

***Ce mal étrange* : au-delà du roman policier, le roman du crime
This sweet Sickness : beyond the crime fiction, the « roman du crime »**

Bennama Mekia

Université Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem, bennama.me@gmail.com

Benhaimouda Miloud

Université Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem, benhaimouda2016@gmail.com

Reçu le:15/08/2019

Accepté le:20/08/2019

Publié le:09/10/2019

Résumé:

Dans cet article, nous tentons de déterminer l'appartenance du roman *Ce mal étrange* de Patricia Highsmith à un genre particulier qui est celui du «roman du crime». Notre objectif est de voir comment l'auteur a su transcender un genre bien codifié qui est celui du roman policier pour le faire évoluer en y introduisant l'élément de la psychologie. Nous avons donc dans un premier temps étudié la genèse du roman policier, pour ensuite nous attacher à la psychologie freudienne. Ceci nous a amené à étudier le complexe d'Œdipe dans le roman *Ce mal étrange* de Patricia Highsmith ainsi que les contraires Heimlich et Unheimlich.

Mots clés : Roman policier- Roman du crime - Patricia Highsmith - Névrose - Paralittérature

Abstract: In this article, we attempt to determine the affiliation of Patricia Highsmith's novel, *This sweet sickness* to a particular genre, which is the "Roman du crime". Our objective is to see how the author was able to transcend a well-codified genre which is that of the detective novel to make it evolve by introducing the element of psychology. So we first studied the genesis of the detective novel, and then focussed

on Freudian psychology. This led us to study the Oedipus complex in the novel *This sweet sickness* by Patricia Highsmith as well as the opposites Heimlich and Unheimlich

Keywords: crime fiction; psychological thriller; Patricia Highsmith; neurosis; paraliterature.

Auteur correspondant: Bennama Mekia, Email: bennama.me@gmail.com

1. Introduction:

Patricia Highsmith, comme à son accoutumée, nous brosse dans *Ce mal étrange* roman sur lequel se base notre travail, le portrait d'un personnage hors du commun.

D'une part, après lecture, nous voyons constatons le côté tragique de cette histoire ; d'autre part la critique littéraire s'est entendue pour classer Patricia Highsmith dans la catégorie des auteurs de romans policiers et ceci à son corps défendant.

La problématique qui s'impose alors à nous est de comprendre comment à partir du genre du roman policier et de ses règles préétablies, Patricia Highsmith a su transcender le genre par l'utilisation de l'aspect psychologique poussé jusqu'à la névrose.

Nous allons nous attarder sur l'aspect historique du roman policier ainsi que sur son évolution, en abordant les origines de ce genre et en nous attachant plus particulièrement à la littérature anglo-saxonne et américaine dans le but d'inscrire l'œuvre de Patricia Highsmith par rapport au genre du roman policier en général et du roman du crime en particulier.

Enfin, nous verrons, à la lumière des thèses freudiennes sur le complexe d'Œdipe et sur les contraires *Heimlich* et *Unheimlich*, comment à partir du roman du crime, Patricia

Highsmith utilise et analyse la psychologie pour décrire le côté névrotique et par la suite la déviance psychotique de son personnage.

2. Le roman policier

2.1 Des origines anglo-saxonnes et françaises

Le roman policier est une catégorie générale, c'est un genre caractérisé dont l'émergence est historiquement datée ; néanmoins certains critiques font remonter les origines du genre aux crimes d'Œdipe, parmi les plus marquants de l'histoire de la littérature, dans *Œdipe Roi* de Sophocle.

L'élément thématique prédominant du roman policier moderne est l'élucidation d'un crime dans un milieu urbain ; le mot police dérive d'ailleurs du mot grec, *polis*, qui signifie justement « cité ». Lié d'une part à l'apparition d'une civilisation industrielle et d'autre part à l'émergence de la science, le récit policier change le mystère en problème. De ce fait, il se présente à ses débuts comme un genre strictement codifié, orienté vers la résolution de l'énigme. Toutefois, il est notable de souligner que, dans certains romans, malgré la présence d'éléments caractéristiques tels que les crimes et les assassinats ou même les prémisses de ce que peut être une enquête policière, comme par exemple dans le roman d'aventure *Les Trois mousquetaires* de Alexandre Dumas, il n'est pas encore possible d'évoquer le genre du roman policier. En effet, nous ne pouvons parler de l'apparition d'un genre qu'à partir du moment où ces éléments caractéristiques deviennent le thème dominant.

