAGUER, *op. cit.*, p. 613.

Le faible succès de *San-Antonio* à l'étranger indiquerait que les références culturelles françaises seraient encore plus marquées chez celui-ci que chez Astérix, qui, lui, s'est très bien exporté. Par contre, le succès de *San-Antonio* en France a été gigantesque, et ce, dans toutes les couches de la population. Une des raisons tient peut-être au fait que les Français se reconnaissent et se sentent à l'aise dans l'univers du commissaire.

No aspect of culture is excluded from the *San-Antonio* treatment; both high and low cultural forms intermingle in carnivalesque confusion. Allusions to circuses and comic-books exist alongside opera and poetry, public figures, filmstars and filmmakers, sporting stars, music stars, cultural institutions (the *Académie*, book prizes), advertisements and popular brand-names : these all make up an immediately recognisable world which is comforting in its familiarity.⁵⁵

Non seulement les Français sont-ils familiers et rassurés par cet univers, mais ils s'y sentent gratifiés. Par la supériorité française affichée, et par la connivence qu'ils ressentent avec le narrateur des *San-Antonio*, qui envoie à son narrataire une foule de clins d'oeil (et même de coups de coude dans les côtes) qui flattent celui qui les reconnaît et en est destinataire. « *San-Antonio* succeeds in creating an implied reader position of "intellectual and cultural superiority" which the public may be flattered into occupying »⁵⁶.

Si l'univers *san-antonien* suscite une familiarité avec le lecteur français, il a été démontré

⁵⁵ G. MACLACHLAN, *op. cit.*, p. 38-39.

Traduction libre : « Aucun aspect de la culture n'est exclu du traitement de *San-Antonio*; les cultures populaire et d'élite s'entremêlent dans une confusion carnavalesque. Les références à des cirques et à des bandes dessinées côtoient l'opéra et la poésie, les personnages publics, les vedettes et les réalisateurs de films, les vedettes de sport et de musique, les institutions culturelles (l'Académie, les prix littéraires), les publicités et les marques de commerces populaires : ces éléments forment un monde immédiatement reconnaissable et réconfortant par sa familiarité. »

⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

Traduction libre : « *San-Antonio* réussit à créer une position de lecteur impliqué d'une 'supériorité intellectuelle et culturelle' susceptible de plaire au public qui l'occupe. »

toutefois que cet univers est loin de rester platement réaliste. La fantaisie, la parodie, l'incongru et l'outrance l'empêchent de tomber dans ce versant. Cet univers est aussi soutenu par une vision de l'homme originale, une vision à la fois noire et chaleureuse, où l'absurde ne peut être surmonté que par un grand rire.

Pour Paul Schwartz, « one of the most consistent literary qualities of San-Antonio's works is his obsession with death and decay and his pessimistic vision of man's nothingness »⁵⁷. S'il est permis de se demander en quoi une vision pessimiste de l'insignifiance de l'homme constitue une qualité littéraire, il n'est pas douteux, par contre, que cette noirceur affichée agisse comme un détonateur du rire, qui devient le seul échappatoire possible.

L'humour san-antonien parvient donc, après une déstabilisation obtenue par la création d'un monde horrible où l'asservissement, la mort, la folie et l'obscénité règnent sans opposition, à reformuler une nouvelle stabilité, basée cette fois sur la supériorité complice devant le chaos et le rire commun qu'il inspire.⁵⁸

Renée Boviatsis, quant à elle, voit déboucher cette noirceur sur une philosophie humaniste. Elle souligne le paradoxe du pessimiste qui reste bon vivant. Pour San-Antonio, il faut avoir « le courage de reconnaître les laideurs du monde »⁵⁹, mais aussi se livrer « au plaisir d'exister »⁶⁰. Boviatsis construit avec des dizaines de courts extraits de San-Antonio une philosophie concrète qui touche tous les domaines de la vie : la nature humaine, la société, Dieu, le temps, la mort, la dignité, le bonheur... En fait, sa pensée est « humaniste. San-Antonio s'intéresse aux hommes, à l'homme. Humanisme sans aucune illusion : "Un homme,

⁵⁷ P. SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 136.

Traduction libre : « une des qualités littéraires les plus conséquentes des œuvres de San-Antonio est son obsession de la mort et du vieillissement et sa vision pessimiste de l'insignifiance de l'homme. »

⁵⁸ C. TREMBLAY, *op. cit.*, p. 86-87.

⁵⁹ R. BOVIATISIS, *L'humanisme de San-Antonio*, Paris, La Pensée universelle, 1979, p. 153.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 154.

ça n'a jamais été grand-chose", [écrit-il], mais humanisme empreint de tendresse et de générosité »⁶¹.

San-Antonio à l'université

L'état de la question san-antonienne que nous venons de dresser a permis de découvrir une diversité d'approches pour aborder cet auteur. De la linguistique à la littérature, en passant par la sociologie (en raison de la diffusion extrêmement importante de l'oeuvre⁶²) et jusqu'à la philosophie, San-Antonio interpelle plusieurs domaines d'étude.

Les linguistes voient dans son oeuvre un laboratoire de langue non conventionnelle vaste et relativement facile à consulter. Ils y retrouvent un argot qu'ils connaissaient déjà par d'autres sources, mais aussi de nombreux néologismes dont ils démontent et éclairent les mécanismes. Toutefois, ils doivent prendre garde au danger de confondre l'écriture de San-Antonio avec la langue orale, puisqu'il s'avère que cette écriture ne se déguste bien que lorsqu'elle est lue. C'est une langue, dirais-je, visuelle.

Les littéraires voient dans le genre policier un obstacle important à la prise au sérieux et à la reconnaissance « littéraire » de San-Antonio. Le nombre d'études relativement peu élevé consacré à son oeuvre, en regard de son ampleur gigantesque et de sa diffusion non moins surprenante, en fait foi. Il y a là un problème de classement. Il est ressorti du discours critique que San-Antonio s'inscrit dans l'histoire du roman policier, mais qu'il ne se range dans aucune des sous-catégories communément admises du genre. Il en a formé en quelque

⁶¹ *Ibid.*, p. 8.

⁶² Les sociologues étaient présents dès le premier séminaire qui lui a été consacré en 1965. C'est par un sociologue de la littérature, Robert Escarpit, que San-Antonio a fait son entrée dans les études universitaires.

sorte une branche en le parodiant, s'est étendu à d'autres genres comme le roman d'espionnage et émane de toute façon d'une tradition beaucoup plus largement française. Ses racines plongent en effet jusque dans la chanson de geste du Moyen-Âge, remontent la filière par la paillardise et l'outrance d'un Rabelais, par un dialogue avec le lecteur qui fait penser au *Jacques le Fataliste* de Diderot, par la mise en scène de la vie populaire parisienne qui a émergé avec les feuilletonistes au 19^e siècle, pour arriver à la liberté stylistique d'un Céline ou d'un Queneau.

Lorsque les préjugés associés au genre policier sont mis de côté, les critiques découvrent chez San-Antonio des techniques narratives modernes et variées qui enrichissent le texte de plusieurs niveaux de signification. L'oeuvre se caractérise alors par son ambiguïté, sa polysémie et son originalité. Si certaines de ses composantes se comparent à celles d'autres oeuvres, l'ensemble constitue un tout unique et reconnaissable, cette « 'marque' spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires »⁶³, comme l'écrit Alain Viala.

Quant aux sociologues, ils s'intéressent de près au pourquoi et au comment du succès de l'oeuvre. Un succès déjà énorme au début des années 60, qui présente de plus la particularité de se manifester autant dans l'élite que dans les milieux populaires. Il s'agit d'un « fait, démontré par toutes nos enquêtes, que San-Antonio est, à l'heure actuelle, le plus connu des écrivains français, le plus lu dans toutes les couches de la société »⁶⁴. Voilà, selon Robert Escarpit, « un phénomène unique dans le comportement littéraire des Français »⁶⁵.

⁶³ G. MOLINIÉ et A. VIALA, *op. cit.*, p. 217.

⁶⁴ R. ESCARPIT, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

La philosophe, elle, démontre que « [p]arler, comme en se jouant, n'est pas parler pour ne rien dire »¹. San-Antonio reste impitoyable et désespéré devant la condition humaine, mais il vainc l'absurde par un grand rire et une soif de vivre inextinguible.

San-Antonio vieillit-il?

Les études que j'ai recensées précédemment divergent certes dans leur point de vue, mais elles convergent curieusement sur un point : elles font très peu de cas de la dimension diachronique d'une oeuvre qui s'est pourtant étendue sur une période de cinquante ans. La question d'une possible évolution de San-Antonio à travers le temps est écartée rapidement lorsqu'elle est abordée par la critique. Fait amusant, cette mise à l'écart se produit dans les cas où l'analyste assume que les divers épisodes de la collection sont tous pareils, mais aussi dans ceux... où des différences importantes sont observées entre le début et la fin de la série. La raison tient probablement dans la masse énorme des écrits de San-Antonio : 175 romans au total pour la seule collection régulière, sans compter les volumineux « hors-série ». Impossible de tout lire! Même à supposer que quelqu'un en prenne le temps, il lui faudrait un esprit particulièrement synthétique pour ne pas s'y perdre, surtout s'il s'embarrassait de considérations diachroniques.

Il faut donc, pour étudier San-Antonio, délimiter un corpus à l'intérieur de l'oeuvre. Pour certains, cette étape se franchit sans problème. C'est le cas d'Eliane Boucquey² qui choisit, pour étudier le rapport entre San-Antonio et les femmes, un roman où est annoncé

¹ R. BOVIATSI, *op. cit.*, p. 9.

² É. BOUCQUEY, *op. cit.*, p. 74-81.

d'emblée le mariage du commissaire : *Un os dans la noce*³. C'est encore celui de Paul Schwartz⁴, qui veut débattre des qualités littéraires de la série : ce sujet est évoqué explicitement dans *Mon culte sur la commode*⁵.

Pour d'autres, San-Antonio reste égal à lui-même tout au long de sa carrière. L'intrigue est stéréotypée, et « la technique narrative, dans ses procédés, ne diffère pas d'un volume à l'autre »⁶, selon Nicolas Gaudin. Il y aurait donc lieu, comme il le fait, de choisir les oeuvres à étudier « un peu au hasard »⁷. Pierre Gérin, semblablement, choisit « trois romans parus en 1989 »⁸.

Par contre, des critiques ont observé, de façon intuitive, une évolution dans la collection des San-Antonio. Christian Tremblay a choisi son corpus moitié pour un événement diégétique (les deux romans qui encadrent le passage du commissaire à la « Paris Detective Agency »), moitié par hasard (« l'un à la lettre B [...], l'autre à la lettre C »⁹). François Vilespy, lui, pense que l'oeuvre « a pris dès le quinzième roman un tournant décisif : la finalité en a été peu à peu changée et orientée délibérément vers le comique »¹⁰, ce qui ne l'empêche pas de choisir sans autre explication le roman *Bravo, docteur Béru*¹¹.

³ Publié en 1974, 81^e épisode de la série.

⁴ P. SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 134-139.

⁵ Publié en 1979, 99^e épisode de la série.

⁶ N. GAUDIN, *op. cit.*, p. 58.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ P. GÉRIN (1993), *op. cit.*, p. 225.

⁹ C. TREMBLAY, *op. cit.*, p. VIII.

¹⁰ F. VILESPY, *op. cit.*, p. 39.

¹¹ Publié en 1968, 67^e épisode de la collection.

René Pomeau estime, sans préciser sur quels romans il s'appuie, que « dans l'évolution de l'oeuvre, la progression de l'humour est extrêmement nette : ce sont des livres qui sont de plus en plus amusants et de moins en moins inquiétants »¹². Mais il ne pouvait parler que pour les romans d'avant 1965, ce qui précède donc la périodisation de Warren Motte : « in the last fifteen years [donc à partir de 1964], San-Antonio has chosen to integrate an ever increasing degree of literary experiment into his novels »¹³. Il est vrai que l'humour et l'expérimentation littéraire sont deux choses différentes. Motte précise sa pensée :

A brief glance at San-Antonio's novels actually shows a progression towards an increasing familiarity with his reader - in the first novels, the reader is consistently addressed with the *vous* form, which gradually gives way to the *tu* and other devices such as endearing insults, flattering asides, and the like.¹⁴

Il ne s'agit là, toutefois, que d'un « bref regard »... Comment faire autrement, s'il est impossible de tout lire? Malgré les différences, il faut conclure que « happily, in large part, one San-Antonio novel resembles another. *Concerto pour porte-jarretelles* will do nicely »¹⁵. Tout simplement!

Daniel Ferreras règle la difficulté de façon similaire. Selon lui, « l'on décèlera aisément la différence entre les premiers volumes de la collection et les plus récents »¹⁶, mais

¹² R. POMEAU, *Le phénomène San-Antonio. Une forme du roman noir au XXe siècle. Séminaire de littérature générale, 6 avril 1965*, sous la dir. de R. Escarpit, Bordeaux, Centre de sociologie des faits littéraires, 1965, p. 46.

¹³ W. MOTTE, *op. cit.*, p. 195.

Traduction libre : « au cours des quinze dernières années [donc à partir de 1964], San-Antonio a choisi d'intégrer à ses romans un degré croissant d'expérimentation littéraire. »

¹⁴ *Ibid.*, p. 200.

Traduction libre : « Un bref regard aux romans de San-Antonio révèle une progression vers une familiarité accrue avec son lecteur – dans les premiers romans, le lecteur est constamment interpellé par un *vous*, qui laisse graduellement place au *tu* et aux autres procédés narratifs tels que les insultes gentilles, les flatteries au passage, et ainsi de suite. »

¹⁵ *Ibid.*, p. 196.

Traduction libre : « heureusement, en grande partie, un roman de San-Antonio ressemble à un autre. *Concerto pour porte-jarretelles* conviendra parfaitement. »

¹⁶ D. FERRERAS, *op. cit.*, p. 133.

surtout au niveau du vocabulaire, car « les éléments essentiels sont restés les mêmes des premiers romans de San-Antonio jusqu'aux derniers »¹⁷; par conséquent, chaque roman constitue « un miroir microstructurel de l'ensemble »¹⁸, et une analyse de *La fête des paires*¹⁹ donnera... les mêmes résultats que l'analyse d'un autre roman!

Il est remarquable de constater que ces critiques prétendent se limiter à un seul roman, mais livrent en même temps leurs impressions sur le sens de la série. Il ne peut malheureusement s'agir que d'impressions, pour les raisons de surabondance de texte que nous avons évoquées plus haut. Ces impressions, de plus, ne vont pas toutes dans le même sens. Motte et Ferreras, malgré des analyses par ailleurs très solides et crédibles, divergent significativement à ce chapitre. Devant la nécessité de se cantonner à un corpus restreint pour préserver la rigueur scientifique de leur travail, devant aussi l'absence d'une étude diachronique sur laquelle s'appuyer, ils ne peuvent extrapoler leurs résultats à l'œuvre entière que de façon intuitive.

Une étude diachronique

La pertinence d'une telle étude tenant compte de la dimension temporelle de l'œuvre de San-Antonio se fait donc sentir. Qu'elle en vienne à conclure à des changements importants dans l'œuvre ou à de simples modifications mineures, elle y apportera un éclairage nouveau. C'est une telle étude que veut entreprendre le présent mémoire. Pour

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ Publié en 1986, 128^e épisode de la série.

éviter de me laisser submerger par l'ampleur de l'œuvre, je me limiterai cependant à l'analyse d'éléments bien précis.

Au départ, il est difficile de croire que San-Antonio ait pu connaître autant de succès sur une aussi longue période - cinquante ans! - sans jamais se renouveler. Qu'il ait vendu plus de 200 millions d'exemplaires de livres qui seraient, au fond, tous plus ou moins pareils, constituerait un exploit remarquable. S'il a effectivement écrit 175 variations sur le même thème, il faut alors conclure : « Quel thème! ». Ou : « Quelle formule! » Ou bien chercher la variation...

Si les différences entre le début et la fin de l'œuvre san-antoniennes sont « aisément » repérables, comme l'affirmait plus haut Daniel Ferreras, il y a donc lieu de chercher à les identifier et de les décrire. Les commentaires rapportés sur une progression du comique ou de la complicité avec le lecteur pourraient constituer d'excellentes hypothèses de travail. Encore la difficulté demeure-t-elle de se guider à travers la masse de l'œuvre, de cerner un corpus qui rende compte d'une progression, et de décrire cette progression à partir d'indices clairs. Le rire, la complicité avec le lecteur, le jeu parodique, intertextuel ou langagier ne sont pas des concepts qui se laissent jauger si facilement qu'il n'y paraît.

S'il s'avérait, au contraire, que San-Antonio ne se renouvelle pas, ou qu'il se renouvelle très peu, cela simplifierait d'autant les études futures sur San-Antonio et ajouterait une nouvelle dimension aux études passées.

Puisque je désire mesurer une évolution dans le temps, mon corpus comportera nécessairement une dimension chronologique. Le premier roman de San-Antonio publié aux Éditions du Fleuve Noir date de 1950. J'effectuerai des coupes dans l'œuvre à chaque tranche subséquente de dix ans. Le corpus se composera alors des deux premiers romans de la collection²⁰, ainsi que des deux premiers de 1960²¹, de 1970²², de 1980²³ et de 1990²⁴. Comme aucun roman n'est publié en 2000, année de la mort de l'auteur, et que le dernier San-Antonio paraît de façon posthume en 2001, le millésime 2000 sera mis de côté. Il a été décidé de retenir chaque fois deux romans pour éviter que l'originalité possible d'un roman par rapport à ceux qu'il suit ou précède, tentative ratée ou expérience unique, fausse la validité des observations.

Ce découpage du corpus comporte certainement une (grande) part d'arbitraire. Chaque décennie, en effet, comporte un nombre différent d'inédits²⁵, la créativité de l'auteur ayant connu des périodes fertiles et d'autres... encore plus fertiles. Il aurait été également valable, par exemple, d'effectuer une coupe pour chaque tranche de trente romans parus. Cependant, le système des dates permettra éventuellement une comparaison avec l'évolution parallèle du roman policier, du roman d'espionnage ou de tout autre genre qui se révélera pertinent, et ce, à différentes époques. La même opération aurait pu aussi être

²⁰ Il s'agit de *Laissez tomber la fille* (1950) et *Les souris ont la peau tendre* (1951).

²¹ *Du sirop pour les guêpes* et *Du brut pour les brutes*.

²² *Ma langue au chah* et *Ça mange pas de pain*.

²³ *À prendre ou à lécher* et *Baise-ball à La Baule*.

²⁴ *Cocottes-minute* et *Princesse Patte-en-l'air*.

²⁵ Le nombre d'inédits se répartit comme suit :

1950-59 : 36

1960-69 : 35

1970-79 : 29

1980-89 : 42

1990-99 : 32

effectuée toutes les cinq années; toutefois, il est probable que les différences entre des romans éloignés de dix ans soient plus nettes et plus significatives.

Quoi étudier?

Puisque la question du genre a suscité tant de controverse et a jeté une réelle opprobre sur San-Antonio, du moins dans les études littéraires, il paraît impossible d'écarter l'étude du paratexte, qui détermine en grande partie la façon dont un texte est perçu par le public. Le format, l'illustration, le titre, l'éditeur, la collection, la quatrième de couverture et les premières pages intérieures sont tous des indices de l'appartenance d'une oeuvre à un genre, à une série, à une tradition, à un espace public. Ils orientent ainsi la réception du texte. Le paratexte constituera donc le premier indice que je retiendrai dans l'évolution de l'oeuvre.

D'autre part, la propension du narrateur à se mettre en scène pendant qu'il écrit constitue un troisième indice intéressant. Celui qui parle avec la voix de San-Antonio brise l'effet de réalisme en indiquant à son vis-à-vis qu'il prend une pause, étire le suspense à dessein, ou encore que son éditeur veut un premier meurtre avant telle page. Il expose ouvertement les ficelles qu'il tire pour mouvoir ses marionnettes. J'appellerai cette exhibition l'« autoreprésentation » du narrateur. Cet indice pourra éventuellement déborder sur la représentation explicite du narrateur, qui pourrait par exemple être décrit lisant assis sur le siège des toilettes, ou laissant le livre dans le filet à bagages en sortant du train.

Les deux éléments que j'ai identifiés, soit le paratexte et l'autoreprésentation du narrataire, feront donc office d'indices qui témoigneront de l'évolution dans le temps de l'oeuvre de San-Antonio. Le premier indice cerne la façade du texte, son « seuil »²⁶ ou son enrobage; le second consiste en une brisure de l'effet de réalisme du texte, induite de plusieurs façons qui toutes amèneront le narrateur à faire une parenthèse dans son récit pour se projeter à l'avant-scène.

Un jeu littéraire qui prend de l'importance

La mise à nu des ressorts de la narration a beaucoup à voir avec le jeu littéraire conscient que décrit Gale Maclachlan. Ce jeu qui se déroule entre partenaires avertis consiste entre autres à explorer toutes les clauses d'un pacte de lecture qui ailleurs reste pudiquement voilé sous le couvert de la fiction.²⁷ Les éléments qui ont été retenus ont des répercussions dans ce jeu littéraire. De nombreuses conventions de lecture reposent sur le paratexte. En conséquence, il s'agit d'un lieu où elles sont particulièrement susceptibles d'être bafouées ou manipulées. Et l'autoreprésentation du narrataire, puisque elle est de nature extradiégétique, constitue le lieu privilégié pour observer cette partie qui se déroule entre narrataire et narrateur et qui se déroule sur un autre plan que le niveau diégétique.

Ici, comme l'écrit Jean-Jacques Tourteau, « [c]e n'est pas tellement l'histoire qui intéresse, c'est la manière dont elle est racontée »²⁸. Sans vouloir nier l'imbrication de la

²⁶ La référence à l'ouvrage de Gérard GENETTE est incontournable : *Seuils*, Paris, Gallimard, 1987, 388 p.

²⁷ Au sujet de ce pacte de lecture, voir G. MOLINIÉ et A. VIALA, *op. cit.*, p. 205.

²⁸ J.-J. TOURTEAU, *D'Arsène Lupin à San-Antonio. Le roman policier français de 1900 à 1970*, Tours, Mame, 1970, p. 234.

manière et de la... matière, ni les charmes éventuels de cette matière, l'hypothèse qui sous-tendra ce mémoire est toute orientée vers la manière. En effet, je pose comme hypothèse que plus l'œuvre de San-Antonio avance dans le temps, plus la prépondérance du jeu, au sens où Gale Maclachlan l'entend, c'est-à-dire non seulement le ludisme verbal, mais la conscience qu'ont le narrateur et le narrataire de pratiquer un jeu littéraire, s'accroît. Les indices qui témoigneraient de cette évolution devraient donc, à mesure que l'œuvre avance, se faire quantitativement plus présents. Qualitativement, l'exploration des possibilités induites par ce jeu devrait aussi donner lieu à une diversité grandissante de ses occurrences.

CHAPITRE II

LE PARATEXTE

« Fallait donc y aller à pas de loup, les feinter en canard,
se glisser à la sournoise, sous couverture policière
(ce cheval de Troie de mes deux !) »
Vas-y Béru!, 1965

C'est en gardant à l'esprit l'hypothèse que je viens de poser que j'entreprends l'étude du paratexte. Je chercherai donc les signes d'une participation consciente au jeu littéraire. Ces signes, ainsi que je l'ai mentionné plus haut, peuvent prendre la forme d'une représentation du narrateur, du narrataire ou de leurs intermédiaires (l'objet-livre, l'éditeur, l'imprimeur, le correcteur, etc.). Les indices d'un jeu littéraire peuvent également se présenter sous la forme d'une parodie d'un genre, d'une convention, d'un cliché, etc., ou d'une manipulation des règles communément admises qui régissent l'échange littéraire.

Plutôt que de glaner ces indices ici ou là, je préfère entreprendre une étude systématique, point par point, du paratexte. Cette voie promet de se révéler plus rigoureuse et plus complète; elle permettra de ne rien négliger. L'étude sera d'abord descriptive; le recul en fera apprécier le relief.

Les éléments paratextuels qu'il me semble nécessaire d'aborder sont les suivants : titre, mentions d'auteur, de collection et d'éditeur, illustration, format, maquette, quatrième de

couverture. Voilà pour l'aspect externe du livre. Il ne faudra pas davantage négliger les éléments internes au livre, mais externes au texte : les pages de faux titre, de titre, de « déjà parus », de copyright et d'achevé d'imprimer, sans oublier d'autres éléments qui sont plus mobiles : dédicace, épigraphe, avertissement, titres et sous-titres de chapitres, ainsi que les notes de bas de page.

Épitexte

Avant même d'aborder le livre proprement dit, je dois dire un mot de ce que Gérard Genette nomme l'épitexte, c'est-à-dire « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité »¹. Il s'agit donc d'une distinction, à l'intérieur du paratexte, entre ce qui appartient au péri-texte – les éléments attachés au livre – et l'épitexte – ce qui circule autour du livre.

Il n'est pas dans mon intention de recenser chaque entrevue donnée par l'auteur à la presse ou à la télévision, ou des discours publics tenus par d'autres sur son œuvre. Cependant, il est un autre aspect de l'œuvre de San-Antonio (et même de toute œuvre) qui entre dans cette définition de l'épitexte : celui du tirage et des points de vente des livres. Genette a occulté ce domaine, peut-être parce qu'il a cru que la diffusion du livre avait peu d'impact sur l'interprétation du texte, ou parce qu'il n'a pas voulu « entacher »

¹ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 316.. Je ferai souvent référence à l'ouvrage de Genette au cours des prochaines pages : sa description systématique du paratexte, enrichie d'une perspective historique, demeure la plus complète à ce jour.

l'échange entre destinataire et destinataire de considérations commerciales, mais il m'apparaît impossible, dans le cas de San-Antonio, de balayer ce sujet sous le tapis. Puisque la simple mention « Un million d'exemplaires vendus » apparaît parfois sur la couverture de *best-sellers* et appartient donc au paratexte, et que comme tout élément du paratexte elle devient signifiante pour l'œuvre en question (du point de vue du lecteur, par exemple, cela peut signifier : une (non-)légitimité, une raison d'acheter (ou de ne pas acheter), un sentiment de connivence avec d'autres lecteurs, le gage d'une œuvre réussie ou qui sacrifie la qualité au succès populaire, etc.). Suivant le lecteur, le succès populaire (ou l'insuccès) d'une œuvre prendra une signification différente. Même l'indifférence, à supposer qu'elle soit possible, demeure une réaction au paratexte. Cela posé, il reste à dire que la diffusion large ou restreinte d'une œuvre n'a pas besoin d'être inscrite dans le péri-texte pour être connue par le lecteur.

Il est en effet des signes qui ne trompent pas. Nul besoin d'une fréquentation soutenue des librairies pour comprendre qu'un titre dont un seul exemplaire est disponible au milieu d'une tablette « bénéficie » d'une diffusion moins large qu'un autre titre dont les exemplaires sont disposés en piles à l'entrée de la librairie. Et que donc le tirage et le nombre d'exemplaires vendus du deuxième seront plus conséquents. Il existe bien sûr de nombreuses situations intermédiaires, mais elles ne sont pas difficiles à hiérarchiser de façon sommaire.

L'agencement de l'espace qui entoure un livre varie bien sûr d'une librairie à l'autre, et il serait vain de chercher à savoir avec précision comment les *San-Antonio* étaient présentés

aux clients dans chacune d'elles. Cependant, les tirages des *San-Antonio* de différentes époques sont connus; il est donc possible de procéder à l'envers.

