

STÉPHANE HARDY

Les titres de romans noirs et policiers francophones : une approche onomastique

This study proposes an onomastic analysis of French crime fiction titles, based on a corpus covering the period from 1932 to 2025. The analysis will be structured around three main axes. Firstly, the formation patterns of the titles will be examined. Secondly, the macro-syntactic structure of the titles will be analysed to propose a detailed typology. Finally, intertextual titles as well as titles that use wordplay, graphical devices, and phonostylistic effects will also be considered.

1. Introduction et cadre théorique

Les titres tels que *J'irai cracher sur vos tombes* (Boris Vian, 1946), *Que d'os !* (Jean-Patrick Manchette, 1976), *Pierres de sang* (André Arnaud, 1999), *Toutes blessent, la dernière tue* (Karine Giébel, 2018) ou *Accords perdus – À corps perdu* (Gil Gajeau, 2024) offrent un premier aperçu de la diversité des titres de romans noirs et policiers francophones. Ces exemples montrent l'éventail des procédés sémantiques, morphosyntaxiques et stylistiques utilisés dans l'acte de titrer un roman : du titre simple au titre composé, de la structure nominale à la structure phrastique, de la construction elliptique au jeu fondé sur l'homophonie.

Cette diversité formelle et stylistique n'empêche pas que tous ces titres partagent une même logique de construction et de positionnement textuel : leur brièveté, leur autonomie et leur position liminaire en font des unités à la fois marginales et essentielles du texte. C'est précisément cette tension entre diversité stylistique et concision structurelle qui invite à un examen plus approfondi de leur statut linguistique. À première vue, le titre peut apparaître comme un fragment syntaxique, voire comme un énoncé défectif selon une approche grammaticale stricte. Cependant, malgré sa concision et son apparence fragmentaire, il ne peut être considéré comme un énoncé incomplet ou syntaxiquement défectif : la réflexion de Weinrich (2000 : 3) invite à dépasser l'analyse grammaticale pour envisager le titre comme un élément pleinement intégré au fonctionnement textuel.

Situé à la frontière du corps du texte, le titre entretient avec celui-ci un rapport de contiguïté : ni tout à fait à l'intérieur, ni entièrement à l'extérieur, il agit comme une zone de transition entre le texte et son environnement discursif

– « une zone indécise entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) » (Genette, 1987 : 8). Le titre fait partie de ce que Genette nomme le « paratexte » (cf. Genette, 1982 : 3), plus précisément du « péritexte », sous-catégorie regroupant les éléments situés dans l'environnement immédiat du texte (cf. Genette, 1987 : 10-11). Le titre entoure ainsi le texte tout en assurant son entrée dans l'univers du lecteur. Autrement dit, si le paratexte « n'est pas encore *le* texte, il est déjà *du* texte » (1987 : 13 ; les italiques sont conformes à l'original). Dans cette perspective, les titres constituent de véritables « segments textuels vedettes » (Adamzik, 1998 : 31), c'est-à-dire des éléments de première importance qui fonctionnent comme « carte de visite des écrits auxquels ils se rattachent » (*ibid.*) : ils rendent l'œuvre identifiable et accessible, la signalent et la résument, tout en orientant les attentes interprétatives du lecteur¹.

Les travaux fondateurs de Duchet (1973), de Hoek (1981) et de Rothe (1981) ont mis en évidence la complexité du titre, à la fois seuil de l'œuvre et outil d'interprétation, articulant des dimensions linguistiques, esthétiques et communicatives. Duchet se concentre sur l'historicité des titres et sur leurs manifestations propres à une époque et à un genre déterminés (romans français de 1815 à 1832 ; cf. *ibid.*). Selon lui, le titre – qui constitue un micro-texte doté d'une organisation sémantique propre et d'une fonction de seuil – doit « frapper l'attention, donner une idée du contenu, stimuler la curiosité [et] ajouter un effet esthétique pour parfaire [sa] séduction » (Duchet, 1973 : 49). Il considère ainsi le titre comme un « message codé en situation de marché » (Duchet, 1973 : 50) obéissant à une logique double, à la fois littéraire et marchande : « le titre relève d'une psychologie commerciale élémentaire : attirer, retenir, provoquer l'achat » (Duchet 1973 : 49sq.)². Hoek, de son côté, envisage le titre avant tout comme un texte autonome, doté d'une structure linguistique propre, mais souvent déformée, condensée ou agrammaticale (Hoek, 1981 : 17sq.). Le titre assume également une intention de communication : il marque le début du texte, en délimite les frontières et fonctionne comme un signal « informatif et persuasif car il renseigne le récepteur sur le texte présenté et l'incite à le lire » (Hoek, 1981 : 28). En multipliant les niveaux d'analyse, Hoek parvient à une

¹ Les titres d'œuvres littéraires ont été étudiés dans des approches stylistiques, esthétiques, sémiotiques et traductologiques (entre autres, Duchet 1973 ; Genette 1982 ; Genette 1987 ; Grivel 1973 ; Hoek 1981 ; Levin 1977 ; Nord 2024 ; Rothe 1970 ; Rothe 1986 ; Wilsmore 1987).

² Le titre illustre ce que Adamzik appelle les « promesses d'un titre » (1998 : 31), soit la tension entre fonction esthétique, valeur informative et effet d'appel.

différenciation plus fine et à une structuration encore plus rigoureuse du phénomène titulaire. Rothe propose enfin une définition du titre fondée sur un modèle fonctionnel inspiré de la linguistique textuelle et de la théorie de la communication. Selon lui, le titre remplit six fonctions principales : métalinguistique, poétique, phatique, appellative, expressive et référentielle.

Si la titrologie³ a permis de décrire le titre dans sa dimension paratextuelle, sémiotique et communicationnelle, l'onomastique, pour sa part, s'intéresse au titre en tant que *nomen proprium*. Ce changement de perspective déplace la question « Que fait le titre ? » vers « Qu'est-ce que le titre ? » : le titre n'est plus seulement une interface, mais une entité linguistique à part entière dotée de la fonction primordiale de tout nom propre, à savoir l'identification univoque d'un référent (fonction monoréférentielle⁴). Les titres de romans policiers appartiennent à la catégorie des « noms d'œuvres artistiques » (ou « artionymes » ; du latin *ars*, *artis* 'art') au sens de Nübling [et al.] (²2015 : 298) et de Brendler (2004 : 528), c'est-à-dire des noms propres attribués à des créations artistiques, qu'il s'agisse d'œuvres littéraires, musicales, picturales ou scéniques.

Dans la classification onomastique, ces noms d'œuvres artistiques se situent dans le voisinage des « ergonymes » (cf. Brendler, 2004 : 529 ; cf. Nübling [et al.], ²2015 : 298), à savoir des noms propres désignant des entités « délibérément créées par l'homme pour désigner soit une activité, soit un processus de travail, soit un objet ou produit matériel ou immatériel qui en résulte » (Eckkrammer / Thaler, 2013 : 14 ; notre traduction). Ils s'en distinguent toutefois par le fait qu'ils renvoient à des créations principalement intellectuelles et esthétiques et non à des produits marchands au sens strict.