Nous pouvons fixer la naissance du roman policier comme genre à part entière vers 1841 dans la littérature anglo-saxonne avec notamment, Edgar Allan Poe (1809-1849) qui écrit les premières nouvelles policières directement inspirées de faits divers. Malgré l'existence de nombreuses exceptions, nous pouvons admettre que l'idée généralement répandue que nous nous faisons du roman policier, suppose une énigme. En effet celui-ci nécessite un mystère, dont la solution est forcément révélée à la fin. L'enquêteur qui est le personnage principal, résout l'énigme grâce à son génie logique. Cette règle propre au roman policier, se rattache à la tradition britannique depuis la naissance des personnages du Chevalier Dupin dans *Double assassinat dans la rue Morgue* de Edgar Allan Poe et du détective Sherlock Holmes sous la plume de Sir Arthur Conan Doyle, dans *Une étude en rouge* (1887). Cette règle typiquement britannique perdure toujours et traverse les frontières puisque nous la retrouvons comme trame essentielle du roman policier médiéval de l'Italien Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, œuvre dans laquelle le personnage principal qui fait office de détective, se nomme justement dans un clin d'œil intertextuel Guillaume de Baskerville.

D'autre part en France, Emile Gaboriau publie, en 1863, le premier roman policier imprégné des feuilletons du XIX^{ème} siècle. Dans la littérature policière anglaise, c'est seulement avec Conan Doyle, qu'apparaît la première vraie figure de détective, avec le personnage de Sherlock Holmes, pur enquêteur, sans émotions ni arrière-plan familial. A l'opposé, dans la littérature française, Gaston Leroux doit sa célébrité à un fameux récit de chambre close, où le jeune journaliste Rouletabille conduit ses investigations ; l'arrière-plan familial est justement la clef des mystères qu'il doit résoudre dans une série d'aventures dont les plus connues sont *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Parfum de la dame en noir*.

La grande majorité des romans policiers s'organise le long d'un axe central de l'élucidation, depuis le mystère initial (le meurtre) jusqu'à sa résolution (l'identification du coupable). Le détective s'intéresse à la réalité comme un système de signes codés : il doit déchiffrer les indices pour reconstituer le puzzle. La recherche de la vérité privilégie la forme des dialogues et le monologue de l'enquêteur qui reconstitue l'histoire du crime à la fin du récit. C'est précisément le schéma que suit un auteur tel qu'Agatha Christie pour l'écriture de ses romans, comme dans *Le Crime de l'Orient-Express* par exemple. Dans le roman policier en général, la structure narrative favorise deux séries temporelles : les jours de l'enquête (présent) et les jours du drame (passé). Son mode de narration vise à doser intelligemment l'information par des leurre, des équivoques, des réponses suspendues ou des blocages pour ne pas dévoiler trop vite la vérité et maintenir le lecteur en haleine.

Au contraire, dans un autre ordre d'idées dans la tradition américaine, c'est grâce à la combinaison de sa chance, de son courage et de sa persévérance que le héros, souvent un détective privé, résout l'énigme. C'est notamment le cas dans les œuvres de Dashiell Hammett avec son héros Sam Spade dans les romans *Le Faucon Maltais* ou *La Clé de Verre*. La narration commence par livrer quelques informations insuffisantes sur un événement qui vient de se produire, puis elle suit les progrès de l'enquête, ce qui signifie qu'elle apporte de nouvelles informations sur l'événement initial. Ayant enfin percé le secret, l'enquêteur pourra en faire part aux personnages, et au lecteur. Certains auteurs se sont néanmoins écartés de cette formule dominante en alternant les éléments fondateurs du récit de détection ou en les mélangeant aux composantes de genres voisins (roman social, psychologique, fantastique, etc.). C'est le cas notamment pour William Irish dans son roman *J'ai épousé une ombre* (1948).

Si nous considérons, comme nous l'avons vu plus haut, que dans le roman policier, la résolution de l'énigme marque la fin de la narration, nous pouvons tenter de dégager les limites de ce qu'est un roman policier en général. En effet, la logique n'est pas toujours exacte dans la définition d'un genre littéraire. Nous avancerons donc l'idée que la transgression de plusieurs de ces limites entraîne la naissance d'une nouvelle catégorie. Il nous est donc permis de nuancer l'appellation roman policier, pour les romans qui comportent au moins un assassin, et dans lesquels, l'identité du meurtrier est connue du lecteur dès que le crime est commis. Nous pouvons également distinguer le cas où, même s'il y a crime, ce n'est plus le représentant de la loi qui mène l'enquête. En effet, le protagoniste n'est plus ni un policier ni un détective privé, mais un personnage banal qui se retrouve pris au piège dans une situation qui le dépasse, comme dans le roman à succès *La Nuit du renard* de Mary Higgins Clark.