D'après François Rivière, les « trois premiers [*San-Antonio*] ont connu un tirage d'environ dix mille exemplaires »². Jacques Cellard retrace l'évolution des tirages jusqu'en 1980. « La formule trouve son public et les tirages s'envolent : 50 000 vers 1955, 200 000 dix ans plus tard (l'année du "phénomène" de Bordeaux), 400 000 dans les années 1970, 600 000 en 1980 »³. Les chiffres obtenus par Rivière sont encore plus élevés. Selon lui, en 1972, « [c]haque nouveau petit format est tiré à huit cent mille exemplaires, battant tous les records en matière de littérature populaire française. »⁴ Dans un livre publié en 1996, Raymond Milési affirme qu'« [a]ujourd'hui, un *San-Antonio* est mis en place à 600 000 exemplaires, et ce, depuis une quinzaine d'années au moins. »⁵ « Début 95, on estime le total de ses livres parus dans le monde à environ 200 millions »⁶, ajoute-t-il sans préciser la source de ses informations. Ce total apparaît néanmoins plausible, considérant le fait qu'aux éditions originales se sont constamment ajoutées les rééditions d'œuvres antérieures.

En intégrant cette dimension sérielle, il n'est pas difficile d'imaginer que les livres de *San-Antonio*, en librairie, aient été regroupés en un même endroit (peut-être sur un présentoir) largement pourvu en exemplaires. D'après les chiffres de Cellard, cette hypothèse tient

² F. RIVIÈRE, *op. cit.*, p. 244.

³ J. CELLARD, « *San-Antonio* », *Le français dans le monde*, 1984, p. 33-34.

⁴ F. RIVIÈRE, *op. cit.*, p. 244.

⁵ R. MILÉSI, *San-Antonio, premier flic de France*, [Paris], Éditions DLM, « Héros », 1996, p. 23-24.

la route à partir des années 70. (Auparavant, peut-être les *San-Antonio* étaient-ils regroupés avec les autres romans de la collection « Spécial-Police »? J'aborderai plus loin cette question de la collection.) Un nombre significatif d'exemplaires et une variété de titres du même auteur sont déjà deux indices qui signalent un auteur populaire (cela dit sans connotation péjorative : c'est aussi le cas de Daniel Pennac, par exemple).

J'ai parlé plus haut de librairies. C'était pour simplifier. Les *San-Antonio* se vendent également (et peut-être surtout) dans une multitude de points de vente autres que la librairie, en particulier dans les kiosques de tabac ou de journaux situés dans les gares ou dans les rues. *San-Antonio*, dès ses débuts dans les années cinquante, « opère sur un terrain résolument populaire, imposé par la marque dont il porte en quelque sorte le 'maillot' – ce Fleuve Noir omniprésent dans les Maisons de la Presse naissantes et dans les kiosques de gares – »⁷. Le terme « populaire » s'applique cette fois au réseau de grande diffusion opposé par Bourdieu à celui de diffusion restreinte de la littérature. C'est qu'un livre acheté à la gare Saint-Lazare n'a peut-être pas le même statut (ni la même fonction) qu'un autre (et pourtant le même) acquis à la FNAC.

Un petit format

J'en arrive au péri-texte proprement dit (et donc au livre) par un élément lié aux considérations précédentes, c'est-à-dire le format des livres. Dans la logique de la mise en marché du réseau populaire, il n'est pas surprenant que les romans de *San-Antonio* paraissent d'office en format de poche, sans jamais passer (à l'exception notable des titres

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ F. RIVIÈRE, *op. cit.*, p. 179.

« hors-série »⁸) par l'épreuve commerciale de l'édition « de grand format ». Cette édition courante est de mise dans la littérature « consacrée », mais aussi dans plusieurs collections populaires (par exemple « Best-sellers » de Robert Laffont, ou « Série Noire » de Gallimard). Dans le cas de San-Antonio, l'édition « directe » en format de poche économise vraisemblablement un espace dont les kiosques à journaux ne sont pas largement pourvus. Il y a donc adéquation entre le format du livre et son mode de distribution, à quoi s'ajoute un argument de vente : son prix. Car qui dit roman poche, dit petit prix. « Littérature à trois balles »⁹, mais... littérature accessible.

De plus, l'édition automatique en format de poche permet, malgré un réseau de distribution populaire, de profiter des réflexes culturels développés ailleurs par le lectorat. C'est que le format de poche engendre « l'assurance d'une sélection fondée sur la *reprise*, c'est-à-dire la réédition. [...] Car l'édition de poche sera sans doute longtemps synonyme de consécration. Par cela seul, elle est en elle-même un formidable (quoique ambigu, voire parce qu'ambigu) message paratextuel. »¹⁰ Une consécration usurpée, certes, et qui n'a peut-être pas floué bien des lecteurs, mais qui sait?

⁸ Ces « hors-série » connaissent tous une édition originale en grand format, de type « best-seller ». Certains de ces « hors-série » mettent en scène les personnages de la collection « San-Antonio » : par exemple, *L'histoire de France vue par San-Antonio* (1964), *Le standinge* (1965) ou *Si « Queue d'âne » m'était conté* (1976). D'autres « hors-série », publiés pour la plupart dans les années 80 et 90, n'ont aucun lien avec les aventures du commissaire, mais portent tout de même la signature de San-Antonio. C'est le cas, entre autres, de *Y a-t-il un Français dans la salle* (1979), de *Faut-il tuer les petits garçons qui ont les mains sur les hanches?* (1984) et de *La vieille qui marchait dans la mer* (1988).

⁹ SAN-ANTONIO, *Ma langue au chah*, Paris, Fleuve Noir, 1970, p. 233.

¹⁰ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 25.

Dénuder pour mieux voir

Du format, je glisse à la maquette. Les maquettes des romans de San-Antonio sont restées stables sur des périodes relativement longues, périodes entrecoupées toutefois de changements significatifs quant à l'illustration et à l'importance du nom de l'auteur¹¹.

Christian Dombret a retracé l'historique des illustrations des pages de couverture¹². Pour accrocher visuellement le chaland, les *San-Antonio* ont bénéficié pendant plus de vingt ans des illustrations de Michel Gourdon. À la suite de cette collaboration et de quelques tentatives infructueuses avec les illustrateurs Jacono et Carlo Bren, l'illustration de la page de couverture s'est muée en photographie de 1973 à 1988. Le retour à l'illustration s'est produit en 1989 sous la plume de Wolinski. Quelques autres prennent la relève au cours des années 1990.

Les six premières illustrations de mon corpus sont donc l'oeuvre de Michel Gourdon, ce qui n'empêche pas d'y noter des différences marquées.¹³ Les deux premières, celles de 1950 et 1951, représentent tout simplement une pin-up sur un fond noir. Les dessins sont polychromes dès le départ et le resteront. La pin-up de *Laissez tomber la fille* est représentée de profil, assise, avec des talons hauts, de longues jambes nues et les bretelles de sa robe rabaissées sur ses épaules. Celle qui orne *Les souris ont la peau tendre* est

¹¹ Ces maquettes sont reproduites en annexe de ce mémoire.

¹² C. DOMBRET, *Bibliographie illustrée Frédéric Dard – San-Antonio*, Embourg (Belgique), Aaction [sic] Media, 1990, p. 50-69.

¹³ Je ne traiterai que des éditions originales des romans du corpus. Il est évident que prendre en compte les multiples rééditions des divers romans compliquerait cette étude à outrance, non seulement pour les illustrations, mais pour tout le reste du paratexte. En règle générale, les maquettes des rééditions sont calquées sur celles des éditions originales de l'époque correspondante.

peinte d'après une vue plongeante sur un décolleté... tout aussi plongeant qui, c'est le moins qu'on puisse dire, met la poitrine de la dame en valeur.

Les dessins de 1960 sont beaucoup plus « habillés ». Sur celui qui illustre *Du sirop pour les guêpes*, un homme qui pourrait être San-Antonio coupe à l'aide de son couteau la corde qui retient le corps d'un pendu. Qu'est-ce qui permet de penser que l'illustrateur a représenté San-Antonio? D'abord, son nom est écrit sur la couverture, sur fond de bande rouge. Ensuite, pour le lecteur familier avec ses aventures, il correspond à sa description : charpenté, les traits réguliers, bel homme, habillé proprement, fin trentaine ou début quarantaine. Le même homme se retrouve d'ailleurs sur la couverture de *Du brut pour les brutes*, sur le point d'être matraqué, ou l'ayant déjà été, par le malfrat qui se trouve derrière lui. La femme qui tient un combiné de téléphone, à l'avant-plan, constitue la seule présence féminine de ces illustrations résolument tournées vers l'action.

Dix ans plus tard, c'est l'exotisme qui prend le dessus. À l'arrière-plan de *Ma langue au chah* se trouve un bâtiment arabe entouré de minarets (il s'agit donc d'une mosquée) d'une blancheur éclatante, avec un toit très coloré. À l'avant-plan, dessinée de face en position semi-assise (ou semi-allongée, si l'on préfère...), une femme brune de peau et noire de cheveux qui pourrait provenir du pays des mosquées, mais qui aurait manifestement oublié son voile à la maison! L'illustrateur a poussé l'audace jusqu'à la vêtir d'une très courte robe rose déchirée à hauteur de la fesse, qui permet de contempler ses cuisses et ses bras nus, sans parler d'une vue prometteuse sur ses seins. Elle évoque la pin-up des années 50-51.

Rien de tel sur *Ça mange pas de pain*¹⁴, paré de la silhouette immédiatement reconnaissable du Big Ben britannique. L'arrière-fond est tapissé de pièces de monnaie. Cette illustration est la seule, parmi celles du corpus, qui ne représente pas un personnage, ou du moins une figure humaine. Avec celle de *Ma langue au chah*, ce sont aussi les seules où sont peints des édifices reconnaissables, qui évoquent le voyage.

En 1980, la couverture redevient féminine. Il s'agit cette fois d'une photographie. Celle d'*À prendre ou à lécher* représente des jambes de femmes vues de profil, terminées par des talons hauts et revêtues d'un bas-collant blanc qui monte jusqu'à la taille. Si l'on peut questionner le sex-appeal véritable du bas-collant, il est impossible toutefois de nier sa quasi-transparence... La femme qui orne *Baise-ball à La Baule* semble autrement plus sage. Elle pose sur la plage parée d'une ombrelle, d'un chapeau et de vêtements qui lui arrivent au-dessous du genou. Une telle décence est-elle possible? Non, elle ne l'est pas! Il faut cette fois anticiper sur la quatrième de couverture, où la même femme est photographiée, dépouillée de ses accessoires et le vêtement du haut rabattu. Elle expose d'un air mutin ses seins au grand air. Il y a donc dans ces photographies de 1980 une volonté certaine d'exhiber la chair féminine.

En 1990, les illustrations n'occupent que le coin supérieur droit du livre, le reste étant composé d'un fond de couleur. Dans le « coin déchiré » prennent place les dessins de Wolinski, conçus sur la base d'un élément salace. Sur le dessin de *Cocottes-minute*, une

¹⁴ « Ce roman est le dernier illustré par Gourdon », selon R. MILÉSI, *op. cit.*, p. 36.

femme en uniforme de cuisinière, aux fesses nues derrière son tablier et aux bas qui lui montent à mi-cuisse, assaisonne tranquillement une salade d'organes sexuels mâles. Le couteau sanglant sur la table laisse penser qu'il s'agit d'une salade fraîche... L'homme qui la regarde, ébahi, place les mains sur ses propres organes pour s'assurer qu'ils sont toujours en place. Quant au dessin de *Princesse Patte-en-l'air*, il laisse voir une femme d'origine orientale nue et souriante, tenue... les pattes en l'air par deux hommes, l'un gras, poilu, dans une camisole tachée et trouée, l'autre propre et bien mis, portant chemise rayée et cravate. La femme assure son équilibre en s'agrippant aux parties viriles des hommes en question. Il ne serait pas impossible d'y reconnaître Bérurier et San-Antonio. L'homme sur le dessin de *Cocottes-minute* pourrait aussi être San-Antonio. Il y a certes un aspect comique à ces dessins qui ont le style d'une caricature.

Pour récapituler, les dessins de Gourdon ont occupé le devant de la scène durant les vingt premières années des *San-Antonio*. De la jolie fille à moitié déshabillée de 1950-51, l'illustrateur est passé aux scènes d'action de 1960, puis à l'exotisme mêlé de sensualité de 1970. Les photographies de 1980 exhibent avec ostentation le corps féminin, et en 1990 Wolinski dessine joyeusement des seins et des fesses, mais donne à ses illustrations un caractère nettement humoristique.

Un patronyme envahissant

La mention du nom de l'auteur prend une importance de plus en plus forte au cours des années. Au commencement de la collection, le nom de « San-Antonio » occupe en petits caractères le haut de la page de couverture à gauche. Dès 1960, le nom du

« Commissaire San-Antonio » figure en bas de la page, souligné par une bande. Dix ans plus tard, le nom du héros envahit près du quart de la page de couverture. Une large bande occupe en effet la partie supérieure de la page de couverture, dans laquelle de grosses lettres noires et grasses forment le nom « San-Antonio ». Le fond est blanc, avec un motif constitué du nom « San-Antonio » en petits caractères gris, répété *ad nauseam*.

En 1980, la mention d'auteur est encore plus évidente. Le « san- », en lettres minuscules, est superposé à un « ANTONIO » en lettres majuscules qui font 4,8 cm de haut, soit plus du quart de la hauteur de la page de couverture. Il n'y a plus de fond qui souligne les lettres; celles-ci sont placées en surimpression de la photo (*Baise-ball à La Baule*) ou agencées avec elle (*À prendre ou à lécher*, où la jambe du modèle cache en partie le « T » et le « O »). Enfin, plutôt que de faire occuper au nom de l'auteur toute la largeur du volume, les maquettistes ont décidé en 1990 de le mettre en valeur sur toute sa hauteur, avec de larges lettres dorées sur fond de couleur.

La mention du « nom d'auteur » (qui est aussi le héros-narrateur) a donc pris avec le temps une proportion toujours plus grande de la page de couverture. Ce grossissement s'est interrompu en 1990, alors que les caractères ont perdu du volume, mais pris de l'éclat. L'éditeur a donc cherché à capitaliser sur le succès de son poulain, la renommée de l'auteur étant garante du succès des volumes suivants de la série. Rendre facilement identifiables les livres d'un auteur déjà largement diffusé et lu représente une stratégie commerciale certes efficace. Même pour ceux qui ignorent tout de San-Antonio, son nom étalé en larges caractères sur les pages couvertures constitue un gage (assez factice,

il va de soi) de renommée. Cela découle de l'axiome que reprend Genette : « plus un auteur est connu, plus son nom s'étale »¹⁵.

Si la mention d'auteur devient incontournable, il est pourtant impossible dans tout le péritexte de trouver quelque mention que ce soit du nom du véritable auteur (ou plutôt : du nom véritable de l'auteur), Frédéric Dard. Il n'y a aucune mention, non plus, qui laisse penser que San-Antonio soit un pseudonyme. Le nom Frédéric Dard n'est révélé que par les entrevues des journalistes ou ses passages à la télévision, c'est-à-dire par l'épitéxte public. Quelques allusions sont faites dans le texte même¹⁶, mais seuls les initiés peuvent les percevoir.

Le destinataire peut déduire l'état de pseudonymat à partir de l'incongruité du nom « San-Antonio », mais il n'y a pas là d'indice suffisant pour conclure. Il faut plutôt aborder le texte et lier la fictionnalité des événements narrés à la fictionnalité désormais forcée du nom de l'auteur, même si, paradoxalement, l'identité entre les noms du héros, du narrateur et de l'auteur entraîne peut-être une plus grande créance fictionnelle au narrateur. À moins d'admettre la « réalité » de ces exploits et de considérer ces textes comme des relations historiques – mais le terme « Roman » sur la page de titre empêche cette lecture –, le nom du véritable auteur est absent du livre. Le nom d'« auteur » qui s'étale en lettres énormes sur la page de couverture apparaît forcément comme un nom de

¹⁵ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 39.

¹⁶ Par exemple, « frais derricks d'art », (*À prendre ou à lécher*, p. 45). Je reviendrai au chapitre suivant sur ces échappées textuelles.

plume. La dissimulation du nom véritable de l'auteur est si manifeste qu'il ne s'agit pas d'une supercherie, mais plutôt d'un jeu.

À bonne enseigne

En plus de l'illustration et du nom d'auteur, la page de couverture comporte un troisième élément susceptible d'accrocher le regard. Il s'agit bien sûr du titre, qui constitue la véritable identité du roman, son nom de baptême, son individualité.

Dans l'ensemble, l'espace accordé au titre décroît au fil des décennies. Mis de l'avant en 1950 et 1951, en caractères rouges sur fond blanc, le titre se remarque alors beaucoup plus que le nom de l'auteur. En 1960, le titre surmonte l'illustration, toujours en caractères rouges. Dix ans plus tard, le nom de l'auteur, placé en en-tête, devient plus proéminent que le titre, mais celui-ci s'étale tout de même en grands caractères, toujours au-dessus de l'illustration. En 1980, cependant, le titre se fait discret, inscrit modestement en lettres bas de case noires. Idem pour 1990, où cette information semble relativement peu importante eu égard à la place réservée au nom de l'auteur.

S'il est utile de mesurer l'espace attribué au titre et de prendre acte de sa décroissance, il faut cependant aller beaucoup plus loin, puisque cet élément de l'œuvre présente des aspects sémantiques essentiels à la compréhension de cette dernière. Le titre constitue en effet le morceau de l'œuvre le plus souvent lu par le lecteur : ce qu'il a lu en premier (ou dont il prend connaissance assez tôt), et qu'il lit chaque fois qu'il ouvre ou referme le livre. Il oriente certainement la lecture du roman par le réseau de significations qu'il

ouvre, et explique le texte autant qu'il est expliqué par ce dernier. Comme l'écrit Michel Butor :

Le titre est certainement une sorte de *mode d'emploi*. Il sert de vestibule et, en même temps, il reste. Le titre nous fait voir l'oeuvre d'une certaine façon; nommé autrement, dans bien des cas nous aurions été sensible à d'autres détails, d'autres organisations.¹⁷

Plus prosaïquement, Genette distingue quatre fonctions au titre. La première et la seule obligatoire est celle de désignation. Les autres sont les fonctions descriptive (toujours partielle et susceptible de devenir une clé interprétative), connotative (manière d'être, style) et séductive¹⁸. En pratique, cependant, il n'est pas toujours aisé de dégager les connotations d'un titre et les sources de sa séduction. Paul Bleton parvient bien à décrire le fonctionnement d'un type de titre que San-Antonio affectionne, celui basé sur un jeu de mots :

Le titre jeu de mots se fonde sur une scène – le croisement du regard indifférent, désinvolte, de l'éventuel acheteur et d'un événement de sens sur la surface glacée. [...] Ainsi, un tel titre fait de l'œil au chaland, il lui faut le draguer par quelque chose d'insolite, de séducteur, mais aussi lui annoncer un plaisir bien connu.¹⁹

Les deux premiers titres du corpus, *Laissez tomber la fille* et *Les souris ont la peau tendre*, tournent autour de la thématique féminine et sont d'ailleurs accompagnés en couverture d'une illustration de pin-up. « Souris » est un terme argotique pour désigner une jolie fille²⁰. S'il est tentant de conclure que la peau tendre se situe sur le cou et sur la poitrine exhibés par la pin-up, l'aphorisme peut être entendu cependant dans un sens plus

¹⁷ M. BUTOR, *Alechinsky dans le texte*, Paris, Galilée, 1984, p. 159-160. Cité dans J. MICHON, « La collection littéraire et son lecteur », dans M. CALLE-GRUBER (dir.) et E. ZAWISZA (dir.), *Paratextes. Études aux abords du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 162.

¹⁸ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 88-89.

¹⁹ P. BLETON, « Coopération interprétative et stéréosémie », dans D. SAINT-JACQUES (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche, 1994, p. 264.

²⁰ S. LE DORAN, F. PELLOUD et P. ROSÉ, *Dictionnaire San-Antonio*, Paris, Fleuve Noir, 1993, p. 525.

général. Par exemple, on pourrait y lire que les dames sont fragiles, se blessent ou se mettent en danger facilement. Ou encore qu'elles sont sensibles aux caresses et aux compliments. Plusieurs autres interprétations sont possibles, qui dépendent de chaque lecteur; il serait vain d'élaborer davantage. Tous les titres du corpus présentent un élément explicatif manquant qui excite la curiosité. Cela n'est évidemment pas particulier aux titres san-antoniens. Comme l'écrit Leo Hoek dans une théorie sur la structure rhétorique du titre : « La défektivité que le titre manifeste dans sa construction elliptique syntaxique correspond, au niveau sémantique, à l'obscurité provoquée par l'ambiguïté et, au niveau pragmatique, à la curiosité du lecteur, éveillée par l'intérêt du titre »²¹.

La même combinaison d'une action et d'une femme se trouve dans *Laissez tomber la fille*, qui laisse encore un vide que l'imagination cherche à combler. Dans quel sens faut-il entendre « la laisser tomber »? Et puis de quelle fille est-il question? Par ailleurs, il faut remarquer, dès ce premier titre, la forme impérative à la seconde personne du pluriel qui semble s'adresser directement au destinataire²². La présence de l'argot dans *Les souris*

²¹ L. HOEK, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton, 1981, p. 296.

²² À l'égard du paratexte, je ne crois pas qu'il soit justifiable d'utiliser les notions de narrataire ou de narrateur, puisque la narration proprement dite ne s'ouvre qu'avec les premiers mots du texte lui-même (« Il était une fois... »). Il faut néanmoins nommer une instance jumelle à celle du narrataire pour couvrir l'espace du paratexte. Le couple auteur/lecteur n'est pas suffisamment juste. D'une part, l'auteur et l'éditeur partagent la responsabilité du paratexte, sans qu'il soit toujours possible de démêler qui assume quoi. D'autre part, les concepts d'auteur et de lecteur englobent ceux de narrateur et de narrataire; ils ne se situent pas au même degré. Il apparaît donc absurde de mettre sur le même pied lecteur du paratexte et narrataire du texte, puisque il existe aussi un lecteur du texte. La solution adoptée par moi consistera à user du couple « destinataire / destinataire » lorsque il sera question du paratexte. Dans cette exploration des frontières du texte, certains cas restent litigieux. Les prières d'insérer gardent la voix et le style reconnaissable du narrateur. Je considérerai tout de même ces courts textes comme relevant d'un destinataire et d'un destinataire. Les notes, par contre, sont manifestement l'œuvre du narrateur et participent activement à son jeu fictif. J'utiliserai donc à leur propos la terminologie du narrateur et du narrataire. J'expliquerai plus loin pourquoi les notes restent malgré tout de nature paratextuelle.

ont la peau tendre est également à souligner. Dans les deux cas, il faut retenir l'ambivalence, ou l'alliance, entre une jolie fille et une forme d'action.

Dans la seconde paire de titres du corpus, c'est l'action qui prédomine clairement. *Du brut pour les brutes* laisse peu de place à l'imagination. Action... tournez! *Du sirop pour les guêpes* est déjà moins clair, parce que le titre repose sur une métaphore, tandis que le précédent jouait sur une allitération avec « brut ». La mention des guêpes connote une certaine agressivité, un danger potentiel, mais le titre en soi n'est pas très explicite. Néanmoins, il est possible de conclure que l'action prédomine nettement dans l'échantillon de 1960. Une curiosité, enfin, le moule commun aux deux titres : « Du... pour les... » Du titrage en série!

Les titres de 1970, quant à eux, ont en commun le recours à une formule populaire. *Ça mange pas de pain* et *Ma langue au chah* interpellent la culture française (et le destinataire qui en est issu) dans ce qu'elle a de plus chaleureux et de plus familier. Les aphorismes sont à peine retouchés. Dans le premier cas, l'adverbe *ne* a été supprimé, ce qui donne une apparence d'oralité à la locution qui signifie « ça ne coûte rien ». Dans le second titre, le remplacement de *chat* par son homonyme *chah* ouvre un nouveau réseau sémantique dont deux portes d'accès possibles sont fournies par l'illustration. Le *chah* pourrait être le souverain iranien, évoqué par la mosquée à l'arrière-plan²³. Ce pourrait être aussi, malgré le « h », le petit chat de la demoiselle à l'avant-plan. Il n'est pas interdit d'espérer. D'ailleurs, comme on l'explique au bas de la quatrième de couverture, « il y a

²³ Souverain d'Iran et non d'un autre pays, puisque d'après le Petit Robert, « chah d'Iran » est un pléonasme.

plusieurs façons de donner sa langue au chat ». Toutes les hypothèses sont possibles... Le texte de la quatrième éclaircit aussi le premier titre : « douze briques [douze millions d'anciens francs], hein... ça mange pas de pain! » Voilà un éclaircissement souligné par les pièces de monnaie en page de couverture. Dans les deux cas, le titre, l'illustration et le texte du prière d'insérer sont conçus pour se compléter.

Dix ans plus tard, une autre expression populaire modifiée est utilisée avec un double sens suggéré par la photographie qui l'accompagne. Il y a très peu de place pour l'imagination, cependant : on présente un cul féminin « à prendre ou à lécher », ce qui pervertit (c'est le cas de le dire) la locution « à prendre ou à laisser » et fait du titre une joyeuse paillardise. Le second titre contient aussi un jeu de mot grivois : « Baise-ball » est un homonyme de « base-ball », le sport américain, mais il semble que le premier soit un sport impliquant davantage le corps-à-corps. Faut-il traduire ce titre par « bal de la baise » à La Baule, cette chaude station balnéaire française? Y noter une nouvelle caresse, le « baise-balles »? Quoi qu'il en soit, impossible de manquer le jeu de langue fantaisiste à connotation sexuelle, avec de surcroît l'allitération sur les « b » et les « l ».

Enfin, les deux derniers titres du corpus se présentent comme des énigmes qui trouvent leur solution dans le texte de la quatrième de couverture. Il se trouve que les « cocottes-minute » sont des « frangines ultra-rapidos du réchaud »²⁴ et que la Princesse Patte-en-l'air, « pour ce qui est de l'entonnoir à chibres, elle est médaille d'or », ce qui explique son nom qui évoque la partie de jambes en l'air. Encore que son nom aurait pu être dérivé de

²⁴ Sans compter que « cocotte » désigne, d'après l'ami Robert, une « Fille, femme de mœurs légères ».

l'expression familière « tête en l'air » : « étourdie, gauche », et qu'une cocotte-minute soit aussi un objet familier. Mais l'élucidation du titre conduit finalement à une farce grasse dans les deux cas, ce qui confère à ces titres une signification franchement sexuelle.

Pour résumer, tous les titres jouent sur une ambiguïté sémantique. Les tout premiers sont un mélange d'action et de filles, assaisonnés d'une pointe d'argot. Ceux de 1960, bâtis sur un même moule, dénotent l'action, et l'un deux joue sur l'homonymie « brut / brutes ». 1970 est l'année des expressions populaires adaptées à la sauce de l'auteur, qui y introduit de nouvelles significations en les déformant. Il se trouve encore une expression de même farine en 1980, en plus d'un autre jeu allitératif. Les références sexuelles ne sont pas seulement connotées, mais franchement évidentes. Elles le sont un peu moins en 1990, mais l'illustration et la quatrième de couverture enlèvent tout doute quant au caractère lubrique du titre.

