

FRANÇOIS GALLIX

Genres et catégories  
du roman britannique  
contemporain



ARMAND COLIN

024060842

820

16 17

---

**Genres et catégories  
du roman britannique  
contemporain**

DH  
1999-49626

sous la direction de Monique Chassagnol

- ADAMCZEWSKI H. et DELMAS C. *Grammaire linguistique de l'anglais*, 5<sup>e</sup> édition, 1998.
- ADAMCZEWSKI H. et KEEN D. *Phonétique et phonologie de l'anglais contemporain*, 1990.
- ARQUIÉ M.-J. et alii. *A Glossary of British and American Institutions*, 1997.
- BACQUET P. et KEEN D. *Initiation au thème anglais*, 6<sup>e</sup> édition, 1991.
- BRUNETEAU C. et LUCCIONI J.-M. *Guide de la version anglaise*, 8<sup>e</sup> édition, 1991.
- CHARLOT M. et alii. *Pratique du thème anglais*, 2<sup>e</sup> édition, 1993.
- CHARLOT M. et HALIMI S. *Le Commentaire de civilisation anglaise et américaine*, 2<sup>e</sup> édition, 1998.
- CHARLOT M. et MARX R. *La Société victorienne*, 2<sup>e</sup> édition, 1998.
- CHASSAGNOL M. *Pratique de la langue anglaise*, 2<sup>e</sup> édition, 1998.
- GALLIX F. *Le Roman britannique du xx<sup>e</sup> siècle*, 1995.
- GENET J. et FIEROBE C. *La Littérature irlandaise*, 1997.
- VAISS P. *Le Thème anglais par la presse*, 1996.

FRANÇOIS GALLIX

# Genres et catégories du roman britannique contemporain



ARMAND COLIN

DL-28 10 1998 44856



Ce logo a pour objet d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, tout particulièrement dans le domaine universitaire, le développement massif du « photocopillage ». Cette pratique qui s'est généralisée, notamment dans les établissements d'enseignement, provoque une baisse brutale des achats de livres, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. • Nous rappelons donc que la reproduction et la vente sans autorisation, ainsi que le recel, sont passibles de poursuites. Les demandes d'autorisation de photocopier doivent être adressées à l'éditeur ou au Centre français d'exploitation du droit de copie : 20, rue des Grands Augustins, 75006 Paris. Tél. 01 44 07 47 70.

© S.E.S.J.M./Armand Colin, Paris, 1998

ISBN 2-200-01894-0

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous pays. • Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et, d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L. 122-4, L. 122-5 et L. 335-2 du Code de la propriété intellectuelle).

ARMAND COLIN • 34 BIS, RUE DE L'UNIVERSITÉ • 75007 PARIS



## SOMMAIRE

---

<i>Avant-Propos</i>	7
<b>Chapitre 1</b> Le roman policier	17
<b>Chapitre 2</b> La littérature enfantine	41
<b>Chapitre 3</b> Le roman universitaire	57
<b>Chapitre 4</b> Le roman d'aventures, le récit de voyage	75
<b>Chapitre 5</b> La science-fiction	89
<b>Chapitre 6</b> Le roman féministe	105
<b>Chapitre 7</b> Le roman régionaliste	121
<b>Chapitre 8</b> Le roman expérimental	133
<b>Chapitre 9</b> Pulp Fiction : Le roman à l'eau de rose	149
<b>Chapitre 10</b> Le postmodernisme	169
<b>Index</b>	187
<b>Table des matières</b>	203

## REMERCIEMENTS

---

Aux étudiants d'AN 416, Paris IV-Sorbonne.

« I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant "novel". A new... by Virginia Woolf. But what ? »

*Diary III, 27 June 1927, 123.*

L'auteur tient à remercier tous ceux qui n'ont pas épargné leurs conseils dans l'élaboration des différents chapitres de ce livre et tout spécialement Hélène Auffret-Boucé, Jan Borm, Monique Chassagnol, Virginie Douglas, Andrew Gallix, Christian Gutleben, Delphine Kresge, Sandrine Potet et Michèle Théry.

## Avant-Propos

DANS SA PRÉFACE À *England Have my Bones* (1936, p. 60), ouvrage inspiré de son journal intime dans lequel il abordait tout aussi bien la pêche au saumon, la chasse à la perdrix, son expérience de pilote amateur, le jeu de fléchettes, ainsi que l'art de reconnaître les oiseaux, de différencier les nuages et d'appivoiser les serpents, T.H. White écrivait : « Fishermen will be maddened by the flying, aviators by the snakes, zoologists by the instructions for playing darts » (« Les pêcheurs seront furieux de lire les passages sur l'aviation, les aviateurs par ceux qui parlent de serpents, les zoologistes par les conseils pour jouer aux fléchettes »). Il suffirait de remplacer « pêcheurs » par « amateurs de romans de science-fiction » et « aviateurs » par « inconditionnels du récit de voyage », pour justifier les mêmes craintes. Il est certain que l'un des objectifs de cet ouvrage est d'offrir un maximum d'informations sur quelques-uns des genres du roman britannique, afin d'initier le lecteur curieux à un domaine particulier ou de compléter ses lectures et ses recherches sur une catégorie de texte qu'il connaît, mais dont il n'est pas nécessairement un spécialiste.

L'étude de ces quelques types de récits implique un choix nécessairement personnel, limité à une dizaine de genres pris dans la littérature britannique contemporaine : roman policier, littérature enfantine, roman universitaire, roman d'aventures / récit de voyage, science-fiction, roman féministe, roman régionaliste, roman expérimental, *pulp fiction* / roman à l'eau de rose. D'autres divisions étaient tout à fait envisageables et cette sélection ne prétend à rien d'autre qu'à être suffisamment représentative de la grande diversité du roman de langue anglaise tel qu'il apparaît à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle. Un dernier chapitre abordera un des aspects spécifiques du roman contemporain : celui du postmodernisme. Chaque chapitre propose des définitions et un historique du genre, donne ses caractéristiques principales et offre des repères temporels illustrés de nombreux exemples ainsi qu'une bibliographie détaillée permettant d'en savoir plus.