L'observation de Nübling, Fahlbusch et Heuser, selon laquelle « en dehors de l'onomastique, les titres d'œuvres littéraires sont bien étudiés » (Nübling [et al.], ²2015 : 300 ; notre traduction), met en évidence le manque de recherches explicitement onomastiques consacrées à « l'appareil titulaire » (Genette, 1987 : 54) et souligne l'intérêt d'une approche qui articule titrologie et onomastique. S'inscrivant dans cette perspective, la présente étude propose une analyse onomastique appliquée à un domaine encore peu exploré : celui des titres de romans noirs et policiers francophones. À partir d'un corpus de titres, il s'agira de décrire

³ Genette attribue à Duchet la création de ce terme pour qualifier la discipline se consacrant à l'étude du paratexte (cf. Genette, 1987 : 54).

⁴ « An ideal proper name stands for no more than one object in the universe » (Grodziński, 1980 : 10). Cette monoréférentialité repose sur la propriété, soit la capacité du nom propre à désigner un référent unique.

les principaux schémas de formation, structures macro-syntaxiques et traits stylistiques récurrents, afin de mettre en lumière les régularités qui structurent la pratique du choix des titres dans ce domaine littéraire et de mieux comprendre comment ces derniers participent à la caractérisation du genre policier.

2. Méthode et corpus

Au cours des trois dernières décennies, la production éditoriale de romans policiers francophones s'est nettement accrue : 471 parutions en 1994, 1729 titres en 2001, 1749 en 2008, 1903 en 2015, puis 3309 publications en 2022 (cf. ENSSIB, 2022 ; BIEF, 2022). Un tournant symbolique a été franchi en 2024 : pour la première fois, il s'est vendu en France davantage de polars francophones que de polars étrangers, signe à la fois de la vitalité du genre et de la reconnaissance croissante des auteurs francophones sur les marchés national et international (cf. Bajos, 2024).

Le corpus retenu pour la présente étude repose sur un ensemble de 914 titres de romans policiers francophones publiés entre 1932 et 2025. Il combine deux sources principales : d'une part, les œuvres distinguées par les grands prix littéraires spécialisés dans le roman policier francophone, à savoir le *Grand prix de littérature policière* (77 titres, 1948-2024), le *Prix du Quai des Orfèvres* (80 titres, 1946-2025), le *Prix Michel-Lebrun* (47 titres, 1978-2024), le *Prix Sang d'Encre* (30 titres, 1995-2024), les *Trophées 813* (31 titres, 1994-2024), le *Festival Polar de Cognac* (29 titres, 1996-2024) et le *Prix SNCF du polar* (20 titres, 2001-2020), soit un total de 314 titres. D'autre part, le catalogue de la *Bibliothèque des Littératures Policières* (BiLiPo, Paris), comptant 112385 documents, a été consulté pour constituer un corpus complémentaire de 600 titres sélectionnés aléatoirement.

Bien que le corpus de 914 titres puisse paraître modeste au regard de la production globale de romans policiers francophones, il représente une première tentative d'analyse systématique du titre dans ce domaine. Sans prétendre à l'exhaustivité ni à la représentativité statistique, cette étude cherche à dégager certaines tendances récurrentes, régularités formelles et préférences stylistiques qui traversent les titres de romans policiers. Dans cette optique, notre analyse vise à identifier les principaux schémas de formation des titres en observant la fréquence et la distribution des structures simples, doubles et composées. Elle s'intéresse ensuite à la macrostructure syntaxique pour déterminer les modèles de construction privilégiés ainsi que les procédés morphosyntaxiques les plus productifs. Enfin, elle examine les caractéristiques stylistiques et sémantiques récurrentes qui participent à

la singularisation du genre policier, notamment à travers l'emploi de figures de style, de jeux de mots ou jeux de sons propres au genre du polar francophone.

3. Résultats

3.1. Schémas de formation

L'analyse du corpus met en évidence trois grands schémas de formation : les titres simples, les titres doubles et les titres composés. La répartition observée dans le corpus montre une nette prédominance des titres simples qui représentent 89,7 % de l'ensemble du corpus, tandis que les titres composés en constituent 8,3 % et les titres doubles seulement 2,0 %. Cette répartition correspond étroitement aux résultats obtenus par Nord (2024) dans son étude comparative sur les titres d'œuvres de fiction⁵. Pour les titres de la littérature française, Nord relève une répartition très proche de celle apparaissant dans notre corpus, à savoir 90,2 % de titres simples, 1,7 % de titres doubles et 5,5 % de titres composés (cf. *ibid.*).

Les titres simples se caractérisent par l'unicité de leur unité titulaire : ils ne comportent qu'un seul segment dont la longueur et la complexité peuvent cependant varier (cf. Nord, 2024 : 39). Leur structure s'étend ainsi d'une forme minimale à une forme plus développée : d'un simple graphe (*H*, Bernard Minier, 2025), d'un chiffre isolé (1994, Adlène Meddi, 2021) ou d'un lexème unique (*Nuit*, Bernard Minier, 2017), d'un lexème accompagné d'un chiffre (*Code 93*, Olivier Norek, 2013), à une proposition principale (*J'irai cracher sur vos tombes*, Boris Vian, 1946) ou subordonnée (*Jusqu'à ce que la mort nous unisse*, Karine Giébel, 2009), voire à des constructions plus complexes combinant plusieurs éléments hétérogènes (mots, chiffres, propositions) (*Un peu plus loin sur la droite*, Fred Vargas, 1996). Même des structures phrastiques complexes, combinant une proposition principale et une subordonnée, peuvent relever de cette catégorie, comme le montre *Faut-il tuer les petits garçons qui ont les mains sur les hanches ?* (San Antonio, 1984).

Les titres doubles, bien que très présents dans la tradition littéraire française entre le XVI^e et le XX^e siècle (cf. Rothe, 1970 : 11-19), n'apparaissent que de manière exceptionnelle dans le roman noir et policier (2,0 % des occurrences). Le titre double se compose de deux parties – titre principal et sous-titre – reliées le plus souvent par la conjonction de coordination « ou », chacune pouvant

⁵ Les titres simples représentent la catégorie la plus fréquente dans l'ensemble des corpus étudiés (cf. Nord, 2024 : 91), avec des proportions oscillant entre 84,8 % pour les titres allemands et 94,9 % pour les titres anglais.

constituer un titre autonome à part entière (cf. Rothe, 1970 : 7). Rothe (1970 : 19sq.) distingue deux types de titres doubles : ceux dont la première partie comporte un nom propre⁶ et ceux dont la première partie contient une désignation de personne ou d'objet sous forme d'appellatif⁷. Dans le cadre du roman policier, ce type de structure reste marginale (par exemple *Pietro le fou ou Itinéraire d'un tueur né*, Patrice Roth-Barbier, 2024), sans doute en raison de son caractère archaïque.

