

MICHEL **VIEGNES**
SYLVIE **JEANNERET**
LORA **TRAGLIA** (Dir.)

LES LIEUX DU POLAR

Entre cultures nationales
et mondialisation

LES LIEUX DU POLAR

ENTRE CULTURES NATIONALES ET MONDIALISATION

MICHEL VIEGNES, SYLVIE JEANNERET, LORA TRAGLIA (DIR.)

LES LIEUX DU POLAR

ENTRE CULTURES NATIONALES ET MONDIALISATION

ÉDITIONS LIVREO-ALPHIL

© Éditions Livreo-Alphil, 2020
Case postale 5
2002 Neuchâtel 2
Suisse

www.alphil.ch

Alphil Distribution
commande@alphil.ch

ISBN papier 978-2-88950-047-5
ISBN PDF 978-2-88950-048-2
ISBN epub 978-2-88950-049-9

DOI: 10.33055/ALPHIL.01520

Les éditions Alphil bénéficient d'un soutien structurel de l'Office fédéral de la culture pour les années 2016-2020.

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Illustration de couverture: Le vieux pont à Trysil, Norvège © Johan_LHD.

Ce livre est sous licence :



Ce texte est sous licence Creative Commons: elle vous oblige, si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur, la source et l'éditeur original, sans modifications du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

Responsable d'édition: Rachel Maeder

Sylvie Jeanneret
Lora Traglia
Michel Vieignes

Introduction

«*Aujourd'hui, le monde entier s'offre à travers le polar*»¹: le roman policier se joue des frontières en assumant ses spécificités «locales», voire «régionales», tout en se permettant de les exporter².

C'est le double mouvement que cet ouvrage se propose de mettre en évidence: le roman policier contemporain doit son intérêt littéraire (avant de mentionner son succès) à sa faculté de s'ancrer dans des lieux ou des territoires, qu'ils soient urbains ou régionaux, identifiables par un lectorat averti, tout en s'inscrivant dans un système narratif et descriptif «transversal» qui ouvre ces lieux à leur dimension universelle.

¹ «Le roman noir n'a plus mauvais genre», *Sciences Humaines*, dossier Polar, mars-avril-mai 2012, p. 12.

² Signalons ici que nous utilisons les termes «roman policier» et «polar» comme des termes équivalents. Nous ne reprenons pas la dimension sociale que Jean-Patrick Manchette attribuait au polar. Concernant les éventuelles distinctions entre ces deux termes, on peut se référer à: BELHADJIN Anissa, «Polar et imaginaire», *Narratologie(s): textes et enregistrements à télécharger*, site Vox poetica, mis en ligne le 22 novembre 2005, consulté le 20 août 2019.

Si les territoires urbains apparaissent comme les plus codifiés et les plus universels du roman policier, des lieux plus déserts, comme la forêt, la campagne profonde, ou des villages montagnards, sont également prisés par les auteurs et leur lectorat.

La question des lieux est appréhendée sous deux angles distincts dans notre ouvrage. D'une part, les « lieux du polar » représentent la combinaison d'une tradition nationale spécifique avec la mondialisation du genre policier qui a su dépasser les cultures et les langues, pour s'installer comme genre littéraire international. À ce titre, l'origine même du genre montre qu'il était voué à une certaine mondialisation. En effet, Benoît Tadié rappelle que les récits d'Edgar Allan Poe, *Double Assassinat dans la rue Morgue* (1841), ainsi que *Le Mystère de Marie Roget* (1843), s'intègrent dans un milieu universel ; l'écrivain transfère les réalités de New York à celles de Paris³. Le premier récit policier naît donc dans un environnement « transatlantique ». D'autre part, les « lieux du polar » évoquent un élément clé des caractéristiques du roman policier : le cadre spatial dans lequel évolue l'intrigue.

Les lieux inspirent le criminel : cette expérience qui engage tous les sens est vécue et nous est donnée par James Ellroy dans son récit autobiographique, *Ma part d'ombre*, qui raconte son enfance et adolescence bouleversées par l'assassinat de sa mère, Jean Ellroy. Dans ce récit, il fait l'expérience troublante de vivre sa ville, Los Angeles, comme une part de lui-même :

« J'adorais littéralement rôder plein sud et sud-ouest. 1^{re} Rue, 2^e Rue, 3^e Rue, 4^e Rue, 6^e Rue, Wilshire, Irving, Windsor, Lorraine, Plymouth, Beachwood, Larchmont, Lucerne, Arden, Rossmore. [...] Hancock Park m'hypnotisait. Le paysage me tenait sous son charme. Je rôdais dans Hancock Park. Je marchais, je bâillais, je baguenaudais, j'arpentais. [...] Je me prenais des coups de passion pour des maisons, des filles entraperçues aux fenêtres. Je me

³ TADIÉ Benoît, « Essor du récit criminel transatlantique : esquisse d'un champ de recherche », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2012, p. 3. Mis en ligne le 7 janvier 2013, consulté le 17 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5785>

construisais des fantasmes élaborés sur Hancock Park. Mon père et moi allions envahir Hancock Park pour en faire notre royaume. Je ne convoitais pas Hancock Park par quelque douloureux sentiment d'envie. Je possédais les lieux en imagination. Cela me suffisait – et m'a suffi pour un temps.»⁴

La question de l'«occupation» des lieux prend toute son importance dans ce passage: le personnage – alors adolescent – dans le récit de James Ellroy explore un territoire, tout comme, dans le polar, les criminels et les enquêteurs. Les lieux collent en quelque sorte à la peau des enquêteurs, des criminels, des victimes; le criminel se sert des lieux comme de son terrain d'action, il choisit ses lieux aussi bien que ceux-ci le choisissent. Dans de nombreux récits policiers contemporains, le criminel est un voyeur, un observateur attentif de signes (à la fois visibles et invisibles) et un pisteur; l'enquêteur, à son tour, sera entraîné sur des chemins de traverse auxquels il devra donner du sens, c'est-à-dire qu'il devra se repérer dans un ensemble de lieux qui, en soi, «appartiennent» au tueur.

On pourrait citer comme exemple quasi programmatique le roman de Fred Vargas, *Sans feu ni lieu*, dans lequel le criminel choisit ses victimes en fonction des lieux qui vont lui être indiqués par des poèmes affichés dans le métro parisien⁵. À la fois aléatoire et imparable. Et c'est guidé par son intuition (plutôt que par son esprit de déduction) que l'un des enquêteurs comprendra le raisonnement particulièrement tordu de l'assassin. Les lieux dévolus au crime, dans ce cas des rues choisies en fonction de certains mots repris des poèmes, sont en quelque sorte «donnés» par la destinée...