Plusieurs lectures de cet ouvrage sont possibles et souhaitées :

- la première est une lecture ciblée donnant la possibilité d'obtenir des éléments de recherche sur un genre particulier : roman policier, roman universitaire, science-fiction.

- la deuxième est transgénérique et conduit à un rapprochement de plusieurs genres : roman d'aventures / littérature enfantine / roman policier ; roman féministe / roman expérimental ; roman régionaliste / roman sentimental / *pulp fiction* ; postmodernisme / roman expérimental ;
- la troisième est une lecture vivante allant du premier au dernier chapitre et permettant de recoller les pièces du puzzle pour aboutir à un panorama du roman britannique contemporain tel qu'il se présente en cette fin de siècle à travers les œuvres de P.D. James, Roald Dahl, David Lodge, Bruce Chatwin, Michael Moorcock, Graham Swift, Angela Carter, Melvyn Bragg, Irvine Welsh, Barbara Cartland...

## 1 GENRES ET MIMÉSIS

L'étude d'une théorie des genres prend nécessairement sa source dans les catégories établies par Platon puis par Aristote.

Dans le troisième livre de la *République*, Platon classe les genres littéraires en trois grandes catégories. Son but est exclusivement de déterminer ceux qui utilisent l'imitation, la *mimésis* (représentation des actions) pour en chasser les auteurs de la cité exemplaire.

Cette condamnation par Platon de l'imitation, donc de la répétition et de la citation au style direct, a laissé des traces sur l'appréciation des genres littéraires (Antoine Compagnon, 1979, p. 101-105).

Afin d'établir son classement, Platon se fonde sur les deux modes de discours permettant de rapporter les propos d'autrui : le style direct et le style indirect. Les trois grandes classes du récit qui en résultent sont les suivantes :

- le style direct qui imite la parole de celui qui parle et qui est donc mimétique correspond au genre dramatique : la tragédie et la comédie ;
- le style indirect, qui n'est pas mimétique, engendre une catégorie réservée à Socrate, le dithyrambe ;
- la combinaison entre le style direct et le style indirect produit un grand nombre de genres, dont l'épopée.

La position d'Aristote au début de la *Poétique* est tout à fait différente. Il considère en effet que la *mimésis* est la substance même des textes et que toute forme d'art est nécessairement mimétique. La division qu'il propose tient compte de la représentation des actions élevées faites par des hommes de mérite, ou au contraire des actions basses accomplies par des êtres médiocres ou ignobles, selon des modes qui peuvent être au style direct, indirect, dramatique ou narratif. Ses modèles sont la tragédie et, dans l'épopée, celle qui utilise le plus la *mimésis* (le style direct) : *L'Illiade*.

Les quatre genres proposés par Aristote sont les suivants :

- la tragédie, mode dramatique, actions nobles, hautes ;
- l'épopée, mode narratif, actions hautes ;
- la comédie, mode dramatique, actions basses ;
- la parodia, mode narratif, actions basses (voir Gérard Genette, 1969, p.49-69).

De nombreux critiques modernes ont utilisé, en les adaptant, ces grandes distinctions. Genette, par exemple, dans *Théorie des genres* (1986, p. 96) distingue trois archigenres selon trois formes : lyrique, épique et dramatique. Chaque archigenre se divise en genres (ex. : le roman), en espèces (le roman policier) et en variétés (le « thriller »).

## 2 GENRES. ATTENTION! DANGER!

Parler de « genres littéraires » incite immédiatement aux plus vives polémiques, ce qui prouve qu'il est essentiel et stimulant d'aborder ce sujet épineux et contesté. Tout débat à ce propos entraîne en effet inévitablement deux réactions contradictoires. Depuis toujours, il semble y avoir chez l'homme un besoin de se rassurer en nommant, en triant, en normalisant et en définissant (ce que Barthes appelle « taxinomie » ou science des classifications), en fonction de classements reçus des générations précédentes pour tenter de mettre de l'ordre dans un chaos qui peut paraître inquiétant. Pourtant, il existe aussi une très vive méfiance tout à fait compréhensible envers des cloisonnements considérés comme si étroits qu'ils peuvent souvent être sclérosants, simplificateurs et très réducteurs. Ce mouvement de recul est d'autant plus virulent que la séparation entre les catégories littéraires est vivement encouragée, non pas par les écrivains qui refusent pour la plupart d'être ainsi enfermés dans des cases étiquetées, mais par les commentateurs, les éditeurs, les libraires et les bibliothécaires pour des objectifs souvent purement pratiques ou commerciaux. Nombreux sont les critiques qui préfèrent dès lors en refuser et en nier l'existence. Tel fut le cas de Maurice Blanchot qui écrivit dans *Le Livre à venir* (1959, p. 243-44) : « Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature [...] » au bénéfice du livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auquel il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Dans son essai sur la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours, *Au-delà du soupçon...* (1989), Marc Chénétier rejette très vigoureusement la notion de genre « camisole de force » réduisant les textes à de purs produits culturels prêts à consommer et les obligeant à se « mettre au garde-à-vous » à l'intérieur d'un classement stérilisant :

L'une des constatations sur lesquelles s'appuie cet essai est que les catégories anciennes ont vécu et ne sauraient rendre compte de la fiction américaine de notre temps, l'évolution des esthétiques ne s'accommodant plus des cases et tiroirs conçus naguère pour répondre à d'autres préoccupations ; il serait donc peu souhaitable de figer artificiellement ce qui n'est saisissable dans la vie et son mouvement qu'en dehors de tout carcan convenu. (*Ibid.*, p. 12.)