Les titres composés constituent la troisième grande catégorie du corpus (8,3 % des occurrences). Ils se composent, tout comme le titre double, de plusieurs segments, mais s'en distinguent par le type de relation qui les unit : la seconde partie est complémentaire et assume la fonction d'une apposition (Nord, 2024 : 41). Ce principe de segmentation se retrouve également dans notre corpus où la relation entre les deux segments s'exprime précisément par ce type de séparation typographique et contribue souvent à la mise en valeur d'un second énoncé explicatif ou complémentaire : *Carole Matthieu. Les Visages écrasés* (Marin Ledun, 2011), *Accords perdus – À corps perdu* (Gil Gajean, 2024) ou encore *Une enquête de Verney & Charcot : Fallait pas* (Joseline Bacquet, 2021). Le premier composant, généralement plus bref, occupe une position dominante et peut, lorsqu'il est suffisamment évocateur, apparaître seul sur la couverture. Le second, quant à lui, se distingue typographiquement (par la mise en page, la ponctuation ou le contraste visuel) et sert à compléter ou à expliciter le sens du premier⁸. D'un point de vue syntaxique, les deux éléments restent indépendants : aucune relation de dépendance ou de reprise pronominale ne les relie (cf. Nord, 2024 : 41). La deuxième partie assume ainsi une fonction de clarification ou de spécification.

Les sous-types de titres composés identifiés par Hoek (1981 : 141sq.) apparaissent également dans notre corpus. Les exemples suivants illustrent concrètement chacune des catégories qu'il distingue :

- (1) un élément actanciel, désigné (a) par le nom propre du personnage principal :
Une enquête d'Emma Latour : Intrigues sur la Côte d'Azur (Nathalie Michau,

⁶ Rothe (1970 : 19) cite, par exemple, *Émile ou de L'Éducation* (sous-titre prépositionnel) ainsi que *Ariel ou la vie de Shelley* (sous-titre non prépositionnel).

⁷ Par exemple le caractère d'une personne comme archétype du personnage (*L'Étourdi ou Les Contre-temps*) ; cf. Rothe (1970 : 20).

⁸ Les différentes parties sont séparées par « un indice typographique (un blanc, un point, une virgule, la capitalisation, autre type de caractères, etc.) » (Hoek, 1981 : 94) qui marque la frontière entre les deux segments.

- 2023) ; *Les folles enquêtes de Magritte et Georgette. Nom d'une pipe !* (Nadine Monfils, 2021) ; (b) par sa condition sociale ou ses qualités professionnelles : *L'Éventreur du Palais Royal. Une enquête de Léandre Lafforgue* (Sylvain Larue, 2020) ; *Le bureau des affaires occultes : Le fantôme du vicaire* (Éric Fouassier, 2022) ; *La demoiselle et le mousquetaire. Funestes fiançailles* (S.D. Fischer, 2023) ; (c) par ses qualifications : *La fille de Kali. Quand la haine d'une mère pousse à la folie...* (Céline Denjean, 2021) ;
- (2) un élément temporel et/ou spatial situant l'action : *1991. La première enquête de Sharko* (Franck Thilliez, 2021) ; *Ingrid et Lola enquêtent : Périlleuses Pyrénées* (Dominique Sylvain, 2024) ;
- (3) un élément objectal : *Le bureau des affaires occultes : Le fantôme du vicaire* (Éric Fouassier, 2022) ; *Une aventure de Geneviève Malfoy : Le crâne de Saint Jean-Baptiste* (Céline Ghys, 2023) ;
- (4) un élément événementiel : *La fille de Kali. Quand la haine d'une mère pousse à la folie...* (Céline Denjean, 2021) ; *Le chat du rocher. Un meurtre peut en cacher un autre* (Nelson, Quinn, 2023).

Notons que tous les exemples de titres composés recensés dans notre corpus appartiennent aux décennies 2010 et 2020, ce qui laisse penser que le recours à ce type de titre répond à une mode récente de la titulation du roman policier marquée par une recherche d'effet narratif et expressif où le titre ne se limite plus à nommer l'œuvre, mais commence déjà à la raconter à travers une articulation entre un premier segment thématique et un second à valeur dramatique ou explicative.

3.2. Macrostructure syntaxique

L'analyse syntaxique des titres simples⁹ fait apparaître une répartition très inégale des structures présentes dans le corpus. Les résultats quantitatifs indiquent, en effet, une très nette prédominance des structures nominales qui représentent près des trois quarts de l'ensemble des occurrences (74,8 %), suivies des structures phrastiques (13,9 %), prépositionnelles (6,5 %), verbales (2,3 %), adjectivales (1,5 %), adverbiales (0,8 %) et interjectionnelles (0,2 %). Cette prédominance des structures nominales rejoint les résultats obtenus par Nord (2024) qui observe dans les trois genres étudiés – la littérature de fiction, la littérature de jeunesse et la littérature documentaire – une supériorité des titres nominaux sur toutes les autres formes (cf. Nord, 2024 : 95). Pour le sous-corpus consacré à la fiction française, Nord relève 87,4 % de titres nominaux,

⁹ Dans cette étude, nous nous limitons aux titres simples en mentionnant seulement quelques titres composés lorsqu'ils illustrent clairement le phénomène observé.

1,3 % adjectivaux, 3,8 % adverbiaux, 0,6 % verbaux, 5,6 % phrastiques et 1,3 % interjectionnels (cf. Nord, 2024 : 94). La distribution observée dans notre corpus de romans policiers s'inscrit donc clairement dans cette tendance générale. Les résultats d'analyse proposés ci-après portent exclusivement sur la catégorie des titres simples, à l'exclusion des titres doubles et composés, de manière à isoler les tendances syntaxiques propres à cette forme majoritaire du titre de roman policier.

3.2.1 Structures nominales

La structure nominale constitue ainsi la forme la plus fréquente et la plus emblématique du titre policier. Les syntagmes nominaux rencontrés dans notre corpus apparaissent sous les quatre formes suivantes :

- (1) SN [N]
- (2) SN [(Dét) + (Adj) + N + (Adj)]
- (3) SN [SN + COMP]
- (4) SN [SN + CONJ (et) + SN].

Le nom propre, notamment l'anthroponyme, y joue un rôle essentiel dans l'identification de figures récurrentes ou emblématiques du genre. Le nom propre isolé, comme *Alex* (Pierre Lemaitre, 2011), correspond à la forme la plus minimale : le prénom seul, sans détermination ni complément, suffit à évoquer une figure d'enquêteur ou de protagoniste tout en favorisant la mémorisation immédiate. L'usage combiné du prénom et du nom de famille, comme *Jules Matrat* (Charles Exbrayat, 1975) ou *Nadine Mouque* (Hervé Prudon, 1995), est assez fréquent. Nous observons également des titres où le nom propre (prénom et/ou nom de famille) est suivi d'un complément circonstanciel généralement introduit par une préposition ou une structure adverbiale : *Hélène en danger* (Léo Malet, 1949) ou *Nestor Burma dans l'île* (Léo Malet, 1970), par exemple, illustrent une forme plus narrative. Les syntagmes prépositionnels introduisant un cadre modal (*en danger*) ou une localisation spatiale (*dans l'île*) inscrivent d'emblée le titre dans une logique sérielle : chaque nouvel épisode d'une série policière peut s'identifier par la combinaison entre un anthroponyme stable et un complément spatio-temporel ou situationnel variable (*Nestor Burma en direct*, *Nestor Burma revient au bercail*, etc.).