Évoquons aussi le cas des romans où, le narrateur raconte le crime sans masquer la vérité : l'enquête n'est pas mise en scène, alors que l'assassinat l'est brièvement ou pas du tout. C'est précisément dans cette catégorie que nous suggérons de classer les « romans du crime », et par conséquent le roman de Patricia Highsmith *Ce mal étrange*.

Dans cet article « Le roman de la violence obscure »¹, Jean-Louis Bakès tente de définir la catégorie nouvelle du roman du crime : « [...] leur intrigue comporte au moins un assassinat, mais encore cet assassinat est-il mis en scène, brièvement ou non [...] C'est peut-

être autour de la notion paroxystique, que pourrait se construire une relative unité de notre corpus [...] »².

Autrement dit « le crime qui fournit au livre son sujet fait l'objet d'une description dramatique ; il est mis en scène. »³. En fait, le roman policier n'a cessé d'évoluer et de développer ses potentialités propres. Le roman policier est principalement une littérature de divertissement dite « facile », où le plaisir intellectuel se mêle au désir de comprendre, et c'est à ce titre qu'elle fut longtemps considérée comme de la sous littérature. Dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Agatha Christie pousse le mécanisme d'écriture à son extrême. Elle joue avec le lecteur en mettant en scène un narrateur, lui-même assassin, ce que le lecteur ignore jusqu'à la fin, laissant malgré tout la place au suspense.

Mais, elle ne peut être réduite à cela, car bien souvent des motivations plus profondes se superposent. Il y a d'abord dans cette littérature comme enjeu plus profond, un intérêt psychologique, elle permet de pénétrer tous les milieux et d'approcher tous les types humains. Le roman policier est une sorte de catharsis, car il met en scène des maux de la société présente dans laquelle nous vivons. C'est le cas pour l'œuvre de Yasmina Khadra qui a écrit plusieurs romans dits de l'urgence dans lesquels, il relate la décennie noire de l'Algérie, comme dans *Le Dingue au bistouri*.

2.2 Un cas particulier : le « roman du crime »

Cette expression de « roman du crime » nous semble très claire, et nous amène à penser tout naturellement qu'elle se compose d'un roman et d'un crime. Mais la question est de savoir de quel roman et de quel crime il s'agit. Le roman policier, nous l'avons vu, se définit essentiellement par la notion d'énigme méconnue du lecteur, alors que dans le « roman du crime » le lecteur est omniscient. Le « roman du crime » ne comporte que des crimes de violence brutale ce qui est exactement le cas pour les crimes commis par William dans *Ce mal étrange*.

Dans cette expression « roman du crime », le crime renvoie à l'imaginaire collectif. En effet, pour le grand public, le vrai crime est le crime de sang. La forme de la narration est, elle aussi, bien spécifique dans le « roman du crime » ; La mise en scène est dramatique et construit le récit autour d'un ou de plusieurs moments forts.

La mise en scène dramatique du crime caractérise le roman *Ce mal étrange*, elle n'est pas nécessaire dans le roman policier qui lui substitue la découverte du cadavre. Dans le « roman du crime », le récit est immédiat, le narrateur s'implique complètement, qu'il soit le criminel lui-même ou le narrateur anonyme, en mettant en évidence les impressions et les réactions du criminel.

La critique littéraire s'est accordée à catégoriser ce livre comme roman policier, car le meurtre est un des éléments déterminants du genre. Malgré la présence d'un meurtre, il ne s'agit pas d'un roman policier comme les autres où le lecteur accompagne un enquêteur dans ses déductions. C'est un roman policier d'un genre particulier, qui tourne en dérision le stéréotype, ne serait-ce que parce que le fin mot de l'énigme est révélé dans des conditions tout à fait inhabituelles, les personnages ne le connaissent pas, et seul le lecteur connaît la vérité. Nous nous proposons de distinguer à l'aide de ce schéma les trois éléments fondamentaux du roman policier à partir desquels l'histoire, et le genre vont pouvoir

prendre différentes directions :

Criminel	Détective	Victime
----------	-----------	---------

Dans *Ce mal étrange* de Patricia Highsmith, nous suivons le parcours psychologique de David Kelsey qui commettra des meurtres, l'élément fondamental de ce roman est donc le personnage du criminel.

Le récit est hétérodiégétique, et par le biais des discours directs rapportés par le narrateur, le lecteur connaît les pensées du personnage principal et se rend compte progressivement de la folie de celui-ci. Schizophrène et éperdu d'amour pour Annabelle, David se révèle au fil des pages.