Nous l'avons constaté plus haut: les territoires urbains sont les lieux les plus populaires et les plus exploités dans la tradition du roman policier, du moins du roman noir, par leur dimension «universalisante» et «exportable». Ce sont les grandes villes, voire les mégapoles,

⁴ ELLROY James, *Ma part d'ombre*, Paris: Payot & Rivages, coll. Rivages/Noir, 1999, p. 162-163. Relevons que le titre original, en anglais, évoque la question des lieux: *My Dark Places* (1996).

⁵ VARGAS Fred, *Sans feu ni lieu*, Paris: Éd. Viviane Hamy, 1997.

qui permettent une exploration quasi infinie dans les possibilités de description réaliste, et qui soutiennent l'intrigue en faisant appel à un imaginaire connu des lecteurs, que ce soit Los Angeles, Paris, New York...⁶. Ces grandes villes contiennent par définition les lieux de prédilection pour les criminels: maison délabrée, hôtel miteux, rue déserte, qui doivent tous correspondre à des lieux de tension et de «suspense», même si de plus petites villes, voire des villages, ou une forêt, un décor campagnard, sont souvent le centre des enquêtes dans les livres de Henning Mankell, par exemple, ou d'auteurs qui choisissent d'assumer leur héritage «local» (comme certains auteurs de Suisse qui ancrent leurs intrigues dans des lieux emblématiques d'une certaine «suissitude»).

Les espaces fermés, voire restreints, représentent souvent l'isolement des personnages, la marginalisation dans une société: «*l'enfermement est d'une certaine manière lié à un rejet des personnages par la société*»⁷. Par ailleurs, les lieux et la ville du roman sont des espaces où planent l'incertitude et l'égarement⁸. Rejetés et égarés, les personnages sont voués à une forme d'errance, à la recherche d'un sens. Nous pouvons constater que les espaces dépassent leur simple désignation géographique pour investir l'action d'un sens; par exemple, la ville apparaît comme le «*lieu d'une écriture, sujet d'une vision plutôt qu'un*

⁶ Nous renvoyons à l'article de: TADIÉ Benoît, «Essor du récit criminel...». C'est au cours du XIX^e siècle que se développe «*une pensée internationale de la ville [...] subsumée sous le signe unique du crime.*» (p. 3), notamment sous l'influence décisive des textes de Poe: «*inventant une forme de récit, l'enquête du détective, où le meurtre est l'événement problématique dominant de l'histoire, elle [la vision de Poe] fait coïncider, pour la première fois complètement, l'énigme criminelle et l'énigme de la ville-Babel, l'enquête policière et l'enquête sociologique.*» (p. 6)

⁷ BELKAÏD Meryem, «L'effacement du réel dans la fiction policière contemporaine (Tonino Benacquista, Pascal Garnier, Marcus Malte, Fred Vargas et Tanguy Viel)», *Littératures*, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3, 2012, p. 161.

⁸ Benoît Tadié affirme que la ville représente une image des métropoles de fins-de-siècle, c'est-à-dire «*des capitales de la criminalité comme Paris*». TADIÉ Benoît, «Essor du récit criminel...», p. 1.

objet d'une traduction»⁹. Les lieux deviennent des espaces de «*papier*»¹⁰ où l'écriture urbaine raconte l'action. Ces espaces ont quelque chose à dire, lancent des messages qui sont destinés à fabriquer l'atmosphère du récit¹¹. À ce titre, Jean-Noël Blanc affirme très justement que «*la description se soumet à la nécessité narrative*»¹². Les lieux et les espaces ont donc une fonction narrative qui dépasse la simple mise en cadre de l'intrigue. Ils doivent être des signes qui apportent des indices essentiels au déroulement de l'action. Répondant à des stéréotypes thématiques du noir, les écrivains cherchent à poétiser leurs espaces afin d'apporter une certaine singularité à leur texte. La fiction policière est donc amenée à «*se renouveler, car elle ne peut plus dire le monde à travers des techniques traditionnelles d'écriture*»¹³.

Rappelons également que le roman policier contemporain est aussi l'un des passeurs d'histoires et d'Histoire parmi les plus populaires: le polar historique malmène l'Histoire événementielle en explorant les liens troubles entre réalité et fiction. Citons comme exemple de ce type de polar historique les ouvrages des auteurs allemands Richard Birkefeld et Göran Hachmeister (qui écrivent à quatre mains), tous deux historiens spécialistes de l'histoire culturelle et sociale du xx^e siècle. *Deux dans Berlin* (traduit en 2012) entraîne le lecteur dans deux récits parallèles, une histoire de vengeance de la part d'un homme condamné à tort et évadé de Buchenwald, à laquelle se superpose l'enquête d'un officier SS, chargé de résoudre le meurtre d'un dignitaire nazi¹⁴. Les

⁹ BLANC Jean-Noël, *Polarville, images de la ville dans le roman policier*, Lyon: P.U.L., 1991, p. 33.

¹⁰ BLANC Jean-Noël, *Polarville...*, p. 25.

¹¹ P. D. James affirme très clairement que l'intrigue provient d'abord du cadre spatial: «*Presque tous mes récits policiers sont nés d'un lieu et d'un décor, deux éléments importants pour toute œuvre de fiction mais plus particulièrement pour une histoire de meurtre.*» (Cf. p. 64, note 11) Voir dans le présent volume l'article de Dimiter Daphinoff, «*Le polar anglais au féminin: les romans de Barbara Vine et P. D. James.*»

¹² BLANC Jean-Noël, *Polarville...*, p. 41.

¹³ BELKAÏD Meryem, «*L'effacement du réel dans la fiction...*», p. 167.

¹⁴ BIRKEFELD et HACHMEISTER, *Deux dans Berlin*, Paris: Lattès, éd. du Masque, 2012 (*Wer übrig bleibt, hat Recht*, Francfort: Heichborn AG, 2002).

deux hommes parcourent alors Berlin bombardée sans relâche par les alliés durant l'hiver 1944, et vivent le quotidien effroyable des civils, avant d'en venir à la confrontation finale, au cœur même de la ville en ruine.

L'expérience de lecture proposée par le polar permet une radiographie de la société à travers le crime et ses lieux : visiter un lieu implique de l'observer, de le visionner voire de le sentir à travers la perception qu'en ont les victimes, les criminels puis les enquêteurs¹⁵.