Un autre sous-type de structure nominale met en jeu l'anthroponyme non pas comme noyau principal, mais comme élément intégré dans une relation syntaxique. Dans ce cas, le nom propre ne désigne pas directement le protagoniste du récit, mais figure comme repère secondaire ou pôle de référence à l'intérieur d'un syntagme plus complexe. Des exemples comme *Les quatre fils du Dr March* (Bernard

Aubert, 2008) ou *La folle de Maigret* (Georges Simenon, 1970) illustrent ce modèle. Sur le plan syntaxique, ces titres présentent une structure binaire, de type [SN + de + Npr] où le nom propre fonctionne comme complément déterminatif établissant un lien de dépendance entre deux ou plusieurs entités humaines. Le nom propre se trouve ainsi encadré dans un réseau de relations sociales, familiales ou criminelles et non plus isolé comme simple identifiant.

Un autre ensemble de structures nominales repose sur l'usage de toponymes dont la fonction dépasse la simple indication géographique pour devenir un marqueur diégétique et symbolique de l'univers policier. Ces noms de lieux ancrent le récit dans un espace reconnaissable et contribuent ainsi à créer un effet de réalité. Dans le corpus, plusieurs sous-types peuvent être distingués selon la nature référentielle du toponyme : tout d'abord, les odonymes sont particulièrement fréquents : *120, rue de la Gare* (Léo Malet, 1943), *Mystère rue des Saint-Pères* (Claude Izner, 2003), *Micmac moche au Boul' Mich'* (Léo Malet, 1974), *Corrida aux Champs-Élysées* (Léo Malet, 1983) ou *RN 86* (Jean-Bernard Pouy, 1992) inscrivent l'intrigue dans une topographie urbaine, voire routière, concrète. L'odonyme, souvent associé à un numéro ou à un article défini, joue ici le rôle de micro-référent réaliste : il évoque la précision du lieu du crime ou de tout autre espace significatif de l'action, tout en soulignant la quotidienneté du décor, dimension essentielle du roman noir. D'autres titres font usage d'hydronymes, comme *Les disparus de la Durance* (Sandrine Destombes, 2023) ou d'urbonymes, comme *Paris blues* (Maurice Attia, 2009), *Retour à Berlin* (Jacques Moulins, 2021), *Les jumeaux de Piolenc* (Sandrine Destombes, 2018), *Les fantômes de Versailles* (Jacques Forgeas, 2025) ou encore *Alger la Noire* (Maurice Attia, 2006). Enfin, un titre tel que *Un automne à River Falls* (Alexis Aubenque, 2009) mobilise un toponyme d'inspiration étrangère s'inscrivant dans la tradition du polar américain. Contrairement à d'autres corpus de fiction, aucun pseudotoponyme – c'est-à-dire un nom de lieu fictif créé par l'auteur mais doté d'une vraisemblance toponymique – n'a pu être recensé dans notre corpus. Cette absence confirme la tendance réaliste du polar qui privilégie des référents spatiaux existants afin d'ancrer l'enquête dans un cadre géographique crédible et immédiatement identifiable.

Au-delà des titres centrés sur un anthroponyme ou un toponyme, de nombreux titres recourent à des noms communs présentant des degrés variables de complexité morphosyntaxique, de l'appellatif isolé à des syntagmes à expansion adjectivale. À son degré minimal, le titre se réduit à un lexème simple, singulier ou pluriel, comme *Fakirs* (Antonin Varenne, 2009), *Chaton*

(Jean-Hugues Oppel, 2002), *Chevreuil* (Sébastien Gendron, 2024), *Bombes* (Dominique Delahaye, 2017), *Cadran* (Sébastien Bouchery, 2017), *Démons* (Marc Laine, 2018) ou encore *Maléfices* (Maxime Chattam, 2004). Ce type de structure monolexicale, dépourvue de tout déterminant ou modificateur, tire sa force de sa valeur générique : le nom, isolé, assume une fonction quasi symbolique et renvoie à une catégorie humaine (*Fakirs*) ou animale (*Chaton*, *Chevreuil*), à des référents inanimés (*Bombes*, *Cadran* – potentiels objets du crime) ainsi qu'à des réalités surnaturelles ou démonologiques (*Démons*, *Maléfices*). Il constitue un cas de synecdoque nominale dans le sens où le lexème isolé renvoie moins à un référent particulier qu'à un ensemble de propriétés sémantiques caractéristiques de l'univers du roman. Un seul mot suffit à activer tout un réseau de représentations, d'émotions et de valeurs. Dans *Fakirs*, par exemple, le nom évoque la douleur, l'endurance physique et le supplice ; dans *Démons* ou *Maléfices*, le lexème ouvre sur l'isotopie du mal et de la possession ; *Bombes* inscrit d'emblée l'action dans une isotopie de la menace et du danger. Autrement dit, la synecdoque ne se limite pas ici à un procédé sémantique, mais devient un principe de construction titulaire : le mot unique synthétise à la fois un thème et un imaginaire.

À un degré supérieur de complexité apparaissent des syntagmes nominaux de type [(Dét) + N] comme *Le fugitif* (Jean-Marc Perret, 2016), *Les insulaires* (Pascal Garnier, 1998), *La Daronne* (Hannelore Cayre, 2017) ou de type [(Dét) + (Adj) + N + (Adj)] comme *Haute voltige* (Ingrid Astier, 2017), *Citoyens clandestins* (DOA [Dead On Arrival], 2007), *La main froide* (Serge Brussolo, 1995) ou *La dernière morsure* (Amandine Sbragia, 2021). Les deux configurations principales de l'adjectif, antéposée et postposée, sont représentées de manière équilibrée dans le corpus. En revanche, aucun titre ne présente de double expansion adjectivale. Seulement un titre fait apparaître un superlatif (*La femme la plus dangereuse du monde*, Philip Le Roy, 2025). Certains titres recourent également à des adjectifs verbaux : *Balle perdue* (Nane Beauregard, 2024) ou *La maison assassinée* (Pierre Magnan, 1984). Ces formes hybrides, situées à la frontière entre le verbal et le qualificatif, permettent d'introduire dans la structure nominale une dimension événementielle implicite en suggérant un procès, mais sans l'explicitier.