Dans *Ce mal étrange*, le lecteur est omniscient. Il partage avec le personnage principal le secret de sa folie qui l'a conduit à assassiner. L'enquête le laisse aux prises avec l'image d'un monde où, la maîtrise d'un secret, loin de donner la puissance, conduit au désespoir et à l'anéantissement, ce qui s'est passé pour Effie. Dans un autre ordre d'idées, dans le schéma classique du roman policier, la révélation du secret ramène l'ordre dans le monde comme c'est le cas dans la tragédie classique *Œdipe Roi*. Tout devient clair.

Dans *Ce mal étrange*, cela ne se passe pas exactement ainsi, la découverte du secret perturbe le personnage incarné par David, celui-ci se met à lâcher prise et il décide de rejoindre Annabelle dans la mort.

David joue en quelque sorte avec les enquêteurs, n'hésite pas à prendre des risques, décide d'en finir et de se rendre, signes caractéristiques de sa descente aux enfers vers la psychose.

Malgré tout, reprenant confiance, il compte sur la chance de son autre Moi William pour s'en sortir. Mais nous percevons clairement, nous lecteurs, la double personnalité de David phénomène dont il n'est pas conscient. C'est seulement à la mort d'Effie, que le secret de cette double personnalité de David-William est révélé aux enquêteurs, lorsqu'ils découvrent le portrait de David réalisé par Effie, dans l'appartement de cette dernière. Et c'est donc la découverte du portrait réalisé par Effie « le personnage omniscient », qui permettra la levée du mystère pour les autres personnages. Même si David a des envies de meurtre envers Gérard : « Il regrettait de ne pas avoir enfoncé son poing (...). Il l'aurait envoyé s'aplatir à terre; peut-être même l'aurait-il tué ». (p. 89), la narration en elle-même suggère le caractère accidentel de ces deux meurtres. Mais, il y a néanmoins des différences importantes, en ce qui concerne son premier meurtre, David ressent le désir d'éliminer son rival, alors que pour Effie, il semble n'avoir aucune motivation. Il n'est pas exclu qu'inconsciemment David ait désiré la tuer car elle était la seule au courant de son secret et donc susceptible de nuire à ses projets. Une autre différence est à noter, c'est le meurtre en lui-même. Lorsque David tue Gérard, il commence par le provoquer et s'acharne sur lui. Alors que bien plus tard, il tue Effie suite à un excès de folie et de rage.

Après chaque meurtre, David n'a même pas conscience d'avoir tué. Il ne le réalise qu'a posteriori. Il est troublant de noter combien la négation du crime est flagrante, de la part de David.

Au fur et à mesure que nous avançons dans le récit, nous comprenons qu'il s'agit de l'histoire d'un crime, qui n'obéit pas aux règles préétablies du schéma classique à tel point

que l'histoire en elle-même en tant qu'histoire d'un crime, en vient à se nier. L'enquête policière n'est plus l'élément primordial mais laisse la place à l'évolution psychologique du personnage principal en l'occurrence du criminel.

Ce mal étrange transgresse le schéma ordinaire du roman policier. Dans ce roman, le secret est connu du lecteur grâce à la narration en elle-même, et non pas par le biais d'un détective ou d'un policier. On évite même de parler de l'enquête qui n'a pas une grande importance dans le roman. Encore faut-il que, dans *Ce mal étrange*, l'énigme existe, simplement le lecteur en connaît d'emblée le fin mot. Et l'intérêt ne tient pas au mystère et à la curiosité intellectuelle, mais à la crainte, à la peur et à la terreur de ce qui peut et de ce qui va se passer. C'est pourquoi *Ce mal étrange* peut également être classé dans la catégorie du récit à structure inversée ou *Inverted Novel* ; selon Ellery Queen il est « possible d'écrire une histoire policière dans laquelle dès le début le lecteur entrerait dans les confidences de l'auteur, serait transformé en véritable témoin du crime, connaîtrait le coupable et se verrait fournir tous les détails d'être utilisés ultérieurement pour la découverte du coupable [...] ».⁴

La seule recherche mise en scène est celle menée par le personnage d'Effie qui découvre petit à petit une vérité sur David, que le lecteur connaît, sitôt le crime commis. Ceci nous permet de démontrer que Patricia Highsmith utilise les mêmes éléments et les mêmes outils proposés par la tradition du roman policier américain. Cependant, elle n'utilise pas ce personnage pour l'introduction progressive des éléments de l'énigme, mais elle détourne le concept même de ce personnage témoin dans le but de se détacher de la tradition. Elle a donc parfaitement connaissance de ces règles puisqu'elle se permet de les transgresser ainsi. De la même manière, elle a transgressé l'une de ces règles en choisissant de mettre en scène comme personnage principal non pas un détective privé, mais un assassin, qu'elle représente comme un homme charmant et attachant.