Le polar légitimé par la critique

Le cloisonnement entre une littérature reconnue par les pairs et les institutions (une littérature restreinte ou légitimée) et la littérature que l'on pourrait qualifier de « satellite » semble de l'histoire ancienne. La notion de « paralittérature » qui a connu une certaine notoriété critique semble mise à mal aujourd'hui, du moins pour le roman policier : qu'il se caractérise comme roman noir (proche du roman social) ou comme roman à énigme (sous forme d'enquête à résoudre), soit sous forme volontairement hybride, le roman policier s'est imposé comme l'une des valeurs sûres de notre production littéraire contemporaine, aussi bien auprès du lectorat que de l'édition. Marc Lits souligne par ailleurs que *« c'est surtout en France qu'une division aussi rigide entre différentes catégories apparaît, et plus nettement dans le chef des critiques que des écrivains »*. C'est un constat appuyé par une tradition qui s'avère typiquement française : *« en France, l'image que se donne l'institution littéraire l'entraîne à garder ses distances vis-à-vis d'un genre de grande diffusion, la littérature y restant encore considérée comme une activité*

¹⁵ Souvenons-nous de la remarque du personnage enquêteur dans *L'Auberge rouge* de Balzac (1831), roman policier avant l'heure, qui s'efforce de décrire de la manière la plus précise possible à ses compagnons l'intérieur de l'auberge où a eu lieu le crime : *« car, de la connaissance exacte des lieux, dépend l'intérêt de cette histoire. »* (*Œuvres*, t. XI, *Études philosophiques*, Paris : Gallimard, coll. « Pléiade », 1980, p. 99)

“noble” qui ne peut que se dégrader par une diffusion importante auprès de la masse.»¹⁶

Relevons que le roman policier est devenu un phénomène éditorial depuis le début du ^{xxi}^e siècle, mais qu’il a aussi attiré l’attention de la critique littéraire et journalistique. Différents arguments sont développés afin d’expliquer l’immense succès international rencontré par ce genre, soit que les meilleurs auteurs de polars bénéficient de traductions dans de nombreuses langues, soit que des auteurs moins reconnus rencontrent un lectorat local (comme en Suisse romande par exemple).

Si la frontière entre littérature canonique et roman policier s’est en grande partie estompée, ce déplacement est dû à des œuvres, publiées dès la seconde moitié du ^{xx}^e siècle, qui ont exploré les codes du roman policier, parfois stéréotypés, pour les mettre au service de leurs ambitions littéraires ou philosophiques : on cite volontiers Dürrenmatt ou encore Robbe-Grillet, qui ont su réactualiser, à leur manière, les codes ou les fondamentaux du roman policier. Selon Simon Kemp, «*le genre met en scène l’affrontement entre la raison humaine et la réalité qu’elle essaie de décrypter, affrontement que les Nouveaux Romanciers imitent dans leurs propres ouvrages*»¹⁷. On pense ici aux *Gommes* (1953) ou au *Voyeur* (1955) de Robbe-Grillet, voire à *L’emploi du temps* (1956) de Butor. Leur utilisation du roman à énigme notamment remet en cause les certitudes de la raison et les capacités déductives de la figure de l’enquêteur qui lui permettent de résoudre les affaires criminelles. Dans certains cas extrêmes, la raison de l’enquêteur vacille, voire s’effondre devant l’opacité du monde, que le crime vient révéler avec une acuité particulière : dans *Le Plan déchiqueté* (1967) de l’écrivain japonais Kôbô Abe, un détective privé sombre dans la folie en enquêtant sur la disparition d’un homme auquel il finit plus ou moins par s’identifier¹⁸.

¹⁶ LITS Marc, «De la “Noire” à la “Blanche” : la position mouvante du roman policier au sein de l’institution littéraire», *Itinéraires* [En ligne], 2014-3 | 2015, consulté le 25 mai 2019, p. 6.

¹⁷ KEMP Simon, «Le Nouveau Roman et le roman policier : éloge ou parodie?», *Itinéraires* [En ligne], 2014-3 | 2015, consulté le 25 mai 2019, p. 7.

¹⁸ Cet auteur (1924-1993) est surtout connu en occident pour *La Femme des sables*, roman de 1962 adapté au cinéma deux ans plus tard par Hiroshi Teshigahara.

Même réflexion sur les limites de la raison humaine au service de la loi dans le roman de Dürrenmatt, *Das Versprechen (La Promesse)*, paru en 1958, avec comme sous-titre *Requiem pour le roman policier*. Ici également l'inspecteur Matthieu, qui s'est lancé dans une enquête privée pour retrouver le véritable coupable de meurtres ignobles, perd à la fin la raison. Dans cette lignée, des auteurs comme Umberto Eco ou Patrick Modiano ont su exploiter les composantes du roman policier pour faire franchir à leurs œuvres la frontière ténue entre littérature restreinte et ce qui serait qualifié de paralittérature: « *Ces franchissements des frontières sont aujourd'hui reconnus par les discours critiques et par les auteurs eux-mêmes, comme en témoignent les nombreux débats autour du roman de Joël Dicker, La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert, qui a reçu le Grand Prix du roman de l'Académie française en 2012.* »¹⁹

Dans son enquête fine sur les discours de légitimation, Fabienne Soldini analyse certains paramètres qui font passer, aujourd'hui, le roman policier de la paralittérature à la littérature légitimée²⁰. De nombreux discours critiques valorisent la production actuelle du polar (presse écrite comme *Lire, Le magazine littéraire, Le Monde...*), en mettant en évidence sa filiation avec la grande littérature du XIX^e siècle d'une part et en insistant sur son caractère d'hybridité d'autre part. La critique tend ainsi à inscrire la littérature policière de la fin du XX^e siècle comme « *héritière des romans réalistes du XIX^e siècle tout en l'affiliant à un réseau d'écrivains consacrés du XX^e siècle* »²¹. Nous pourrions ajouter ici que le polar (notamment le noir), dans sa dimension la plus contemporaine, reprendrait le flambeau des visées du projet réaliste, voire naturaliste, du XIX^e siècle, en actualisant certaines fonctions du roman comme son exploration des dessous de la société et de son fonctionnement souterrain. Avec, en sus, les pathologies sociales modernes, voire postmodernes: fin

¹⁹ LITS Marc, « De la "Noire" à la "Blanche"... », p. 10.