Chénétier justifie cette vive condamnation en analysant dans son ouvrage la contestation destructrice de ces catégories faite par les écrivains américains eux-mêmes grâce, en particulier, à l'éclectisme kitsch du mélange baroque des genres qui passent du gothique au sentimental et du picaresque au récit épistolaire auxquels viennent se mêler le jazz, la musique pop, les feuilletons, la presse, les recettes et les modes d'emploi (*ibid.*, p. 373-374). À ce cocktail roboratif se

joignent de nombreuses parodies subversives : celles des romans policiers, des westerns, des romans historiques ou des contes, perceptibles jusque dans l'invention des néologismes qui en consacrent l'ironique dissolution : « *mystery* » (Walker), « *Hysterical Novel* » (Bradley), « *faction* » (Mailer), « *docudrama* » (*ibid.*, p. 373). Ce refus des catégorisations avait déjà été revendiqué par certains écrivains postmodernes qui, dès les années soixante refusaient d'établir une distinction entre des textes conformes au « canon » officiel de la littérature et la fiction populaire, souvent appelée « littérature de genre », comme le roman policier ou la science-fiction.

À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, il semble en effet tout à fait légitime de ne pas laisser les commentateurs enfermer le roman dans le carcan de catégories trop rigides et de ne pas faire du concept de genre « une sorte de club dont le critique s'installe le gardien, sélectionnant à coup d'exclusions une race relativement pure » (Philippe Lejeune, 1975, p. 323).

Si ces critiques semblent parfaitement justifiées, elles ne signifient pourtant pas que le lecteur ne puisse se construire une image cohérente des textes d'après d'autres œuvres comparables et en fonction de l'attente d'un horizon générique que de nombreux critiques comme Todorov, Genette, Eco, Lejeune, Schaeffer, Jauss ont étudié et commenté dans une théorie renouvelée des genres. Cette nouvelle analyse des catégories littéraires est essentiellement fondée sur la réception des textes, c'est-à-dire sur la façon dont le lecteur s'attend à être conduit dans sa pratique de lecture dès l'ouverture du livre : « C'est avant tout un système d'attente que construit le lecteur dans ses rencontres successives avec les œuvres d'un même auteur ou appartenant à un même genre » (Michel Morel, 1989, p. 311).

### 3 LE LECTEUR ET SON HORIZON D'ATTENTE

Selon Hans Robert Jauss, en effet, on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un « ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et de lui permettre une réception appréciative » (Hans Robert Jauss, 1978, p. 42).

Ce sont ces données préexistantes que nous chercherons à regrouper et à analyser en partant du principe que tout texte se situe par rapport à d'autres textes avec lesquels le lecteur trouve un certain nombre de points communs et d'affinités.

Reprenant cette même hypothèse dans *Le Pacte autobiographique* (1975), Philippe Lejeune étudie le contrat de lecture qui présuppose la reconnaissance de l'existence des genres littéraires à partir de la réception des textes par le lecteur.

Les genres littéraires ne sont pas des êtres en soi : ils constituent, à chaque époque, une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres

du passé et les œuvres nouvelles peuvent être reçues et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des « horizons d'attente », à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont *produits* puis *reçus*, qu'ils satisfassent cette attente ou qu'ils la transgressent et la forcent à se renouveler (*ibid.* p. 311)<sup>1</sup>.

Le point de départ d'une classification des genres littéraires provient de deux attitudes tout à fait différentes. Pour les uns, en effet, il existerait un texte-modèle idéal auquel il faudrait comparer l'œuvre à classer<sup>2</sup>. Pour les autres, au contraire, c'est en tenant compte des similitudes des textes existant que l'on distingue, *a posteriori*, les traits communs paradigmatiques qui semblent les rapprocher<sup>3</sup>. C'est cette approche dynamique que nous chercherons à adopter en faisant une sorte d'état des lieux, tout en gardant à l'esprit que, finalement, celui qui a recours au genre, c'est avant tout l'utilisateur des textes. Si c'est ainsi le lecteur, grâce à son travail d'interprétation et en fonction de la théorie de la réception, qui semble revendiquer le droit de distinguer des genres et des catégories littéraires, sur quels critères pourrait-on dès lors le lui refuser totalement ?

Philippe Lejeune estime également que les genres ont tendance à déclencher deux forces opposées : une force d'inertie qui demande la continuité et une force de changement qui implique leurs transformations puisque la littérature ne peut vivre qu'en transformant l'attente des lecteurs (1975, p. 311). Cette dialectique tendant à fixer l'horizon d'attente et à le changer sera également un élément essentiel de cette étude qui reprendra aussi les conclusions de Tzvetan Todorov permettant précisément de faire de la subversion des genres l'un des critères d'une véritable création littéraire : « La grande œuvre crée, d'une certaine façon, un nouveau genre, et en même temps elle transgresse les règles du genre qu'elle établit auparavant » (Tzvetan Todorov, 1971, p. 10). Cette subversion des lois permettant aux meilleurs textes de ne pas se stratifier en appliquant servilement les recettes toute faites d'un genre, mais de se renouveler constamment pour dépasser les limites d'une paralittérature « en kit », ne peut, bien entendu, devenir réalité que si l'on admet tout d'abord l'existence de règles à subvertir : « La transgression, pour exister comme telle, a besoin d'une loi — qui sera précisément transgressée » (Tzvetan Todorov, 1971, p. 45). Les différents chapitres de cette étude générique montreront constamment que les catégories ne sont jamais étanches, comme l'écrit dit Brian Aldiss (1986, p. 16) : « Such a thing as pure genre does not exist » (« Les genres à l'état pur, cela n'existe pas »). Il ne s'agit pas là d'une idée nouvelle. *Les Contes des Mille et Une Nuits*, par exemple, sont composés d'une véritable mosaïque de genres : contes magiques avec *Sindbad le Marin*, *Ali Baba* et *Aladin*, contes épiques sur l'Arabie antique : conquêtes de l'Islam, combats avec les Croisés, histoires humoristiques ou sentimentales. Il en est de même pour les *Canterbury Tales*, de Chaucer, et pour *Don Quichotte*, dans lequel Cervantès utilisa, pour le parodier et le subvertir, le genre des romans de chevalerie.