Dans *Ce mal étrange*, ce que les autres personnages ignorent, et que seul le lecteur connaît, est la double personnalité et la psychose de David, c'est là que se situe l'énigme.

Quoi qu'il en soit, d'une manière générale, le public admet qu'il n'existe pas de romans policiers sans énigme. Dans ce roman, la véritable énigme n'est pas de savoir qui a tué ni comment, mais de comprendre le meurtre. Effectivement, ceci ne se fait pas en suivant une enquête judiciaire, mais en suivant l'évolution de la psychologie du personnage. Comme nous l'avons bien défini plus haut, il ne s'agit pas d'une enquête sur un meurtre, mais d'une enquête sur la névrose de David qui se transforme en psychose. Là est l'enquête, et là est l'énigme.

3. Du roman du crime à la névrose

3.1. Les contraires heimlich et Unheimlich

David va perdre son père à l'âge de dix ans et sa mère à l'âge de quatorze ans. L'auteur fait toutefois le choix de ne pas s'attarder dans une description trop détaillée de l'enfance de David (elle se contente de l'évoquer en une page), alors que paradoxalement c'est pourtant, si l'on suit le principe du complexe d'Édipe, le point de départ des événements importants qui vont déterminer sa vie future et par conséquent le reste de l'œuvre. Une mère peu affectueuse qu'il craignait et admirait à la fois, semble être le pilier de la famille. Quant au père celui-ci semble effacé.

La vision que David a de ses parents, c'est-à-dire son admiration pour sa mère et son indifférence pour son père, démontre clairement que celui-ci vit un complexe d'Œdipe. Et, selon Freud, le complexe d'Œdipe qui survient chez le garçon entre trois et cinq ans est un stade obligatoire auquel il ne peut échapper. C'est une étape qui jouerait un rôle fondamental dans la structuration de la personnalité ainsi que dans l'orientation du désir. Freud définit le complexe d'Œdipe comme étant un ensemble de désirs amoureux et hostiles que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents.

Toujours selon Freud, il y a donc d'abord désir Œdipien, qui est ensuite tempéré par la menace fantasmatique de castration de la part du père. L'angoisse est finalement surmontée grâce à l'identification au père mettant fin à l'Œdipe. Mais pour David, cela ne se passe pas ainsi. En effet, celui-ci vit une sorte de fusion avec sa mère désirant être tout pour elle : il cherche quel peut être le manque de sa mère pour le combler, comme lorsqu'il se demande quelle carrière elle aurait désiré qu'il suive. Ceci démontre donc parfaitement la fusion de David avec sa mère. Il reproduira ce schéma bien plus tard avec Mme Beecham qui deviendra alors sa figure maternelle de référence, la seule personne qui comptait à ses yeux, et la seule devant laquelle il avait ressenti de la culpabilité. Mais, à aucun moment, le narrateur ne laisse percevoir une quelconque identification de David à son père.

C'est lorsque la mère répond à la demande de fusion de son fils et parce qu'il ne s'identifie pas à son père, qu'il devient objet de la mère. Il ne sera jamais sujet. C'est l'entrée dans la névrose. Un complexe œdipien non résolu, est donc une entrée dans la névrose. Mais une entrée seulement, car la phase de la latence se passe sans difficultés apparentes. Et, ce sont les expériences pubertaires qui vont permettre l'éclosion du Moi névrotique, ou le réparer si besoin est. Mais, les expériences pubertaires de David dans le domaine sentimental ne lui sont pas favorables. Il va tout d'abord connaître un premier échec amoureux, à l'âge de dix-sept ans avec une jeune fille nommée Joan Wagoner et un second échec avec Annabelle.

Un complexe œdipien non résolu durant l'enfance, des échecs amoureux durant la période pubertaire, et la situation d'épouse d'Annabelle, sont sans nul doute des facteurs déclenchants dans le développement de la névrose de David.

Freud, dans son article intitulé *L'Inquiétante étrangeté* (1919), aborde ce thème psychanalytique de la double personnalité : *Heimlich* et *Unheimlich*, les opposés d'une même personnalité, finissent par signifier la même chose. Selon Freud, le patient ressent un sentiment d'étrangeté, une anxiété majeure accompagne l'impression de modification des relations à la réalité ou à soi-même. En psychiatrie, ce sentiment fait partie du vécu délirant propre à la psychose schizophrénique. En ce qui concerne David, le « sentiment d'étrangeté » est vécu sur le mode exalté d'un moment magique de clairvoyance et de toute puissance.