Le Fleuve Noir

Le nom « Fleuve Noir » apparaît sur toutes les pages de couverture des romans de San-antonio : il s'agit bien sûr de l'éditeur. La mention de l'éditeur ne prend pas d'ampleur au fil des années, mais ne diminue pas non plus; malgré quelques changements graphiques, elle reste constante. Il serait hors de propos de livrer ici une monographie de la maison d'édition, aussi je me contenterai de la situer rapidement. Le Fleuve Noir a été fondé en 1949 par Armand de Caro et a « aussitôt affiché son ambition d'irriguer tout le bassin des publics populaires avec des romans d'aventures dramatiques »²⁵. C'était

²⁵ J. BRETON, *Les collections policières en France au tournant des années 1990*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1992, p. 66.

risqué : à l'époque où le *hard-boiled* américain connaissait ses heures de gloire, peu d'auteurs francophones, à l'exception de Simenon, avaient su faire leur marque dans le roman policier. Mais, comme l'écrit Jacques Breton,

les éditeurs eurent la chance de trouver très vite des auteurs assez doués pour attirer et retenir l'attention du grand public. Assez étonnamment, ces débutants – sans se laisser fasciner par les modèles américains ou anglais – surent se renouveler au fil de l'évolution générale des sensibilités et des goûts du grand public en matière romanesque. Sans doute, d'ailleurs, contribuèrent-ils aussi bien à les modeler.²⁶

La maison a connu une croissance solide au cours des années 50 et a été intégrée au groupe des Presses de la Cité en 1963. Le Fleuve Noir a ensuite profité de l'excellente « écurie » d'auteurs qu'il avait bâtie pour connaître une grande popularité dans les années 1960 et 1970.

Un derrière séduisant

J'ai déjà pris un peu d'avance quant aux textes qui occupent les quatrièmes de couverture. Ceux-ci ont partie liée avec les éléments de la page de couverture. Il les éclaire parfois, comme dans les cas cités plus haut, mais il en introduit aussi de nouveaux. Il tente de retenir un destinataire déjà suffisamment accroché par la page de couverture pour retourner le livre. Il y découvre un court texte dont la véritable appellation serait, d'après Genette, le prière d'insérer²⁷. Il se dégage de ce texte des lignes directrices qui permettent au destinataire de se faire une idée plus précise (après consultation de la couverture, s'il procède effectivement dans cet ordre) du contenu du livre et de l'intérêt éventuel qu'il y pourra trouver. Il se dégage du prière d'insérer, comme de l'ensemble du

²⁶ *Ibid.*, p. 69.

²⁷ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 98-109.

paratexte, un horizon d'attente, pour parler comme Jauss. Voyons de plus près ce que contiennent ces prières d'insérer.

Je me heurte ici à un considérable obstacle méthodologique, du fait que je ne puisse procéder livre en main à l'inspection des éditions originales des quatre premiers titres de mon corpus. Au départ, j'avais cru pouvoir me fier à la section intitulée « Textes des dos de couverture des San-Antonio » du *Dictionnaire San-Antonio* où figure un texte pour chaque titre. J'avais cru d'autant plus pouvoir m'y fier que les textes des éditions originales que j'ai en main correspondent à ceux du *Dictionnaire* et que ce dernier poussait la précision jusqu'à donner, en plus du texte qui accompagnait un titre de 1953, un deuxième texte qui figurait dans une réédition de 1968. Cela renforçait à mes yeux la crédibilité du *Dictionnaire*. En plus, Christian Dombret note dans sa *Bibliographie illustrée* la présence d'un « court texte d'introduction »²⁸ sur la quatrième de couverture des deux premiers titres de la série. Tout irait donc pour le mieux si le même Dombret n'avait jeté une ombre à mon tableau en décrivant la quatrième de couverture type utilisée de 1956 à 1965, qui « présente une publicité pour le Fleuve Noir ou pour les nouveautés éditées dans les diverses collections. Le numéro est repris dans le coin inférieur droit »²⁹. Aucune mention d'une prière d'insérer... du moins à l'endos de la couverture. Oubli ou rigoureuse exactitude? La perspective historique de Genette penche en faveur de la seconde option. Selon lui, la pratique consistant à *encarter* une prière d'insérer dans tous les exemplaires (plutôt que seulement dans ceux destinés à la critique) est devenue courante après la Seconde Guerre mondiale et dans les années

²⁸ C. DOMBRET, *op. cit.*, p. 51.

²⁹ *Ibid.*, p. 52.

cinquante.³⁰ Mais comme « il revient inutilement cher d'encarter à la main des textes que l'on peut, à moindres frais et avec une efficacité plus sûre, imprimer ailleurs, le plus souvent sur la quatrième page de couverture »³¹, c'est cette dernière option qui l'a emporté. Il reste qu'une maison comme Gallimard n'aurait supprimé les prières d'insérer encartés qu'en 1969. Une supposition : y aurait-il pu y avoir des prières d'insérer encartés dans les *San-Antonio*? Ou si, chez un éditeur aussi sensible aux raisons économiques que le Fleuve Noir, ce prière d'insérer aurait pu être imprimé à l'intérieur du livre? Ou si Dombret a simplement oublié de mentionner leur présence en quatrième de couverture?

La découverte *in extremis* d'une édition originale de 1962 chez un bouquiniste a balayé toutes ces questions, questions que j'ai néanmoins laissées intactes pour témoigner de l'évanescence du paratexte. Une évanescence qui pourrait au premier abord infirmer l'importance du paratexte, puisque le texte, lui, demeure (du moins certains textes demeurent). Mais une réflexion plus poussée conduit au contraire à constater l'immutabilité du paratexte, au sens où aucun texte ne saurait se priver de *présentation*, d'un environnement même minimal. Et considérant toute l'incidence herméneutique du paratexte sur son texte, on pourrait même affirmer que malgré son apparente stabilité, *le texte change avec son paratexte*. Ce qu'il faut bien sûr relativiser, puisque le texte ne change que dans une certaine mesure, mais il s'agit d'une mesure... certaine.

³⁰ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 103.

³¹ *Loc. cit.*

Pour en revenir à l'édition originale de 1962³², elle confirme sans aucun doute la rigoureuse exactitude de la description du paratexte effectuée par Christian Dombret. La quatrième de couverture de *San-Antonio chez les "gones"* comporte une large publicité pour les collections du Fleuve Noir³³. Aucun prière d'insérer ne se profile à l'horizon, pas plus en quatrième de couverture que dans les pages intérieures. La seule hypothèse restante est le prière d'insérer encarté, mais je suis obligé de l'écarter faute de preuve.

Je dois donc laisser de côté les prières d'insérer qui se trouvent dans le *Dictionnaire San-Antonio* en raison de leur origine douteuse. Cela concerne aussi bien ceux de 1960, qui n'ont manifestement pas paru dans l'édition originale, que ceux de 1950 et 1951, dont la crédibilité, par contagion, est tout à fait détruite. Quant aux prières d'insérer de 1970, 1980 et 1990, ils sont accessibles « livre en main » sur leur quatrième de couverture respective.

En 1970, les prières d'insérer sont un terrain de jeu pour une langue qui s'amuse de double sens et d'homonymies. Dans *Ma langue au chah*, c'est d'abord le titre qui attire l'attention sur ce jeu (« il y a plusieurs façons de donner sa langue au chat... la donner au chah n'est pas la plus facile, vous allez voir! »). Il y aussi le pays des mille et une nuits

³² Celle de *San-Antonio chez les "gones"*, Paris, Fleuve Noir, 1962, 222 p. L'achevé d'imprimé ne comporte que la mention : « Dépôt légal : 4^e trimestre 1962 », ce qui ne constitue pas la preuve d'une édition originale. Cependant, la liste des ouvrages parus s'arrête à celui qui le précède immédiatement en ordre chronologique (*Le loup habillé en grand-mère*, 1962) et la maquette correspond parfaitement à la description par Dombret (p. 52) des maquettes de la période 1956-1963 (type C1 : « Commissaire San-Antonio » est écrit en bleu dans une bande rouge, avec le titre en rouge et « Editions "Fleuve Noir" » en blanc).

³³ Cette publicité se lit comme suit : « 5 collections créées pour vous par les Editions Fleuve Noir. Espionnage – La lutte des ombres. Spécial-Police – Enigme et Suspense. Angoisse – Le frisson de la Peur. Aventurier – Le Gentleman Justicier. Anticipation – La Réalité de Demain. » Après l'énumération des collections, se trouvent les mots : « Chez votre libraire, exigez "Fleuve Noir" ». Et enfin, au bas de la

qui devient le « pays des mille et un z'ennuis », même si, comme l'affirme San-Antonio avec humour (et suffisance), ce ne sont pas les eunuques qui vont mettre « Casanova en péril »! L'aspect saugrenu du combat de sabre au vingtième siècle est réactualisé vingt ans après *Les souris ont la peau tendre*. La nouveauté consiste en la section consacrée à Bérurier, ce qui confère un nouveau statut au personnage. Le narrateur le couvre d'une pseudo-censure intéressante : « c'est du pas racontable en page 4 de couverture ». Ce qui semble censuré, bien sûr, suscite toujours la curiosité. Mais en plus, la mention explicite de la couverture est inusitée et constitue une autoreprésentation explicite du prière d'insérer. Enfin, les adresses au narrataire sont toujours aussi présentes, avec des impératifs et des pronoms personnels à la seconde personne du pluriel.

Ces adresses sont moins fréquentes sur la quatrième de *Ça mange pas de pain*, puisqu'elles ne se présentent que dans la phrase d'ouverture (« Moi, vous me connaissez? ») et plus subtilement dans le « hein... » à la toute fin. Une formule chérie par San-Antonio et reprise par l'auteur des prières d'insérer est le « comme disent les... »³⁴, ainsi que le montre l'exemple suivant : « ces douze millions d'A.F. me laissent de glace, comme disent les Lapons ». Un double sens moins tiré par les cheveux se dégage aussi du « professionnel » « en matière de police, comme en amour ».

page : « Ouvrage exclusivement réservé à la vente au Canada. 60 cents. Imprimerie Foucault. N° 321 [le numéro de collection]. »

³⁴ Cette formule revient souvent dans le texte san-antonien (et le « Moi, vous me connaissez! » aussi, d'ailleurs). La parenté (voire l'identité) de la voix du destinataire avec celle du narrateur confond; elle tend à faire balancer (consciemment ou non) le prière d'insérer (et avec lui, une partie du paratexte) dans le giron du narrateur. Encore ici, la frontière reste floue et pourrait n'apparaître que d'ordre théorique (hormis le fait qu'il n'y a pas dans le prière d'insérer d'histoire racontée, mais présentation d'une histoire).

Les prières d'insérer datés de 1980, quant à eux, détonnent des précédents en accentuant fortement quelques-uns des procédés qui y avaient fait leurs preuves. Après une allusion à Bérurier dans *Du sirop pour les guêpes* et une petite rubrique qui lui est consacrée dans *Ma langue au chah*, voilà que le personnage prend carrément la parole et adresse une lettre au destinataire (ça relève bien sûr du pléonasme que de dire qu'une lettre est adressée au destinataire; mais puisque on ne peut encore parler de narrataire...). Ce changement de voix est pour le moins inusité, puisque c'est toujours par la voix de San-Antonio que le narrateur s'exprime dans les romans³⁵. (Ce qui illustre, à bien y penser, les possibilités offertes par le paratexte, et que San-Antonio (mais je devrais écrire le destinataire!) ne s'est pas gêné pour explorer.) Le mode d'expression caractéristique de Bérurier, envahi de termes impropres et d'approximations, d'élisions et de jeux de mots qui ressemblent à des fautes d'orthographe, se donne donc libre cours. L'apparence d'oralité qui s'en dégage n'est que factice : des expressions comme « navet » pour « n'avait », « clillent » pour « client » et « Taillelande » pour « Thaïlande » appartiennent bel et bien à l'univers écrit. En résumé, Bérurier écrit que lui et San-Antonio ont vaincu le péril jaune, tout en faisant l'essai des prostituées du coin... aux orifices scandaleusement trop petits pour le Mastar. Les adresses au destinataire (même remarque...) sont bien présentes, avec des verbes à l'impératif et des pronoms personnels; c'est même la première fois, dans le corpus, que ces adresses s'effectuent à la seconde personne du singulier. L'interpellation atteint son summum d'intensité à la dernière phrase du message de Bérurier, lorsqu'il écrit : « viens quand même av'c nous en Taillelande; si t'aimes pas le bouddha, on t'fera faire des massages ». Le personnage

³⁵ Du moins, à ma connaissance. Dans les romans du corpus, c'est toujours la voix de San-Antonio qui prévaut. Le cas des « hors-série » diffère cependant (certains sont « dictés » par Bérurier, ou du moins

invite le destinataire à voyager avec lui, et lui promet même des massages pour le rendre heureux; la relation atteint alors pratiquement une dimension physique.

Le texte à l'endos de *Baise-ball à La Baule*, en comparaison, apparaît moins original. Pourtant, il exploite à fond le burlesque et l'incongru en décrivant « le prince Charles d'Angleterre complètement mort, le nez dans une salade de homard » et Béro qui propulse « deux nonnes dans des cageots de tomates ». Le destinataire parle de son roman en termes de « book », de « bouquin » et de « polar », ce qui constitue encore une forme d'autoreprésentation. Ce qui fait aussi comprendre au destinataire, au cas où la vue de la fille aux seins nus située juste à côté ne serait pas suffisante, que dans ce texte le divertissement est roi. Ce que confirme la phrase finale : « si tu as le palpitant qui déconne, l'ami, ne lis pas ce chef-d'oeuvre, il te tuerait! ». La mention du « chef-d'oeuvre » est un autre exemple d'autoreprésentation et fait partie du jeu complexe initié par le narrateur. Qu'il pense ou non ce qu'il dit n'a pas tellement d'importance (même si une telle outrance ne laisse pas de doute : il s'agit d'autoparodie). L'audace réside dans le fait de formuler de telles affirmations au sujet de sa propre oeuvre, ce qui constitue une pratique peu courante dans la littérature du XX^e. Enfin, les interpellations du narrataire, omniprésentes, s'effectuent sur le mode du « tu » et de l'impératif. C'est encore le cas en 1990, dans le texte à l'arrière de *Cocottes-minute*, alors que le « tu » est employé à profusion : en quelques phrases se côtoient neuf pronoms à la seconde personne du singulier. Des procédés exploités auparavant sont réutilisés. Le penchant pour l'insolite, par exemple, s'est constamment manifesté depuis 1950. Il arrive encore

écrits de son point de vue, comme c'est le cas dans *Si « Queue-d'Âne » m'était conté* (1976).

une fois sous forme de question au destinataire : « Mais des bites sous cellophane, t'en as déjà vu des bites sous cellophane? » Le « Lis ce book »... et voici à quoi tu auras droit est identique à celui de 1980. Le jeu de mots entre parenthèses, comme c'est le cas de « t'en auras plein la musette (plein l'amusette) », est également caractéristique. La dimension physique de la relation destinateur-destinataire, comme dans le cas des massages en Thaïlande, est encore présente dans le passage suivant : « t'auras droit à des frangines ultra-rapidos du réchaud. Elles te regardent et ton bénouze se transforme en socquette ». Enfin, le destinateur ne manque pas de commenter lui-même son œuvre (qu'il affirme sienne, ce qui est conséquent avec l'utilisation de la première personne du singulier), et pousse même la prévenance envers son destinataire jusqu'à chercher pour lui de meilleures histoires ailleurs... mais peine perdue! « Une aventure pareille, j'ai bien cherché : tu peux pas la trouver ailleurs que dans mon œuvre ». Le destinateur se met en scène comme lecteur de son œuvre, mais aussi d'autres œuvres! L'autoreprésentation est patente. Côté thématique, c'est encore et toujours un mélange d'action et de sexualité qui prévaut.

Dans le prière d'insérer de *Princesse Patte-en-l'air*, dernier titre du corpus, le narrataire se fait de nouveau interpeller par un « tu » et se fait encore promettre, à l'achat de ce « book », une princesse « habile tireuse » et « survoltée du réchaud ». C'est la dérision qui prend le pas ensuite, avec des suppositions sur la conformation des princesses de Buckingham Palace. Certaines auraient « la coquille Saint-Jacques large comme l'entrée de Westminster Abbaye, avec plein de capitaines de Horse Guards batifolant du bonnet à poils entre leurs jambons! ». Le tout se termine par une autre question, mais il s'agit

peut-être, cette fois, de la plus essentielle de toutes : « Est-ce que je me fais bien comprendre? ».

En portant une vue d'ensemble sur les prières d'insérer des *San-Antonio*, il appert que quelques procédés typiques sont récurrents, en particulier ceux qui étaient là dès 1950 (encore une fois, les quatre premiers prières d'insérer du corpus doivent être admis sous réserves) : le jeu de mots entre parenthèses, le « Moi, vous me connaissez », l'adresse au destinataire (qui passe du *vous* au *tu* en 1980). L'action et la sexualité sont toujours présents; seulement, ils ne sont pas toujours mélangés dans les mêmes proportions. Le burlesque et l'insolite sont immuables.

En fait, le changement le plus notable concerne l'autoreprésentation du livre par le prière d'insérer. Cette caractéristique fait son apparition en 1970 (« c'est du pas racontable en 4^e de couverture »). Elle est encore plus marquée en 1980, alors que *Baise-ball à La Baule* est qualifié de « book », de « bouquin », de « polar » et de « chef-d'œuvre ». Sur un registre un peu différent, il y a représentation du destinataire... plongé physiquement dans l'œuvre, lorsque Bérurier écrit : « viens quand même av'c nous en Taillelande; si t'aimes pas le bouddha, on t'fera faire des massages ». En 1990, l'autoreprésentation reste présente, puisqu'on qualifie chacun des livres de « book » et que le destinataire fanfaronne : « Une aventure pareille, j'ai bien cherché : tu peux pas la trouver ailleurs que dans mon œuvre ».

Tourner le dos

Coincé entre la page de couverture et la quatrième, le dos du volume, malgré le peu d'espace qu'il revendique, fait œuvre utile lorsque le volume est rangé sur une étagère. Selon Christian Dombret, les dos des deux premiers romans de San-Antonio reprennent « les indications de la page couverture (nom, titre et éditeur) »³⁶. Idem pour 1960, avec l'ajout du numéro de la collection « placé dans la bande rouge qui en traverse le bas »³⁷. Changement en 1970 : le dos prolonge le dessin de couverture avec les indications d'auteur, de titre et de collection, ainsi que le logo de l'éditeur, en surimpression. Le numéro de la collection se trouve en bas du dos en chiffres rouges. En 1980, les mêmes informations sont présentées, cette fois sur un fond de la même couleur que la quatrième de couverture. Seul le nom de la collection manque à l'appel. Le nom de l'auteur et le titre sont placés à la verticale : « SAN-ANTONIO » est placé en haut en grands caractères et le titre au milieu en plus petits caractères. Il n'y a que des modifications mineures à signaler en 1990 : le numéro de la collection est placé en haut du dos et les noms d'éditeur et de collection sont rassemblés dans une cartouche blanche.

Il ne me semble pas y avoir de grandes conclusions à tirer de ces changements paratextuels, qui sont somme toute assez mineurs. En général, les informations de la page de couverture (auteur, titre, éditeur) sont reprises au dos, avec l'adjonction d'un numéro de collection et du logo de l'éditeur. Le nom de la collection apparaît en 1970 (« Police »), s'éclipse en 1980 et reparaît en 1990 (« San-Antonio »). Au dos comme sur la couverture, le nom « San-Antonio » est écrit en caractères de plus en plus gros. Tout

³⁶ C. DOMBRET, *op. cit.*, p. 51.

³⁷ *Ibid.*, p. 52.

compte fait, le dos ressemble à une mini-couverture, aux possibilités graphiques plus limitées certes, mais que l'éditeur ne néglige pas pour autant, conscient que c'est parfois par le dos que le destinataire aborde le livre.

Les *San-Antonio* à collectionner

Devant l'absence d'indications contraires et suivant l'avis du *Dictionnaire San-Antonio*, j'ai pensé jusque ici que San-Antonio avait fait ses débuts dans la collection « Spécial-Police ». En effet, le *Dictionnaire* attribue à *Laissez tomber la fille* le numéro 11 de la collection et à *Les souris ont la peau tendre* le numéro 19. Or, Raymond Milési rapporte que ce n'est qu'en 1953 que « de Caro subdivise le Fleuve Noir en quatre collections : policier, espionnage, anticipation, western »³⁸. Dombret ne mentionne pas non plus un nom de collection explicite sur le péri-texte « externe » de l'édition originale (couverture, dos et quatrième), mais il y avait par contre un numéro, placé dans le coin inférieur droit de la quatrième de couverture. Véritable numéro de collection ou numéro dans la production de l'éditeur? Cette dernière hypothèse semble la bonne. Pour appuyer davantage cette explication, il y a le fait qu'une réédition de *Les souris ont la peau tendre* (achevé d'imprimer : 1969) ne porte en sous-titre que la mention « Roman », alors qu'une réédition de *Du sirop pour les guêpes* (achevé d'imprimer : 1973), même si elle porte au dos un numéro de la collection « San-Antonio », a pour sous-titre : « Roman Spécial-Police »³⁹.

³⁸ R. MILÉSI, *op. cit.*, p. 15.

³⁹ Cependant, des rééditions de *Laissez tomber la fille* [achevé d'imprimer : 1975] et de *Du brut pour les brutes* (achevé d'imprimer : 1973) ne portent aucun sous-titre. Par ailleurs, l'édition originale de *San-Antonio chez les "gones"* (1962) porte en sous-titre « Roman Spécial-Police », ce qui laisse penser que tel était l'usage pour les romans de cette collection. Jusqu'en 1982, une réédition de *Tango Chinetoque* (1966) donne pour sous-titre « Roman Spécial-Police ». Je montrerai plus loin qu'il s'agit d'une fidélité au

Il est donc plausible que l'éditeur Fleuve Noir ait décidé de scinder sa production en quatre collections en 1953. Cela n'est cependant pas certain : Jacques Breton affirme que « Spécial Police » a été créée « dès 1949 »⁴⁰ et « Espionnage » en 1950. Était-ce indiqué dans le paratexte des livres? Seule la consultation « livre en main » des éditions originales permettrait de répondre avec certitude.

D'un point de vue éditorial, il est logique de bien identifier les romans publiés en les rendant facilement reconnaissables par le public visé. Inversement, il faut noter que les décisions éditoriales, par le biais du paratexte, ont un impact sur la perception de l'œuvre par le public.

Du reste, San-Antonio est associé à la collection dès la création de celle-ci et y publie sans arrêt pendant 20 ans⁴¹, jusqu'à ce que l'éditeur décide de créer la collection « San-Antonio » en 1973. Chaque nouveau titre est publié dans la collection éponyme, et les anciens titres de la collection « Spécial Police » sont réédités dans la nouvelle collection⁴².

paratexte original, puisque les romans de la période correspondante ne se sous-intitulent plus du tout de la même façon.

⁴⁰ J. BRETON, *op. cit.*, p. 66.

⁴¹ J'ai déjà signalé que la collection était mentionnée dans le sous-titre. Sinon, Dombret ne fait mention que du numéro de la collection au dos du livre en 1960, à quoi s'ajoute le mot « Police » en 1970.

⁴² Au dos de la couverture, l'ancien numéro dans la collection « Spécial Police » est inscrit au-dessus du sigle « S. A. » et du numéro dans la nouvelle collection. Les nouveaux numéros sont désordonnés : ils suivent simplement l'ordre des rééditions, dans lequel s'intercalent les nouveautés. À partir du numéro 100 (1979), cependant, tous les anciens San-Antonio ont été réédités et les nouveaux San-Antonio se voient attribuer des numéros qui se suivent. (Voir Dombret, p. 55) Par ailleurs, la mention de la collection reste assez discrète (elle est située au dos de la couverture). Le nom « San-Antonio » prend déjà beaucoup de place...

Ce changement de collection est certes significatif. Si l'éditeur Fleuve Noir décide de modifier une pratique bien établie dans la maison pour créer une collection spécialement dédiée à San-Antonio, il doit y avoir une explication à ce changement. Il pourrait s'agir de raisons pragmatiques : ainsi ce changement de collection coïncide avec l'apparition des couvertures photographiques, qui remplacent les illustrations dessinées qui ont eu cours jusque-là. Mais sur un plan plus général, l'hypothèse selon laquelle les romans de San-Antonio ne cadraient plus avec les autres numéros de la collection pourrait être plausible. À cet égard, il faut rappeler que

[p]ar son action instituante, la collection en arrive [...] à structurer une demande et à créer un horizon de lecture pour les textes qu'elle regroupe. Vient, en effet, un moment où la collection est suffisamment autonome, établie et reconnue, pour produire et imposer elle-même ses propres catégories de perception.⁴³

Si les romans de San-Antonio étaient déphasés par rapport aux « catégories de perception » générées par la collection « Spécial-Police », il est logique que l'éditeur ait décidé de l'en sortir. Le label d'une collection peut donner corps (et âme) à un groupe de textes, mais ces textes ne doivent pas trop s'éloigner de la norme de la collection, sans quoi le corpus s'étiole. Autrement dit, en laissant se profiler ce que Jauss appellerait un horizon d'attente par le biais de la collection, mais en ne répondant pas avec San-Antonio à ces attentes suscitées, l'éditeur nuit à sa collection et sert mal San-Antonio. C'est là une supposition qui ne pourrait se vérifier qu'en allant comparer avec quelques autres numéros de « Spécial Police » (l'hypothèse étant que les romans de cette collection soient des romans policiers plus « classiques » que les *San-Antonio*).

⁴³ J. MICHON, *op. cit.*, p. 164.

En prenant le chemin inverse, on pourrait supposer que c'est plutôt la facture des textes de San-Antonio qui est devenue « suffisamment autonome, établie et reconnue » pour que s'impose l'instauration d'une collection qui en regroupe les textes. Autrement dit, pour reprendre l'image de l'horizon d'attente, le nom de San-Antonio serait devenu assez chargé de sens pour qu'il suscite à lui seul son propre horizon d'attente et qu'il réponde à ces attentes. Quoi qu'il en soit, à partir de 1973, le nom « San-Antonio » devient, en plus de celui du héros, de celui du narrateur et de celui de l'auteur, celui de la collection où les aventures du commissaire sont publiées.

Préambule à la lecture

Après avoir parcouru les informations sises à la surface du livre, il reste à s'attaquer aux premières pages, celles qui ne constituent encore qu'un avant-texte. Encore une fois, puisqu'il s'est révélé impossible de mettre la main sur une édition originale des années 1950, 1951 et 1960, il est malaisé de rendre compte de l'évolution des pages intérieures durant cette période. Je retiendrai cependant les avertissements et dédicaces contenus dans les rééditions comme s'ils étaient les mêmes que dans l'édition originale. Il serait en effet surprenant, bien que cela soit possible, que le dédicataire d'une même œuvre change alors que l'indication de l'ancienne collection placée en sous-titre demeure identique.