²⁰ SOLDINI Fabienne, « Du genre comme principe légitimant: romans policiers et critiques littéraires », *À l'épreuve – revue de sciences humaines et sociales* [En ligne], mis en ligne le 19 novembre 2016, consulté le 25 juin 2019. Son enquête s'appuie sur un corpus de dix magazines littéraires et culturels français.

²¹ SOLDINI Fabienne, « Du genre comme principe légitimant... », p. 3.

des «grands récits» et des utopies de toutes sortes, atomisation des sociétés où l'individu est de plus en plus déraciné, etc. Chez James Ellroy, mais aussi chez Fred Vargas ou Henning Mankell, les pathologies individuelles des personnages, y compris de l'enquêteur, sont corrélées aux pathologies collectives.

Soldini constate dans son enquête sur la presse écrite que les romans policiers contemporains sont qualifiés comme des œuvres hybrides : on assiste à une valorisation de ces romans qui «retravaillent les invariants»²² du polar. Par exemple, on apprécie dans *Un pays à l'aube* et *Ils vivent la nuit* de Dennis Lehane que l'auteur se soit «détaché des stricts codes du genre pour écrire l'histoire underground de la grande nation»²³. Ce souci de légitimation du genre s'affirme également en termes de réception : le bon polar effectue une mise en récit d'une réalité sociale et politique, avec comme parangon l'œuvre de James Ellroy, «un des auteurs les plus valorisés dans les critiques»²⁴.

Enfin, le roman noir est privilégié par la critique qui salue l'«observation du milieu»²⁵ chez les écrivains, l'important travail de recherche historique et de documentation effectué par les auteurs, etc. L'accent est mis sur le roman noir, dont la forte dimension de critique sociale et de dénonciation politique séduit la critique légitimée, au détriment du roman à énigme et du thriller (représentés selon la critique par les livres de Maxime Chattam ou de Guillaume Musso). La frontière entre le thriller et le roman noir n'est pas toujours très nette, tous deux partageant une propension à la violence, parfois extrême, dans des scènes qui décrivent une corporalité «sanglante, exacerbée et tourmentée»²⁶. En revanche, on pourrait relever ici le fait que le thriller viserait essentiellement à donner un «frisson» de manière gratuite, alors que le roman noir cherche à déstabiliser plus durablement le lecteur en induisant une réflexion critique sur des réalités choquantes.

²² SOLDINI Fabienne, «Du genre comme principe légitimant...», p. 5.

²³ SOLDINI Fabienne, «Du genre comme principe légitimant...», p. 5.

²⁴ SOLDINI Fabienne, «Du genre comme principe légitimant...», p. 7.

²⁵ SOLDINI Fabienne, «Du genre comme principe légitimant...», p. 7.

²⁶ SOLDINI Fabienne, «Du genre comme principe légitimant...», p. 11.

On pourrait toutefois observer que ce mouvement de légitimation du roman policier, ou plutôt du roman noir, ouvre également à l'étude des spécificités de cet objet dont le succès planétaire montre combien il se révèle reconnaissable parmi la production romanesque contemporaine, en raison de ses codes de fonctionnement, tout en offrant un regard aigu et critique sur la société qu'il décrit.

Un coup d'œil dans le rétroviseur

Le récit policier connaît ses débuts dans la seconde moitié du XIX^e siècle, grâce aux traductions de Baudelaire des nouvelles d'Edgar Allan Poe, *Double Assassinat dans la rue Morgue* (1841), *Le Mystère de Marie Roget* (1843), ou encore *La Lettre volée* (1845)²⁷. Au fondateur succède alors une série de grands noms avec, en France, l'apparition d'Émile Gaboriau qui crée la figure de l'inspecteur Lecoq dans *Monsieur Lecoq* en 1869, tandis qu'en Angleterre William Wilkie Collins renforce les fondations du nouveau genre avec notamment *Moonstone* en 1868²⁸. Puis, à partir de 1880, les récits de Conan Doyle mettent en scène les fameux personnages de Sherlock Holmes et de son collègue, le docteur Watson. S'ensuivent d'autres écrivains connus du grand public comme Agatha Christie dès 1920 avec *La mystérieuse affaire de Styles*, lançant les premières enquêtes d'Hercule Poirot.

Le milieu du XIX^e siècle est également marqué par le roman-feuilleton qui permettra la diffusion du roman policier, bien que celui-ci s'impose à partir de 1900 sur la scène littéraire française²⁹. Sous la plume d'auteurs français comme Gaston Leroux avec les aventures

²⁷ Notons que d'autres œuvres peuvent être considérées comme précurseurs du roman policier. À ce titre, nous pouvons citer Ernst Theodor Amadeus Hoffmann avec *Mademoiselle de Scudéry* (1819), François-Eugène Vidocq avec *Les mémoires de Vidocq* (1828-1829), Honoré de Balzac avec *L'Auberge rouge* (1831) et *Ferragus* (1833), Prosper Mérimée avec *La Vénus d'Ille* (1835) (qui peut se lire soit comme un récit fantastique soit comme un « whodunit », puisqu'il y a un meurtre non élucidé).

²⁸ Précisons ici qu'Émile Gaboriau a été le secrétaire de Paul Féval.

²⁹ Par exemple, Yves Reuter note qu'à partir de 1902, les traductions de Conan Doyle parviennent en France. REUTER YVES, *Le roman policier*, Paris: Armand Colin, 2009, p. 19.

de Rouletabille, Maurice Leblanc avec *Arsène Lupin*, Gustave Lerouge avec *Le Docteur Cornélius* naissent les premiers policiers français. La Grande Guerre ne freine pas cette diffusion : en 1913 déjà on peut lire dans «Zone» d'Apollinaire qu'«il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières»³⁰, et durant l'entre-deux-guerres plusieurs collections³¹ se développent. Parallèlement à cette effervescence du roman policier français, le roman noir fait son apparition aux États-Unis. Celui-ci trouve ses origines dans les récits américains du début du xx^e siècle publiés dans des revues de littérature populaire ou des magazines. Les rédacteurs du magazine *Black Mask*, George W. Sutton, Phil Cody et Joseph T. Shaw, redonnent succès à cette revue mineure, et grâce à leurs textes permettent l'essor du roman noir³².