Ce « sentiment d'étrangeté » est souvent lié, et, c'est le cas pour David, à la discordance et à la dépersonnalisation schizophrénique, il s'accompagne d'allusions, d'intuitions délirantes et d'hallucinations. En psychanalyse, le « sentiment d'étrangeté » est une manifestation des représentations refoulées qui font effraction dans la conscience, montrant ainsi que le « Moi n'est pas maître en sa maison ». Freud, parle « d'inquiétante étrangeté » pour évoquer cette impression effrayante suscitée par la figure du double, ou de « l'image de soi » non reconnu dans le miroir.

Ces figures évocatrices du morcellement corporel et de la castration se retrouvent dans le délire schizophrénique. Ces figures représentant le destin ou la mort seraient annonciatrices d'un anéantissement prochain. Cependant pour tout un chacun l'inquiétante étrangeté apparaît chaque fois que la fonction entre réalité et fiction devient floue. C'est ainsi que, ce que l'on tenait pour vrai peut se révéler imaginaire ou bien inversement, un fantasme peut faire irruption dans le réel. Ce relâchement du refoulement laisse alors apparaître l'étranger méconnu « en » et « de » soi-même, qui se laisse appréhender comme source du désir. C'est ce qui explique le fait que David bascule et se transforme de *Heimlich* il devient *Unheimlich*, à travers le personnage de William. Freud, révèle, que les contraires *Heimlich* et *Unheimlich* signifient la même chose, en l'occurrence ici, ils sont tous deux la personnalité de David.

3.2. Ce mal étrange à la lecture de Freud

Au premier abord, le personnage de David Kelsey semble tout ce qu'il y a de plus « normal ». Menant une vie professionnelle et sociale, rien en lui ne laisse prévoir un quelconque comportement hors du commun. Si ce n'est que comme tout homme, David ne ressent pas de jalousie, il vit simplement avec ce sentiment. Son esprit fait une fixation sur ce qu'il appelle « la situation », c'est-à-dire le fait qu'il n'est pas marié avec Annabelle. Le personnage de David se caractérise par une grande solitude, il aime à marcher seul la nuit au hasard des rues et chemins. Mis à part Annabelle, Mme Beecham est la seule personne qu'il éprouve le besoin d'aller voir, tout en y prenant plaisir. C'est pour lui une mère de substitution. Avec les autres personnes, David se montre distant, il n'éprouve aucune envie de se faire des amis. Nous le remarquons notamment lors de sa rencontre avec Effie Brennan. Il refuse les invitations de ses amis et ne les cherche pas. Ceci confirme que David est un homme solitaire, retiré, renfermé mais cependant doté d'une grande intelligence. C'est un homme maniaque, qui veille à la netteté de sa chambre et de son logement. Aimé et estimé de tous ceux qu'il côtoie, Mme Mac Cartney voit en lui « Le locataire idéal », p. 20. Donc, jusque-là, ce personnage ne montre aucun signe alarmant de perturbation mentale.

David mène une double vie sous deux noms différents. Durant la semaine, il vit sous son vrai nom David Kelsey et le week-end, il se fait appeler William Neumeister, c'est le nom que Kelsey s'est choisi il signifie nouveau maître en Allemand. Le personnage de William se distingue de celui de David par la tenue vestimentaire, mais aussi par le niveau social. Alors que David vit dans une pension dans un but économique, William a sa propre maison qu'il a achetée pour Annabelle. Contrairement à David, William réussit tout ce qu'il entreprend et possède tout ce qu'il désire, en l'occurrence Annabelle. David se laisse quelquefois aller à imaginer Annabelle vivant avec lui. Il en sourit tout en sachant que c'est son imagination qui lui joue des tours, il est conscient que tout n'est que rêve. Mais, à d'autres moments, David a des hallucinations, il croit voir Annabelle la tenir dans ses bras et lui faisant l'amour.

Puis il revenait à la réalité et prenait conscience de sa solitude. Lorsqu'il est Neumeister, dans sa maison, David passe par des phases de lucidité alternées d'hallucinations.

William est le double idéal de David, celui qu'il voudrait être : il vit avec Annabelle et son existence rend supportable l'existence de David le reste de la semaine. David mène une

réalité qui ne lui convient pas, et, par le biais de Neumeister, cette part de lui tirée des profondeurs, il parvient à trouver un équilibre très précaire et compense les insuffisances de son existence réelle.

Lorsque la réalité est aliénante, l'individu peut plonger dans la névrose. Celui-ci se détourne du réel pour se retrouver dans l'univers plus heureux de son rêve et en cas de maladie le contenu de cet univers se transforme en symptômes.