1 Sur ces questions, voir aussi Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1970, n° 1.

2 Voir aussi Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 190.

3 Voir aussi Karl Viëtor, in *Théorie des genres*, *op. cit.*, p. 25-26.

Chaque métissage implique un enrichissement du genre grâce à un nouvel emprunt à une autre catégorie ou à l'effacement d'une règle précédente : « Le travail de la théorie n'est donc pas de construire un classement des genres, mais de découvrir les lois de fonctionnement des systèmes historiques des genres » (Lejeune, 1975, p. 329). La limite extrême du roman hybride serait alors constituée par le palimpseste générique : texte composé d'une multitude de genres se combinant pour former, selon Genette, une nouvelle catégorie : « On pourrait dire plus simplement que le mélange ou le mépris des genres est un genre parmi d'autres<sup>4</sup>. » L'essentiel, pour pouvoir se référer à un genre à propos d'un texte restera le plus souvent d'y trouver une « dominante », un ensemble de caractères génériques suffisamment cohérents<sup>5</sup>.

#### 4 VOYAGE À TRAVERS LES GENRES

Pour orienter son choix, le lecteur dispose de ce que Schaeffer appelle des « indices génériques » (1989, p. 174). Il s'agit du « réseau de signes codés liant l'auteur, l'éditeur et le lecteur par un contrat tacite grâce à ce que Genette définit comme le « paratexte » et qui comprend le nom de l'éditeur, la collection, le format, la couverture (nom de l'auteur, titre, illustration), la quatrième de couverture, le prière d'insérer, la date de publication, la dédicace, l'épigraphe, permettant une identification facile et immédiate par le lecteur (Genette, 1982, p. 9). Il en est de même pour les catalogues d'éditeurs et les rayons des librairies et des bibliothèques, qui offrent aux lecteurs la possibilité de retrouver aisément ce qu'ils recherchent. Ainsi, une grande librairie de Londres dispose ses rayons selon les rubriques suivantes : General Fiction, Contemporary Novelists, Bestsellers, Biography, Travel Writing, Humour, Detective Fiction (Crime, True Crime), Science Fiction, Fantasy, New Age, Horror, Romance (Romantic Fiction), Gay Fiction, Lesbian Fiction, Black Fiction, Erotica, Cult Writing, Underground Writing.

De multiples subdivisions sont également envisageables en fonction de différents critères qui peuvent être :

- La longueur du texte : du haïku au roman-fleuve comme les treize volumes de *Pilgrimage* de Dorothy Richardson, série commencée par *Pointed Roofs* en 1915, en passant par la nouvelle, le roman court, ou la longue nouvelle (novella), les limites exactes n'étant pas toujours très faciles à définir. *Heart of Darkness* de Conrad (100 pages) est-il une longue nouvelle ou un court roman ?
- Le prix : les chapbooks, récits de colportage bon marché (un penny à six pence) distribués par les colporteurs au XVIII<sup>e</sup> siècle ; les penny dreadfuls vendus dès 1841 par Edward Lloyd pour un penny, petites livraisons hebdo-

4 Voir Gérard Genette, in *Théorie des genres*, op. cit., p. 158.

5 Voir Hans Robert Jauss, in *Théorie des genres*, op. cit., p. 44.

madaires ainsi appelées à cause de leur contenu censé donner le frisson ; le *dime novel*, créé aux États-Unis en 1860 par Eratus Beadle, publications périodiques se vendant dix cents et consacrées à des récits d'aventures (westerns, science-fiction, romans policiers, romances). Les héritiers de ces éditions populaires (les romans à 10 sous) sont les récentes collections de livres à 1 dollar et à 10 francs.

- La matière : la *pulp fiction* (roman de gare, littérature à l'eau de rose) représente des livres faits avec du papier de basse qualité constitué de pulpe de bois, et non pas avec du chiffon comme pour le papier glacé.
- La couleur de la couverture, car au XIX<sup>e</sup> siècle, l'extension des chemins de fer et la multiplication des kiosques de gare favorisa la vente de livres bon marché aux couvertures jaunes, les *yellow railway novels*. Victor Gollancz fit du jaune l'unique couleur de ses romans policiers et de science-fiction à gros tirages. Ce furent également les petits livres de contes de différentes couleurs publiés par Andrew Lang (*The Blue Fairy Book*, 1889) et la symbolique adoptée par les éditions Penguin : orange pour la fiction, bleu pour le fantastique, vert pour le voyage, à l'image des célèbres bibliothèques verte, rose et des couvertures jaunes du Masque, distinguant très clairement le roman de détection du roman noir (*hard-boiled*) de la série du même nom.

Les genres et les catégories naissent, mûrissent, meurent et, parfois, renaissent sous des formes différentes. L'épopée est ainsi passée de mode mais resurgit dans l'utopie, le récit de voyage, la science-fiction. Les cycles arthuriens trouvent des prolongements dans les romans de Tolkien et leurs multiples avatars contemporains, y compris sous la forme humoristique qui assure le succès exceptionnel des romans de Terry Pratchett. Le roman à sensation et le « mélo » ont disparu au profit du roman policier et du roman sentimental. La littérature coloniale, populaire en Europe dans l'entre-deux-guerres : *Literature of the Raj* avec Kipling et Forster, s'est effacée avant de connaître un nouvel essor sous un éclairage différent avec le *Raj Quartet* de Paul Scott. Certains genres apparaissent à certaines époques et dans certains pays. C'est ainsi que les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki ont inspiré au Japon l'écriture d'une catégorie de textes désignés sous l'intitulé de *Genbaku-bungaku*, littérature de la bombe atomique. Le *manga* est un genre qui trouve son origine chez Hokusai qui, en 1814, introduisit au Japon les bandes dessinées en publiant quinze volumes de dessins et de textes. Il représente actuellement un tiers de tout ce qui est lu au Japon par toutes les tranches d'âge. En allant de ruptures en mutations et d'innovations en retours vers le passé, l'écriture est en perpétuel changement.