En France, les séries noires s'imposent durant l'après-guerre³³. Ce sont d'abord des auteurs anglais comme Peter Cheyney et James Hadley Chase qui instaurent ces séries avec *Cet homme est dangereux* (1936), *La Môme vert-de-gris* (1937). Puis, on retrouve également des auteurs français qui écrivent dans les séries noires. À ce titre, on peut évoquer Albert Simonin avec *Touchez pas au grisbi!* (1953), Léo Malet qui fonde la collection «Minuit» en 1941 – où il raconte les enquêtes de Nestor Burma –, André Hélène qui est considéré comme «l'un [des auteurs] les plus noirs du roman français»³⁴. Certains, comme Ludovic Janvier, observent un lien étroit entre le Nouveau Roman et le roman policier : «En somme, le "nouveau roman", c'est le roman policier pris au sérieux.»³⁵ Cette remarque évoque donc la

³⁰ APOLLINAIRE Guillaume, «Zone», *Alcools*, Paris : Gallimard, 1920, p. 7.

³¹ «Le Masque» en 1927 par Albert Pigasse, «l'Empreinte» en 1929. Voir REUTER Yves, *Le roman policier...*, p. 23.

³² TADIÉ Benoît, *Le polar américain, la modernité et le mal*, Paris : PUF, 2006, p. 5.

³³ La «Série noire» est fondée en 1945 par Marcel Duhamel chez Gallimard. D'autres collections «noires» apparaissent à la même époque – «Série rouge» chez Morgan, «La Tour de Londres» chez Nicholson and Watson, «Déflective-Club» chez Ditis, «Un Mystère» aux Presses de la Cité, «L'Aventure criminelle» chez Fayard.

³⁴ REUTER Yves, *Le roman policier...*, p. 35. Il s'agit de la collection Minuit des publications Georges Ventillard.

³⁵ JANVIER Ludovic, *Une Parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris : Éd. du Seuil, 1964, p. 49.

légitimité du roman policier, et surtout, elle permet de s'intéresser à des œuvres du Nouveau Roman qui fonctionnent à certains égards comme le roman policier. À ce titre, Marc Lits rappelle que «*Nathalie Sarraute intitule son essai fondateur L'Ère du soupçon, que Robbe-Grillet, dans Pour un nouveau roman, attribue à certains objets la valeur de signes et d'indices de type policier*»³⁶. À partir des contestations des années soixante, le roman policier prend une nouvelle direction inspirée des caractéristiques du roman noir américain, et souligne les scandales en France. Cette nouvelle génération du roman policier français, regroupée autour de l'appellation «néo-polar», est influencée par les mouvements politiques de gauche et d'extrême gauche. Les écrivains, comme Jean-Patrick Manchette³⁷, Thierry Jonquet, Didier Daeninckx deviennent – à travers une intrigue policière – des critiques de la société française.

Stratégies narratives du roman policier

Rappelons ici les trois sous-catégories traditionnelles que la critique distingue dans le roman policier. Celui-ci se répartit entre le roman à énigme (d'où sont tirés les premiers romans fondateurs), le roman noir³⁸ et le thriller³⁹. Ces trois modalités ne sont pas toujours clairement

³⁶ LITS Marc, *Le genre policier dans tous ses états*, Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2011, p. 26.

³⁷ Notons que parallèlement au roman policier engagé, Jean-Patrick Manchette a également rédigé des romans d'espionnage comme *La Position du tueur couché* (1981). John le Carré s'illustre également dans le roman d'espionnage avec *L'Espion qui venait du froid* (1963).

³⁸ «*Le roman noir occupe une situation particulière dans l'aire de la littérature contemporaine. Ainsi, il fait partie intégrante du genre policier et est couramment considéré comme un avatar du roman-énigme classique.*» BELHADJIN Anissa, «Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir», *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 10 juillet 2019, p. 1. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/1089>; DOI: 10.4000/narratologie.1089

³⁹ Les éléments de cette mise au point sur le sous-genre du roman policier sont issus principalement des ouvrages de: REUTER Yves, *Le roman policier*, Paris: A. Colin, coll. 128, 2011; VANONCINI André, *Le roman policier*, Paris: PUF, Que sais-je?,

délimitées et il n'est pas surprenant de trouver des formes hybrides. C'est ainsi que le récit policier apparaît probablement comme un genre aux frontières très perméables. Toutefois, il se construit sur des règles de narration précises, comme le suggère Borges⁴⁰.

Jacques Dubois relève cette constante en affirmant qu'« *écrire un roman policier, c'est toujours reconduire le même schéma, la même structure de rôle* »⁴¹. Ce schéma dont parle Jacques Dubois fait référence au carré herméneutique, où le récit oscille entre victime, coupable, enquêteur et suspect, distinguant d'une part l'histoire du crime, et d'autre part l'histoire de l'enquêteur⁴². C'est sur cette coexistence, comme l'a évoqué Todorov, que les sous-genres susmentionnés se différencient :

« À la base du roman à énigme, nous trouvons une dualité : ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. Dans leur forme pure, ces deux histoires n'ont aucun point commun [...]. Le roman noir est un roman policier qui fusionne les deux histoires. Ce n'est pas un crime antérieur au moment du récit qu'on nous relate, le récit coïncide avec l'action [...]. Il n'y a pas de "mystère" au sens où il était présent dans le roman à énigmes [ou tout au moins] il aura une fonction secondaire [...]. Le roman à suspense : du roman à énigme il garde le mystère et les deux histoires, celle du passé et celle du présent, mais il refuse de réduire la seconde à une simple

2002 ; MENEGALDO Gilles, PETIT Maryse (dirs.), *Manières de noir – la fiction policière contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « interférences », 2010.

⁴⁰ « Oscar Wilde a pu dire que les rondeaux et les triolets empêchaient la littérature d'être à la merci des génies. On peut faire de nos jours la même observation au sujet des fictions policières. Médiocre ou pire encore, le récit policier ne renonce jamais à un principe, à une trame narrative et à un dénouement. Les interpolations et les opinions, les incohérences et les confidences épuisent la littérature de notre temps ; le récit policier représente un ordre et l'obligation d'inventer. » BORGES Jorge-Luis, compte-rendu de l'article de Roger Caillois, « Le Roman policier », paru dans *Sur*, 1942, repris dans J.-L. Borges, *Ficcionario, Una Antologia de sus textos*, Emir Rodriguez Monegal, Mexico : Tierra Ferme, 1981, p. 192.

⁴¹ DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris : Nathan, 1992, p. 105.