Les premières pages intérieures des romans de 1970, 1980 et 1990 contiennent toutes les mêmes informations, et qui plus est, dans le même ordre. Après la page de couverture, s'ouvrent deux pages blanches, suivies d'une nouvelle page blanche et de la page de faux

titre. Après quoi suivent la liste des « déjà parus », la page de titre et la page de copyright⁴⁴. Le seul changement porte sur l'augmentation du nombre de pages destinées aux « déjà parus » : une page est suffisante en 1970 (en regard de la page de titre), deux sont nécessaires en 1980 (une page blanche est donc ajoutée à gauche de la page de titre), et trois en 1990⁴⁵. Toutefois, les éléments les plus significatifs résident dans les avertissements, dédicaces, avis, prologues et autres titres de chapitres.

Les rhumatismes de San-Antonio

Aucun sous-titre ne figure sur les pages de couverture des *San-Antonio*, mais il s'en trouve par contre à la page de titre. Malheureusement, il est impossible de connaître avec certitude les sous-titres des quatre premiers titres du corpus. Cependant, comme je l'ai écrit plus haut en anticipant un peu, il est probable que *Laissez tomber la fille* ne comportait pas de sous-titre, tandis que le titre *Les souris ont la peau tendre* était suivi de l'indication « Roman » et que *Du brut pour les brutes* et *Du sirop pour les guêpes* étaient sous-titrés « Roman Spécial-Police ».

À la page de titre de l'édition originale de *Ma langue au chah*, la mention « Roman Spécial-Police » est ajoutée au titre. D'après la classification de Genette, il ne s'agit pas à proprement parler d'un sous-titre, mais plutôt de ce qu'il appelle une indication générique. Ces indications sont nécessairement de type rhématique (le thème est « ce

⁴⁴ C'est aussi le cas de *San-Antonio chez les "gones"* (éd. orig. 1962). Le texte commence tout de suite à la page suivant celle du copyright. Par ailleurs, le paratexte de ce roman ne comporte aucune dédicace, ni avertissement au lecteur, ni épigraphe.

⁴⁵ Pour *Cocottes-minute* seulement. *Princesse Patte-en-l'air* n'a que deux pages de « déjà parus ».

dont on parle » et le rhème est « ce qu'on en dit »⁴⁶), d'où le titre (thématique!) de cette section. L'indication générique est ici raffinée par l'utilisation du nom de la collection (il ne s'agit pas seulement d'un roman, mais encore d'un roman policier). *Ça mange pas de pain*, de son côté, ne comporte aucun sous-titre ni indication générique.

Les indications génériques de 1980 dénotent une intention beaucoup plus parodique. Le sous-titre de *À prendre ou à lécher* introduit une... auto-évaluation de l'œuvre : la mention « remarquable roman » suit en effet le titre. *Baise-ball à La Baule* se voit quant à lui attribuer le qualificatif de « Splendide Roman ». Il ne s'agit plus de préciser la nature policière du roman par un nom de collection, mais plutôt d'en vanter (ironiquement...?) la qualité! Voilà une autre façon de singer une convention paratextuelle. La nature de cette indication reste on ne peut plus rhématique (ce qu'on en dit), mais pose la question du *qui*, de l'identité du destinataire. Qui, en effet, assume généralement le libellé de l'indication générique (mais aussi du titre, question que je n'ai pas posée plus haut)? Une mention comme « Roman Spécial-Police » semble relever de l'éditeur, puisqu'il s'agit de sa collection. Mais une autre comme « Splendide Roman » paraît beaucoup plus « san-antoniesque ». D'après Genette, « la responsabilité du titre [et donc également du sous-titre et de l'indication générique?] est toujours partagée entre l'auteur et l'éditeur »⁴⁷. Il évoque pour soutenir son point de vue des questions de droit, de contrat entre l'auteur et l'éditeur et d'inscription au catalogue de ce dernier. La question de savoir « qui rédige » serait oiseuse (même si le style est on ne peut plus san-

⁴⁶ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 71.

antonien); il ressort que le paratexte est cette zone floue où s'arrête l'acte narratif et où commence l'ancrage de l'œuvre dans une sphère sociale tout à fait réelle.

Quant à l'emplacement de l'indication générique, il faut remarquer que la page de titre garde en général un caractère « officiel »; la parodie s'y manifeste avec encore plus d'éclat. La quatrième de couverture doit certes afficher des arguments de vente, mais... la page de titre? C'est là une dérision manifeste.

L'audace est toujours aussi vive en 1990. Le sous-titre de *Princesse Patte-en-l'air* est placé au-dessus du nom d'auteur de la page titre : « Un chef-d'œuvre de plus de »... San-Antonio, qui d'autre! Quant à *Cocottes-minute*, la page de titre est tout à fait épurée, se composant simplement du nom de l'auteur, du titre, du nom de l'éditeur et de son adresse. C'est plutôt à la page qui suit celle du copyright que le titre est repris, suivi d'un sous-titre qui pour une fois semble normal, puisque celui-ci apporte une précision thématique sur l'œuvre : « *Chronique de la vie quotidienne dans les Yvelines* ». Mais sans la touche d'irrévérence, ce ne serait pas du San-Antonio. Suit donc une indication générique incongrue : « ROMAN DÉGUEULASSO-POLICIER ».

En fin de compte, les indications génériques semblent demeurer « sérieuses » jusque dans les années 70, en n'indiquant que le genre et/ou la collection. C'est par la suite que le jeu littéraire s'étend jusqu'à la page de titre en contaminant le sous-titre.

Affectueusement, San-A.

Les deux romans de 1960 ont en commun l'adjonction d'une dédicace signée « S.-A. » inexistante dix ans plus tôt. Tous les futurs romans du corpus en comporteront également une, à l'exception de *Ça mange pas de pain*. Un coup d'œil sur les dédicaces⁴⁸ révèle qu'elles sont toutes écrites sur le mode de l'amitié, de l'affection et de la reconnaissance. Les dédicataires semblent par là appartenir à la sphère privée de l'auteur. Cependant, et ce n'est pas nécessairement contradictoire, plusieurs des dédicataires du corpus appartiennent également à la sphère publique. Jean Richard, Annie Cordy, Philippe Bouvard et Albert Préjean sont des personnalités connues en France, tandis que Wolinski signe quelques illustrations pour les *San-Antonio*.

Enfin, la forme des dédicaces reste très stable à travers les décennies. Nulle trace ici de parodie ou de jeu littéraire. Il y aurait donc lieu de croire qu'elles n'appartiennent pas à la narration. Pourtant, elles ne sont pas signées de l'« Auteur » ou de Frédéric Dard, ce qui aurait dévoilé le jeu du pseudonyme et révélé un auteur réel derrière le nom de plume.

⁴⁸ Toutes ces dédicaces sont reproduites intégralement, avec les signatures différentes.

Laissez tomber la fille : -

Les souris ont la peau tendre : -

Du sirop pour les guêpes : « A mon cher Albert PRÉJEAN. En toute amitié. S.-A. »

Du brut pour les brutes : « A Annie CORDY et à Jean RICHARD. Pour essayer, à mon tour, de les faire rire. S. A. »

Ma langue au chah : « Pour Philippe BOUVARD, en espérant [*sic*] que ces calembredaines ne le laisseront pas sans voix. Avec mon amitié [*sic*]. Sam. A. [*sic*] »

Ça mange pas de pain : -

À prendre ou à lécher : « Pour Jean-Jacques DUPEYROUX, mon fraternel, ce livre qui restera pour moi le plus cruel des exploits. San-A. »

Baise-ball à La Baule : « A André ARNAUD qui fut le merveilleux starter d'une course au succès. Avec ma gratitude et mon amitié. San-Antonio »

Cocottes-minute : « A Albert Benloulou, l'un des principaux éléments de ma 'force tranquille'. Avec mon affectueuse reconnaissance, SAN-A. »

Princesse Patte-en-l'air : « A Georges Wolinski, mon complice, mon illustre. Affectueusement, SAN-A. »

Mais le jeu de l'illusion est joué jusqu'au bout et San-Antonio assume la dédicace, ce qui conforte encore plus l'hégémonie du personnage multiforme qui répond à ce nom.

Attention : roman fictif

Du sirop pour les guêpes comporte une seconde innovation par rapport aux deux premiers romans de la série : une parodie du traditionnel avertissement au lecteur quant à la fictionnalité des événements racontés. Après la page de copyright se trouve en effet l'avertissement suivant : « Les personnages de ce récit ne sont que les fruits – savoureux – de mon extraordinaire imagination. Vu? S.-A. ». Dans le corpus étudié, il n'y a que *Ma langue au chah* qui contient un avertissement semblable :

Ceux qui prétendraient que les personnages de ce livre ne sont pas imaginaires et fictifs, qu'ils ressemblent à des individus existants [*sic*], ayant existés [*sic*] ou se proposant d'exister, me causeraient un grave préjudice, et je me verrais dans la triste obligation de confier leur connerie à mon avocat. San-A.

San-Antonio retourne complètement les termes de l'avertissement « classique ». Ce n'est plus l'auteur qui risque de se faire poursuivre en justice; c'est plutôt lui qui poursuivra les lecteurs qui se reconnaîtront dans son œuvre! Inutile d'ajouter qu'il s'agit d'un avis destiné à faire sourire. La grande majorité des lecteurs connaît bien la formule habituelle, sans quoi cette nouvelle forme n'aurait pas de portée humoristique. Il y a donc, avant même l'entrée dans le texte, un début de connivence entre destinataire et destinataire. Alors que ce type d'avis se passe habituellement de signature, et qu'on l'imagine même imposé d'office par l'éditeur, la signature de San-Antonio est apposée ici une nouvelle fois. Les multiples chapeaux de celui-ci continuent d'entretenir la confusion narratologique.

Quoi qu'il en soit, San-Antonio émet dans certains de ses romans un avertissement au lecteur⁴⁹, moins pour affirmer la fictivité de son œuvre que pour parodier la formule habituelle. Il est même remarquable que cette fictivité affirmée discrédite (si crédit il y avait) la portée « réaliste » de l'identité entre auteur, narrateur et héros. Ces avertissements fictifs, selon toute vraisemblance (et aussi après une vérification rapide dans d'autres volumes de la collection), se trouvent dans les œuvres datées du milieu des années 50 jusqu'aux années 70. Mais dans celles où elles sont absentes, il n'y a aucune trace d'un avertissement classique, du genre : « toute ressemblance avec des personnes réelles n'est que fortuite, etc. ». Cette absence conforte encore plus l'intention parodique des cas cités.

Épigraphe

Après la dédicace et l'avertissement parodique en 1960, l'épigraphe fait son entrée dans l'environnement paratextuel par le corpus de 1970. Dans *Ma langue au chah*, à la même page que l'avertissement mentionné plus haut, sont placés en exergue les mots suivants : « En cas de danger, priez,/ Soit à pied soit à cheval/ LE CORAN ». L'authenticité de la citation reste à vérifier, mais l'aphorisme comporte certes des liens avec le roman. Par la mention du danger, d'abord, dans un roman d'aventures policières; par son origine coranique ensuite, puisque l'intrigue se déroule dans un pays arabe; et enfin, par la précision joliment grotesque « soit à pied soit à cheval », qui cadre bien avec le sens du ridicule démontré par San-Antonio.

⁴⁹ Avertissement au lecteur est le terme traditionnel, non? Il n'y a pas besoin d'inventer l'avertissement au destinataire!

L'autre roman de 1970, *Ça mange pas de pain*, ne comporte aucune épigraphe, pas plus que *À prendre ou à lécher* en 1980. La même année, par contre, *Baise-ball à La Baule* s'ouvre sur une « Petite suite bérurienne »⁵⁰ burlesque à souhait, où Bérurier démontre son talent pour le malentendu. Voilà que San-Antonio, par le biais de son personnage Bérurier, compose lui-même ses épigraphes... Il est décidément partout. Les habitués reconnaîtront immédiatement la langage du Gros. Les néophytes, eux, comprendront les jeux de mots, mais s'interrogeront probablement sur le sens de l'adjectif « bérurienne » et comprendront qu'ils entrent dans un espace qui suppose une complicité entre destinataire et destinataire. En effet, les traits caractéristiques des personnages sont déjà établis. Bérurier semble en tous cas très populaire (à tout le moins, on cherche à le mettre en valeur), puisque la même année, c'est lui qui « assume » la quatrième de couverture de *À prendre ou à lécher*.

Dix ans plus tard, les hors-d'œuvre épigraphiques semblent passés dans l'usage san-antonien. En effet, le texte de *Cocottes-minute* est précédé d'un nouveau mets bérurien au fumet scatologique⁵¹. Quant à *Princesse Patte-en-l'air*, le texte est précédé de réflexions à caractère paradoxales⁵². San-Antonio, qui se suffit décidément à lui-même, continue de composer ses épigraphes.

⁵⁰ *PETITE SUITE BÉRURIENNE* (Histoire de se mettre dans l'ambiance)

D'après un renseignement qui vient d'me parviendre, et contrairement à ce que certains gens s'imaginent, on n'doit pas dire « *Fier d'une paire de couilles* », mais : « *Faire d'une pierre deux coups* ».

Mon rêve, c's'rait qu'on allasse en Amérique du Sud, moi et Berthe, et qu'on prenne un p'tit avion pour survoler « *La Cordelière des Anes*.

Faut t'être une rude crêpe pour s'cogner sur les doigts quand t'est-ce qu'on enfonce un clou. L'meilleur moillien d'éviter ça, c'est d'tenir le manche du marteau à deux mains.

A la téléche, hier soir, y z'ont donné un'pièce en meulière intitulée « *Les Fourbis de ce calepin* ».

⁵¹ « 'Celui qui s'endort avec le cul qui le démange, se réveille avec le doigt qui pue.' *Proverbe chinois* (traduit par Bérurier) »

⁵² « Les hommes ont bien raison de réclamer la Légion d'honneur. Sinon, personne ne la leur proposerait. Nous vivons dans une société où il faut faire valoir ses mérites. Surtout quand ils sont évidents.

Chapitres

Les titres et sous-titres de parties et de chapitres constituent un moyen supplémentaire pour permettre à San-Antonio de démontrer sa liberté narrative. C'est une nouvelle prise pour ancrer son jeu.

Dans *Laissez tomber la fille*, les titres de chapitre sont conventionnels (CHAPITRE PREMIER, CHAPITRE II), mais suivis d'un sous-titre plus explicite (*Un bon début, Si le hasard s'en mêle!*). Ce « bon début » représente la seule note auto-parodique des deux premiers romans, en ce qui concerne l'architecture des chapitres. Les mêmes titres de chapitres se retrouvent dans *Les souris ont la peau tendre*, mais cette fois sans sous-titre. Ce dernier roman s'est toutefois vu ajouter une « Introduction » (de type narrative) et une division en trois parties (PREMIÈRE PARTIE, DEUXIÈME..., etc.).

Dix ans plus tard, la PREMIÈRE PARTIE de *Du sirop pour les guêpes* se « sous-intitule » : « Avis aux armateurs », ce qui pourrait sembler étrange (Armes? Amateurs? Arts? Mateurs?) s'il n'y avait, effectivement, un armateur impliqué dans le récit. Quant aux chapitres, ils sont numérotés en bon ordre, du CHAPITRE PREMIER à la CONCLUSION, et leur sous-titre, en plus de dénoter l'action, exprime un vague ludisme (« *Une pinède qui sent le brûlé* », « *Ça se corse sur la côte* »). Seul celui du chapitre X (« *Qui ne fait que précéder le chapitre XI* ») expose le cadre de la narration. Même chose pour *Du brut pour les brutes*, qui n'est cependant pas divisé en parties : les titres de chapitre sont de

Il était à son aise, comme un gonocoque dans une chaude-pisse.
Fais toujours chier tes subalternes, sinon ils sont déçus. »

facture classique, mais les sous-titres témoignent d'un certain ludisme, basé surtout sur des expressions populaires (« *Un tas d'iconeries* », « *La faim... et les moyens* »).

En 1970, *Ma langue au chah* ne présente pour seule division entre les chapitres que les numéros de I à XXII. À vrai dire, *Ma langue au chah* donne l'impression d'avoir été composé assez rapidement, sinon avec négligence (je parle du livre, et non du texte). Cette simplicité numérique inhabituelle s'accompagne de fautes d'orthographe dans la dédicace et d'une erreur dans la date du copyright⁵³. *Ça mange pas de pain*, par contre, ne comporte ni dédicace, ni avertissement, ni épigraphe, mais ses titres de chapitre donnent lieu à un jeu paratextuel délibéré. Une contraction entre le mot chapitre et son numéro donne « CHAPITRUN », « CHAPITREUX », « CHAPITROIS »... jusqu'à « CHAPITREIZE » et « PITRE QUATORZE ». Le pitre qui a choisi de nommer de cette façon les chapitres va même jusqu'à souligner son procédé en faisant sur eux des jeux de mots (douteux). Ainsi, « CHAPIDIX » est suivi d'un appel de note, laquelle précise : « En vaticanais moderne, s'écrit 'Chat-Pie X' »⁵⁴. Le territoire de l'en-tête de chapitre, relativement neutre dans les débuts de la collection devient donc un nouveau lieu d'expression ludique ou parodique.

Il semble cependant que cet envahissement ludique du paratexte, s'il en touche toujours quelque point – à l'exception du paratexte des deux premiers numéros de la collection – ne soit pas systématique dans son détail. En effet, *À prendre ou à lécher* ne comprend

⁵³ En plus du numéro de la collection, toutes les sources (le *Dictionnaire San-Antonio*, Christian Dombret et Pierre Grand-Dewyse) datent l'édition originale de *Ma langue au chah* en 1970, bien que l'année 1956 apparaisse à la page du copyright. De plus, le dépôt légal en fin de volume est daté du 1^{er} trimestre 1970.

⁵⁴ SAN-ANTONIO, *Ça mange pas de pain*, Paris, Fleuve Noir, 1970, p. 159.

aucun titre ou sous-titre de chapitre : seul un tiers de page blanche indique le début d'une nouvelle section. Les seules subdivisions écrites sont les deux parties : « EN PISTE » et « EN CHASSE ». À l'inverse, dans *Baise-ball à La Baule*, chaque chapitre est dûment numéroté, mais voit en plus le mot « chapitre » travesti en une expression ridicule⁵⁵ par l'ajout d'un adjectif péjoratif comme « abruti », « foutu », « hébété », « couillon » ou « demeuré ».

Dix ans plus tard, en 1990, les chapitres ne se suivent pas par numérotation, mais se voient simplement attribuer un titre. Celui-ci, certes, reste insolite ou déconcertant dans *Cocottes-minute* (LA PÊCHE AUX BITES, VITESSE SANS PRÉCIPITATION), mais ne va pas à l'encontre de la convention littéraire. La même remarque vaut pour *Princesse Patte-en-l'air*, où un simple mot fait office de titre de chapitre (CINOCHÉ, ENFER, DÉTECTIVE, FORNICATION).

Nota bene

L'intrusion à l'intérieur de l'« espace » du texte, amorcée par le biais des titres de chapitres, reste à compléter par une étude des notes disséminées au bas des pages san-antoniennes. Ces notes sont plus intimement associées au texte que le reste du paratexte, mais restent tout de même en marge de celui-ci, ce qui justifie leur appartenance au paratexte. Genette en parle comme de « manifestations [qui] sont par définition

⁵⁵ Je les note pour l'agrément de la chose : PODOLOGUE, STUPITRE PREMIER, DÉCONNITRE II, ABRUTITRE III, COUILLONITRE IV, DÉBILITRE V, ENFOIRITITRE VI, MINUSITRE VII, PAUVRITRE VIII, LAMENTABLITRE IX, DÉGUEULASSITRE X, CRÉTINITRE XI, NAVRITRE XII, CUDAILLITRE XIII, IDIOTITRE XIV, MERDITRE XV, AHURITRE XVI, HÉBÉTITRE XVII, DEMEURITRE XVIII, ININTELLIGITRE XIX, FOUTITRE XX, FINITRE XXI, ÉPIGLOTTE.

ponctuelles, morcelées, comme pulvérulentes, pour ne pas dire poussiéreuses»⁵⁶. Ma démarche consistera alors à rassembler ces miettes de texte pour en analyser la composition.

Avant de les mélanger dans un grand tout pour les réassortir en catégories, il faut commencer par les compter. Voici donc, pour chaque roman, le nombre de notes infra-paginales qu'on y dénombre :

Laissez tomber la fille (1950) : 0
Les souris ont la peau tendre (1951) : 0
Du sirop pour les guêpes (1960) : 0
Du brut pour les brutes (1960) : 4
Ma langue au chah (1970) : 15
Ça mange pas de pain (1970) : 30
À prendre ou à lécher (1980) : 10
Baise-ball à La Baule (1980) : 34
Cocottes-minute (1990) : 8
Princesse Patte-en-l'air (1990) : 10

Envisagée isolément, cette statistique montre une évolution en dents de scie. Mais décennie par décennie, la courbe est beaucoup plus claire :

1950-1951 : 0
 1960 : 4
 1970 : 35
 1980 : 44
 1990 : 18

D'après mon corpus, la pratique san-antonienne des notes est inexistante au début de la série, et encore parcimonieuse en 1960. Elle devient intensive en 1970 et 1980, avant de perdre de l'importance (tout en demeurant présente) en 1990.

⁵⁶ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 293.

Ces chiffres ne constituent bien sûr qu'une entrée en matière. L'essentiel réside dans la composition et la fonction de ces notes. Il apparaît évident, toutefois, que si d'un certain angle les notes appartiennent au paratexte, elles sont caractérisées par un lien au texte beaucoup plus fort que le reste de l'univers paratextuel.

Dans *Du brut pour les brutes*, quatre notes complètent le texte, chacune de façon distincte. La première renvoie à un épisode précédent de la série⁵⁷, où se trouverait l'explication des malheurs conjugaux du Gros. Ce type de note est une possibilité inhérente à la publication d'une collection d'aventures impliquant les mêmes personnages d'un épisode à l'autre. Ces notes sont une confirmation de l'interdépendance et de la continuité entre les épisodes. La responsabilité pourrait en être aussi bien auctoriale qu'éditoriale.

La seconde note insulte ironiquement le narrataire⁵⁸, en n'excluant pas la possibilité qu'il soit « tout à fait gâteaux »⁵⁹. Il s'agit d'une constante de l'écriture de San-Antonio, et la note aurait aussi bien pu être placée entre parenthèses dans le texte, ce qui pose encore le problème du statut (paratextuel ou non) de ces notes incorporées à la fiction.

La suivante consiste encore en une insulte indirecte au narrataire, mais en usant cette fois d'un stratagème : il est fait mention dans le texte de la note de bas de page, ce qui incite

⁵⁷ Elle est toute simple : « Voir *On t'enverra du monde.* », *Du brut pour les brutes*, p. 79. Dorénavant, lorsque je ferai référence à un extrait du corpus, je n'indiquerai que le titre et la page. Le lecteur trouvera la description bibliographique des romans du corpus dans la bibliographie en fin de mémoire.

⁵⁸ Malgré son statut particulier, je considère que la note s'adresse au narrataire. Entremêlée comme elle l'est avec le texte, il serait absurde de distinguer deux statuts d'énonciation (narrateur et destinataire), qui seraient tout autant enchevêtrés.

⁵⁹ *Du brut pour les brutes*, p. 183.

fortement un narrataire curieux (moi, par exemple) à y aller voir, même si cet acte consacre la... « débilite mentale »⁶⁰ de ce narrataire. La note consacre ici sa participation directe au jeu textuel (la note fait partie du jeu, et le narrataire entre dans le jeu puisqu'il décide d'en prendre connaissance). La note garde cependant un statut distinct. Elle se trouve au bas de la page, comme un accessoire, donc nécessairement « hors-texte ». Mais comme l'écrit Benstock dans un article sur les notes en régime romanesque : « Footnotes in fiction [...] constitute direct efforts to engage us in the text »⁶¹.

Enfin, la dernière note de *Du brut pour les brutes* consiste en une précision encyclopédique fictive, qui semble cette fois tout à fait facultative⁶². Les « Frères-Zonêtes » auraient pu en rester au jeu onomastique, mais le narrateur décide de donner corps à sa création verbale. Comme l'écrit Genette, le résultat est à la fois une parodie d'une convention paratextuelle, et un renforcement du jeu littéraire par l'utilisation de cette même convention. « Les notes fictionnelles, sous le couvert d'une simulation plus ou moins satirique de paratexte, contribuent à la fiction du texte »⁶³.

⁶⁰ Texte : « -Toi! Toi! Toi! répéta-t-il quatre fois de suite (je ne l'ai écrit que trois fois pour vous laisser le soin d'imaginer le dernier toi. Au cas où votre débilite mentale vous refuserait cet effort, je dépose le quatrième 'toi' au bas de la page)*. »

Note : « Toi (A votre service) » (*Ibid.*, p. 196).

⁶¹ S. BENSTOCK, « At the Margin of the Discourse : Footnotes in the Fictional Text », *PMLA*, 1983, p. 206.

⁶² Texte : « la rue des Frères-Zonêtes* »

Note : « Les frères Zonêtes : Opticiens français; inventeurs du foyer convexe, du foyer qu'on ne vexe pas, du prisme à la qualité, de lentille farcie et de la monture à guidon télescopique. » (*Du brut pour les brutes*, p 202).

⁶³ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 314.

Avec *Ma langue au chah* et *Ça mange pas de pain*, c'est à un véritable déferlement de notes que l'on assiste. Je ne pourrai bien sûr les reprendre une par une; je les regrouperai donc par catégories.

Les plus neutres, du moins celles qui sont les moins fictives et qui donc remplissent la fonction « informationnelle » de la note, sont celles qui amènent au texte une précision encyclopédique. Ce sont celles, par exemple, où l'appel de notes suit le mot *vaeze* pour indiquer qu'il s'agit d'un « prêtre de la religion musulmane »⁶⁴.

Moins neutres, au sens où il s'agit clairement d'une intervention auctoriale dans l'espace marginal de la note, sont les jeux de mots et les blagues. Ces notes pourraient aisément être intégrées à un texte qui déjà fourmille de formules humoristiques. Elles sont laissées en bas de la page comme si un fleuve en crue avait laissé quelques déchets sur les rives. Un exemple : « Etant donné que les Perses couchent sur des tapis, seul un trou peut leur tenir lieu de table de chevet »⁶⁵.

Comme dans *Du brut pour les brutes*, il y a dans *Ça mange pas de pain* une appréciation du narrataire dans une note. Cette fois, le narrateur compense une bonne parole (« chers vous tous et néanmoins amis* ») dans le texte par un clin d'œil en bas de page : « Ce que je peux être hypocrite, par moments »⁶⁶. Un narrateur hypocrite... qui s'affiche ainsi dans le seul but de plaire et de faire sourire, mais qui lève un voile sur une motivation du

⁶⁴ *Ma langue au chah*, p. 16.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁶⁶ *Ça mange pas de pain*, p. 178.

narrateur. Toujours plaire à cet exigeant et avide narrataire... Début d'autoreprésentation, aussi, par cette allusion aux contraintes de l'écriture. Tous les autres types de notes appartiennent également, d'une façon ou d'une autre, à un espace imaginaire autoreprésentatif.

Le type de notes le plus fréquent est celui du commentaire du narrateur sur ses propres jeux de mots, sur ses procédés d'écriture et sur sa liberté créative. Ces commentaires se situent dans un second degré par rapport au texte. Le narrateur réfléchit sur sa narration, et surtout sur le manière de sa narration, à mesure qu'il la rédige. Simultanément, deux discours, l'un narratif et l'autre méta-narratif, sont tenus au narrataire (et au méta-narrataire...).