L'évolution de la littérature ne se borne pas à faire apparaître de nouveaux types dans les anciens genres et de nouveaux genres dans la constellation des formes littéraires. Son aventure semble la porter à brouiller la limite même des genres et à contester le principe même d'*ordre* qui est la racine de l'idée et de l'intrigue (Paul Ricœur, 1984, p. 17).

Ce brouillage des limites des genres implique une approche dynamique en fonction de l'horizon d'attente du lecteur permettant de tenir compte, *a posteriori*, des traits communs qui semblent rapprocher les textes et non pas de

normes posées *a priori*, et auxquelles les écrivains devraient se conformer. Le but de ce voyage à travers certains genres du roman britannique contemporain est également de vérifier la pertinence de cette définition proposée par Marion Wynne-Davies (1989, p. 551) :

The concept of genre helps to account for the particular pleasures which readers/spectators experience when confronted with a specific text. It also offers an insight into one of the many determining factors which contribute to the formation of the structure and coherence of any individual text.

(Le concept de genre permet d'expliquer les plaisirs spécifiques que les lecteurs / spectateurs ressentent quand ils sont confrontés à un texte particulier. Il donne aussi un aperçu de l'un des nombreux facteurs déterminants qui contribuent à la formation de la structure et de la cohérence de tout texte en tant que tel.)

Puisse l'horizon d'attente de l'amateur de romans policiers coïncider pour un temps avec celui du lecteur de récits de voyage, de l'amateur de science-fiction, du nostalgique de la littérature enfantine ou du simple curieux de *pulp fiction*!

## BIBLIOGRAPHIE

---

- ALDISS BRIAN, *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*, London, Gollancz, 1986.
- BLANCHOT MAURICE, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1969.
- CHÉNETIER MARC, *Au-delà du soupçon: la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Le Seuil, 1989.
- COMBE DOMINIQUE, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.
- COMBE DOMINIQUE, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- COMPAGNON ANTOINE, *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
- DEMOLIGIN JACQUES (éd.), *Dictionnaire des Littératures française et étrangères*, Paris, Larousse, 1985.
- DIDIER BÉATRICE (éd.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 3 vol., 1994.
- DUBROW HEATHER, *Genre*, London, Methuen, 1982.
- ECO UMBERTO, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- ÉVRARD FRANCK, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.
- FELBER LYNETTE, *Gender and Genre in Novels without End, The British Roman-Fleuve*, University Press of Florida, 1995.
- FRYE NORTHROP, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- GENETTE GÉRARD, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969.
- GENETTE GÉRARD, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
- GENETTE GÉRARD, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 1979.
- GENETTE GÉRARD, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- GENETTE GÉRARD, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.
- GENETTE GÉRARD, HANS ROBERT JAUSS, JEAN-MARIE SCHAEFFER, ROBERT SCHOLES, WOLF DIETER STEMPER, KARL VIETOR, *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, 1986.
- HAMON PHILIPPE, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

- JAUSS HANS ROBERT, *Pour une esthétique de la réception*, trad. française, Paris, Gallimard, 1978.
- HAMBURGER KATE, *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, 1957, traduction 1986.
- LACHET CLAUDE (éd.), *Les Genres littéraires insérés dans le roman*, Actes du colloque international, Lyon, CEDIC, Université Jean Moulin, Lyon III, 1995.
- LEJEUNE PHILIPPE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- MOREL MICHEL, « Praxi de la lecture », thèse de doctorat d'État, Paris III, 1989.
- MOLINO JEAN, *Les Genres littéraires*, Poétique, Paris, PUF, vol. 93, 1993.
- MOURA JEAN-MARC, « Le renversement du réalisme colonial dans *A Passage to India* d'E.M.Forster », *Études anglaises*, n° 3, juillet-septembre 1996, p. 283-293.
- PALMER JERRY, *Thrillers, Genesis and Structure of a Popular Genre*, London, Arnold, 1978, p. 136-150.
- RICCEUR PAUL, *Temps et Récit II*, Paris, Le Seuil, 1984.
- SCHAEFFER JEAN-MARIE, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989.
- SERCEAU MICHEL (éd.), *Panorama des genres au cinéma*, Paris, Corlet / Télérama, 1993.
- SULEIMAN SUSAN RUBIN, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.
- TODOROV TZVETAN, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.
- TODOROV TZVETAN, *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971.
- TODOROV TZVETAN, « Genres littéraires », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 197-201.
- TODOROV TZVETAN, *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1971.
- WHITE T.H., *England Have my Bones*, London, Collins, 1936.
- WYNE-DAVIES MARION (éd.), *Guide to English Literature*, London, Bloomsbury, 1989.

The first part of the paper deals with the general principles of the method of the present investigation. It is shown that the method is based on the assumption that the human body is a closed system, and that the energy which is expended in the performance of work is derived from the energy which is stored in the body. The energy which is stored in the body is derived from the energy which is derived from the food which is eaten. The energy which is stored in the body is derived from the energy which is derived from the food which is eaten. The energy which is stored in the body is derived from the energy which is derived from the food which is eaten.

The second part of the paper deals with the application of the method to the study of the energy expenditure of the human body. It is shown that the method is applicable to the study of the energy expenditure of the human body in a wide range of circumstances. The method is applicable to the study of the energy expenditure of the human body in a wide range of circumstances. The method is applicable to the study of the energy expenditure of the human body in a wide range of circumstances.

The third part of the paper deals with the results of the investigation. It is shown that the method is applicable to the study of the energy expenditure of the human body in a wide range of circumstances. The method is applicable to the study of the energy expenditure of the human body in a wide range of circumstances. The method is applicable to the study of the energy expenditure of the human body in a wide range of circumstances.