⁴² DUBOIS Jacques, « Un carré herméneutique », in REUTER Yves, *Le Roman policier et ses personnages*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 173-180.

détection de la vérité. [Le personnage central] est en même temps le détective, le coupable [aux yeux de la police] et la victime potentielle [des vrais criminels]. »⁴³

À la suite de cette première distinction des sous-genres du récit policier et à l'appui des ouvrages théoriques récents, nous pouvons esquisser et définir les différents types de roman policier comme suit.

Le « roman à énigme » se compose de la résolution progressive d'une énigme (souvent un crime ou une disparition) au moyen d'une enquête, l'identification du coupable restant l'enjeu de l'intrigue. Il constitue une remontée à rebours. Quant aux personnages, étroitement liés aux rôles que leur impose le carré herméneutique, ce sont des êtres auxquels le lecteur peut s'identifier, en particulier en raison de la connaissance qu'ils possèdent réciproquement de l'enquête. En effet, grâce à un narrateur omniscient, le lecteur en sait plus ou moins que les personnages⁴⁴.

Par contre, ce sous-genre accorderait peu d'importance aux circonstances sociales ou politiques qui entourent voire expliquent le crime.

Le « roman noir », plutôt que de s'intéresser à la résolution d'une énigme – découvrir le coupable –, va brosser un portrait détaillé et en général fortement documenté de la société et des circonstances sociopolitiques dans lesquelles les protagonistes s'insèrent. Il est une représentation des inquiétudes d'une société qui s'interroge sur ce que Benoît Tadié nomme « *les méandres extrêmes des incertitudes humaines* »⁴⁵. Aux États-Unis, Joseph T. Shaw fonde et décrit dans son œuvre *The Hard-Boiled Omnibus*⁴⁶ les caractéristiques de ce nouveau

⁴³ TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris: Seuil, coll. « Poétique », 1971, p. 57.

⁴⁴ À cet égard, Dubois affirme: « [Le détective] aborde les choses d'une position qui rappelle celle du lecteur: il découvre, reconnaît, tente de comprendre les éléments d'une histoire qui lui est extérieure. Son point de vue d'observateur et de décrypteur l'assimile donc, fût-ce symboliquement, au pôle de récepteur de l'instance énonciatrice. » DUBOIS Jacques, *Le roman policier...*, p. 94.

⁴⁵ TADIÉ Benoît, *Le polar américain...*, p. 91.

⁴⁶ SHAW Joseph T., *The Hard-boiled Omnibus*, New York: Simon & Schuster, 1946, p. V-VI (Introduction).

genre littéraire⁴⁷. Anissa Belhadjin rappelle également la diversité des œuvres que l'on peut rencontrer dans le roman noir, rendant parfois les frontières quelque peu floues avec les autres récits policiers. Elle énumère ainsi les trois orientations différentes que prend le roman noir à travers « *l'enquête désabusée du roman "hard boiled"* [voir les romans d'Hammett, à l'aube des années trente], *les affrontements dans le "milieu" du roman de truands français* [dans les années cinquante: *Touchez pas au grisbi*, ou *Du rififi chez les hommes*] ou *les pamphlets gauchistes du néo-polar, dans les années soixante-dix*»⁴⁸. Bien qu'ils possèdent une direction différente, ces romans noirs portent tous davantage leur regard sur les enjeux des problèmes sociaux que sur l'enquête elle-même. Dans ce type de récit, le criminel est souvent démasqué rapidement, mais encore faut-il le mettre hors d'état de nuire: cette spécificité accroît le suspense, car le lecteur en sait souvent plus que l'enquêteur lui-même, ayant le privilège d'avoir un regard sur ce que fait ou pense l'enquêteur et également le meurtrier (récits focalisés sur l'un ou l'autre donnés en parallèle). Dans le roman noir en particulier, qui se confond avec un roman de type « social », l'enquêteur (policier, détective, journaliste, etc.) risque sa vie et s'engage « corps et âme » dans un combat avec le meurtrier, combat qui se résume souvent à un face-à-face sans rémission possible. Le roman noir dépeint des lieux qui lui sont propres, occultés de tous et dotés d'un mystère anxigène. C'est ainsi que contrairement au roman à énigme, le rendu de l'atmosphère, dans lequel évolue un détective et son enquête, sera davantage soigné par diverses techniques narratives⁴⁹. Il n'est donc

⁴⁷ Benoît Tadié les retranscrit ainsi: « *Shaw décline [...] les caractéristiques de ce nouveau type de fiction criminelle: la priorité accordée au "conflit des personnages" par rapport au crime lui-même, qui est secondaire; le style "dur, cassant" [hard, brittle]; l'utilisation maximale des possibilités du dialogue; "l'authenticité des personnages et de l'action"; le "tempo très rapide" obtenu grâce à l'"économie caractéristique de l'expression" [...]* » TADIÉ Benoît, *Le polar américain...*, p. 7.

⁴⁸ BELHADJIN Anissa, « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », p. 3.

⁴⁹ Anissa Belhadjin évoque elle-même que face aux stéréotypes thématiques (criminalité, violence, mort...), l'auteur doit innover en quelque sorte là où il a une certaine marge de manœuvre, c'est-à-dire dans les structures narratologiques ou l'espace narratif. BELHADJIN Anissa, « Le jeu entre stéréotypes... », p. 6.

pas étonnant de voir dans les polars une enquête qui se construit à travers le point de vue de différents personnages et qui trouve une résolution au moment de la rencontre entre ces divers points de vue⁵⁰. Certains cas proposent des changements de narrateur, des passages d'une narration hétérodiégétique à une narration homodiégétique; l'assassin ou la victime prennent alors la relève dans la narration. Ce procédé souligne davantage les moments de tension, insérant le lecteur dans cette atmosphère du «*hard boiled*». Grâce à un lexique basé sur la violence, à un réalisme clinique dans les descriptions d'autopsie ou de découverte de cadavre, à une focalisation externe et au behaviorisme américain, les caractéristiques du polar sont mises en évidence. Ainsi écrire un polar, c'est d'une part investir son texte d'éléments du noir (les stéréotypes thématiques) et «*hard boiled*», en mélangeant les éléments narratifs susmentionnés. D'après Jean-Noël Blanc, l'écriture se fait urbaine, elle devient une arme qui tente de se frayer un chemin dans les bas-fonds les plus dangereux :

*« C'est l'écriture urbaine par excellence. Elle rédige le récit d'un monde brutal, rapide, orgueilleux et impitoyable, où l'acier, le fer, le béton, l'asphalte, l'automobile et la vitesse règnent en maîtres. »*⁵¹

Grossièreté, lexique provenant de l'argot, réalisme cruel issu d'un champ lexical macabre concordent avec une forme de poétisation sombre de la ville, métropole mondialement connue qui se transforme en une ville fictionnelle, un lieu où les écarts déontologiques font la loi et inquiètent.