Chez David, sa fixation, ses hallucinations et sa double personnalité sont les symptômes de la présence d'une névrose. La névrose apparaît lorsque la transmutation des fantasmes du désir en réalité échoue, que ce soit par la faute des circonstances extérieures ou de la faiblesse de l'individu. L'homme énergique qui réussit est celui qui arrive à transmuter en réalité les fantasmes du désir. Quand la faculté de création manque, il devient inévitable que la libido, par régression, parviennent à la réapparition des désirs infantiles et donc de la névrose. Dans certaines conditions plus favorables, quand il y a un don artistique ou autre, au lieu de symptômes, l'individu transforme ses rêves en création artistique.

Tout comme la multiplication des obstacles extérieurs, une adaptation insuffisante et la non satisfaction des besoins érotiques font que certains hommes se réfugient dans la maladie, afin d'obtenir, grâce à elle, les plaisirs que la vie leur refuse. Le personnage de David, qui n'a aucun don, ne peut assouvir ses désirs, se retrouve face à une multiplication d'obstacles qui l'empêchent de se réaliser. De ce fait, il n'a pas de vie sexuelle à cause de ses inhibitions, tous les symptômes annonciateurs d'une névrose sont là. Et, pour Freud, s'il y a névrose il y a forcément conflit psychique d'origine infantile refoulé, c'est-à-dire que la névrose est la réapparition des désirs infantiles par régression de la libido.

L'enfance de David et son complexe Œdipien non résolu semblent expliquer en partie l'apparition de troubles névrotiques à l'âge adulte. Il y a en lui deux personnes qui cohabitent en des lieux et à des moments différents, David maîtrise parfaitement cet autre lui « William » du moins, au tout début du roman et tant que la névrose n'évolue pas. Puis on assiste à la montée du mal, à la césure de plus en plus évidente qui se produit entre David et William.

Au cours de la dernière soirée qu'il passe avec ses amis, David réalise qu'il n'est plus maître du jeu, il ne domine plus les personnalités qu'il s'est inventées pour un semblant d'équilibre : lorsqu'il est William il ne sait plus ce qu'a fait ou dit David et vice-versa. La pièce semble totalement lui échapper. Il est à présent deux personnes sans aucun lien ni corrélation entre elles. Après le premier meurtre accidentel, celui où il tue Gérald, David se souvient de tout. Par contre lorsqu'il assassine Effie, il ne se souvient pas l'avoir battue et étouffée : il n'est plus conscient du désordre de sa personnalité, il est deux en un, deux identités séparées, deux personnalités différentes, qui se heurtent et s'opposent de plus en plus violemment jusqu'au clash final que nous devinons proche. Il passe par un nouveau palier et sombre inexorablement dans la psychose. David, encore peu critique vis-à-vis de lui-même, s'en veut et se dit que, jamais, l'autre lui William, n'aurait assassiné une femme. Il est grandement perturbé, et fait un va et vient permanent de David à William.

William semble prendre le dessus, puis s'efface. David se retrouve comme dans un état second, durant lequel il est continuellement William. Tous les symptômes décrits plus haut et qui fournissent un sens au « mal » de David, sont le reflet d'un état névrotique.

David, comme tous ceux atteints de psychose n'est pas conscient du désordre de sa personnalité. Et la personnalité étant ce qui caractérise une personne, l'expression de ses troubles s'accompagne de désorganisation du comportement associée à une perte intermittente du contact avec la réalité. Les troubles ont débuté chez David au moment de la naissance de l'enfant d'Annabelle. Ils atteignent leur apogée après la mort d'Effie. Durant cette dernière crise, David a des hallucinations visuelles dont il n'est pas conscient.

A ce moment-là, le diagnostic est clair, David est complètement entré dans la psychose. Il nous semble pertinent de remarquer que David n'a sans doute pas choisi son nom de William Neumeister par hasard. D'une part, la signification de ce nom est claire, il est un « nouveau maître », un nouveau personnage est né et a progressivement pris possession de lui. D'autre part, nous pouvons supposer qu'il a souhaité ainsi mettre une certaine distance entre lui et les autres personnages. Utiliser un vocable en langue étrangère est pour lui une façon supplémentaire de se démarquer. Mais nous soulignons que c'est néanmoins tout d'abord l'auteur qui choisit cette distinction, c'est-à-dire le choix de la langue allemande pour la compréhension du lecteur dans la version originale du roman. Ce que nous voulons démontrer par là est la similitude des mots *Neu* avec *new* et *Meister* avec *master*. Nous voyons bien que le personnage de David se démarque des autres personnages grâce à ce procédé, mais cela reste compréhensible pour le lecteur.