The fourth part of the paper deals with the conclusions of the investigation. It is shown that the method is applicable to the study of the energy expenditure of the human body in a wide range of circumstances. The method is applicable to the study of the energy expenditure of the human body in a wide range of circumstances. The method is applicable to the study of the energy expenditure of the human body in a wide range of circumstances.

# Le roman policier

« Le roman policier est le geste de l'esprit humain aux prises avec un monde opaque. »

BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*.

LE ROMAN POLICIER est souvent classé dans la paralittérature, marginalisé dans les limites d'un ghetto pour *aficionados*, au sein d'une sous-littérature populaire, au même titre que le roman d'espionnage, le roman fantastique, la science-fiction, le roman sentimental, ou le récit d'horreur (Gallix, *Formes du roman de détection*, 1996, p. 11-14). Comme l'ont souvent souligné de nombreux commentateurs, le roman policier a « mauvais genre ». Une partie de la critique a toujours en effet ressenti de la méfiance pour un genre populaire et de divertissement, économiquement rentable et plutôt lu dans un train, dans le métro ou à la plage que dans les bibliothèques. Les romans policiers sont, en quelque sorte, victimes de leur propre succès. Dans sa préface au livre de Fereydoun Hoveyda, *Histoire du roman policier* (1965), Jean Cocteau écrivait : « Ces livres ont contre eux qu'ils intriguent et qu'on ne les lâche plus si on les commence. »

Dès 1901, G.K. Chesterton éprouvait le besoin de se lancer à l'assaut de ce préjugé en écrivant « A Defence of Detective Fiction ». Maxime Gorki ira jusqu'à critiquer, devant le premier congrès général des écrivains soviétiques du 17 août 1934, le peu de conscience de classe dont font preuve les lecteurs de romans policiers qui éprouvent de la « sympathie pour des fripons adroits, [ce qui] les encourage à voler » ! (Baronian, 1995, p. 14). En 1941, Paul Claudel avouait lire des romans policiers, mais s'empressait d'ajouter qu'il n'en avait jamais trouvé un seul qui eût une valeur littéraire.

Il y eut pourtant de notables exceptions, parmi les écrivains comme André Gide, André Malraux, Joseph Kessel, Pierre Mac Orlan (auteur de romans policiers lui-même) ou Paul Morand, qui n'hésitèrent pas à vanter les qualités intrinsèques d'un genre qu'ils appréciaient. Parmi les critiques, Roger Caillois montra, en 1941, dans « Le roman policier » les ressources littéraires de ce type de récit. Thomas Narcejac, dans *Esthétique du roman policier* (1947), se fit le défenseur du genre en reprenant l'un des thèmes de G.K. Chesterton qui voyait dans le roman policier une nouvelle forme du « merveilleux moderne » :

Le roman policier est l'épopée de notre temps dévoré par la sèche curiosité scientifique, amputé de ses dieux familiers, voué tout entier à la méthode, mais ivre secrètement, de la nostalgie de l'irrationnel et du miracle (*ibid.*, p. 10).

## 1 DÉFINITIONS

La définition la plus simple est certainement celle de l'écrivain de romans policiers Dorothy Sayers (1936) : « stories of crime and detection in which the interest lies in the setting of a problem and its solution by logical means » (« des histoires de crime et de détection dans lesquelles l'intérêt réside dans la mise en place d'un problème et de sa solution grâce à un raisonnement logique »).

Ronald Knox (1958) a donné une version légèrement différente de ce que l'on a appelé le *whodunit* ? (« qui a tué ? »)

A detective story must have as its main interest the unravelling of a mystery; a mystery whose main elements are clearly presented to the reader at an early stage in the proceedings, and whose nature is such as to arouse curiosity, a curiosity which is gratified at the end of the book.

[La caractéristique essentielle d'une histoire policière doit être l'élucidation d'un mystère dont les principaux éléments sont clairement présentés au lecteur dès le début du récit et dont la nature doit éveiller une curiosité qui sera satisfaite à la fin du livre.]

Selon Ellery Queen (1929), « a pure detective novel must have a detective who detects, who is the story's protagonist, and who triumphs over the criminal » (« un vrai roman policier doit avoir un détective qui fait des découvertes, qui est le protagoniste de l'histoire et qui remporte la victoire sur le criminel »).

Le détective est donc indispensable au genre. Il faut y ajouter l'utilisation d'un raisonnement quasi scientifique fondé sur le schéma observation-déduction-induction, comme l'a bien vu Régis Messac, auteur de la première thèse française sur ce sujet : le roman policier est un « récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux » (1975, p. 9).

Une dernière définition, très lapidaire, pourrait être celle du poète britannique W.H. Auden dans « The Guilty Vicarage » (1964, p. 15) : « a murder occurs; many are suspected; all but one suspect, who is the murderer, are eliminated; the murderer is arrested or dies » (« un meurtre a lieu; nombreux sont les suspects; tous les suspects, sauf un (le coupable), sont disculpés; le meurtrier est arrêté ou il meurt »).

Il est certain que de telles définitions semblent justifier une codification du genre qui risquerait fort de le conduire à sa perte, en le réduisant à une simple suite de recettes stériles, une « machine à lire », pour reprendre le titre éloquent d'un ouvrage de Thomas Narcejac (1975); un simple objet de consommation standardisé et prêt à servir à un habitué conditionné.

### Les règles du genre

Dès 1928 en effet, dans *The American Magazine*, l'auteur de romans policiers Van Dine énumérait les vingt règles censées codifier le genre. La même année, ces normes étaient adaptées pour devenir lois dans l'engagement auquel acceptaient de se conformer les membres du Detective Club, dont faisaient partie Dorothy Sayers et Agatha Christie — véritable institution qui subsiste jusqu'à notre époque et dont le président est actuellement H.F.R. Keating. Un

peu à la manière des « petits papiers » des poèmes surréalistes et du poème collectif (« The Poem ») écrit par douze étudiants d'Oxford à la même période, le club entreprit de publier un roman : *The Floating Admiral* (1932), dont chaque chapitre était rédigé par un auteur différent, chacun ignorant le contenu des autres chapitres.