Le corpus compte également de nombreux syntagmes nominaux à complément [SN + COMP] dans lesquels le nom principal est suivi d'un syntagme prépositionnel, adverbial, participial ou d'une subordonnée relative. Les titres simples de type [(Dét) + N + SPrép] sont les plus nombreux et

reposent sur une structure binaire constituée d'un nom tête et d'un complément du nom introduit par une préposition, le plus souvent *de*, *à*, *dans* ainsi que *pour*. Ces constructions se répartissent en plusieurs modèles réguliers :

- (1)[(Dét) + N + *de* + (Dét) + N] : *Fils de personne* (Jean-François Pasques, 2022), *Des nœuds d'acier* (Sandrine Collette, 2012), *Le sang des sirènes* (Thierry Serfaty, 2000), *La mort du poisson rouge* (José Giovanni, 1997), *Les visages de Dieu* (Mallock, 2010), *Le ventre des lucioles* (Andrea H. Japp, 2001) ou *La position du tireur couché* (Jean-Patrick Manchette, 1981). Ce dernier intègre dans le complément du nom un adjectif verbal (*couché*), une configuration toutefois marginale dans le corpus ;
- (2)[Dét + N + *à* + Dét + N] : *La femme aux doigts d'or* (Jean-Christophe Portes, 2022), *L'enfant aux cailloux* (Sophie Loubière, 2011), *La femme au serpent* (Claude Izner, 2001), *L'homme aux cercles bleus* (Fred Vargas, 1991) ou *L'homme aux lèvres de saphir* (Hervé Le Corre, 2004) ;
- (3)[Dét + N + *dans* + Dét + N] : *Des clous dans le cœur* (Danielle Thiéry, 2012) ou *Du poison dans la tête* (Jacques Saussey, 2019) ;
- (4)[(Dét) + N + *pour* + (Dét) + N] : *Du bois pour les cercueils* (Claude Ragon, 2010), *Requiem pour une République* (Thomas Cantaloube, 2019), *Une vie pour une autre* (Patrick Röhr, 2012) ou *Meurtres pour rédemption* (Karine Giébel, 2006).

D'autres schémas, beaucoup plus rares, présentent une extension circonstancielle introduite par les prépositions *en*, *sans* ou *avant*, comme *Le Deuil en rouge* (Léo Malet, 1981), *La femme sans enfant* (Léo Malet, 1981) ou encore *Dernière station avant l'autoroute* (Hugues Pagan, 1997). Un titre tel que *La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* (Sébastien Japrisot, 1966) – qui cumule plusieurs groupes prépositionnels coordonnés – demeure néanmoins exceptionnel dans le corpus.

En dehors de ces structures à complément prépositionnel, le corpus ne compte que quelques occurrences isolées de titres dont le complément est adverbial ou relatif. Ces configurations témoignent d'une volonté de variation syntaxique ponctuelle plutôt que d'un véritable modèle productif. Les titres *Des filles si tranquilles* (Charles Exbrayat, 1979) et *La vieille dame qui se défend* (Stanislas-André Steeman, 1940) illustrent ces formes marginales.

Enfin, certaines structures coordonnées mettent en rapport deux éléments équivalents, parfois antithétiques : *La vierge et le taureau* (Jean Amila, 1971), *La mère et l'assassin* (Alexandra Echkenazi, 2023), *La jeune fille et le feu* (Claire Raphaël, 2024) ou *Trois jours et une vie* (Pierre Lemaitre, 2016). Cette

symétrie binaire favorise l'effet de contraste ou de complémentarité, procédés fréquents dans la titulation policière pour suggérer la dualité du crime et de l'enquête, de la victime et du coupable, de la vie et de la mort.

3.2.2 Structures phrastiques

Les structures phrastiques représentent une part réduite mais significative du corpus, soit 13,9 % de l'ensemble des titres simples. Elles se distinguent des structures nominales par la présence d'un verbe conjugué au sein d'une phrase simple ou complexe introduisant ainsi une dimension énonciative et/ou temporelle. Le titre phrastique, qu'il soit déclaratif, interrogatif, exclamatif, impersonnel, passif, injonctif ou subordonné, crée un effet de dynamisme discursif en plaçant le lecteur face à un énoncé en acte plutôt qu'à une simple désignation.

Les phrases déclaratives constituent le type le plus fréquent. Elles se caractérisent par l'emploi d'un verbe conjugué – avant tout au mode indicatif et à la troisième personne. Des titres comme *L'assassin habite au 21* (Stanislas-André Steeman, 1939), *J'aimais bien Rowena* (Charles Exbrayat, 1974), *Le malheur prend son temps* (Pascal Dessaint, 2024), *Nestor Burma revient au bercail* (Léo Malet, 1967), *Le condamné meurt à cinq heures* (Stanislas-André Steeman, 1959) ou encore *L'été, tous les chats s'ennuient* (Philippe Georget, 2009) se présentent sous la forme de propositions indépendantes au présent ou à l'imparfait. Quelques occurrences isolées recourent à des formes temporelles plus marquées, comme le passé composé (*Tu as oublié, Annabelle*, Christelle Colpaert-Soufflet, 2016), le futur simple (*On l'emportera dans la tombe*, Sébastien Jullian, 2019) ou le conditionnel passé (*J'aurais aimé te tuer*, Pétronille Rostagnat, 2022). Les phrases déclaratives négatives sont tout aussi rares : *Tu n'auras pas peur* (Michel Moatti, 2017), *Tuer n'est pas jouer* (Sylvie Granotier, 2008) et *On n'attire pas les hirondelles avec du vinaigre* (Jacques Sachs, 2019).

Les phrases interrogatives apparaissent très rarement dans le corpus. Elles reposent sur une interrogation totale ou partielle introduisant d'emblée une situation d'incertitude ou de provocation adressée au lecteur. Les titres *Faut-il tuer les petits garçons qui ont les mains sur les hanches ?* (Frédéric Dard, 1984) et *M'as-tu vu en cadavre ?* (Léo Malet, 1956) exploitent la modalité interrogative pour créer une tension discursive immédiate : la question posée contient déjà l'annonce implicite du crime et met le lecteur en position de témoin et/ou de complice. La structure ouverte et inachevée maintient une attente de réponse que seul le récit pourra combler.

Les phrases exclamatives se font plus rares encore : elles se présentent tantôt comme des énoncés complets, tantôt comme des structures elliptiques à valeur expressive. Ainsi, *Vous perdez la tête, Élisabeth !* (Henri Croze, 2019), *Fini de rire, fillette !* (Charles Exbrayat, 1975) ou *Imogène, vous êtes impossible !* (Charles Exbrayat, 1963) se présentent comme des répliques directes transformant le titre en acte de parole. D'autres titres relèvent de la forme elliptique comme *Que d'os !* (Jean-Patrick Manchette, 1976).

Les phrases impersonnelles et passives constituent une autre modalité phrastique, quoiqu'également restreinte. Elles se distinguent par leur structure syntaxique non agentive et leur fort potentiel d'ambiguïté référentielle : dans le corpus, ces titres exploitent la neutralisation du sujet grammatical pour instaurer un effet d'indétermination et de mystère. La construction impersonnelle *Il était deux fois* (Franck Thilliez, 2020) repose sur la tournure canonique *il était une fois*, traditionnellement associée à l'ouverture du conte. Des titres tels que *Il était deux fois* ou *Il est minuit, Monsieur Meyer* (Jacques Fortier, 2016) jouent sur le paradoxe temporel créant ainsi une atmosphère d'attente et de suspension. Les phrases passives – représentées par *Ce qui est enfoui* (Jean Freu, 2023) et *Ce qui se dit la nuit* (Élodie Roch, 2017) – présentent une organisation syntaxique fondée sur un groupe relatif indéfini suivi d'un verbe au passif ou à la voix pronominale. Le thème grammatical (*ce qui*) agit comme un cataphorique neutre laissant en suspens l'identité de l'agent. D'un point de vue pragmatique, la tournure impersonnelle et la voix passive désancrent l'énonciation : en effaçant le sujet humain, elles dépersonnalisent la parole et installent le lecteur dans un espace de discours indéterminé, typique du roman noir.