4. Conclusion:

Dans cet article, nous avons abordé le travail à travers deux parties : le roman policier et le passage du roman du crime à la névrose. La problématique qui s'était imposée alors à nous consistait à comprendre comment à partir du genre du roman policier et de ses règles préétablies, Patricia Highsmith a su transformer le genre par l'utilisation massive de l'aspect psychologique poussé jusqu'à la névrose.

Nous avons consacré une partie à l'étude historique où nous abordons les origines anglo-saxonnes et françaises du roman policier, ses évolutions et ses conséquences dans la littérature américaine. Nous avons ensuite abordé le cas particulier du « roman du crime » car le roman *Ce mal étrange* fait partie de cette catégorie spécifique de la littérature policière. Nous avons abordé la genèse du « roman du crime » à travers une définition tout en expliquant la catégorisation du roman *Ce mal étrange* dans le genre « roman du crime ». Puis, nous avons abordé le « roman du crime » dans l'œuvre de Patricia Highsmith. En nous justifiant par des exemples et par le biais de l'écriture de Patricia Highsmith et sa façon de transformer et de réutiliser les schémas classiques du roman policier, nous avons démontré la catégorisation de son roman *Ce mal étrange* dans le genre du « roman du crime ».

La seconde partie de l'analyse se voulait à tendance plus psychologique. Nous avons en première partie donné quelques aspects de la psychologie freudienne en relation avec le roman *Ce mal étrange*, nous avons abordé deux points que nous pensons essentiels dans le roman, et qui sont le complexe d'Œdipe en nous appuyant sur l'enfance du personnage principal, ainsi que sur les contraires *Heimlich* et *Unheimlich*. Pour finir et dans un cadre moins généralisant, nous avons travaillé sur le roman à la lecture des thèses de Freud. Pour cela, nous avons étudié partiellement la psychologie du personnage principal ainsi que les

nombreux bouleversements qui l'on conduit à évoluer et à se transformer jusqu'à devenir psychotique.

Certains points, comme l'étude du style de l'auteur n'ont été que partiellement évoqués. La raison pour laquelle nous avons écarté ce type d'approche est toute simple : c'est que le roman *Ce mal étrange* n'a pas été écrit en français mais en anglais, cependant ce type d'approche pourrait être pour nous l'objet d'une nouvelle étude en nous accompagnant du texte original.

5. Liste Bibliographique:

1. Agatha Christie (1979), *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Albain Michel, France.
2. Agatha Christie (2001), *Le Crime de l'Orient-Express*, Hachette jeunesse, France.
3. Alexandre Dumas (2001), *Les Trois mousquetaires*, Gallimard, France.
4. Arthur Conan Doyle (2004), *Le Chien des Baskerville*, Pocket, France.
5. Dashiell Hammett (1998), *La Clé de Verre*, Gallimard, France.
6. Dashiell Hammett (2005), *Le Faucon Maltais*, Flammarion, France.
7. Edgar Allan Poe (1997), *Double assassinat dans la rue Morgue*, Flammarion, France.
8. Gaston Leroux (2003), *Le Mystère de la chambre jaune*, Gallimard, France.
9. Gaston Leroux (2005), *Le Parfum de la dame en noir*, Flammarion, France.
10. Jean-Louis Backès (1998), *Roman du crime*, Didier érudition CNED, France.
11. Mary Higgins Clark (1926), *La Nuit du renard*, Librairies des Champs-Élysées, Le Masque, France.
12. Patricia Highsmith (1960), *Ce mal étrange*, Calmann-Lévy, France.
13. Patricia Highsmith (1966), *L'art du suspens : mode d'emploi*, Calmann-Lévy, France.
14. Sigmund Freud (1933), *Essais de psychanalyse appliquée, l'inquiétante étrangeté*, Gallimard, France.

15. Sigmund Freud (1962), *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, France.
16. Sophocle (2006), *Œdipe Roi*, Gallimard, France.
17. Umberto Eco (2000), *Le Nom de la rose*, Ellipses Marketing, France.
18. William Irish (1999), *J'ai épousé une ombre*, Gallimard, France.
19. Yasmina Khadra (1999), *Le Dingue au bistouri*, Flammarion, France.

¹ In « Le roman de la violence obscure », Jean-Louis Backès (dir.), *Roman du crime*, Didier-Erudition, Paris, 1998, p. 7-106.

² Jean-Louis Backès, *ibid.*, p. 27-30.

³ Jean-Louis Backès, *ibid.*, p. 31.

⁴ Ellen Queen, « Préface », in Roy Vickers, *Services des affaires classées*, Club du livre policier, Edition Opta, coll. « Le livre de poche », 1960, p. 7.