La règle principale de ce code de déontologie, qui transformait l'écriture en exercice ludique, était de se conformer au *fair play* selon un accord tacite passé entre l'auteur et son lecteur : « We take it for granted that "no vital clue should be concealed", that reader and detective should start from scratch and run neck to neck to the finish. [...] » (« Nous estimons comme indiscutable qu'aucun indice crucial ne devra être dissimulé et que le lecteur et le détective se trouveront dans les mêmes conditions depuis le début en faisant côte à côte la même course jusqu'à la fin ») (1944).

Boileau-Narcejac reprirent et commentèrent négativement la plupart des règles de van Dine dans *Le Roman policier* (1974, p. 51-55). Il suffit d'en citer quelques-unes pour souligner la pertinence de certaines et le danger d'autres et pour se réjouir que la plupart de ces diktats aient été immédiatement transgressés par les grands auteurs :

3. Le véritable roman policier doit être exempt de toute intrigue amoureuse. Y introduire de l'amour serait, en effet, déranger le mécanisme du problème purement intellectuel.

7. Un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas.

15. Le fin mot de l'énigme doit être apparent tout au long du roman [...] si le lecteur relisait le livre, une fois le mystère dévoilé, il verrait que, en un sens, la solution sautait aux yeux dès le début...

16. Il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longs passages descriptifs, pas plus que d'analyses subtiles ou de préoccupations d'atmosphère. [...] Je pense que, lorsque l'auteur est parvenu à donner l'impression du réel et à capter l'intérêt et la sympathie du lecteur, aussi bien pour les personnages que pour le problème, il a fait suffisamment de concessions à la technique purement littéraire.

Ces règles furent adaptées par Ronald Knox dans son introduction à *The Best English Detective Stories of 1928* (New York), qui les réduisit à dix (« The Ronald Knox's Decalogue », 1929) et insista sur la nécessité de la logique et du *fair play*, avant d'être limitées à six catégories par Tvetan Todorov. En 1935, Luis Borges s'était plu à retrouver les règles ressortant de sa propre lecture des œuvres de G.K. Chesterton (*Los Laberintos policiales y Chesterton*, p. 92-93).

Si ces normes répétitives et stérilisantes constituent en effet un risque, exploité par certains éditeurs désirant avant tout la multiplication de produits standards et jetables pour lecteurs programmés (ce qui s'applique en fait à tous les genres), le danger d'une production en série d'objets de consommation — une sorte de « macdonaldisation » du livre — ne saurait faire oublier les auteurs qui n'acceptent pas de se plier à ces concessions réductrices ou qui s'astreignent volontairement à utiliser le schéma d'un code, à l'instar du poète choisissant la noble rigueur d'une forme contraignante :

Il n'y a sous-littérature que dans la mesure où il y a concession au lecteur. Les grands du roman policier, les Freeman, les A. Christie, les Simenon, etc., ne vont jamais au-devant de leur public.

## 2 HISTORIQUE

Un peu à l'image des grandes inventions technologiques que peuvent revendiquer plusieurs pays, pratiquement au même moment, l'histoire du roman policier associe très intimement les écrivains américains, britanniques et français. Il serait donc très artificiel et réducteur de se limiter exclusivement au roman britannique.

Pour découvrir l'origine du roman policier, sans aller, comme P.D. James jusqu'à évoquer les peintures rupestres des hommes des cavernes, certains n'hésitent pas à remonter à la Bible et au premier meurtre : celui d'Abel par son frère Caïn. D'autres rappellent l'énigme à laquelle dut répondre Œdipe interrogé par le sphinx avant de devenir à la fois criminel et détective. D'autres encore évoquent certain des récits des contes des *Mille et Une nuits*.

Un précurseur involontaire pourrait bien être Voltaire dans son conte philosophique *Zadig ou la destinée* (1747). Dans le passage intitulé « Le chien et le cheval », Zadig, qui n'a jamais vu ni la chienne de la reine ni le cheval du roi, réussit à deviner, uniquement grâce à un raisonnement annonçant de façon stupéfiante, les célèbres ratiocinations de Sherlock Holmes, que la chienne vient d'avoir des chiots, qu'elle boite de la patte avant gauche et qu'elle a de longues oreilles. De la même façon, Zadig parvient à annoncer au grand veneur de la reine que le cheval du roi a une queue de trois pieds et demi de long, que les bossettes de son mors sont d'or à vingt-trois carats et que ses fers sont d'argent à onze deniers, ceci grâce à une étude des marques des pas du cheval, de la poussière laissée sur les arbres, des feuilles tombées et des pierres du chemin (voir Eco, *Les Limites de l'Interprétation*, 1990, p. 267). En partant de cette similitude, Régis Messac donna à la chaîne de raisonnement hypothético-déductive du roman classique de détection le nom de « zadiguerie », François Fosca celui de « zadiguisme » — ce qu'Horace Walpole avait appelé *serendipity*, à partir des aventures des princes de Sarendip, fables d'origine persane dont s'était probablement inspiré Voltaire. Dans *Le Nom de la rose* (Eco, 1980), qui a été parfois qualifié de « roman policier médiéval », frère Guillaume de Baskerville [!] fait encore mieux que Zadig, dans un passage calqué sur celui de Voltaire, en décrivant, grâce à l'observation d'indices, un cheval qu'il n'avait pourtant jamais vu et dont il parvient même à trouver le nom : Brunel ! Dans *Surveiller et Punir* (1975), Michel Foucault rappelle que les textes de la littérature populaire des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, feuilles volantes souvent vendues au cours des exécutions publiques à des spectateurs fascinés — « discours de l'échafaud » — glorifiaient souvent les criminels des classes inférieures, alors même que la mise en scène spectaculaire du supplice devait servir d'exemple pour renforcer l'autorité du souverain. Selon Foucault, le roman policier constitua à l'inverse une « réécriture esthétique du crime » (*ibid.*, p. 82), « une appropriation de la criminalité dans des formes recevables » par les classes dominantes (in *Littérature*, p. 13), en mettant en scène des criminels bourgeois :

La bourgeoisie se donne ses propres héros criminels. [Elle] se constitue une esthétique où le crime n'est plus populaire, mais un de ces beaux-arts dont elle est seule capable.