Les phrases injonctives constituent, parmi les structures phrastiques, l'un des sous-types les plus productifs et expressifs du corpus. Relativement fréquentes, elles se caractérisent par l'emploi d'un verbe à l'impératif à la deuxième personne du singulier ou du pluriel, parfois combiné à des compléments, et par une modalité d'adresse directe. Des titres comme *Dors tranquille, Katherine* (Charles Exbrayat, 1962), *Laissez bronzer les cadavres !* (Jean-Patrick Manchette, 1971), *Sauve-la* (Sylvain Forge, 2020), *Dis bonne nuit* (Christian Blanchard, 2023), *Aime le maudit* (Pierre Siniac, 1980), *Fais gaffe à tes os* (Frédéric Dard, 1972), *Méfiez-vous des anges* (Olivier Bal, 2022) ou encore *Pars vite et reviens tard* (Fred Vargas, 2001) constituent des exemples emblématiques. Dans ces titres, l'impératif sert à interpeller implicitement un destinataire absent, encore anonyme (sauf dans *Dors tranquille, Katherine*), et à simuler un acte de langage performatif : ordre, avertissement, provocation ou

menace. Certains titres optent pour une négation impérative, comme *Ne me remerciez pas !* (Martial Caroff, 2023), *N'éteins pas la lumière* (Bernard Minier, 2014) ou *Ne la réveillez pas* (Angéline Delcroix, 2017). La présence de la négation accentue la force de l'interdiction et confère à l'injonction une valeur menaçante. D'un point de vue pragmatique, la phrase injonctive transforme le titre en acte de parole et brouille la frontière entre narration et énonciation, entre texte et lecteur. Cette dimension vocative et performative peut expliquer la productivité du modèle injonctif dans les titres de romans policiers : l'ordre, l'interdiction ou l'appel résument, en quelques mots, l'enjeu du récit.

Les phrases subordonnées constituent un dernier sous-type phrastique particulièrement intéressant par leur inachèvement syntaxique. Leur structure repose sur une proposition dépendante qui n'est rattachée à aucune principale exprimée, ce qui confère au titre une valeur d'attente et de tension narrative. La majorité de ces titres sont introduits par des conjonctions de subordination exprimant la condition ou le temps : *si* (parfois *et si*), *quand*, *jusqu'à ce que*. Les exemples *Si la bête s'éveille* (Frédéric Lepage, 2020), *Si tous les dieux nous abandonnent* (Patrick Delperdange, 2016), *Et si Notre-Dame la nuit...* (Catherine Bessonart, 2013), *Quand sort la recluse* (Fred Vargas, 2017) ou *Jusqu'à ce que la mort nous unisse* (Karine Giébel, 2009) illustrent ce schéma. Ces titres fonctionnent comme des incipits tronqués qui donnent au lecteur la sensation d'entrer dans un récit déjà amorcé, mais suspendu : une phrase ouverte, un sens à compléter, une vérité encore cachée.

3.2.3 Autres structures

Les structures prépositionnelles, qui ne représentent qu'une proportion marginale du corpus (6,5 % des occurrences), reposent sur la préposition en position initiale, immédiatement suivie d'un syntagme nominal. Des titres tels que *Dans les brumes du mal* (René Manzor, 2016), *Sous les vents de Neptune* (Fred Vargas, 2004) ou *Entre deux mondes* (Olivier Norek, 2017) illustrent ce modèle. Une analyse plus fine met en évidence trois types principaux selon la fonction syntaxique du syntagme prépositionnel : les circonstancielles de lieu, de temps et, plus marginalement, de manière. Les titres introduisant une détermination spatiale sont les plus nombreux situant l'action ou l'atmosphère du récit dans un espace concret ou symbolique : *À l'ombre de ton ombre* (Cécile Mauffrey, 2023), *Au royaume des cris* (Mathieu Lecerf, 2022), *Dans les bois éternels* (Fred Vargas, 2006), *Chez les Flamands* (Georges Simenon, 1932), *En pays conquis* (Thomas Bronnec, 2017) ou *Sous l'aile noire des rapaces* (Pierre Siniac, 1995) inscrivent

d'emblée l'intrigue dans un cadre topographique ou métaphorique. Viennent ensuite les structures exprimant une circonstance temporelle qui inscrivent le titre dans une chronologie narrative : *Après la guerre* (Hervé Le Corre, 2014), *Après le jour* (Christophe Molmy, 2020) ou *Après la pluie* (Frédéric H. Fajardie, 1998) évoquent le temps de l'après et/ou de la conséquence d'un événement. Plus rarement, le complément prépositionnel assume une valeur de manière, comme dans *En deux temps trois mouvements* (Alain Dumal, 2004) ou *Al dente* (Yvan Bernaer, 2015) où la tournure idiomatique confère au titre un rythme expressif et une connotation de vivacité ou de rapidité.

Les structures verbales ne représentent qu'une part réduite du corpus (2,3 %) et deux modèles syntaxiques principaux peuvent être observés : d'une part, les titres fondés sur un participe passé, et d'autre part, ceux construits à partir d'un verbe à l'infinitif, parfois précédé d'un pronom personnel (*Nous effacer*, Michel Festas, 2025). Le premier modèle, de type [participe passé + complément], est peu fréquent. Des titres comme *Commis d'office* (Hannelore Cayre, 2004) ou *Signé Picpus* (Georges Simenon, 1944) en offrent des exemples représentatifs. Dans ces constructions, le participe passé indique une action accomplie dont le résultat définit la situation initiale du récit. Le sujet grammatical, souvent absent, reste implicite, ce qui confère à la structure une ambivalence agentive : le titre peut désigner aussi bien celui qui agit que celui qui subit l'action, ce qui contribue à l'ambiance de mystère propre au roman policier. Le second modèle, de type [infinitif + complément], est de loin le plus fréquent. La forme verbale non fléchie est souvent accompagnée d'un objet direct ou d'un complément circonstanciel ou attributif : *Grossir le ciel* (Franck Bouysse, 2015), *Tromper la mort* (Maryse Rivière, 2014), *Traverser la nuit* (Hervé Le Corre, 2021), *Voir La Rochelle et mourir* (Pierre-Alain Mageau, 1999) ou *Mourir sur Seine* (Michel Bussi, 2008), *Tuer n'est pas jouer* (Sylvie Granotier, 2008).