Le narrateur affirme ainsi sa liberté créative : « Pas très français, mais je compisse vos éventuelles protestations »⁶⁷. Il justifie aussi les jeux de mots, et même une certaine négligence de sa part. Ainsi, au texte « la garde meurt et ne se rend pas compte de ce qui lui arrive », répond la note : « J'ai déjà dû caser ça quelque part, mais si vous avez des doubles, vous pourrez faire des échanges avec des copains. »⁶⁸ Dans la même veine très autocritique, on pourrait citer une affirmation comme « c'est très mauvais, mais je vous ai habitués à pire »⁶⁹.

Les commentaires sur l'écriture peuvent aussi être très ironiques. À partir d'une banale

⁶⁷ *Ma langue au chah*, p. 36.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 194.

⁶⁹ *Ça mange pas de pain*, p. 56.

expression comme « ses sourcils de rugbyman », le narrateur développe un axiome inattendu : « Les rugbymen n'ont certes pas des sourcils particuliers, et si mon gars avait été footballeur, j'eusse dit "ses sourcils de footballeur". Plus on écrit connement, mieux ça plaît! »⁷⁰

Ces commentaires affichent une tendance nettement autocritique. En effet, aucun d'entre eux ne célèbre les qualités de l'écriture, du moins dans les notes de 1970. Les seules fleurs sont réservées au physique du personnage de San-Antonio. À ce titre, il ne s'agit plus vraiment d'une autoreprésentation, puisque le personnage n'est pas ici racontant, mais agissant. Par exemple, San-Antonio se décrit comme « un beau gentleman* » (« Que voulez-vous, j'ai toujours appelé un chat un chat »⁷¹) et comme le « meilleur flic français* » (« Puisque c'est vrai, pourquoi ne pas le dire? »⁷²). La seule fleur « littéraire » que le narrateur se lance est appelée par le cliché du « frêle esquif* » : « Comme quoi je peux m'exprimer en style romanesque, quand je me force »⁷³. Ce qui constitue en fait une critique amusée et pleine d'ironie du « style romanesque »...

Je reviens au narrateur racontant sa narration. Puisque l'action de *Ça mange pas de pain* se déroule en Angleterre, le narrateur se livre fréquemment à des jeux de traduction dont la note constitue le lieu privilégié. Il établit d'abord un terrain d'entente avec son narrataire. À « my friend* », il note : « Là, je lui ai dit mon ami en français, mais comme

⁷⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁷¹ *Ibid.*, p. 49.

⁷² *Ibid.*, p. 246.

⁷³ *Ibid.*, p. 160.

j'exprime en français ce qui se dit en anglais, pour marquer la nuance, force m'est d'écrire en anglais ce qui se dit en français. C'est en ordre? Bon. »⁷⁴

Dans une note subséquente, le narrateur qualifie joliment ces règles de « conventions collectives »⁷⁵, c'est-à-dire qu'il ébauche un contrat de lecture tout ce qu'il y a d'explicite avec le narrataire! Le motif de la traduction permet également de déballer certains clichés, et de s'en moquer par le fait même. « Il est de règle, dans un roman français dont l'action se déroule en Angleterre, que l'expression "my dear" soit utilisée. De même, vous aurez remarqué l'emploi de "sir" qu'il est bon de ne pas traduire si l'on entend conserver un certain climat au récit. »⁷⁶ Les jeux de traduction sont assez prisés par San-Antonio pour qu'il les reprenne dans *Ma langue au chah* lorsque apparaît le personnage d'une Anglaise, Mrs Bitalaviock.

Ce nom comique m'amène à un domaine largement exploité par San-Antonio, celui de l'onomastique. Les notes concernées affirment joyeusement le pouvoir créatif du narrateur, libre de choisir le nom qui lui plaît pour baptiser ses personnages. Ainsi, dans *Ma langue au chah*, lorsque entre en scène un personnage nommé « Thadetapî Perséh* » : « Y a des pégreleux qui m'écrivent que j'abuse de ce genre de noms. Je profite de ce que j'y pense, pour leur jurer mes grands Dieux qu'ils me font pleurer les miches. San-A. »⁷⁷ Cette note est signée, contrairement aux autres, ce qui ne signifie pourtant pas que les autres ne venaient pas de « San-A ». La signature, selon moi, est là

⁷⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁷ *Ma langue au chah*, p. 172.

pour accréditer un être « réel » qui prend connaissance des lettres envoyées par les « pégreleux ». L'« existence » de San-Antonio reçoit un crédit supplémentaire, puisqu'il répond à des critiques qui, dit-il, lui sont adressées.

Pour en revenir à l'onomastique et à la mise en scène de l'acte créateur qui consiste à nommer un personnage, *Ça mange pas de pain* en offre un beau spécimen. « Je l'ai appelée Ferguson parce que ça fait plus anglais! J'ai souvent rencontré des Ferguson dans les bouquins britanniques. C't'une espèce de petit cadeau que je me fais, pratiquement. Autrement, je l'aurais baptisée Mrs Véryvioc ou un truc comme ça! »⁷⁸

La liberté onomastique devenue explicite, le narrateur ne se gêne certainement pas pour en exploiter les possibilités humoristiques. Les noms à consonance étrangère, mais cousus main, sont un de ses procédés favoris. Ainsi du nom « allemand » Otto Buspériférick, que le narrateur se permet même de commenter (« Quel nom ridicule! »⁷⁹), bien que le narrateur sache parfaitement qu'il était du pouvoir du narrateur d'inventer un nom moins ridicule. Le narrateur affirme explicitement le but ludique du procédé... « Si on ne met pas Otto devant, c'est moins marrant, non? »⁸⁰ Je reviendrai au chapitre suivant sur cette riche matière onomastique, puisque San-Antonio est loin de se limiter aux notes pour se représenter créant ses personnages et commentant cette création.

Toujours au sujet des notes, celles-ci véhiculent également une représentation du livre

⁷⁸ *Ça mange pas de pain*, p. 147.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 245.

comme affiche publicitaire. Il y a là comme un blasphème dont le simple énoncé suffit pour atteindre l'effet recherché. Un appel de notes suit parfois la mention de la raison sociale d'une entreprise. Dans un premier cas, celui des « établissements Mercier », le narrateur explique qu'il a l'air « de faire de la pub, mais croyez pas : c'est gratuit »⁸¹. Mais l'inverse est aussi vrai quand il mentionne sa cravate de chez *Lanvin* : « Les dons en nature peuvent être expédiés chez mon éditeur qui fera suivre. Merci. »⁸² Original : de la pré-publicité, ou publicité non sollicitée!

Qu'il y ait publicité ou non, c'est la mention du texte comme support publicitaire qui compte. C'est une représentation de publicité : une nouvelle démonstration du « making off » (tout aussi fictif que les péripéties narrées, faut-il le rappeler) du roman.

Enfin, il me reste à aborder la note qui apporte un commentaire allographe, ou plutôt devrais-je dire pseudo-allographe. Ainsi, à l'occasion d'une précision encyclopédique qui explique un bon mot de San-Antonio (« Note pour les incultes : François II épousa Marie-Stuart reine d'Ecosse qui devait laisser son nom à une omelette fameuse. *Raymond Oliver*. »⁸³), apparaît une signature qui a bien peu de chance d'être authentique. Pourquoi en effet ce Raymond Oliver (un grand cuisinier français du XX^e siècle) interviendrait-il dans le roman, et comment l'aurait-il pu? Le narrateur San-Antonio peut très bien expliquer ses jeux de mots lui-même, puisque c'est lui qui les invente!

⁸¹ *Ibid.*, p. 168.

⁸² *Ibid.*, p. 227.

⁸³ *Ibid.*, p. 127.

Lorsque le « signataire » est célèbre et qu'il est... mort, le caractère fictif des notes ne fait plus aucun doute. Cette fictivité assurée contamine rétroactivement les notes qui auraient pu, sinon vraisemblablement du moins possiblement, être réellement allographes. J'anticipe un peu, ici, en prenant pour exemple Stendhal (« Ce qu'il est con, ce San-Antonio »⁸⁴) et Gustave Flaubert (« Ce qu'il écrit bien, ce mec! »⁸⁵) qui « signent » chacun une note dans *Baise-ball à La Baule*, note qu'il n'est même pas possible de leur attribuer de façon apocryphe et qui ressortit donc aux goûts facétieux de San-Antonio.

La note est sans conteste fictive, partie prenante du texte et écrite de la main du narrateur. Comme je l'ai mentionné plus haut, les notes à la troisième personne, dont la voix aurait pu paraître crédible, voient cette crédibilité minée par le voisinage des notes fantaisistes. C'est aussi le cas lorsque la signature elle-même est travestie par une loufoquerie, quand par exemple une *Note de l'Editeur* devient une « *Note (impayée) de l'Editeur* »⁸⁶. Parfois, les commentaires « externes » ne comportent pas de signature, comme celui-ci qui corrige un jeu de mots « manqué » (« je me taille ailleurs (comme un sénégalais)* ») du narrateur : « San-Antonio écrit trop vite. Il a dû vouloir dire qu'il se tire ailleurs (comme un Sénégalais). »⁸⁷

Malgré les apparences (peu trompeuses), le contexte (en plus du paratexte...) des romans fait de ces notes, sans nul doute, l'œuvre du narrateur. Le caméléon San-Antonio adopte une nouvelle couleur, essaie un nouveau masque.

⁸⁴ *Baise-ball à La Baule*, p. 73.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 198.

Le corpus de 1970 offre au moins une occurrence de chacune des catégories distinguées⁸⁸ dans l'ensemble des notes. Les seuls ajouts (mineurs) sont une explication d'un passage obscur du langage béruréen dans chacun des romans de 1980, et une note de *Princesse Patte-en-l'air* explique une abréviation.

En 1980, une bonne partie des notes sont composées de commentaires du narrateur sur sa propre écriture. *Baise-ball à La Baule* contient en outre une demi-douzaine d'adresses au narrateur placées en bas de pages, et une autre demi-douzaine de commentaires pseudo-allographes. Quant aux notes du corpus de 1990, il s'agit principalement d'autocommentaires sur l'écriture.

En fin de compte, les notes offrent une grande liberté au narrateur et leur diversité en témoigne. Mais elles s'inscrivent également dans la continuité de l'ensemble du paratexte, où autoreprésentation et jeu littéraire sont à l'honneur. Dans la tradition littéraire, cette fertilité paratextuelle semble trouver un ancêtre avec *Tristram Shandy*, une œuvre de Laurence Sterne publiée entre 1760 et 1767. Les commentaires de Benstock sur ce roman s'appliquent remarquablement bien à San-Antonio :

The footnotes in *Tristram Shandy* are one of dozens of ways in which the text calls attention to itself as text, to its existence as printed matter, to its writerly quality, and to its scripted authority; after all, its narrator is in the process of writing a novel that is, presumably, the novel we are reading.⁸⁹

⁸⁸ Petite... note : Les catégories de notes que j'ai définies se recoupent parfois. Exemple : « Si pas fait, lire d'extrême urgence *A prendre ou à lécher*, du même prodigieux auteur. En vente partout, et même ailleurs. » (*Baise-ball à La Baule*, p. 228) Cette note fait référence à un épisode précédent de la série, est composé à la troisième personne (pseudo-allographe) et lance des fleurs au narrateur.

⁸⁹ S. BENSTOCK, *op. cit.*, p. 207-208.

Traduction libre : « Les notes de bas de page dans *Tristram Shandy* sont un des multiples moyens par lesquels le texte attire l'attention sur lui-même en tant que texte, sur son état d'objet imprimé, sur ses qualités d'écriture et sur son autorité scripturaire; après tout, son narrateur est en train d'écrire le roman qui est, présument, celui que nous lisons. »

Récapitulation

À la suite de ce long chapitre sur le paratexte, il convient de résumer les observations qui ont été faites.

Pour commencer, les *San-Antonio* sont facilement accessibles pour le public. Le réseau de distribution inclut non seulement les librairies, mais aussi une multitude de kiosques de gares et de Maisons de la presse. L'aspect matériel du livre est conçu en fonction de cette large diffusion : le format de poche est de rigueur dès l'édition originale, les illustrations de couverture sont colorées et le prix est modique. Les titres sont accrocheurs, mais leurs caractères perdent du volume au profit du nom de l'auteur, à mesure que celui-ci devient de plus en connu.

Comme l'écrit Gale Maclachlan, ces caractéristiques rangent San-Antonio dans la catégorie des romans populaires, dont le roman policier est une branche.

Popular novels, such as detective stories [...] promise the reader a story which is "the same yet different", that is to say, a story which adheres to a particular formula while departing from it within certain acceptable limits. This promise is conveyed through the standardisation of the product's packaging; through such features as the salience of the series imprint, the distinctive style of cover illustration used, the prominence of the authorial signature rather than the title, the characteristic ton of the cover blurb and so on. As framing devices these signal in advance the market-driven uniformity of the product and in so doing would seem to offer reassuring guarantees of the novel's conformity to the conventions of the genre.⁹⁰

⁹⁰ G. MACLACHLAN, *op. cit.*, p. 30.

Traduction libre : « Les romans populaires, tels que les romans policiers [...], promettent au lecteur une histoire 'identique mais différente', c'est-à-dire une histoire qui adhère à une formule particulière tout en s'en différenciant selon certaines limites acceptables. Cette promesse est transmise à travers l'uniformisation de l'emballage du produit; à travers des caractéristiques telles que la griffe d'une collection, le style distinctif de l'illustration de la couverture, la prééminence du nom de l'auteur sur le titre, le ton caractéristique du prière d'insérer, etc. Cette structure signale à l'avance une uniformité commerciale et semble ainsi garantir la conformité du roman aux conventions du genre. »

Cette adhésion au genre policier par les conventions paratextuelles est complétée par l'appartenance jusque en 1973 à la collection « Spécial-Police » de l'éditeur Fleuve Noir. D'ailleurs, le simple fait de publier sous le label de cet éditeur est révélateur, puisque le Fleuve Noir est spécialisé dans quelques-uns des créneaux du roman populaire. L'auteur est conscient de cette étiquette et convient de son importance : « C'est mon respect de l'emballage qui a fait de moi ce que je suis »⁹¹.

C'est cet emballage qui promet « the same », mais c'est le « yet different » qui est selon moi intéressant. Maclachlan évoquait un jeu littéraire et j'avais renchéri en avançant que l'autoreprésentation du narrateur (ou du destinataire) pouvait représenter un aspect tangible de ce jeu. De fait, une bonne partie du paratexte laisse place à une telle autoreprésentation.

C'est le cas des prières d'insérer. Impossibles à retracer pour les deux premiers numéros, absents (du moins sur les quatrièmes de couverture) en 1960, ceux de 1970 contiennent un début d'autoreprésentation. Ceux de 1980 présentent une grande quantité de la denrée recherchée, tandis que ceux de 1990 en contiennent encore, mais moins.

Les indications génériques ont une progression très simple : de simples « romans » dans le cas des deux premiers numéros, ils passent à « romans Spécial-Police » en 1960 et 1970, avant de devenir des « romans... qualifiés (de superbe, de remarquable, de chef-d'œuvre) » en 1980 et 1990.

⁹¹ SAN-ANTONIO [F. DARD], *Je le jure*, Paris, J'ai lu, 1975, p. 106.

Les avertissements au lecteur (une occurrence en 1960, une autre en 1970) sont éminemment autoreprésentatifs, puisque l'« auteur » (San-Antonio) y célèbre son imagination. Cette signature, par ailleurs, présente partout dans le paratexte comme dans la narration, en relève également et déborde sur un jeu plus large où le nom San-Antonio fait figure d'auteur, de dédicataire, d'émetteur du prière d'insérer et de l'avertissement au lecteur, d'épigrapheur, de narrateur et de héros, alors que l'énormité des événements racontés (parfois tournés en dérision par le narrateur) rend illusoire cette signature et rend nécessaire la présence d'un « véritable » auteur qui pourtant reste absent.

La même remarque sur ce problème (ou ce jeu) de la signature vaut pour la dédicace, qui semble adressée à des gens de chair et d'os par un héros-narrateur-auteur fait de papier et d'encre. Quant aux épigraphes, elles sont de nature ludiques et apparaissent en 1980. Les titres de chapitre, eux, dénotent un vague ludisme en 1950, 1951 et 1960, renforcent un peu leur aspect parodique dans *Ma langue au chah* (1970) mais plus encore dans *Baise-ball à La Baule* (1980), avant de ne devenir que légèrement insolites en 1990.

Enfin, les notes sont mises au service de la fiction dès 1960. Elles sont cependant utilisées beaucoup plus intensivement en 1970 et 1980, avant de devenir moins présentes en 1990. Leur « teneur » en autoreprésentation est élevée, particulièrement en 1980.

San-A versus le paratexte

Les explorations san-antoniennes du paratexte ne manquent pas d'en mettre en lumière quelques aspects. D'abord, l'effet parodique induit par quelques modifications à

l'emballage (une indication générique précédée de « superbe », un avertissement au lecteur inversé dans ses termes) démontre que les conventions littéraires sont si ancrées par la force de l'habitude qu'elles ne deviennent visibles que lorsque elles sont perverties.

Le paratexte comporte également une incidence herméneutique certaine. Puisque il ouvre un horizon d'attente, pour reprendre l'expression de Jauss, le paratexte amène le destinataire à aborder le texte selon une perspective qui mettra en relief certains éléments plutôt que d'autres. Comme l'écrit Richard St-Gelais, le lecteur est toujours conditionné de quelque façon :

notre lecture est en fait, à un titre ou à un autre, informée par un texte interprétatif hétérogène constitué non seulement par le paratexte mais aussi par la publicité, les critiques, les entrevues avec les auteurs, la rumeur publique, et ainsi de suite. De telle sorte que la notion de première lecture devient ni plus ni moins qu'une illusion. Mais une illusion qui a la vie dure et qui n'est pas pour rien, je crois, dans la notion de lecture littéraire, qui est justement censée se démarquer d'une première lecture innocente et naïve.⁹²

La force du paratexte est bien palpable, en creux, dans ces paroles d'Eisenzweig sur le roman policier :

ce qui gêne, c'est le contrat. Le contrat, c'est-à-dire ce qui lie la forme au fond en promettant, par le biais d'un réseau de signes codés (le dessin de la jaquette, l'appartenance à une collection, le prix, le lieu de distribution, bref : ce que Gérard Genette appelle le *paratexte*), une forme textuelle déterminée.⁹³

Pourtant, il serait hypocrite de prétendre que le contrat décrit se limite au genre policier ou d'espionnage. Tous les genres, du plus « littéraire » au plus populaire, ont besoin du contrat de lecture, justement induit par le paratexte, pour lier l'un à l'autre auteurs et

⁹² R. ST-GELAIS, « 'Je la quittai sans qu'il eût achevé de la lire'. Lecture, relecture et fausse première lecture du roman policier », *Tangence*, n° 36, mai 1992, p. 72.

⁹³ U. EISENZWEIG, « Présentation du genre », *Littérature*, XVII, n° 49, fév. 1983, p. 5.

lecteurs. Les clauses du contrat varient, mais le contrat que propose le paratexte est indéniable.

Enfin, il pourrait être intéressant d'identifier les éléments paratextuels qui sont restés identiques au fil des décennies. Ces éléments sont peu nombreux. Il y a le nom de l'« auteur », celui de l'éditeur, et le copyright accompagné de l'interdiction de reproduction. On pourrait ajouter que le format est resté identique. La liste des œuvres déjà parues est apparue très tôt (et s'est allongée rapidement), mais elle ne peut être considérée comme fondatrice, puisqu'elle aurait été vide lors du premier numéro (peut-être y avait-il une liste des publications de l'éditeur). Quoi qu'il en soit, un nom d'auteur, un nom d'éditeur, un copyright et un format qui donne l'apparence d'un livre, voilà les socles paratextuels sur lesquels repose l'œuvre. Le reste (et même le nom de l'auteur véritable) n'est que littérature...

CHAPITRE III

L'AUTOREPRÉSENTATION DANS LE TEXTE

« Il paraît méditer. Et s'il m'édite, il va
gagner du pognon, demande au Groupe. »
À prendre ou à lécher, 1980

L'examen des notes qui précède, par son chevauchement entre texte et paratexte, conduit tout naturellement à aborder l'autoreprésentation dans le texte lui-même. Plus haut, j'ai considéré l'ensemble des notes du corpus; en tant que métadiscours sur la rédaction, la production ou la réception du texte, elles étaient dans une large mesure autoreprésentatives. La portion du texte où l'autoreprésentation se manifeste est évidemment plus restreinte en proportion. Il y a cependant beaucoup plus de passages autoreprésentatifs que de notes.

Ce chapitre est divisé en deux parties. La première est consacrée à situer la pratique autoreprésentative de San-Antonio par rapport à celle d'autres auteurs. L'article « Quand le texte parle du paratexte » de Randa Sabry¹ servira ici de référence. La seconde partie, qui est le corps du chapitre consistera à suivre en diachronie l'évolution de cette autoreprésentation du narrateur dans le texte. Comme dans le cas des notes, je suivrai cette évolution à travers l'apparition de différents types d'autoreprésentation.

¹ R. SABRY, « Quand le texte parle du paratexte », *Poétique*, n° 69, février 1987, p. 83-99.

Il faut d'abord remarquer que l'autoreprésentation chez San-Antonio se fortifie par une grande connivence entre texte et paratexte. Les notes, qui font le pont entre les deux domaines, sont bien sûr l'exemple le plus parachevé de cette connivence. Mais en fait, c'est probablement le nom de « San-Antonio » inscrit sur la page couverture en tant que nom d'auteur qui constitue le plus puissant moyen pour encourager cette autoreprésentation du narrateur. « San-Antonio », bien plus qu'un pseudonyme, est aussi le nom du héros et du narrateur. Rien n'empêche alors le héros-narrateur de s'afficher comme le véritable auteur de ses aventures et de se décrire comme le responsable du texte. S'il existait une quelconque mention dans le paratexte de la responsabilité d'auteur de Frédéric Dard, la « crédibilité » ou l'autorité de la voix narrative en serait probablement affaiblie. Or, tout le paratexte (du moins, le péri-texte) concourt à fondre en une seule entité les voix du héros, du narrateur et de l'auteur, à tel point que les distinguos deviennent difficiles à faire, même pour un lecteur attentif aux différents tons de la voix narrative.

Les précédents littéraires

San-Antonio n'est certes pas le premier à user d'autoreprésentation. Randa Sabry décrit la *métalepse* comme « une figure de l'infraction et du brouillage des limites, qui permet en régime narratif toutes sortes de transgressions, entre autres l'allusion, dans le texte même, à certaines données paratextuelles »². En classant ces discours sur le paratexte selon les critères combinés de la conformité au paratexte réel et de l'explicitation, Sabry

² R. SABRY, *op. cit.*, p. 83.

obtient quatre catégories : le commentaire, le commentaire mystificateur, l'inscription et l'inscription déguisée.

Le commentaire, c'est par exemple Balzac faisant référence à d'autres épisodes de la *Comédie humaine* ou Montaigne discutant du découpage de ses chapitres. Le commentaire mystificateur, c'est le narrateur de *Don Quichotte* faisant état d'un manuscrit espagnol inachevé, puis de la suite de l'histoire trouvée dans un manuscrit arabe qu'il traduit, etc., même si le nom de Cervantes est inscrit en toutes lettres sur la page couverture de l'édition originale. L'inscription d'un élément paratextuel concerne souvent le titre ou le nom de l'auteur. Quant à l'inscription déguisée, comme son nom l'indique, elle implique une signature cachée ou masquée.

À considérer cette grille, il ressort que le narrateur de San-Antonio use de procédés appartenant à chacune des catégories. Les commentaires sont abondants et touchent à plusieurs domaines : les épisodes précédents, les divisions des chapitres, le format et l'aspect du livre, le genre policier, la littérature populaire et la littérature tout court, et tous les intermédiaires de la chaîne du livre, de l'éditeur au lecteur. En fait, le discours prend une telle ampleur que la conformité ou non avec le paratexte réel devient indiscernable et que le paratexte évoqué est largement fictif. Ce discours se range donc en grande partie dans ce que Sabry appelle le commentaire mystificateur. Le nom est toutefois malheureux, puisque l'écriture de San-Antonio s'appuie sur une complicité avec le lecteur que semble précisément rejeter la notion de mystification.

Il reste que les informations que le texte donne du paratexte sont vraies en partie. Le parallèle le plus proche de la recette san-antonienne est encore ici *Tristram Shandy*, où « texte et paratexte [...] vont dans le même sens, à savoir que l'ouvrage est un autographe du héros-narrateur »³ et où le lecteur tente de se dépêtrer dans l'« énorme enchevêtrement autocommentatif »⁴ de l'œuvre.

En regard du commentaire tapageur, la simple inscription semble bien modeste. Les titres « À prendre ou à lécher »⁵ et « Ça mange pas de pain »⁶ prennent place sans tambour ni trompette dans leur texte respectif. C'est davantage la signature intérieure de l'auteur, Frédéric Dard, qui intéresse ici. À aucun endroit dans le corpus, ce nom n'apparaît au complet. Néanmoins, il parvient au lecteur sous la forme d'une inscription déguisée : « frais derrick d'art »⁷ ou « dard-dard »⁸ plutôt que dare-dare. Il faut alors connaître le paratexte plus large que le simple périphrase pour décrypter cette inscription déguisée.

Qu'il s'agisse de San-Antonio ou d'autres auteurs, le texte qui parle de son paratexte « procède par digressions ponctuelles, par allusions disséminées, dont le pouvoir secret est de participer d'un certain excès, de faire basculer parfois de façon inattendue le programme initial du texte, tout en ouvrant à notre lecture de nouvelles perspectives »⁹.

³ R. SABRY, *op. cit.*, p. 95.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *À prendre ou à lécher*, p. 105.

⁶ *Ça mange pas de pain*, p. 253.

⁷ *À prendre ou à lécher*, p. 45.

⁸ *Baise-ball à La Baule*, p. 243.

⁹ R. SABRY, *op. cit.*, p. 98.

Il est temps maintenant de procéder à l'analyse des différentes formes qu'empruntent la représentation de l'acte de narration, des conditions d'écriture (environnement spatial et matériel, droits d'auteur), de production (éditeur, typographe, imprimeur), d'échange (librairies, points de vente, prix) ou de réception (acte de lecture, lecteurs, critique, correspondance avec l'auteur). Ma méthode consistera à analyser une tranche du corpus après l'autre et à observer les changements qui se produisent d'une décennie à l'autre.

Laissez tomber la fille (1950) et Les souris ont la peau tendre (1951)

Les représentations dans le texte de l'acte de narration, du genre littéraire concerné ou de l'objet-livre sont présentes dès le premier roman signé par San-Antonio aux éditions Fleuve Noir. Cependant, elles prennent des formes passablement différentes de celles qu'elles prendront dans le futur et occupent beaucoup moins d'espace.

En 1950, le narrateur de *Laissez tomber la fille* n'hésite pas à anticiper les événements à venir. Quand il écrit à ses lecteurs que « il est trop tôt pour vous en parler »¹⁰ ou que « vous pigerez un peu plus tard »¹¹, il attire l'attention sur l'aspect *construit* de la narration en cours. L'effet est le même lorsque le narrateur souligne l'acte de narrer au présent (« J'ouvre une parenthèse »¹²) ou au passé (« je vous l'ai dit plus haut »¹³).