ÉVRARD, 1996, p. 97.

Bien vite, c'est le détective, représentant de la loi, qui devient le héros et le modèle.

Selon Julian Symons dans *Bloody Murder* (1972), le premier roman comportant la plupart des caractéristiques du roman policier (meurtre, indices, détective amateur) fut *The Adventures of Caleb Williams* (1794) de William Godwin, père de Mary Shelley. Dans *The Art of Murder* (1993), P.D. James insiste plutôt sur le caractère essentiellement politique et polémique d'un texte de propagande rédigé par le philosophe anarchiste.

Dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux romans incluent dans leur titre le mot « mystère » (*Les Mystères de Paris*, roman-feuilleton d'Eugène Sue, 1842-1843). Cette tendance va perdurer pendant une dizaine d'années à partir de 1860 par le roman à sensation, puis par le roman policier. Certains des thèmes du roman à sensation (Wilkie Collins, *The Woman in White*, 1860), du mélodrame et du « mélo » (Gaboriau, *L'Affaire Lerouge*, 1863), se retrouveront dans le roman policier. Si la folie, l'incendie volontaire, la captation d'héritage, les échanges d'enfants à la naissance ou la bigamie disparurent avec le genre, les thèmes du secret, du mystère, du meurtre, du conflit entre le bien et le mal introduits par une intrigue complexe induisant le suspens, subsistèrent et se développèrent dans ce qui allait devenir le roman policier.

## 2.1. Le roman de détection

C'est au cours de la décennie 1850-1860 que naît le roman de détection (ou roman à énigme), qui reste le fleuron du roman policier britannique, au moment où la notion de grande ville industrielle commence à prendre forme, avec son « milieu » et ses bas-fonds permettant aux criminels de se noyer facilement dans une masse de plus en plus anonyme (voir Boileau-Narcejac, 1974, p. 14). Dès son origine et au fur et à mesure de son évolution, le roman policier est et reste foncièrement le roman de la cité, « l'Illiade de la grande ville », écrivait Chesterton en 1901. Au même moment, la classe moyenne en pleine expansion peut donner libre cours à son besoin de lecture alors même que se développe la presse à grand tirage et ses faits divers sensationnels.

Chacun peut alors acheter des fascicules bon marché qui se vendent jusqu'à un million d'exemplaires dans lesquels se multiplient les récits de meurtres et d'exécutions. Le prix de certains livres commence également à baisser et les *Blue Books* résumant les passages les plus sensationnels des romans gothiques se vendent à six pence. Dès 1841, Edward Lloyd propose pour un penny des petites livraisons hebdomadaires : les *penny dreadfuls*, ainsi appelés à cause de leur contenu censé donner le frisson à petit prix. Les *circulating libraries* d'Edward Mudie divisent par deux leur prix d'adhésion et d'autres bibliothèques deviennent même gratuites. Bientôt, l'extension des chemins de fer et des kiosques de gare permet aux voyageurs d'acheter des livres bon marché aux couvertures jaunes, les *yellow railway novels*.

Le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle voit également la création d'une force de police organisée dont des traces sont visibles dans les personnages de Balzac (Vautrin) et de Victor Hugo (Javert), tandis que Dickens, dans sa revue *Household Words*, vante

La notion de genres littéraires, longtemps critiquée, voit sa fonction complètement réévaluée grâce, en particulier, au rôle joué par le lecteur. Un avant-propos remet ce concept en perspective.

L'auteur présente ensuite les principaux genres et catégories caractéristiques de la grande diversité du roman britannique tel qu'il apparaît à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle : roman policier, littérature enfantine, roman universitaire, roman d'aventures / récits de voyage, science-fiction, roman féministe, roman régionaliste, roman expérimental, « pulp fiction » / roman à l'eau de rose, roman postmoderne.

Chaque chapitre propose des définitions et un historique du genre, donne ses caractéristiques principales et offre des repères temporels illustrés de nombreux exemples, ainsi qu'une bibliographie détaillée.

Plusieurs lectures de cet ouvrage sont possibles et souhaitées :

- la première est une lecture ciblée donnant la possibilité d'obtenir des éléments de recherche sur un genre particulier ;
- la seconde est transgénérique et conduit à un rapprochement de plusieurs genres ;
- la troisième est une lecture suivie, du premier au dernier chapitre, permettant de recoller les pièces du puzzle pour aboutir à un panorama du roman britannique contemporain à travers des œuvres aussi diverses que celles de P.D. James, Roald Dahl, Bruce Chatwin, David Lodge, Michael Moorcock, Graham Swift, Angela Carter, Melvyn Bragg, Irvine Welsh, Barbara Cartland...

Afin de faciliter la lecture, tous les textes sont présentés en version bilingue.

*François Gallix, professeur des universités à Paris IV-Sorbonne, est membre du comité de rédaction d'Études anglaises et d'Études britanniques contemporaines. Directeur de collection aux éditions Le Temps, il collabore à La Quinzaine littéraire. Il est l'auteur de deux manuels de traduction et de plusieurs ouvrages sur le roman contemporain de langue anglaise, dont Le Roman britannique du XX<sup>e</sup> siècle (Armand Colin). Coauteur d'un dictionnaire, il dirige de nombreux ouvrages sur les écrivains contemporains de langue anglaise et travaille actuellement sur Margaret Atwood.*

ISBN 2-200-01894-0



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7531 00105514 5

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