Les structures adjectivales, encore plus rares (1,5 % des occurrences), s'appuient sur un adjectif qualificatif ou verbal isolé ou accompagné d'un complément. Elles condensent en un mot une qualité, une atmosphère ou un jugement. Trois sous-types peuvent être observés selon la catégorie morphologique et la structure de l'adjectif : le premier sous-type regroupe les adjectifs qualificatifs simples, comme *Fatale* (Jean-Patrick Manchette, 1977), *Boréal* (Sonja Delzongle, 2018), *Pur* (Antoine Chainas, 2013) ou *Rouge* (Koz, 2021). Ces titres se caractérisent par leur minimalisme formel et leur pouvoir de suggestion. Un second groupe est constitué par les adjectifs verbaux représentés notamment par *Glacé* (Bernard Minier, 2011).

Enfin, le corpus comprend quelques syntagmes adjectivaux à complément, comme *Vaste comme la nuit* (Elena Piacentini, 2019).

3.3. Traits stylistiques

Les titres de romans policiers se distinguent également par une série de procédés stylistiques observables à différents niveaux d'analyse – lexical, morphosyntaxique, sémantique et phonique. Parmi les procédés identifiés, trois types d'opérations morphosyntaxiques s'avèrent particulièrement productifs : la suppression, la reduplication et la substitution. Chacun d'eux modifie la structure du titre en introduisant une transgression formelle qui attire l'attention du lecteur par un effet de rupture, de répétition et/ou de reconnaissance intertextuelle. Le procédé de suppression consiste à retrancher un élément attendu. Le titre *Fils de* (Christian Roux, 2024) en constitue un exemple : la coupure après la préposition suggère une expression familière ou injurieuse (*fils de pute*) dont le segment manquant reste implicite. Le titre laisse en suspens le complément du nom produisant une incomplétude sémantique qui stimule l'interprétation. La reduplication repose sur la répétition complète d'un lexème. Dans *Ami-Ami Flic* (Georges-Jean Arnaud, 1981) ou *L'assassiné assassiné* (Stanislas-André Steeman, 1944), la reprise lexicale confère au titre un rythme scandé.

Le procédé de substitution constitue, sans doute, la forme la plus élaborée de jeu morphosyntaxique et sémantique dans les titres de notre corpus. Il repose sur le remplacement d'un segment lexical au sein d'une tournure figée par un autre élément, créant un effet de reconnaissance propre à l'intertextualité. Ce mécanisme détourne des structures connues – toponymiques, religieuses, proverbiales ou littéraires – pour les réinscrire dans l'univers du crime et de l'enquête. Certains titres s'appuient sur une substitution onomastique qui transforme un référent géographique réel en un espace fictif. *Boulevard... ossements* (Léo Malet, 1957) reprend ainsi la structure du toponyme parisien *Boulevard Haussmann* dont il déforme la finale par un jeu de paronymie. *La cour des mirages* (Benjamin Dierstein, 2023) transpose l'expression *la cour des Miracles*, transformant un lieu de marginalité historique en décor illusoire. À ces détournements toponymiques s'ajoute *Compartiment tueurs* (Sébastien Japrisot, 1962), fondé sur la permutation de *compartiment fumeurs* qui transforme un espace quotidien en scène potentielle de crime.

D'autres titres reposent sur des détournements de formules religieuses, procédé récurrent dans le roman noir. *Au nom du père et du crime* (Philippe Bouin, 2019) substitue *crime* à *fils* dans la formule liturgique *Au nom du Père et*

du Fils. Le titre *Notre frère qui êtes odieux...* (A.D.G., 1974) détourne, quant à lui, la prière du *Notre Père* en parodie, tandis que *Jusqu'à ce que la mort nous unisse* (Karine Giébel, 2009) inverse le verbe du serment matrimonial traditionnel (*sépare*). La substitution peut également s'opérer à partir de proverbes ou de formules figées. *Un meurtre peut en cacher un autre* (Nelson, Quinn, 2023) transpose la maxime *Un train peut en cacher un autre*, selon un processus de remplacement lexical qui conserve la structure syntaxique du proverbe tout en lui conférant une portée criminelle. Enfin, plusieurs titres relèvent d'une intertextualité, voire d'une « intertitularité » littéraire (Hoek, 1981 : 183 ; Brendler, 2004 : 549) mobilisant des œuvres canoniques françaises. *Le rouge et le vert* (Jean-Bernard Pouy, 2005) transpose le modèle stendhalien (*Le Rouge et le Noir*), tandis que *Les jeux de l'amour et de la mort* (Fred Vargas, 1986) reformule le titre marivaudien *Les jeux de l'amour et du hasard*.

Un autre ensemble de procédés stylistiques relève de la dimension phonique et ludique du titre policier. Ces jeux de mots et jeux de sons exploitent les potentialités de la langue à travers des phénomènes d'homophonie, de paronymie, de rime ou d'allitération conférant au titre une valeur à la fois esthétique et mnémonique. Les jeux fondés sur l'homophonie reposent sur la substitution ou la permutation de segments phonétiquement équivalents. *Accords perdus – À corps perdu* (Gil Gajean, 2024) illustre ce mécanisme. La variation du signifiant entraîne un glissement de champ sémantique – de l'entente à celui du corps. *La cène de crime* (Gilles Debouverie, 2012) et *La fête des paires* (Frédéric Dard, 1986) reposent sur le même principe de substitution homophonique : dans le premier, la permutation de *scène* par *cène* sacralise ironiquement le meurtre ; dans le second, *paires* se substitue à *pères*, détournant une expression religieuse. Les titres qui utilisent des rimes exploitent, quant à eux, la répétition phonique finale selon un principe de symétrie sonore. Dans *Panique en Armorique* (Dominique Sylvain, 2023), *Un croque-mort nommé Nestor* (Léo Malet, 1969) ou *Le condamné meurt à cinq heures* (Stanislas-André Steeman, 1959), la rime assure la cohésion prosodique du titre et renforce sa mémorisation. L'allitération, enfin, représente le procédé le plus fréquemment observé dans le corpus. Elle crée un effet d'écho phonétique qui soutient la tension dramatique. *Périlleuses Pyrénées* (Dominique Sylvain, 2024), *Le sang des sirènes* (Thierry Serfaty, 2000), *Nymphéas noirs* (Michel Bussi, 2011), *Éthique en toc* (Didier Daeninckx, 2000), *Du rébecca rue des Rosiers* (Léo Malet, 1977) ou encore *Micmac moche au Boul' Mich'* (Léo Malet, 1974) illustrent cette recherche de musicalité.

4. Conclusion

L'analyse onomastique menée sur un corpus de 914 titres de romans noirs et policiers francophones publiés entre 1932 et 2025 a permis de dégager une série de régularités et de tendances qui caractérisent la nature des titres appartenant à ce genre littéraire. L'examen de la formation des titres a révélé une préférence pour le titre simple, qui représente, à lui seul, 89,7 % des occurrences et constitue, de loin, la forme la plus dominante du corpus. Les titres composés (8,3 %) et les titres doubles (2,0 %) demeurent, à l'inverse, quantitativement marginaux. Ce résultat va de pair avec les conclusions de Nord (2024) pour la littérature française où les titres simples atteignent 90,2 %.