Par ailleurs, l'acte de lecture est également représenté et fait miroir à la représentation de l'acte de narration. Les adresses au narrataire sont multiples dès ce premier roman de la

¹⁰ *Laissez tomber la fille*, p. 77.

¹¹ *Ibid.*, p. 172.

¹² *Ibid.*, p. 97.

¹³ *Ibid.*, p. 65.

collection et font indéniablement partie de la problématique de la représentation de la communication. Un exemple : « Noix comme vous êtes, vous lisez ce que j'écris comme vous liriez votre déclaration d'impôts »¹⁴. C'est pour une raison d'abord quantitative que j'ai dû mettre de côté les flatteries et les insultes au lecteur : elles sont beaucoup trop nombreuses. De plus, elles n'appartiennent au spectre autoreprésentatif qu'à son extrémité la plus fictive. Elles fonctionnent souvent sur un mode ironique qui n'est pas toujours celui du jeu autoreprésentatif que je tente de circonscrire. Encore plus nombreux sont les pronoms personnels *vous* et *tu*. Leur présence répond au *je* de la narration : problématique connexe mais que je dois aussi laisser de côté.

Par contre, ce qu'il m'est loisible d'observer est la mise en évidence de la présence du texte *dans* un livre. Quand le narrateur écrit que « mes joues ont autant de couleur que la page de garde de ce bouquin »¹⁵, il use non seulement d'une métaphore de la blancheur en évoquant celle de toutes les pages de garde, mais place également un « bouquin » dans les mains du narrataire (qui du coup acquiert une dimension physique et pose la question des concepts narrataire/lecteur : un narrataire a-t-il des mains?... et de façon similaire : est-ce qu'un narrateur écrit avec un *machine à écrire*?).

Enfin, le statut du discours est mis en question dans certains passages. « Elle devait croire que les aventures de ce genre n'existaient que dans les romans »¹⁶ : ces aventures ne font donc pas partie d'un roman. S'agit-il ou ne s'agit-il pas d'un monde fictionnel?

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

Le narrateur affirme en souriant la véracité de ses dires, mais il ne craint pas d'être pris au sérieux, puisqu'il démonte ailleurs les mécanismes de la narration. Une phrase comme « Si je lisais les révélations de San-Antonio j'aurais pas plus envie de me bidonner qu'à cette minute précise »¹⁷ ne manque pas d'acquiescer une dimension paradoxale, puisque le narrataire est « à cette minute précise » occupé à lire les révélations de San-Antonio.

Le genre est également représenté lorsque une demoiselle répond à San-Antonio : « Parce que vous avez l'intention de me raconter des contes de fées? Je croyais pourtant que votre spécialité c'était le roman d'espionnage et de gangsters... »¹⁸. Adressée à un commissaire, la remarque est plausible, mais elle induit tout de même une confusion chez le narrataire qui est en droit de se demander si le personnage n'est pas « conscient » d'évoluer dans un monde fictionnel.

Bien que moins nombreux dans *Les souris ont la peau tendre*, les extraits à contenu autoreprésentatif présentent la même morphologie. L'acte de la narration est explicite (« Je vais vous expliquer »¹⁹) et la tension entre fiction et non-fiction est exploitée. En s'adressant à un personnage, San-Antonio dit : « j'ai toujours réussi à m'en tirer, vous savez, comme dans les romans policiers »²⁰. Faut-il conclure qu'il ne s'agit pas d'un roman policier mais du récit d'aventures « réelles »? Du tout : deux pages plus loin, le narrateur adresse au narrataire le commentaire suivant : « Je suis le héros sympathique, et

¹⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ *Les souris ont la peau tendre*, p. 38.

²⁰ *Ibid.*, p. 125.

un héros sympathique ne flanche jamais dans une histoire bien construite »²¹. Il est à noter que le genre évoqué est le « roman d'espionnage et de gangsters » dans *Laissez tomber la fille* et le « roman policier » dans *Les souris ont la peau tendre*. La distinction n'est pas bien claire et le premier terme semble aussi valable que le second.

Du brut pour les brutes et Du sirop pour les guêpes (1960)

Les procédés d'autoreprésentation prennent de l'ampleur et se complexifient dans le corpus de 1960. La mise en scène de l'acte narratif est reprise et le découpage en chapitres est mentionné dans le texte même : « Et ce quelqu'un n'est autre que... Oh! Mais non. Rien que pour vous embêter, je ne vais vous le dire qu'au chapitre suivant »²². De même, à la mention du « bouquin » s'ajoute une allusion à la dimension sérielle des aventures de San-Antonio. « Très drôle, mais je l'ai déjà faite dans un précédent bouquin, grincé-je »²³.

Malgré tous les artifices de la narration, l'authenticité du reportage est de nouveau revendiquée dans une affirmation comme « Pourtant, je n'invente rien »²⁴ ou dans une autre plus insidieuse comme « Je me gratte la tempe, ce qui peut sembler un détail superflu, mais je tiens à ne rien vous cacher »²⁵. À proprement parler, l'exhibition des ressorts de la narration n'empêche pas les événements rapportés d'être « véridiques ». Mais l'illusion réaliste est définitivement brisée par la fantaisie onomastique, loin d'être

²¹ *Ibid.*, p. 127.

²² *Du brut pour les brutes*, p. 181.

²³ *Ibid.*, p. 78.

²⁴ *Ibid.*, p. 86.

²⁵ *Ibid.*, p. 200.

aussi anodine qu'il n'y paraît. En effet, le nom de certains personnages de *Du brut pour les brutes* (la marquise du Car de Tour de Manivel²⁶, la baronne Aplain de Bouton-Sulnay²⁷, madame Godemiche²⁸ ou monsieur Félareleur²⁹) sont totalement farfelus. Évidemment, les aventures de San-Antonio ont toujours été fictives. Cependant, les affirmations du narrateur selon lesquelles il « n'invente rien » acquièrent, au vu de la fantaisie onomastique, un caractère absurde et énorme.

Le jeu onomastique n'est toutefois pas systématique à l'époque, puisque *Du sirop pour les guêpes*, dont la parution précède *Du brut pour les brutes* de quelques mois, en est exempt. Le seul clin d'œil onomastique est celui du flûtiste Dubois, « du bois dont on fait les flûtes; vous pensez bien que je n'allais pas le rater, celui-là »³⁰. Il s'agit d'ailleurs d'une autre façon san-antonienne d'attirer l'attention sur l'acte d'écrire que de prendre un temps d'arrêt pour discuter de la valeur d'un calembour. Ainsi « la cécité fait loi (il est mauvais, mais vous l'avalerez quand même!) »³¹.

Dans la même veine, les clichés du genre ou de la littérature en général sont surlignés au crayon gras, ce qui implique nécessairement un point de vue sur l'écriture distinct, une sorte de regard porté par-dessus l'épaule de l'écrivain à l'œuvre.

Le soleil continue de dispenser ses chauds rayons à la Côte d'Azur. La mer moutonne et les crêtes d'écume, etc. Un scintillement. Des miroitements... Atmosphère capiteuse... Il me reste encore un stock de clichés à écouler, prière de faire offre à la maison Viens-Poupoule, bureau des échanges culturels³².

²⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

²⁹ *Ibid.*, p. 128.

³⁰ *Du sirop pour les guêpes*, p. 187.

³¹ *Du brut pour les brutes*, p. 194.

³² *Du sirop pour les guêpes*, p. 244.

Une manière plus subtile et plus originale de souligner des lieux communs consiste à représenter la... ponctuation. « Monte-Carlo étincelle dans son écrin de lumières. Point à la ligne. Le palais princier, virgule, illuminé par des projecteurs, revirgule, ressemble sur son rocher à un conte de fées. Point. »³³ L'effet est des plus soporifique et fait songer à un écolier qui tâtonne en égrenant les clichés les plus éculés.

En poursuivant dans cette voie autoévaluative de son écriture, San-Antonio décrit avec ironie son accession dans les cercles restreints de la littérature.

Un homme comme moi se doit d'avoir un style élégant, souple, nerveux, musclé; c'est pourquoi j'édulcore, je remanie, je châtie mon langage. Le jour où je serai à l'Académie, je n'ai pas envie qu'un journaliste aigri vienne me brandir sous le nez un texte mal fagoté. Faut prévoir!³⁴

Langage édulcoré et châtié. Vraiment? À l'Académie, l'auteur de romans policiers? San-Antonio poursuit son jeu autoreprésentatif en se situant par rapport aux institutions littéraires.

La phase suivante de ce jeu consiste à lui adjoindre un aspect physique. Le narrateur refuse de n'être qu'un homme de papier : il existe vraiment et il aime bien se faire payer un verre! « Moi, vous me connaissez? Ou si vous me connaissez pas, cherchez mon numéro de téléphone, je suis dans l'annuaire, afin qu'on prenne rencart »³⁵. Et pour tous les efforts du narrateur : « libre à vous de m'exprimer votre reconnaissance en m'offrant

³³ *Ibid.*, p. 159.

³⁴ *Du brut pour les brutes*, p. 90.

³⁵ *Ibid.*, p. 16-17.

l'apéritif! »³⁶.

Le jeu autoreprésentatif de San-Antonio s'est donc amplifié et complexifié dans le corpus des années 1960. L'exploration des possibilités s'est poursuivie. Mais le contenu du corpus de 1960 est mince en comparaison de l'explosion du jeu dans celui de 1970.

Ma langue au chah et Ça mange pas de pain (1970)

En plus de nouvelles explorations, tous les types de jeu décrits plus haut sont repris, développés et utilisés plus fréquemment. Ainsi en est-il de l'anticipation ou du retour sur les événements narrés. De même pour la mise en évidence de l'utilisation des clichés : « Sa chevelure d'un brun ardent est séparée par ce qu'on appelle dans tous les romans de ce genre une 'raie médiane' »³⁷.

Justement, San-Antonio propose une classification de ses propres œuvres : un « ouvrage d'action de cette tenue »³⁸, un « ouvrage, fort documentaire au demeurant, [...] placé sous le signe de la fornication »³⁹, un « livre exceptionnel »⁴⁰ et « mes très exceptionnels ouvrages »⁴¹. Quand le narrateur san-antonien se compare aux autres écrivains, il se situe sans ambages au-dessus de la mêlée.

À présent, mes lecteurs et chères trices, vous allez vivre l'instant le plus surprenant de toute la littérature, qu'elle soit classique, policière, érotique ou sous-préfectorale. On n'a jamais écrit ce qui va suivre depuis que l'homme pense, que le monde est perverti et que l'encre est encre. Rien n'approchant [sic] ne fut conçu. Vous pouvez lire Sainte-Beuve, Casanova, André Billy, Claude Farrère, Marguerite de la

³⁶ *Du sirop pour les guêpes*, p. 15.

³⁷ *Ma langue au chah*, p. 48.

³⁸ *Ibid.*, p. 119.

³⁹ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 235.

⁴¹ *Ça mange pas de pain*, p. 248.

pointe du Raz, la vie de 5-20-100 d'épaule, le Figaro littéraire, l'œuvre de Jean Dutour, les Petites Affiches, la tant Con Tesdeségur, le Bottin, les Mémoires de Guerre du Général Biguenose [...], vous ne trouverez rien de similaire à ce qui va suivre d'un instant à l'autre!⁴²

Dans son explicitation d'un champ littéraire, le narrateur se bute à la censure. « J'ai déjà eu une levée de boucliers rapport à ma *Langue au Chah* qu'un paquet de lavedus a trouvé trop corsé. »⁴³. Pourtant, le narrateur de ce roman donnait déjà une petite leçon de censure : « Voyez-vous, mes amis, retenez bien ceci : dans la vie on peut tout dire, à condition de le dire pudiquement. En littérature y a pas d'outrances, y a que des grossièretés. Dieu merci je sais faire du slalom sur les pentes du réalisme »⁴⁴.

Puisque cela ne semble pas être suffisant, le narrateur de *Ça mange pas de pain* s'interroge sur les autres moyens à sa disposition. Peut-être que son éditeur pourrait faire paraître ses volumes en deux versions, l'une intégrale et l'autre expurgée? Non, trop coûteux. Il décide alors de créer une section intitulée « INTERDIT AUX CONNARDS »⁴⁵ où il élabore un long passage scabreux.

Encore une fois, toutes ces considérations sur ce qu'il est possible ou non d'écrire ne sont pas nécessaires au déroulement de l'intrigue; elles font plutôt partie d'un jeu (tout aussi fictif) qui agrmente la lecture du récit. Les mimiques du montreur de marionnettes complètent le spectacle. Dans ce dernier cas, le narrateur renforce sa complicité avec le

⁴² *Ma langue au chah*, p. 239-240.

⁴³ *Ça mange pas de pain*, p. 170.

⁴⁴ *Ma langue au chah*, p. 235.

⁴⁵ *Ça mange pas de pain*, p. 177.

narrataire : en effet, comment celui-ci pourrait-il se ranger spontanément du côté des connards? Nécessairement, il lira le passage en question et le trouvera d'autant meilleur qu'il le croira écrit pour lui.

Cette complicité avec le narrataire est aussi représentée dans le texte san-antonien.

Sans cesse, nous deux, ligotés, complices infernaux. À se chamber l'un l'autre. À s'essayer des enviandages réciproques. Moi Jarnac, toi la Châtaigneraie, heureusement! À s'entr'aimer, s'entr'haïr (sans trahir). Face à face! Les époux de l'affabulation : moi qui baise et toi qui reçois! [...] Tu béés? Je bêtise! T'en veux! En v'là! Si c'est pas neuf je te ferai un prix! »⁴⁶

L'échange est à deux volets : narratif, mais également monétaire. Cette dimension commerciale est loin d'être un tabou chez San-Antonio et fait partie de son discours. Le lecteur est à la fois un complice et un client : « Je paume probablement des clilles, mais la franchise avant tout! »⁴⁷. Même si il ne « faut pas se rendre esclave de l'argent »⁴⁸, le narrateur livre la marchandise.

Puisque, pourtant, vous me payez (mal mais ça ne vaut pas plus) pour ça, et que je suis un homme de devoirs (de vacances), je vais vous relater la chose de mon mieux (ce qui n'est déjà pas si mal, car j'aimerais voir la bouille que vous feriez si le passage ci-joint était rédigé par M. Paul Claudel).⁴⁹

Cette marchandise, le narrateur la décrit sans artifice dans une digression portant sur... les digressions, qui sont présentées comme une sorte de plaisir que se permet l'écrivain au travail.

Ça y est, c'est fait : la déconomanie! Je voulais pas. Je m'étais dit : dans çui-là, pas de délirade! L'action only! Tes attendus, tes sous-entendus, tes malentendus, tes consiconsidérations [sic], tu te les remises dans le tiroir, pour un coup. Leur

⁴⁶ *Ma langue au chah*, p. 116.

⁴⁷ *Ma langue au chah*, p. 71.

⁴⁸ *Ça mange pas de pain*, p. 172.

⁴⁹ *Ma langue au chah*, p. 193.

cause plus, à ces bonnes gens, distrais-les seulement d'astuces, mystères en carton-pâte, épisodes à la mords-moi le nœud, personnages équipés chez le costumier du *Fleuve Black*. Ta philosophie-banane, qu'on épluche facile, elle fait tarter le public, San-A.

Il s'en branlotte les glandes sensibles de tes états d'âmes et de tes anxiétés métaphysiques. T'en fais trop, mon gars, je me suppliais. Pour trois balles virgule-quéque chose tu veux lui fournir l'anthologie de la Pléiade en supplément de programme! T'es louf! Tu massacres le métier! Pour une pomme qu'aime ça, t'as une armada qui insurge! Cette fois, fais relâche, mec! Donne de l'imagination, mais pas de la pensarde. Offre-leur une petite relâche, juste pour dire, quoi, merde! Je me disais tout ça. J'efforçais de maintenir parole. Je me biffais les départs baveurs. Je me cramponnais au cap fixé, et puis v'voyez? Un instant de faiblesse et c'est râpé! Je retombe dans mon vice, comme l'alcoolique qu'on croit désintoxiqué mais qui se file des gorgeons en loucedé dans les gogues où il a planqué sa potion magique.⁵⁰

La concordance avec l'image de l'éditeur, le bas prix, la production attendue : le tout est déconstruit comme une recette. Cependant, il est visible que ce qui ne fait pas partie de la recette mais qui lui est pourtant essentiel, c'est la marque, le style et les intuitions de son exécutant.

Devant une narration qui ne craint pas de dévoiler ses artifices, les sous-entendus selon lesquels tout est vrai font évidemment sourire. C'est le cas quand le narrateur déclare ne pas pouvoir expliquer la réaction d'un personnage : « Est-ce la vue des uniformes qui lui a provoqué une réaction? Je me perds encore en conjectures au moment où vous lisez ces lignes »⁵¹. Cela confine au burlesque quand un autre personnage commet *oralement* une faute d'orthographe. « Caisse, demande-t-elle, commettant, vous l'aurez noté au passage, une grave confusion orthographique »⁵².

⁵⁰ *Ça mange pas de pain*, p. 165.

⁵¹ *Ma langue au chah*, p. 139.

⁵² *Ibid.*, p. 229.

Enfin, le narrateur n'adopte pas la même position au sujet de l'onomastique dans *Ma langue au chah* que dans *Ça mange pas de pain*. Dans le premier cas, malgré l'artificialité manifeste de patronymes comme *Vahi-Palpélzizi* ou *Tanadéjhà Vhu*, le narrateur déclare néanmoins : « je sais pas où ils vont chercher ces blazes, les Iraniens »⁵³. Dans *Ça mange pas de pain*, plutôt que de compter ainsi sur la complicité du lecteur pour faire rire, le narrateur affiche carrément son pouvoir. Un personnage se nomme « Mac Heckett (tiens, au fait, j'aurais aussi bien pu l'appeler Mac Heusdress ou Mac Honery) »⁵⁴. Et plus loin : « j'aurais aussi bien pu l'appeler Mac Harry Denther ou Mac Harrott »⁵⁵. J'en conclus que cette différence démontre le caractère fictif de ce jeu autoreprésentatif : le ludisme permet la contradiction et se nourrit du paradoxe.

À prendre ou à lécher et Baise-ball à La Baule (1980)

Il semble que le jeu autoreprésentatif ait continué de se développer au cours de la décennie 1970, puisque le corpus de 1980 en est encore plus truffé que celui de 1970.

La récapitulation des événements narrés ou leur anticipation, du genre « c'est ce qui nous sauvera à quelques paragraphes de là »⁵⁶, est toujours présente. L'objet-livre est encore nommé à plusieurs reprises. La différence avec les décennies précédentes est que la terminologie a quelque peu évoluée : de « bouquin », la désignation de cet objet devient

⁵³ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁴ *Ça mange pas de pain*, p. 100.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁶ *À prendre ou à lécher*, p. 193.

« book »⁵⁷, « polar »⁵⁸, « polar à la noix »⁵⁹, « chef-d'œuvre »⁶⁰, « chef-d'œuvre de lieu, ou d'œuvre de chair »⁶¹ et « ouvrage des plus toniques (il contient 25% de protéines, 15% de calcium, et le reste de basses conneries) »⁶².

L'utilisation des clichés reste toujours aussi sarcastique, comme c'est le cas dans cette description : « cette foule jacassante, bigarrée (dans toutes les descriptions de foule, tu dois placer le mot bigarré, sinon t'es pas un vrai écrivain) »⁶³. Dans cette catégorie des clichés, il ne serait pas illogique de placer l'association de certains styles avec leur position correspondante dans le champ littéraire. Après la description d'un « visage ravissant » au « teint légèrement rosé » s'ouvre ainsi une parenthèse : « (un brugnon, comme disent les grands littérateurs qui ont des voix au Prix Goncourt et un comte débiteur chez leur éditeur) »⁶⁴.

L'aspect nouveau dans l'attention portée aux clichés réside dans leur extension à des poncifs de la narration, c'est-à-dire des « trucs » narratifs usés jusqu'à la trame. Ainsi le poncif de la canne creuse :

Cachette classique, une canne! Vieille comme tes fesses! Eculée de partout. T'as pas un polar sur dix sans canne dont on déboulonne le pommeau pour emparer un document ultra-secret. Je vois, moi, déjà, le nombre de fois que je lui ai fait appel à la canne fourrée! T'as des recettes inamovibles, inépuisables. La canne creuse, c'est la corne d'abondance des z'auteurs de romans policiers. Et tu crois bêtement, cher Bazu, que je vais faire la fine bouche? Dédaigner le truc? Tiens, fume!⁶⁵

⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁹ *Baise-ball à La Baule*, p. 28.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁶¹ *À prendre ou à lécher*, p. 54.

⁶² *Ibid.*, p. 107.

⁶³ *Ibid.*, p. 197.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁵ *Baise-ball à La Baule*, p. 196.

Le poncif est déshabillé, éclairé, revendiqué. Il est néanmoins réutilisé! Même procédé à partir d'un poncif dans *À prendre ou à lécher*, prétexte à une digression que je reproduis *in extenso*. Un poncif, oui, mais si nécessaire :

j'opère comme dans les romans où il est toujours marqué quelque part *qu'il poussa la porte et entra*. Car là est la clé de toute littérature d'affabulation. *Il poussa la porte et entra*, moi je te mets au défi de trouver une phrase plus dense pour exprimer l'activité du romancier à l'établi. Tu l'imagines ce 'il' mystérieux, debout, derrière la porte, prêt à tout, et puis la poussant et pénétrant dans le vif du sujet afin de faire démarrer l'action? Ah, cher 'il' porteur de tous les espoirs de suce-pince, aventurier de l'aventure, messenger d'évasion, levain du drame qui mitonne; pousse-la, cette garcerie de porte. Pousse-la lentement, qu'on en profite. Laisse nos gorges et nos anus se serrer, nos souffles se raccourcir. Pousse-la et entre, oui, entre et commence ton numéro qui va nous faire oublier nos propres cheries, à nous autres, chieurs de chiasse enchiassés jusqu'au cou dans la chiure universelle. *Il poussa la porte et entra*, ce chéri, ce bienvenu, cet élu, ce nouveau, ce déterminé.⁶⁶

Les digressions du cru 1980 sont en fait très portées vers l'autoreprésentation. Elles peignent souvent, comme c'est le cas ci-dessus, « l'activité du romancier à l'établi ». Ainsi celle-ci où le narrateur prend une pause pour discuter de la valeur respective de tel et tel titre :

La confiance règne.

Tiens, voilà qui ferait un titre valable pour une de mes conneries, tu ne trouves pas? Souvent, il m'en vient... Je me dis : 'En v'là un' (car je me cause simplement, sans chichiter). Et puis l'élan me tombe. A seconde vue, je les trouve trop mous, comme '*La Confiance règne*', justement. Pas suffisamment percutants. D'autres, par contre, sont trop durs, ainsi d'un que pourtant j'adore, et que j'm'ai jamais servi : '*Tant qu'il y aura des Zobs*'. L'éditeur refuserait. Il aime la juste limite. '*À prendre ou à lécher*', tu vois, c'est sa longueur d'ondes. Corsé, mais acceptable.⁶⁷

La mention de l'éditeur est le prétexte au démarrage d'une nouvelle digression au cours de laquelle le narrateur évoque avec chaleur sa relation avec celui-ci.

Faut qu'il veille au grain, l'éditeur. C'est mon Dieu le Père. Je lui demande la permission de tout. Des fois, il l'accorde, mais sans trop d'emballe. Plus souvent,

⁶⁶ *À prendre ou à lécher*, p. 103.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 224.

il fait la grimace, émet un bruit de muqueuses ramonées, comme s'il allait me glavioter sur les lattes. 'Ahhr, je ne pense pas que ce soit une bonne idée'. Bon, il pense pas que c'est une bonne idée, ça veut dire que tu peux te la refoutre dans le bénouze. Intraitable. J'en vois qui me font des proposes mirifiques; qui me disent ainsi : 'M'sieur l'Antonio, vous aimeriez-t-il que j'écrive (et non pas écrive) un livre sur vous?'. Tiens, si je te disais, un jour : le professeur Sauvy, l'un des tout grands esprits de ce temps. Un livre sur moi, il avait envie. Je m'avance pas, va lui demander, je me permettrais pas de bluffer, jamais avec un homme de vraie valeur. Eh bien! Mon nez-dites-heure lui a remisé les vellétés, au professeur Sauvy. Poliment. 'Non, merci, j'y tiens pas. Ou alors montrez-moi votre texte, au préalable; je verrai.'. Le bonjour à Alfred, quoi! Une main de fer dans un gant de fer, monnaie-diteur. Le manager de grand style. L'homme de tous les moments, de toutes les circonstances. Le conseiller-payeur. L'indomptable. Il vigile sans relâche... *Ecris pas la bouche pleine!* Il me fait. Ou bien *Mets un tricot de corps, le temps fraîchit*; et encore *Tu roules trop vite avec ta Daimler*; tout ça... Et puis les chèques et maths. C'est mon second papa. Je l'aime. Lui aussi. J'veux pas qu'y prenne froid. On s'a besoin, lui et moi. On est deux, la vie est plus facile. Je te cause de lui parce que ça me vient. T'en as rien à branler, je sais; mais faut connaître les tenants-aboutissants. Ce qu'on appelle le dessous des choses. Voilà le dessous des miennes.⁶⁸

« On est deux, la vie est plus facile. » Difficile de résumer plus simplement une collaboration ininterrompue de trente ans. Il faut remarquer une nouvelle fois la fictionnalisation de la représentation paratextuelle. Ce qui se présente comme « le dessous des choses » s'accompagne de paroles fantaisistes comme « *Écris pas la bouche pleine!* ». Idem pour le professeur Alfred Sauvy : il existe et s'est fait dédicacer *Tango chinetoque* (1966), mais le fait de savoir s'il voulait vraiment écrire un livre sur San-Antonio importe peu. C'est la mise en scène qu'en fait le narrateur qui compte, une mise en scène qu'on peut qualifier de paratextuelle puisqu'elle porte sur les alentours du récit et non sur le récit en cours.

L'entrée en scène de l'éditeur s'accompagne du cortège des contraintes de la production ou de la mention des personnages reliés à cette production. Le narrateur affirme ainsi que

⁶⁸ *Ibid.*, p. 224-225.

« au prix du papier et de la main-d'œuvre, on peut pas s'autoriser de trop longues déconnes »⁶⁹ et que « on a des correcteurs de première, au Fleuve. J'espère qu'ils sont payés à leur juste valeur? »⁷⁰. Il s'assure de plus que ses libertés créatives soient respectées (ou du moins il souligne ses libertés par ce procédé) : « La nuit est clairée de lune (je n'écris pas 'éclairée de lune', mais 'clairée', hein, les potes de l'imprimerie?) »⁷¹.