Le crime, quant à lui, ne se caractérise pas tant comme un problème à résoudre, mais comme l'expression d'une violence quasi incontrôlable à laquelle on n'échappe pas. À ce titre, dans le roman noir, même en démasquant le criminel ou en résolvant une enquête, la fin du récit n'apparaîtra pas plus heureuse, contrairement au roman à énigme.

⁵⁰ Anissa Belhadjin nomme ce procédé la « multifocalisation », technique narrative largement répandue dans le roman noir. BELHADJIN Anissa, « Le jeu entre stéréotypes... », p. 6.

⁵¹ BLANC Jean-Noël, *Polarville...*, p. 15.

Influencé par le roman d'espionnage, le thriller reprend des variations du policier (crimes, courses poursuites...) dans un contexte qui ne fait pas forcément appel aux détectives ni aux commissariats. Le crime ou l'action criminelle vient rompre le quotidien de personnages communs dans leur vie privée ou professionnelle, et afin de rétablir l'équilibre brisé, ceux-ci sont amenés à vivre et résoudre l'enquête. La dimension psychologique, représentée dans l'inquiétude de ces personnages, est alors davantage exposée dans le « thriller » et c'est probablement cet aspect qui permet d'installer une atmosphère à très forte tension dominée par le suspense, caractéristique principale de ce sous-genre. En bref, « *ce genre de polar [repose] essentiellement sur l'action et le stress qu'il suscite chez son lecteur.* »⁵²

Signalons également que la maîtrise des stratégies narratives du roman policier par les auteurs de tous pays a favorisé la version « filmée » du genre (même si nous ne pouvons accorder que quelques lignes aux productions cinématographiques et télévisuelles, qui ne sont pas concernées par notre volume). Le phénomène relativement récent et explosif des séries télévisées policières a contribué à la popularisation de lieux hantés d'une atmosphère propice au crime, tout en développant l'addiction du téléspectateur grâce aux stratégies (bien connues des écrivains depuis le XIX^e siècle au moins) que sont le retour des personnages et la proximité créée avec leur vie privée. Ces deux éléments caractéristiques du genre se retrouvent aussi bien dans les romans d'auteurs comme Fred Vargas (avec son emblématique commissaire Adamsberg), Henning Mankell et le très célèbre Kurt Wallander, Michael Connelly et son enquêteur Harry Bosch, ou encore le flamboyant Harry Hole de Jo Nesbø... Il semblerait que le retour des personnages garantisse la fidélité du lectorat, le roman policier ayant plutôt tendance à s'insérer dans une continuité sérielle⁵³.

⁵² THILLIEZ Franck, « Le suspense, horlogerie du décalage », *Le Magazine littéraire*, n° 519, mai 2012, p. 77.

⁵³ Il serait également pertinent d'étudier le rôle joué par les femmes en ce début du XXI^e siècle, marqué par des revendications féminines à l'égalité, concrétisées notamment dans les dénonciations fortement médiatisées de comportements misogynes (affaire Weinstein, mouvement #metoo, revendications pour la liberté à

Le public s'avère friand de cette continuité qui lui permet de suivre un personnage, non seulement aux prises avec des enquêtes complexes qui le mènent souvent jusqu'à des situations extrêmes, mais aussi dans son quotidien, ses difficultés dans ses relations sociales et affectives, son intimité. Séries télévisées et séries romanesques se répondent l'une l'autre et les personnages célèbres de telle production de romans policiers sont souvent incarnés avec plus ou moins de bonheur sur le petit écran (pensons aux auteurs comme Michael Connelly, Donna Leon, Fred Vargas), voire dans des longs métrages (*Millenium* de Stieg Larsson par exemple, ou certains opus de James Ellroy, de Jo Nesbø ou de Dennis Lehane). Si les personnages, en particulier les figures d'enquêteurs, permettent de maintenir la tension et la curiosité chez le lecteur, qui attend de retrouver un ou des personnages connus, la précision des lieux évoqués garantit également de reconstituer un univers à la fois proche et lointain, à la fois vraisemblable et pourtant imaginaire.

Une chambre d'échos des angoisses contemporaines

On a vu que le récit policier entretient depuis ses origines, au XIX^e siècle, des affinités assez profondes avec ce que Freud, à la suite du psychiatre Ernst Jentsch, nomme « *l'inquiétante étrangeté* » (*das Unheimliche*) dans l'essai éponyme de 1919. Il suffit de constater que les précurseurs du genre se nomment E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle: autant d'auteurs qui se sont également illustrés dans le fantastique. Toutefois, comme S. S. van Dine le stipule dans ses fameuses « Règles », en 1928, le récit à énigme classique doit absolument offrir *in fine* une explication rationnelle de tous les événements qui se sont déroulés, aussi bien

l'avortement dans certains pays). Les séries télévisées en particulier leur donnent une place, avec la consécration de figures d'enquêtrices acharnées, indépendantes, comme les personnages à l'aura internationale de Sara Lund (*The Killing*) ou Lisbeth Salander (dans *Millenium*).

dans le temps du crime lui-même que dans celui de l'enquête⁵⁴. Toute hypothèse mystique est donc en principe exclue, et ce principe sera encore accentué avec le réalisme social du roman noir à l'américaine. C'est sans doute ce qui condamnait à l'avance les incursions que fit Bernanos dans le genre policier avec *Un crime* et *Un mauvais rêve*⁵⁵. En revanche, l'atmosphère de peur, d'angoisse, voire de panique que l'on trouve couramment dans le genre fantastique se retrouve dans de nombreuses fictions criminelles, notamment celles qui mettent en scène la figure du *serial killer*. Même un roc psychologique comme le fameux commissaire de Simenon confesse que l'affaire qu'il traite dans *Maigret tend un piège* (1955) est «*la plus angoissante de sa carrière*». L'irruption des pulsions violentes et de la folie criminelle dans l'univers quotidien équivalait en ce sens à cette «*déchirure*» dont parlait Roger Caillois à propos du fantastique⁵⁶. L'appréhension du meurtrier et, plus encore, l'explication médicale de son comportement équivalent alors à une forme d'exorcisme laïc, par la réduction d'une angoisse presque métaphysique à une peur ordinaire, cette peur qui n'est que «*l'angoisse désangoissée par la découverte d'une cause*»⁵⁷.