Parmi les titres simples, une tendance se dégage : la prédominance des structures nominales. Celles-ci se déclinent en quatre schémas récurrents : SN [N], SN [(Dét) + (Adj) + N + (Adj)], SN [SN + COMP] et SN [SN + CONJ (et) + SN]. Loin d'être de simples étiquettes, ces titres condensent, en quelques mots, une ambiance, une promesse narrative, voire une énigme. La force de la structure nominale réside précisément dans son économie de moyens : elle suggère plus qu'elle ne dit, laissant au lecteur une part de mystère ou d'interprétation. Par son caractère elliptique, elle active l'imaginaire dès la couverture invitant à projeter scénarios, atmosphères ou conflits à partir d'un lexème isolé ou d'un syntagme plus complexe. En cela, ce modèle répond aux exigences éditoriales du genre : lisibilité immédiate, impact visuel et mémorisation. Loin derrière, les structures phrastiques : les déclaratives et les injonctives y sont majoritaires, tandis que les interrogatives, les impersonnelles, les passives et les subordonnées restent beaucoup plus rares. D'autres formes, telles que les structures prépositionnelles (ancrage lieu/temps/manière), verbales (participe passé versus infinitif), adjectivales, adverbiales et interjectionnelles restent minoritaires. Sur le plan stylistique, la créativité du titre policier se manifeste par une grande variété de procédés. Trois opérations sont particulièrement productives : la suppression, la réduplication et la substitution de lexème, cette dernière s'avérant être le procédé le plus fréquent. En outre, une affinité pour les jeux phoniques et intertextuels a pu être constatée. L'homophonie, la paronymie, la rime et l'allitération, de même que l'intertextualité – qu'elle soit religieuse, littéraire, proverbiale ou onomastique – ne sont pas de simples ornements esthétiques, mais produisent des effets de rupture, de tension ou d'ironie et traduisent la spécificité du langage du polar.

La présente étude se conçoit comme une première exploration systématique dans le domaine de l'analyse onomastique des titres de romans policiers

francophones. Les résultats obtenus ouvrent de nombreuses questions connexes et indiquent des pistes de recherche ultérieures. Une étude diachronique pourrait retracer en détail l'évolution des pratiques. Comment, par exemple, les titres de la *Série Noire* des années 1950 se distinguent-ils de ceux du néo-polar des années 1980 ou des best-sellers des années 2020 ? Une analyse onomastique comparative des titres de romans policiers dans différentes langues et aires culturelles (par ex. le polar français, le *hardboiled* américain et le noir scandinave) serait sans aucun doute fructueuse : peut-on identifier des préférences culturelles spécifiques pour certaines structures syntaxiques ou figures de style ? Enfin, certains résultats de notre étude appellent à des recherches plus détaillées. L'absence constatée de pseudotoponymes, par exemple, soulève la question de savoir s'il s'agit d'une caractéristique définitoire du polar réaliste ou d'une limitation du corpus. Une étude ciblée sur les noms de lieux fictifs et réels dans les titres de romans policiers pourrait apporter des éclaircissements.

Bibliographie

- ADAMZIK Kirsten (1998), « Le début du texte. Le titre et les premières phrases, dans les textes académiques », *Cahiers de Linguistique Française*, vol. 20, p. 31-64.
- BAJOS Sandrine (2024), « 'Sa force, c'est sa variété' : comment le polar français est enfin devenu numéro 1 », *Le Parisien*, URL : <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/livres/sa-force-cest-sa-variete-comment-le-polar-francais-est-enfin-devenu-numero-1-31-03-2024-SEUNKGDTI5GQRD2E3UNSK6OC4U.php> (30/10/2025).
- BIEF = *Bureau International de l'Édition Française* (2022) : « Les éditeurs de polar en France », *France Livre* [depuis mai 2025], URL : https://www.francelivre.fr/etudes_ressources/Annuaire-d-editeurs-de-polar-en-France-Ygrq-Bab0O7U08_2u8VgwvXDvFbu-hI8rOPvc1_hr_w (30/10/2025).
- BiLiPo = *Bibliothèque des Littératures Policières*, URL : <https://www.paris.fr/lieux/bibliotheque-des-litteratures-policieres-bilipo-2879> (13/11/2025).
- BRENDLER Andrea (2004), « Kunstwerknamen », in : *Namenarten und ihre Erforschung* (A. Brendler, S. Brendler éd.), Hamburg, baar, p. 527-555.
- BRÜTTING Richard (2024), *Namen zwischen Wirklichkeit und Imagination – Literarische Onomastik und Interpretation*, Berlin, Frank & Timme. DOI : 10.57088/978-3-7329-8997-3
- DUCHET Claude (1973), « « La Fille abandonnée » et « La Bête humaine », éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, vol. 12, p. 49-73. DOI : 10.3406/litt.1973.1989

- ECKKRAMMER Eva Martha, THALER Verena (2013), *Kontrastive Ergonymie. Romanistische Studien zu Produkt- und Warennamen*, Berlin, Frank & Timme.
- ENSSIB = *École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques* (2022), URL : <https://questions-reponses.enssib.fr/question/taux-de-parution-vente-publication-emprunt-des-roman-thrillerpolars> (30/10/2025).
- GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- GRIVEL Charles (1973), *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye, Mouton. DOI : 10.1515/9783110887884
- GRODZIŃSKI Eugeniusz (1980), « Proper Names, Common Names and Singular Descriptions », *Onoma*, vol. 24, n° 1-3, p. 10-15.
- HOEK Leo H. (1981), *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton. DOI : 10.1515/9783110822786
- LEVIN Harry (1977), « The Title as a Literary Genre », *The Modern Language Review*, vol. 72, n° 4, p. xxiii-xxxvi. DOI : 10.2307/3724776
- NORD Christiane (2024), *Titel, Texte, Translationen. Buchtitel und ihre Übersetzung in Theorie und Praxis*, Berlin, Frank & Timme. DOI : 10.57088/978-3-7329-8916-4
- NÜBLING Damaris, FAHLBUSCH Fabian, HEUSER Rita (2015), *Namen. Eine Einführung in die Onomastik*. Tübingen, Narr.
- ROTHE Arnold (1970), *Der Doppeltitel. Zu Form und Geschichte einer literarischen Konvention*, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, 1969, n° 10, Wiesbaden, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in Kommission bei Franz Steiner-Verlag.
- ROTHE Arnold (1986), *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*. Frankfurt, Vittorio Klostermann.
- WEINRICH Harald (2000), « Titel für Texte », in : *Titel – Text – Kontext : Randbezirke des Textes. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag* (J. Mecke, S. Heiler éds.), Glienicke / Berlin, Galda + Wilch, p. 3-19.
- WILSMORE S. J. (1987), « The Role of Titles in Identifying Literary Works », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 45, n° 4, p. 403-408. DOI : 10.2307/431331

STÉPHANE HARDY

Université de Siegen

ORCID : 0000-0002-1080-2475