Il y a cependant des libertés que le narrateur ne peut se permettre parce qu'il doit respecter un format préétabli. Contrainte d'espace, donc. Cette simple contrainte lui permet de faire un développement sur sa position dans le champ littéraire :

Va surtout pas te figurer que je te raconte le spectacle pour tirer à la ligne. Au contraire, compte tenu de tout ce qui me reste à te bonnir, faudrait que je gazasse, mon lapin. C'est loin d'être terminé, cette historiette. Si tu savais où je vais te mener tout à l'heure. Carcasse, tu tremblerais bien plus encore! Le père Turenne en bédolerait dans ses frusques. Et je suis limité en papelard, mézigue, je te l'ai déjà expliqué dans des œuvres anthumes. Deux cent-vingt-quatre pages⁷², et démerde-toi Nestor! Bourre! Tasse bien, que ça rentre tout! Ecris petit. Biffe! Pourquoi m'assois-je sur ma littérature, tu le sais? C'est uniquement pour la compresser. Faut que ça y aille entièrement. Rebondissements, pas rebondissements : descriptions poussées, épisodes à ramifications, personnages qui s'imposent ou pas. Ils s'en torchonnent le rectum, à la Fabrication. Calibrage, mon pote! Nécessité absolue. Dans ma carrière, ce qui leur importe, c'est pas le Prix Nobel, mais le prix de revient. Les prix littéraires, c'est pour ceux qui vendent pas. Les tirages sur japon impérial aussi. Mézig-pâteux, on peut pas se permettre de fignoler. Grosse cavalerie! Calibrage et empaquetage sont les deux mamelles de ma maison-nourricière.⁷³

⁶⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 142.

⁷¹ *Baise-ball à La Baule*, p. 221.

⁷² Il est une incongruité sur laquelle je dois attirer l'attention : *À prendre ou à lécher* compte en réalité 249 pages, et non 224 comme l'écrit le narrateur. *Baise-ball à La Baule*, publié quelques mois plus tard, comptera 285 pages. Même dix ans auparavant, en 1970, *Ma langue au chah* comptait 252 pages et *Ça mange pas de pain*, 253. Le chiffre 224 est-il une erreur, fait-il allusion au nombre de pages du manuscrit, ou bien s'agit-il d'une fiction paratextuelle? Je penche pour cette dernière hypothèse et je reviendrai plus loin sur ce mélange de faits réels et fictifs dans la représentation du paratexte.

⁷³ *À prendre ou à lécher*, p. 203-204.

Comme le dit le narrateur, le respect de l'emballage lui vaut « des chèques au lieu de lauriers »⁷⁴. Il ne craint pas de parler du bas prix de ses livres, mais conteste l'idée que les ouvrages vendus plus cher sont nécessairement meilleurs :

j'ai envie de tout larguer, t'abandonner aux vrais littérateurs! Alors là, tu comprendrais ta douleur, mon pote. Oh! dis donc : le lion de la métro, ses bâillements, ce serait rien en comparaison des tiens. Sans compter que tu paierais plus cher. Car ils me valent le double, en prix de vente, pour pas le centième en qualité. Puisque t'as déjà essayé tu dois savoir que je te mens pas⁷⁵.

Son évaluation des auteurs du cercle restreint est même très acerbe : « La noblesse de notre profession c'est d'écrire pour ne rien dire (achète les prix littéraires et ouvre-les à n'importe quelle page, tu t'en convaincras) »⁷⁶.

Par ailleurs, le pendant de la production de masse est un large réseau de ventes qui s'étend même jusqu'à l'hôtel *Oriental* de Bangkok... où le héros peut trouver ses propres livres : « des San-Tantonio en vente au kiosque du fond »⁷⁷. C'est aussi un lectorat étendu que San-Antonio articule encore en fonction des cercles du champ littéraire : il affirme être lu à la fois par l'élite et par le peuple. Et semble-t-il qu'une certaine honte accompagne l'achat d'un *San-Antonio*...

Cent ans de Tonio! Calembredaines, pets sur commande et à la carte, tarte à la crème et aux poils de cul; tout bien. T'achètes en sourdine. T'en prends un, tu colles *Le Monde* par dessus et tu tends le tout à la caissière. Elle a l'habitude : te le facture sans l'ostensibiliser. Tu te fais pas remarquer. Comme on quittait le pharmago autrefois, avec une bouteille d'huile de foie de morue à la main et une boîte de préservatifs dans la poche. Je te recommande bien formellement : *Le Monde* pour envelopper ton Sana. D'ailleurs ils sont faits pour aller ensemble; on a les mêmes lecteurs, lui et moi. Qu'en plus, moi j'ai les cons, ce qui rend mes tirages plus conséquents que les siens, *Le Monde*, lui il fait que l'élite. Plus ceux qui font semblant d'appartenir à l'élite, sinon il pourrait pas tenir. Y'aurait pas les

⁷⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁷⁵ *Baise-ball à La Baule*, p. 251.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁷ *À prendre ou à lécher*, p. 13.

faisant-semblant, *Le Monde*, il met la clé sous ses rotatives, et il part à la pêche aux cons. Ah! Les temps sont difficiles.⁷⁸

En plus des longues digressions à teneur autoreprésentative, le narrateur san-antonien franchit en 1980 un nouveau palier en introduisant un brouillage entre l'action en cours et la narration des événements. Je m'explique : jusque-là, les aventures narrées avaient prétendument été vécues par le narrateur, ce qui lui permettait par la suite de les raconter (même si c'était au mode du présent de l'indicatif) tout en introduisant dans sa narration toutes sortes d'artifices, dont une mise en scène du circuit littéraire de la production à la réception. L'affirmation de la fictivité de ces aventures s'est faite de plus en plus forte au cours des années. D'allusive en 1950, elle est devenue plus claire en 1960 et immanquable en 1970. Ne serait-ce qu'au niveau onomastique, les noms à saveur humoristique sont présents dès 1960; et en 1970, le narrateur se permet d'écrire qu'il aurait pu choisir « Mac Heusdress » plutôt que « Mac Heckett ». En 1980, ce jeu de la fictivité est si soutenu que l'évolution du récit en est explicitement marquée : « Comme tu l'aurais fait toi-même si tu avais écrit cet ouvrage, nous enfermons les deux archers dans leur cage à poules »⁷⁹.

Le contenu de la fiction est alors modifié pour des considérations aussi matérielles que la disposition du texte dans le livre : « Et comme je souhaite rallier Bangkok à ma page blanche, il est bon de se dire qu'on est sur la route de Bangkok, je ne sais si je me fais

⁷⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 179.

bien comprendre? »⁸⁰. En fait, le brouillage entre l'acte de narration et la fiction devient tel que le texte semble issu tout droit de la tête d'un personnage.

Je te narre depuis le bar de l'hôtel *Oriental* de Bangkok... Je réminisce en buvant j'ignore exactement quoi d'alcoolisé [...]
 -A quoi t'est-ce tu gamberges? s'inquiète Mister Dodu.
 D'un geste en chasse-mouche-tsé-tsé, l'enjoins de pas faire chier le marin. Les méditations, ça se respecte. [...]
 Et je retourne par la pensée à Villejuif-les-bains.⁸¹

La narration recommence à Villejuif-les-bains, tout comme la pensée du narrateur... L'inverse est aussi vrai : le statut du héros peut passer d'un instant à l'autre à celui d'auteur touchant des droits. Quand Bérurier demande à prendre la parole, San-Antonio lui dit : « exprime-toi dans ce clair langage qui a fait ta renommée et ma fortune »⁸².

Parallèlement, tandis que se renforce le caractère explicitement fictionnel des aventures du commissaire, l'ombre de Frédéric Dard se profile derrière San-Antonio, auteur supposé. Une inscription déguisée se présente dans *À prendre ou à lécher* (« vivement qu'ils aient asséché leurs saloperies de puits avec leurs frais derricks d'art »⁸³) et une autre dans *Baise-ball à La Baule* (« Trouver le directeur dard-dard (tu permets) »⁸⁴).

L'autoreprésentation semble avoir atteint un point culminant dans le corpus de 1980. C'est dans celui-ci qu'elle occupe le plus d'espace. De plus, elle s'étend dans toutes les directions et touche à toutes les étapes du circuit littéraire, de la production à la réception. La carte de l'autoreprésentation est tellement jouée qu'elle en vient à former à elle seule

⁸⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

⁸² *Baise-ball à La Baule*, p. 223.

⁸³ *À prendre ou à lécher*, p. 45.

⁸⁴ *Baise-ball à La Baule*, p. 243.

un espace imaginaire, à mi-chemin entre le récit fictif et les conditions de sa mise en circulation. À mesure que la fictionnalité du texte est affirmée, l'imposture de la narration le devient aussi. Le nom de Frédéric Dard apparaît derrière les failles de San-Antonio. Et pourtant les marionnettes, sur la scène, continuent à capter l'attention des spectateurs...

Cocottes-minute et Princesse Patte-en-l'air (1990)

Le cru de 1990 affiche une baisse marquée du nombre de passages où l'autoreprésentation est présente. Cependant, les catégories des décennies précédentes sont en majeure partie revisitées. Ainsi des libertés prises avec la séquence narrative : « J'ai interverti dans la narration, mais c'est pas grave »⁸⁵. Idem pour la censure, qui reçoit sa mention : « Faut pas trop exagérer, y a encore des ligues, des digues, des gigues pour te faire chier la bite quand tu dépasses la double ligne jaune. C'est le retrait du permis d'écrire à la clé »⁸⁶.

L'objet-livre est encore nommé : le support du récit est à la fois un « book »⁸⁷, un « bouquin »⁸⁸, un « polar »⁸⁹ et une « œuvre de qualité »⁹⁰. Nouveauté intéressante, le livre n'est pas seulement représenté comme étant destiné à la lecture : « dans mes polars c'est entrée libre; on peut gribouiller dessus, faire des petits bateaux de papier avec les

⁸⁵ *Cocottes-minute*, p. 109.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁸ *Princesse Patte-en-l'air*, p. 21.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 202.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

pages, s'en torcher l'oignon, les utiliser pour équilibrer les tables bancales, je m'en fous au-delà du possible »⁹¹.

De nombreux passages autoreprésentatifs concernent l'utilisation de clichés, ce qui permet au narrateur de se moquer alors même qu'il en fait usage : « Des larmes authentiques tracent un double sillon (j'ai lu ça dans un beau livre d'académicien) sur son visage émacié (ça aussi : 'émacié', je l'ai lu dans un vrai roman) »⁹². En évoquant l'organisation du champ littéraire, le narrateur raille aussi bien les clichés contenus dans les « livres plus chers mais moins intéressants que les miens »⁹³ que ceux issus de la littérature populaire : « son regard brille comme de l'onyx (j'ai lu ça dans des chiées de polars à la noix : 'le regard brillant comme de l'onyx'; c'est con mais ça fait de l'effet sur les incultes) »⁹⁴.

En fait, le narrateur n'est pas tant gêné que lucide : « Le langage, faut vigiler mot à mot si tu veux pas chuter dans la misère grisailleuse du pré-dit »⁹⁵. J'amène un dernier exemple parce qu'il contient une clé de cette problématique : « -Oui, fait Sonia dans un souffle. Toujours dans ces instants de grande tension : 'dans un souffle'! Je te recommande bien. Ça fait partie du jeu. Si on n'avoue pas ce genre de truc 'dans un souffle' t'as raté le coche. T'es un lavedu écrivain »⁹⁶. Le *Ça fait partie du jeu* est particulièrement révélateur de la vision ludique du narrateur sur son écriture. Sa façon de démontrer que

⁹¹ *Ibid.*, p. 202.

⁹² *Ibid.*, p. 128.

⁹³ *Ibid.*, p. 108.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 249.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 260.

non seulement il joue, mais qu'en plus il maîtrise parfaitement le jeu, consiste à décrire ses règles dans un registre de voix différent de celui du récit. C'est ce second registre de voix que j'ai à mon tour identifié comme un jeu littéraire. Une sorte de démonstration du pouvoir de la fiction. Un défi aux lecteurs et à l'institution littéraire.

Parlant de lectorat, le narrateur san-antonien n'hésite pas à s'en représenter un. Selon lui, « même le président a des instants de déconnection puisqu'il lui arrive de lire mes bouquins »⁹⁷. Mais il n'y a pas que le président. À preuve, il faut encore compter :

les gendarmes, les douaniers, les stewards [...], mon éditrice, Bertrand Poirot-Delpech, Jean Dutourd, Jacques Attali, Jérôme Garcin, le nonce apostolique, Alain Prost, Maurice Rheims, Patrice Dard, D.D. Sardat, Antoine de Caunes, Lady Di, et six cent mille autres personnes encore dont je fournirai la liste un jour que je serai à court d'inspiration.⁹⁸

Il faut encore noter le mélange de paratexte fictif et réel. Patrice Dard est le nom du fils de Frédéric Dard, tandis que Poirot-Delpech, Dutourd, Attali et Garcin sont des critiques littéraires qui ont écrit sur San-Antonio et sont donc effectivement des lecteurs. Pour les autres (les douaniers, Alain Prost, le nonce apostolique, Lady Di), je n'en sais rien; mais qui peut départager la fantaisie du vraisemblable?

Par ailleurs, la représentation du paratexte se rend jusqu'à la mention des tirages, qui sont effectivement de 600 000 exemplaires par roman à cette époque. La sérialité de l'œuvre permet à l'auteur (au narrateur, devrais-je dire, mais en narratologie l'instance du narrateur est-elle supposée connaître les tirages?) de pouvoir coucher par écrit dans le texte le nombre des lecteurs éventuels, puisqu'il connaît les tirages du précédent.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 259-260.

Cette sérialité fait partie de l'aspect « production » qui est de nouveau présent en 1990. Wolinski, illustrateur de la page de couverture de *Cocottes-minute*, est mentionné dans le roman⁹⁹. Le travail du correcteur est également tiré de l'ombre¹⁰⁰. Mais c'est surtout une nouvelle digression qui attire l'attention puisqu'elle répond à une autre de 1980. À l'époque, le narrateur écrivait qu'il devait compresser son roman en 224 pages; dix ans plus tard, il souligne le fait (réel) que le nombre de pages de ses romans a augmenté. Il en profite pour introduire un dialogue fantaisiste entre lui et sa directrice littéraire dans une autre digression haute en couleurs :

T'as remarqué que je deviens de plus en plus abondant? Et pour le même prix! Mes éditeurs s'arrachent les tifs, comme quoi leur marge bénéficiaire est nazebroque. Ils me supplient de prendre exemple sur Marguerite Duras dont les *books* sont mignards, d'à peine cent quarante pages! Elle a trouvé une astuce formide, cette écrivaine : elle les fait très chiants pour donner l'impression qu'ils sont longs. Moi, ma directrice littéraire me répète sempiternellement : 'Mais fais-les courts et chiants, toi aussi, bordel! Tu vas nous ruiner en composition!' Je réponds chaque fois que je vais voir. Mais quand je suis à l'établi, bernique! La conscience professionnelle m'empare et je ponds du palpitant, du bien bandant, un tantisot drôlatique. Je pars du principe que le client est roi. Un lecteur, tu le biteras une fois, deux fois, jamais trois! Note qu'elle sent bien que je suis dans le vrai, la Founi (c'est le surblaze de la dirluce que je te cause), mais à propos de composition, faut qu'elle compose elle-même avec les tronches pensantes du Groupe.¹⁰¹

Selon les dires mêmes du narrateur, les contraintes matérielles ont un impact (malgré la conscience professionnelle...) sur le contenu des romans. Comme en 1980 (et peut-être encore plus qu'en 1980), le brouillage entre le monde de la fiction et de la narration est explicite, en ce sens que les actes des personnages sont modifiés en fonction de la lecture du roman.

⁹⁹ *Cocottes-minute*, p. 28.

¹⁰⁰ *Princesse Patte-en-l'air*, p. 129.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 169.

Par exemple, plutôt que d'expliquer la situation à son subordonné, le commissaire San-Antonio lui dit : « tu auras des détails ultérieurement, mes éminents lecteurs détestent la rabâche »¹⁰². Les personnages, conséquemment, sont « conscients » d'évoluer dans un univers fictif. « En somme, réfléchit M. Blanc, c'est une véritable histoire policière que nous vivons là »¹⁰³. Ils en sont tellement conscients... qu'ils ne tiennent pas à mettre le lecteur au courant de leurs réflexions : ainsi un personnage qui « se penche et me chuchote un mot à l'oreille, pour que tu n'entendes pas »¹⁰⁴.

Bérurier, lui aussi, sait qu'il est un personnage. Ça lui donne une idée : plutôt que de faire raconter sa vie, il préfère la raconter lui-même. C'est ce qu'il explique à San-Antonio : « Tu m'as souvent chambré dans tes polars de merde av'c mes fredaines. J't'en veuille pas, note bien, mais j'tiens à rectifier l'tir, à donner mon aversion des fêtes »¹⁰⁵. Il entend donc écrire un

gros *book* qu'j'dirais tout d'pus ma prime naissance. V'là biscotte faut qu'je chiadasse mon français! J'entends donner à l'éditeur un tesquete nickel, irréprochab' du point'd'vue des cinq taxes et du veau qu'a bu l'air. Moi, quand j'live un produit, j'veux pas avoir la moind' critique. Faut qu'je pusse m'présenter à la Cadémie la tête haute, si b'soin s'erait.¹⁰⁶

Bon prince, San-Antonio lui propose les services de son éditeur.

Là, il prend un air de maquignon marchandant un cheval panard.

- Mollo, mec. Faudra qui m'lâchasse un à-vaudre conséquent. J'm'respire pas l'*Larousse* et les verbes des premier, deuxième, troisième et quatrième groupes pour la peau!

- Vous discuterez les questions financières entre vous.

- Dans ces conditions, tu peuves prend' un rendez-vous. J'ai déjà rédactionné deux pages et j'attaque ma troisième.¹⁰⁷

¹⁰² *Cocottes-minute*, p. 280.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 210.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 202.

¹⁰⁵ *Princesse Patte-en-l'air*, p. 97.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 96-97.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 97.

La question que soulève la lecture de ce passage est la suivante : puisque San-Antonio est à la fois personnage, narrateur et auteur et se fait éditer par le Fleuve Noir, pourquoi son « ami » personnage Bérurier ne pourrait-il pas faire de même? Certes, Bérurier est un personnage fictif, tout comme San-Antonio. Mais en dernier ressort, si San-Antonio est un véritable auteur, Bérurier pourrait l'être aussi, puisqu'ils proviennent du même monde!

C'est donc le nom « San-Antonio » inscrit sur la page de titre du roman qui permet au narrateur de s'amuser à de tels jeux et d'entretenir la confusion. Le paratexte est fictionnalisé et la fiction, en retour, enrichit largement le paratexte en s'appuyant sur des éléments réels.

Comme en fait foi l'article de Randa Sabry, San-Antonio n'est pas le premier à représenter dans son texte le paratexte. À cet égard, le terme d'autoreprésentation que j'ai utilisé depuis le début me semble en rétrospective un peu impropre puisqu'il ne s'agit pas seulement de représentation du narrateur. Il faudrait parler plutôt de représentation du paratexte, mais dans un sens beaucoup plus large que celui qu'entend Sabry. Le paratexte représenté par le narrateur san-antonien s'étend de l'acte d'écriture jusqu'à celui de la lecture, en passant par les choix narratifs et par les intermédiaires de la production et de la commercialisation.

Il me faut aussi changer l'image du montreur de marionnettes. Certes, il se met en scène tirant les ficelles, mais il apparaît déguisé, maquillé. S'il y a des éléments réels dans sa présence, il ne faut jamais oublier qu'il s'agit d'un spectacle dont il fait partie.

Au plan quantitatif, le volume des passages où le paratexte est représenté croît exponentiellement du début de la série jusqu'en 1970. Le corpus de 1980 en contient un niveau comparable quoique légèrement supérieur. Le nombre de ces passages chute d'environ la moitié en 1990.

Cependant, c'est au niveau qualitatif que les enjeux sont les plus significatifs. Je pense en particulier à l'affirmation de la fictivité des aventures du commissaire, qui se fait plus forte à chaque décennie. En 1950-1951, le narrateur laisse entendre que ses aventures sont dignes d'un roman policier. En 1960, l'introduction d'une onomastique farfelue renforce le caractère fictif des aventures, même si le narrateur continue à affirmer paradoxalement qu'il n'invente rien. En 1970, changement de discours : le narrateur déclare qu'il aurait pu choisir des noms différents à ses personnages et le jeu représentatif devient explicite. La fictivité est encore plus affirmée en 1980 dans de longues digressions sur les conditions de production et sur l'influence de l'éditeur sur la forme et même sur le contenu des œuvres. En 1990, la « conscience fictive » des personnages, apparue en 1980, se développe à tel point que leurs actes sont présentés comme résultant en partie d'obligations narratives.

Le texte semble alors largement déterminé par le paratexte : décision d'auteur, contrainte de l'éditeur, volonté anticipée du lecteur. Pourtant, il ne faut pas oublier que ce paratexte représenté par le narrateur est largement fictif. Comme l'écrit Sabry, le texte « se déroband souvent à ce qu'affiche le paratexte, répond partiellement ou à côté, pointe et subvertit à son tour telles de ses composantes paratextuelles, travestit ses propres données ou les élève à la dimension d'un imaginaire »¹⁰⁸. C'est une sorte de *making of* qui constitue en lui-même un récit. La relation du *making of* avec le récit des aventures est ambiguë : sorte de défi au pouvoir de la fiction par l'exhibition de sa construction, elle ne détruit pourtant pas la croyance du lecteur. Elle introduit cependant un aspect ludique et même critique à la lecture du roman policier.

¹⁰⁸ R. SABRY, *op. cit.*, p. 98-99.

CONCLUSION

« Bon suaire la compagnie! »
Vol au-dessus d'un lit de cocu, 1978

En m'intéressant à San-Antonio, je me suis rendu compte qu'il n'existait pas d'état de la question complet des recherches sur cet auteur. L'établissement d'un tel état de la question m'a permis de constater la diversité des approches (linguistique, sociologique, philosophique, littéraire) pour lesquelles San-Antonio se révélait pertinent.

D'un point de vue littéraire, un des aspects marquants de l'écriture san-antonienne réside dans les deux niveaux d'échange avec le destinataire. Au premier niveau se situe l'échange *narratif*, c'est-à-dire celui du récit en cours. Le second niveau, comme l'avance Maclachlan, est constitué d'un échange *textuel*. Cela signifie que la dimension physique du texte est représentée, ce qui implique autant un auteur qu'un lecteur, en passant par les intermédiaires que sont l'éditeur, l'imprimeur et les libraires.

Autrement dit, comme l'a bien résumé Christian Tremblay, « c'est ce mouvement de balancier entre le monde du racontant et le monde du raconté qui crée la spécificité san-antonienne »¹. Cela étant posé, la question qui s'est imposée est celle de l'évolution de l'œuvre au cours du dernier demi-siècle.

¹ C. TREMBLAY, *op. cit.*, p. II.

Gale Maclachlan utilise l'expression de « jeu littéraire » pour définir cette oscillation et j'ai voulu ici vérifier l'hypothèse selon laquelle ce « jeu littéraire » prenait de plus en plus d'importance dans l'œuvre de San-Antonio au cours des années.

J'ai jugé pertinent d'analyser d'abord le paratexte réel des romans de mon corpus, puisque ce paratexte fait partie intégrante du monde du racontant. Puis, à l'intérieur même du texte, je me suis intéressé à la représentation paratextuelle mise en place par le narrateur. L'image qui se dégage de cette narration est celle du montreur de marionnettes qui se met lui-même en scène, en apparaissant lui-même maquillé.

L'analyse des éléments paratextuels démontre la nécessité de ce paratexte dans la construction du jeu. Le nom « San-Antonio », en particulier, demeure en permanence le nom de l'auteur supposé, même après que le véritable auteur, Frédéric Dard, se soit fait connaître du grand public par de nombreuses entrevues à la télévision et dans la presse écrite. Le nom du commissaire devient si connu qu'il prend de plus en plus de place sur les pages de couverture. La création de la collection « San-Antonio », qui remplace la collection « Spécial Police » au début des années 1970, vient accentuer cette consécration de l'auteur fictif.

Quant aux expérimentations menées sur les conventions littéraires, elles se manifestent sous plusieurs formes. Les différents épigraphes, avertissements au lecteur, indications génériques et titres de chapitres ludiques apparaissent indistinctement en 1960, 1970, 1980 et 1990. De même, l'apparition de la voix de Bérurier dans les prières d'insérer,

voix d'un personnage qui sort de son monde fictif pour s'adresser à l'éventuel lecteur, est selon moi révélatrice. Cette voix se manifeste avec vigueur en 1980. Enfin, les notes de bas de page, parties prenantes de ce jeu littéraire, qui apparaissent en 1960, sont très développées en 1970 et encore plus en 1980, mais sont moins exploitées en 1990.

L'évolution de la représentation paratextuelle au sein même du texte suit de près celle des notes. Le procédé est timidement présent en 1950, se développe en 1960, avant d'atteindre son apogée en 1970 et 1980. En 1990, cette mise en scène littéraire se fait plus discrète.

Le corpus de 1990 semble s'être édulcoré par rapport à celui de 1980. Des épigraphes sont présentes et le contenu des prières d'insérer est autoreprésentatif, mais il n'y a pas d'avertissement au lecteur amusant, pas plus que de ludisme dans le titrage des chapitres. Et surtout, l'utilisation des notes et de la représentation paratextuelle dans le texte s'est largement estompée. L'expérimentation littéraire n'est plus autant à l'ordre du jour.

Il s'avère donc que l'amplification du jeu littéraire s'arrête en 1980, et que ce jeu ait atteint son apogée dans les années 1970 et 1980.

Il est bien entendu que ces conclusions s'appliquent pour autant que le corpus retenu dans ce mémoire (les deux premiers romans de chaque décennie) soit représentatif de l'ensemble. Il y aurait lieu de valider les conclusions de ce mémoire en vérifiant si elles gardent leur validité lorsque confrontées à d'autres épisodes de la série. Néanmoins, je

crois que l'analyse des deux premiers romans de chaque décennie fournit une excellente indication de l'évolution de la tendance générale de la série.

Bien sûr, plusieurs questions demeurent et mériteraient d'être creusées. Par exemple, une comparaison des livres de San-Antonio avec les autres titres de la collection « Spécial Police » du Fleuve Noir, au sein de laquelle les *San-Antonio* ont été publiés jusque en 1973, permettrait de mieux saisir l'évolution spécifique à San-Antonio.

Ou encore, la problématique liée à la sérialité de l'œuvre pourrait se révéler intéressante. La récurrence des personnages permet de développer une complicité avec le lecteur qui s'incarne à merveille dans la phrase-fétiche de San-Antonio : « Moi, vous me connaissez! ». Cette complicité amplifie les effets du jeu littéraire. Narrateur et narrataire pourraient être ici comparés à deux joueurs de tennis : mieux ils se connaissent, mieux ils savent apprécier les subtilités dans le jeu de l'adversaire.

En plus de répondre à ma question de départ, l'analyse du paratexte et de la représentation paratextuelle dans le texte a suscité quelques réflexions. Pour commencer, le paratexte est incontestablement un espace où s'exerce la créativité san-antonienne. Le travail sur les titres de roman et de chapitres, sur les prières d'insérer, sur les indications génériques et sur les avertissements au lecteur révèle une volonté de démonter la machine

littéraire et d'en exhiber les rouages. Un tel exercice permet par contraste de constater toute la force des conventions littéraires.

Il amène aussi à poser la question de la frontière du texte : celui-ci n'est certes pas imperméable au paratexte qui l'entoure. Ce paratexte est chargé de messages qui orientent la perception de l'œuvre. Mais comment démêler la responsabilité éditoriale de la responsabilité auctoriale? Et si l'œuvre est ouverte, où s'arrêtent les notions de narrateur et de narrataire? Ces notions peuvent-elles s'étendre, par exemple, aux prières d'insérer?

Enfin, au sein même du texte, la représentation paratextuelle mise en place par le narrateur constitue un sérieux test du pouvoir de la fiction. Le marionnettiste se met en scène, arbore ses fils et ses pantins, et réussit à captiver l'assistance par le jeu des marionnettes. Il s'interrompt, place un mot, fait une grimace et recommence son manège. L'exposition brutale de la fictivité détruit le réalisme, mais pas la fiction. La fantaisie prend alors le pas sur le réalisme, fantaisie des événements narrés, fantaisie parodique du genre romanesque, fantaisie verbale. Fantaisie rafraîchissante. Le roman moderne n'est-il pas désespérément réaliste?

BIBLIOGRAPHIE

1- Corpus des romans de San-Antonio

Les citations dans le mémoire sont extraites de l'édition suivante :

SAN-ANTONIO, *Laissez tomber la fille*, Paris, Fleuve Noir, 1975 [1950], 218 p. [Achevé d'imprimer : 25 avril 1975].

SAN-ANTONIO, *Les souris ont la peau tendre*, Paris, Fleuve Noir, 1951, 252 p. [Achevé d'imprimer : 21 novembre 1969].

SAN-ANTONIO, *Du sirop pour les guêpes*, Paris, Fleuve Noir, 1960, 252 p. [Achevé d'imprimer : 23 février 1973].

SAN-ANTONIO, *Du brut pour les brutes*, Paris, Fleuve Noir, 1960, 252 p. [Achevé d'imprimer : 30 novembre 1973].

SAN-ANTONIO, *Ma langue au chah*, Paris, Fleuve Noir, 1956 [1956 est une coquille : le dépôt légal est de 1970], 252 p. [Édition originale. Achevé d'imprimer : 20 décembre 1969].

SAN-ANTONIO, *Ça mange pas de pain*, Paris, Fleuve Noir, 1970, 252 p. [Édition originale. Achevé d'imprimer : 19 juillet 1970].

SAN-ANTONIO, *À prendre ou à lécher*, Paris, Fleuve Noir, 1980, 247 p. [Édition originale. Achevé d'imprimer : 20 janvier 1980].

SAN-ANTONIO, *Baise-ball à La Baule*, Paris, Fleuve Noir, 1980, 285 p. [Édition originale. Achevé d'imprimer : 20 avril 1980].

SAN-ANTONIO, *Cocottes-minute*, Paris, Fleuve Noir, 1990, 286 p. [Édition originale. Achevé d'imprimer : janvier 1990].

SAN-ANTONIO, *Princesse Patte-en-l'air*, Paris, Fleuve Noir, 287 p. [Édition originale. Achevé d'imprimer : avril 1990].

2- Études sur San-Antonio

Au risque de pécher contre les règles de l'art, je me suis permis de toujours placer un trait d'union entre « San » et « Antonio ». La confusion devenait malsaine : certains auteurs le mettant, d'autres pas...

ALEXANDRE, Éric, « Lire : Dard, San-Antonio et Co. », *Le Figaro magazine*, n° 623, 11 juillet 1992, p. 95.

AUBERTIN, Marie-Andrée, « San-Antonio : le carnaval moderne », mémoire (M.A.), Montréal, Université McGill, Département de langue et littérature françaises, 1997, 102 f.

BALDINGER, Kurt, « Les noms de personnes en afr [ancien français] et chez San-Antonio (Frédéric Dard) », *Dictionnaire historique des noms de famille romans. Actes du colloque de Trèves, 10-13 déc. 1987*, Dieter KREMER (dir.), Tübingen, Niemeyer, 1990, p. 138-171.

BALDINGER, Kurt, « Le langage argotique moderne (San-Antonio) et les dictionnaires de langue (Rob 1985; Lar 1971/78) », *Travaux de linguistique et de philologie*, XXVI, 1988, p. 251-304.

BERNARD, Louis-Robitaille, « Frédéric Dard : comment on devient San-Antonio », *De Sartre à Foucault. Vingt ans de grands entretiens dans Le Nouvel Observateur*, Paris, Hachette / Le Nouvel Observateur, 1984, p. 265-273.

BONCENNE, Pierre, « San-Antonio : êtes-vous un écrivain? », *Lire*, n° 92, avril 1983, p. 122-131.

BOUCQUEY, Éliane, « San-Antonio, sa maman et les putains », *La Revue Nouvelle*, LIX, 1975, p. 74-81.

BOVIATSI, Renée, *L'humanisme de San-Antonio*, Paris, La Pensée universelle, 1979, 158 p.

BRETON, Jacques, *Les collections policières en France au tournant des années 1990*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1992, 623 p.

CELLARD, Jacques, « San-Antonio », *Le Français dans le monde*, n° 187, août-sept. 1984, p. 33-34.

CELLARD, Jacques, « Le phénomène San-Antonio », *Le Monde*, 26 août 1977, p. 1.

DESROSIERS, Éric, « 'Un roman de San-Antonio' », *Le Devoir*, 11 août 2001, p. A4.

DION, Jean, « Salut, vieux con », *Le Devoir*, 8 juin 2000, p. A3.

- DOILLON, Albert, « La création lexicale chez Dard ou le vocab' à San-A dans *Béru et ces dames* », *Les Cahiers des Amis du lexique français*, V, n° 20-21, Paris, 1978, p. 13-38.
- DOMBRET, Christian, *Bibliographie illustrée Frédéric Dard dit San-Antonio*, Embourg (Belgique), Aaction Média, 1990, 109 p.
- DORION, Gilles, « Ce merveilleux San-Antonio », *Québec français*, n° 74, mai 1989, p. 90-91.
- DURIEUX, Jean, *Frédéric Dard dit San-Antonio. Un portrait*, Paris, Renaudot et Cie, 1990.
- ESCARPIT, Robert (dir.), *Le phénomène San-Antonio. Une forme du roman noir au XXe siècle. Séminaire de littérature générale, 6 avril 1965*, Bordeaux, Centre de sociologie des faits littéraires, 1965, 61 p.
- ÉZINE, Jean-Louis, « Les jurons de la foi. Quand San-Antonio invoque le Bon Dieu », *Le Nouvel Observateur*, n° 1261, 5-11 janvier 1989, p. 76.
- FERRERAS, Daniel, « Les aventures de San-Antonio : la littérature derrière le roman d'espionnage », *French Literature Series*, n° 20, 1993, p. 127-139.
- FONTAINE, Mario, « San-Antonio, le vrai, est revenu », *Le Devoir*, 25 avril 1987, p. E3.
- GAUDIN, Nicolas V., « Interventions digressives du narrateur, ou l'élaboration de San-Antonio », *French Review*, 58, 1984-85, p. 58-67.
- GEORGES, Pierre, « Le rare Frédéric Dard », *Le Monde*, 7 sept. 1991, p. 25.
- GÉRIN, Pierre, « La création d'unités syntagmatiques : un aspect de la parodie de la langue scientifique chez San-Antonio », *Actes de langue française et de linguistique*, n°s 3-4, 1990-1991, p. 127-143.
- GÉRIN, Pierre, « Une manifestation de l'imbrication lexicale de l'argot et de la langue commune en san-antonien, la suffixation », *Actes de Langue française et de Linguistique*, n° 6, 1993, p. 225-242.
- GÉRIN, Pierre M., « San-Antonio, fou de sa langue : création lexicale dans un argot littéraire », *Initiales*, vol. 5, 1985, p. 11-20.
- GRAND-DEWYSE, Pierre, *Moi, vous me connaissez ! : une biographie / bibliographie de l'œuvre de San-Antonio et Frédéric Dard*, Paris, Éditions Rive droite, 2^e éd. revue et augmentée, 1998, 735 p.

KOENIG, Anne-Marie, « San-Antonio en privé », *Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 104.

LAFOREST, Marty, « Frédéric Dard est un vieux monsieur avec un stylo en or et une petite étoile dans les yeux », *Nuit Blanche*, n° 36, juin-août 1989, p. 50-53.

LAGORCE, Guy, « Dard crache son venin », *L'Express*, 30 déc. 1988, p. 64.

LE BRIS, Michel et Bruno VINCENT, « San-Antonio : du génie », *Magazine littéraire*, n° 13, déc. 1967, p. 24-26.

LE DORAN, Serge, Frédéric PELLOUD et Philippe ROSÉ, *Dictionnaire San-Antonio*, Paris, Fleuve Noir, 1993, 1087 p.

LOUS, Alexandre, « Signé Frédéric », *Magazine littéraire*, n° 255, juin 1988, p. 87.

LOUS, Alexandre, « Y a-t-il des lecteurs dans la salle? », *Magazine littéraire*, n° 157, fév. 1980, p. 69.

MACLACHLAN, Gale, « The seductions of detective fiction. The case of San-Antonio », *AUMLA*, n° 79, mai 1993, p. 29-43.

MILÉSI, Raymond, *San-Antonio. Premier flic de France*, [Paris], DLM, « Héros », 1996, 124 p.

MOTTE, Warren F., Jr., « Introduction to San-Antonio : du grand Dard », *French Forum*, Lexington, IV, 1979, p. 195-205.

NOREIKO, Stephen, « Person to Person : Apostrophe to the Reader in some Novels in Popular French », *French Study*, vol. XXXVII, n° 1, janvier 1983, p. 56-67.

PAUGAM, Jacques et Dominique BONA, « Dard, le Rimbaud de la gaudriole », *Le Figaro Magazine*, 59, 12 janv. 1980, p. 74-75.

POIROT-DELPECH, Bertrand, « Petites ampoules bleues », *Le Monde*, 28 mars 1990, p. 15.

PUDLOWSKI, Gilles, « Alias, San-Antonio », *Nouvelles littéraires*, n° 2812, 13 nov. 1981, p. 30.

REVEL, Jean-François, « Dopage pour San-A. », dans *Les idées de notre temps : Chroniques de L'Express de 1966 à 1971*, Paris, Robert Laffont, 1972, p. 157-160.

RIVIÈRE, François, *Frédéric Dard ou La vie privée de San-Antonio*, Paris, Fleuve Noir, 1999, 318 p.

ROLIN, Gabrielle, « San-Antonio : Le baladin à la langue merveilleuse », *Le Monde des livres*, n° 9433, 16 mai 1975, p. 19.

ROY, Monique, « San-Antonio : entre Rabelais et Sainte-Thérèse-d'Avila », *Châtelaine*, vol. 30, n° 6, juin 1989, p. 52-56.

SAN-ANTONIO, *Je le jure. Entretiens avec Sophie Lannes*, Paris, Éditions J'ai lu, 1975, 190 p.

SCHWARTZ, Jacqueline, *L'aiguille creuse, Maurice Leblanc ; L'énigme policière, Sophocle, Poe, Exbrayat, San-Antonio*, Paris, Hatier, 1982, 127 p.

SCHWARTZ, Paul J., « The Triumph of Paradox and Pun over San-Antonio's Literary Aspirations », *The International Fiction Review*, VII, 1980, p. 134-139.

SIESS-BIELEFELD, Jürgen, « San-Antonio. Personen, Rhetorik und Ideologie eines Französischen Bestsellers », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte (Cahiers d'histoire des littératures romaines)*, 1980, p. 284-306 [résumé en français, p. 305-306].

SORIN, Raphaël, « Frédéric Dard, 'écrivain forain' », *Le Monde hebdomadaire*, n° 1917, 25-31 juillet 1985, p. 11.

STORELX, Sven, « San-Antonio, un commissaire de police bien français – ou le fin limier à gauloiseries 'à prendre ou à lécher' », dans *Crimes et criminels dans la littérature française. Actes du Colloque International, 29 nov.-1^{er} déc. 1990*, Lyon, Centre d'Étude des Interactions culturelles, 1991, p. 293-298.

TOURTEAU, Jean-Jacques, *D'Arsène Lupin à San-Antonio : le roman policier de 1900 à 1970*, Tours, Mame, 1970, 326 p.

TREMBLAY, Christian, « Ironie et humour dans les rapports entre le narrateur et le narrataire dans quatre œuvres de San-Antonio », Thèse (M.A.), Université Laval, 1988, 121 f.

TREMBLAY, Odile, « San-Antonio tire sa révérence », *Le Devoir*, 8 juin 2000, p. A1.

VERDAGUER, Pierre, « Le héros national et ses dédoublements dans *San-Antonio* et *Astérix* », *The French Review*, LXI, 1987-1988, p. 605-614.

VILESPY, François, « Suffixation et dérivation en langue populaire et en argot : l'exemple de San-Antonio », *Supplément à Grammatica*, Annales de l'Université de Toulouse Le Mirail, XII, 1976, p. 39-51.

VILLIEN, Bruno, « Les tripes de San-Antonio », *Le Nouvel Observateur*, n° 562, 18-24 août 1975, p. 47.

ZREHEN, Richard, « San-Antonio, une figure de désir », *Quinzaine littéraire*, 169, 1^{er} août 1973, p. 13-14.

« Pourquoi les critiques snobent-ils San-Antonio? », *Le Figaro littéraire*, n° 13890, 24 avril 1989, p. 21.

« L'Express va plus loin avec San-Antonio », *L'Express*, n° 1100, 7-15 août 1972, p. 60-66.

3- Études relatives au paratexte

BENSTOCK, Shari, « At the Margin of Discourse : Footnotes in the Fictional Text », *PMLA*, vol. 98, n° 2, March 1983, p. 204-225.

BLETON, Paul, « Coopération interprétative et stéréosémie », dans D. SAINT-JACQUES (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche, « Littérature(s) », 1994, p. 263-274.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Gallimard, « Poétique », 1987, 388 p.

HOEK, Leo L., *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton, « Approachs to Semiotics », 1981, 388 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand de C. Maillard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, 305 p.

MICHON, Jacques, « La collection littéraire et son lecteur », dans M. CALLE-GRUBER (dir.) et E. ZAWISZA (dir.), *Paratextes. Études aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, « Trait d'union », 2000, p. 157-168.

MOLINIÉ, Georges et Alain VIALA, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1993, 306 p.

SABRY, Randa, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, n° 69, 1982, p. 83-99.

ST-GELAIS, Richard, « 'Je la quittai sans qu'il eût achevé de la lire'. Lecture, relecture et fausse première lecture du roman policier », *Tangence*, n° 36, mai 1992, p. 63-74.

TODOROV, Tzvetan, « La lecture comme construction », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1980, p. 175-188.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, « Des nécessités d'une digression : sur une figure du métadiscours chez Balzac », *Revue des sciences humaines*, n°175, 1979, p. 99-110.

4- Études sur le roman policier

BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1964, 235 p.

BRETON, Jacques, *Les collections policières en France au tournant des années 1990*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1992, 623 p.

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier, ou : la modernité*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992, 235 p.

DUBOIS, Jacques, « Des paralittératures? », *La Revue nouvelle*, janvier 1975, LXI, n° 1, p. 25-28.

EISENZWEIG, Uri, « Présentation du genre », *Littérature*, XVII, n° 49, février 1983, p. 3-15.

LAURENT, Freddy, « Le roman policier : pseudo, para, sous-littérature? », *La Revue nouvelle*, LXI, n° 1, janvier 1975, p. 62-73.

LITS, Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, Coll. «Paralittératures», 1993, 210 p.

REY, Alain, « Polarités », *Littérature*, XVII, n° 49, février 1983, p. 43-48.

SPEHNER, Norbert et Yvon ALLARD, *Écrits sur le roman policier. Bibliographie*, Longueil, Le Préambule, « Paralittératures », 1990, 772 p.

THOVERON, Gabriel, « Promenade dans les banlieues industrielles de la littérature », *La Revue nouvelle*, janvier 1975, LXI, n° 1, p. 29-44.

TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Paragone*, n° 202, décembre 1966, p. 1-14.

ANNEXE

LES COUVERTURES DU COMMISSAIRE :
REPRODUCTION DES PAGES DE COUVERTURE ET DES PRIÈRES D'INSÉRER
DES ÉDITIONS ORIGINALES DE SAN-ANTONIO

Index des reproductions

<i>Laissez tomber la fille</i> (1950)	145
Source : P. GRAND-DEWYSE, <i>Moi, vous me connaissez! Une biographie de San-Antonio et une bibliographie de son œuvre</i> , Paris, Éditions Rive Droite, 2 ^e éd. revue et augmentée, 1998, p. 242.	
<i>Les souris ont la peau tendre</i> (1951)	146
Source : P. GRAND-DEWYSE, <i>Moi, vous me connaissez! Une biographie de San-Antonio et une bibliographie de son œuvre</i> , Paris, Éditions Rive Droite, 2 ^e éd. revue et augmentée, 1998, p. 242.	
<i>Du brut pour les brutes</i> (1960)	147
Source : C. DOMBRET, <i>Bibliographie illustrée Frédéric Dard dit San-Antonio</i> , Embourg (Belgique), Aaction Média, 1990, p. 60.	
<i>Du sirop pour les guêpes</i> (1960)	148
Source : C. DOMBRET, <i>Bibliographie illustrée Frédéric Dard dit San-Antonio</i> , Embourg (Belgique), Aaction Média, 1990, p. 60.	
<i>Ma langue au chah</i> (1970)	149
Source : Frédéric Brisson, collection personnelle	
<i>Ça mange pas de pain</i> (1970)	150
Source : Frédéric Brisson, collection personnelle	
<i>À prendre ou à lécher</i> (1980)	151
Source : Frédéric Brisson, collection personnelle	
<i>Baise-ball à La Baule</i> (1980)	152
Source : Frédéric Brisson, collection personnelle	
<i>Cocottes-minute</i> (1990)	153
Source : Bibliothèque Mile-End, Ville de Montréal	
<i>Princesse Patte-en-l'air</i> (1990)	154
Source : Bibliothèque de la Ville de Québec	
<i>Prière d'insérer de Princesse Patte-en-l'air</i> (1990)	155
Source : Bibliothèque de la Ville de Québec	

SAN-ANTONIO



**LAISSÉZ
TOMBER LA FILLE**

Editions FLEUVE NOIR

LAISSÉZ TOMBER LA FILLE

SAN-ANTONIO

LES SOURIS
ONT LA PEAU
TENDRE



Editions FLEUVE NOIR

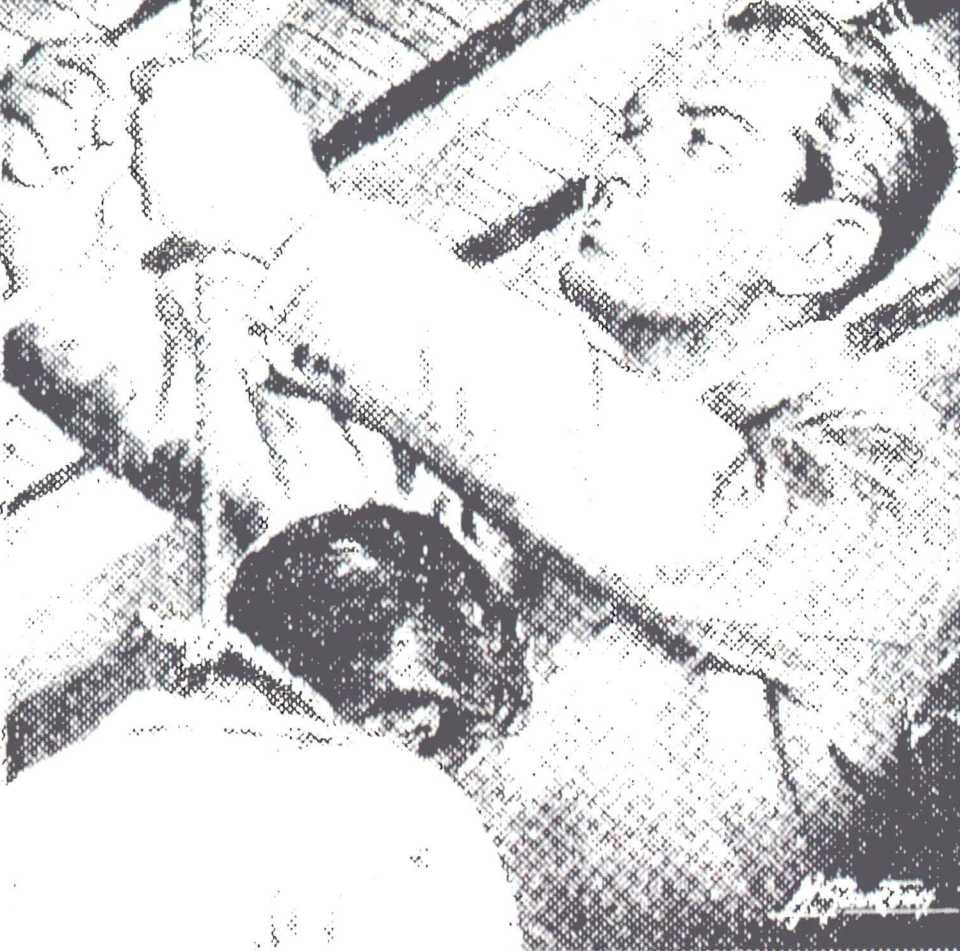
DU BRUT *pour les*
BRUTES



Commissaire **SAN ANTONIO**

Editions
"FLEUVE NOIR"

DU SIROP POUR LES
GUÉRÉS



Commissaire **SAN ANTONIO**

Éditions
'FLEUVE NOIR'

SAN-ANTONIO

Pour tout vous dire, je rêvais depuis longtemps d'aller en Iran... mais pas dans ces conditions !

Au XX^e siècle, être obligé de se battre au sabre, c'est surprenant, non ? Mais, croyez-moi, votre San-Antonio se révèle vite un as de cette discipline et les sbires qui se sont frottés à lui, s'ils n'étaient pas déjà eunuques, ne sont pas près de mettre Casanova en péril.

Quant à Bérurier au pays des mille et une nuits (des mille et un z'ennuis, plutôt), c'est du pas racontable en page 4 de couverture.

Sachez qu'il y a plusieurs façons de donner sa langue au chat... la donner au chah n'est pas la plus facile, vous allez voir !

SAN
ANTONIO

SAN-ANTONIO



SAN-ANTONIO

Moi, vous me connaissez ?
Jouer les privés, ce n'est pas mon fort.

Même si le Vieux me flanque sa bénédiction...

Même si le client allonge douze briques sur la table de notre salle à manger...

En matière de police, comme en amour, je suis professionnel jusqu'au bout des extrémités.

On ne se refait pas.

Tout ça pour vous dire que ces douze millions d'A.F. me laissent de glace, comme disent les Lapons.

Et pourtant, douze briques, hein..., ça mange pas de pain !

SAN
ANTONIO

SAN-ANTONIO



On navet jamais vu ça.
Ben maint'nant on l'a.
Et croye-moi, on a eu chaud aux plumes.
L'périsse jaune, merci bien: j'sais à présent d'quoi t'il
retourne!

Quant aux p'tites gonzesses de Bangkroche, tu r'pas-
seras! Pas une seule qui fusse t'à ma pointure!

C't'un monde! Comme j'dis: «Quand on veut faire
pute professionnelle, faut s'assurer au préalable
qu't'es capab' d'héberger l'clillent; même quand y
l'est monté comm' un Seigneur, dont c'est mon cas;
qu'autrement sinon ça d'vient d'abusement d'con-
fiance; moi j'trouve.

Enfin, viens quand même av'c nous en Taillelande; si
t'aimes pas le bouddha, on t'fera faire des massages.

Alexandre-Benoît Bérurier.

ISBN 2-265-01250 - 5

Photo PICTOR INTERNATIONAL

SAN-ANTONIO

à prendre ou à lécher



10

fleuve noir

à prendre
ou à lécher

san-
ANTONIO



Si tu n'as jamais vu le prince
Charles d'Angleterre complètement
mort, le nez dans une salade de
homard, il s ce book.
Si tu n'as jamais vu Béru
propulser deux nonnes dans
des cageots de tomates, lis
ce bouquin.
Si tu n'as jamais vu San-A
aux prises avec un couple
mystérieux qui le
ridiculise, lis ce polar.
Mais si tu as le
palpitrant qui déconne,
l'ami, alors ne lis pas
ce chef-d'œuvre,
il te tuera!



Photos VLOO - B.LUME

102



haise-ball à la baule

ANTONIO
SAN-A
ANTONIO

haise-ball
à la baule

fleuve noir

ANTONIO
san-



FLEUVE NOIR
SAN-ANTONIO

Tu as déjà acheté de la viande sous cellophane, toi ? Oui ? Ben, faut vivre avec son temps bouffermerdique, que veux-tu.

Mais des bites sous cellophane, t'en as déjà vu des bites sous cellophane ?

Jamais ?

Moi si ! Lis ce book et t'en auras plein la musette (plein l'amusette).

Une aventure pareille, j'ai bien cherché : tu peux pas la trouver ailleurs que dans mon œuvre.

En plus des biroutes par paquets, t'auras droit à des frangines ultra-rapidos du réchaud.

Elles te regardent et ton bénouze se transforme en socquette.

Je les appelle des cocottes-minute.

VILLE DE MONTREAL



53554 2 3 2777 0300 9454 9

ISBN 2-265-04279-X



9 782265 042797

C

Illustration de WOLINSKI

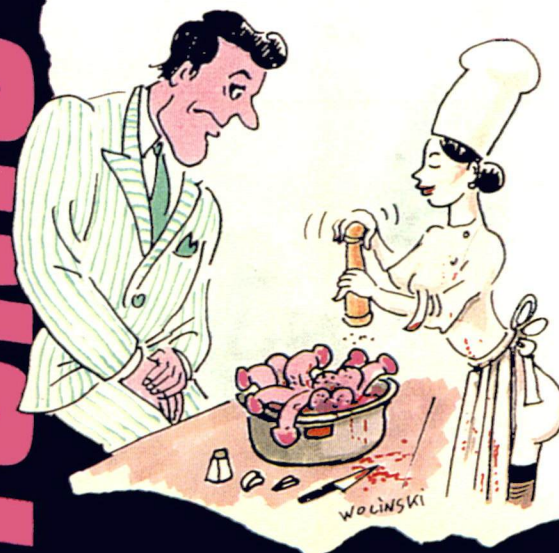
143

SAN-ANTONIO

Cocottes-minute

SAN

FLEUVE
SAN-ANTONIO



Cocottes-minute

FLEUVE NOIR
SAN-ANTONIO

SAN-ANTONIO



Princesse
Patte-en-l'air

FLEUVE NOIR
SAN-ANTON

Prière d'insérer de *Princesse Patte-en-l'air* (1990)

J'ai encore jamais tringlé dans la famille royale britannique, mais je suis convaincu que tu ne peux pas y trouver une princesse aussi habile tireuse, aussi survoltée du réchaud que celle de ce book! Et pourtant, des chaudes de la craquette, y en a eu, y en a, et y en aura encore aux alentours de Buckingham Palace! Des terribles, malgré leurs chailles qui traînent par terre! Des qu'ont la coquille Saint-Jacques large comme l'entrée de Westminster Abbaye, avec plein de capitaines de horse-guards batifolant du bonnet à poils entre leurs jambons! Mais la mienne de princesse, pour ce qui est de l'entonnoir à chibres, elle est médaille d'or. Plus forcenée de l'arrière-boutique tu meurs! Du reste, telle qu'elle est, tu meurs aussi! Parce que cette princesse-là, elle collectionne les coups de braque, mais pas les amants! Style Marguerite de Bourgogne en sa tour de Nesle, si tu vois le genre? Cela dit, faut que je t'avoue une chose : c'est pas une vraie princesse. Et que je t'avoue encore une deuxième chose : c'est pas une vraie princesse, mais c'est une vraie salope! Est-ce que je me fais bien comprendre?