Néanmoins, même lorsqu'il obéit à des motivations plus logiques et banales, le comportement criminel est forcément anxiogène, et ce

⁵⁴ Lesquels sont d'après Todorov deux temporalités clairement distinctes : c'est cette règle de base, entre autres, que transgresseront les fondateurs américains du «roman noir» entre les deux guerres, comme Dashiell Hammett et Raymond Chandler.

⁵⁵ *Un crime* fut publié chez Grasset en 1935, et *Un mauvais rêve* parut seulement après la mort de l'auteur. Toujours à court d'argent, Bernanos avait voulu se lancer dans un projet de récit «à la Simenon», impressionné par le succès commercial de l'auteur belge. Mais l'auteur de *Sous le soleil de Satan* ne pouvait concevoir le crime qu'en mode théologique.

⁵⁶ «*Le fantastique [...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel.*» «De la féerie à la science-fiction», dans *Anthologie du fantastique*, tome 1, Paris : Éditions Gallimard, 1966, p. 8.

⁵⁷ Eck Marcel, *L'Homme et l'angoisse*, Paris : Fayard, 1964, p. 91. Cet auteur s'inscrit ainsi dans le sillage des philosophies existentialistes, qui depuis Kierkegaard placent l'angoisse au cœur de l'expérience du sujet. Dans la plupart des théories psychopathologiques de l'angoisse, c'est la peur qui est première, avec ses racines biologiques, l'angoisse n'étant que «*de la peur imaginativement prolongée et représentée*». (DIEL Paul, *La Peur et l'angoisse. Phénomène central de la vie et de son évolution*, Paris : Payot & Rivages, 3^e éd., 2004, p. 50)

caractère est encore renforcé par l'ambiance postmoderne des grandes villes et de ces « non-lieux » que constituent selon Marc Augé les espaces périurbains, les stations-service, les motels ou les aires d'autoroute, comme on le voit dans *Derrière les panneaux, il y a des hommes*, du Suisse Joseph Incardona (2015). L'individu y est renvoyé à sa solitude fondamentale, à l'anonymat d'un monde chargé de menaces, où l'on peut à tout moment être agressé, voire disparaître. À l'inverse, dans le polar nordique, ce sont souvent les grands espaces sauvages ou les zones rurales qui engendrent ces atmosphères oppressantes. L'irrationnel s'y manifeste à travers le poids d'un passé qui hante les mémoires et empoisonne les rapports entre les personnages, ou bien à travers des croyances ancestrales. C'est ce qui fait son succès international, d'après l'auteur romand d'origine suédoise Marc Voltenauer, qui situe son dernier roman, *L'Aigle de sang* (2019), sur l'île de Gotland, en mer baltique.

Dans un ordre d'idées similaire, l'écrivain écossais Peter May exploite savamment l'ambiance et les traditions de l'île de Lewis, dans son roman *L'Île des chasseurs d'oiseaux* (2009). Le titre original, *The Blackhouse*, fait référence à la couleur des pierres des maisons traditionnelles sur l'île écossaise. Ce sont plutôt les sombres secrets qui hantent de vieilles maisons de maître, dans des bourgs isolés de la campagne anglaise, que l'on trouve à l'origine du crime dans plusieurs polars britanniques contemporains : nostalgie conservatrice ou respect d'une vieille tradition « gothique », ces ambiances évoquent le souvenir prestigieux de Styles Court et de Manderley. Autant d'éléments qui viennent corroborer ce que disait le narrateur de Maupassant dans *Le Horla* : « Décidément, tout dépend des lieux et des milieux... »⁵⁸.

Le crime organisé possède également un caractère anxigène qui lui est propre : dans le polar italien, la « pieuvre » mafieuse est un spectre omniprésent, et l'omertà qu'elle impose est une véritable prison psychologique. C'est pire encore lorsque les frontières entre les différents « milieux » – criminels, policiers, politiques – tendent à s'estomper,

⁵⁸ *Le Horla et autres récits fantastiques*, Mariane Bury éd., Paris : Livre de Poche classique, 2000, p. 278.

comme on le voit dans l'univers de James Ellroy. L'angoisse généralisée est la conséquence inéluctable d'une perte de tout repère. On voit même s'estomper la distinction rassurante entre la sphère publique et celle privée où l'on croyait pouvoir échapper aux turbulences du monde. Comme le dit l'agent du FBI Jack Leahy dans *Underworld USA* (2009), dernier volet d'une trilogie qui, de l'assassinat de JFK au scandale de Watergate, dépeint le naufrage du mythe américain : « *Nous sommes obnubilés par nos propres vies, au point de les confondre avec l'Histoire* »⁵⁹. Mais c'est parce que celle-ci nous rattrape toujours, avec sa violence et sa folie. On le voit très bien dans les romans de Petros Markaris, véritable chronique de l'histoire grecque récente, de la dictature des colonels aux crises du XXI^e siècle : crise financière, crise sociale, crise des migrants. Chaque aire géoculturelle a ses traumatismes collectifs, et les cadavres que l'on trouve sur les scènes de crime renvoient à ceux – métaphoriques – que chaque culture a gardés dans ses placards. Dans le polar russe et est-européen, ce seront les conséquences de la chute du mur de Berlin et la difficile transition postsoviétique. L'Afrique du Nord et l'Afrique subsaharienne se débattent toujours avec une forme de néocolonialisme, mais aussi avec leurs propres maux endémiques : corruption, poids des traditions, menaces intégristes, tandis que la République sud-africaine découvre après la fin de l'apartheid de nouveaux murs entre individus et communautés. L'Amérique latine est hantée par le souvenir des anciennes dictatures et par le sentiment de dépendance économique et culturelle par rapport au Nord. En Inde, plusieurs polars récents qui ont connu un succès international mettent en scène des violences liées à la misogynie, comme *Témoin de la nuit* (*Witness the Night*, 2012) de Kishwar Desai, et à l'homophobie, dans *L'Inconnue de Bangalore* d'Anita Nair (*Cut like Wound*, 2012)⁶⁰. Le polar peut même être un espace de contestation oblique et piégée du totalitarisme encore présent, comme le montrent certains auteurs

⁵⁹ ELLROY James, *Underworld USA*, Paris/Lausanne : Rivages, 2011, p. 782.

⁶⁰ Sans vouloir en tirer de conclusions générales, il s'agit de deux romancières. Le polar indien anglophone a connu un essor considérable depuis une vingtaine d'années, favorisé depuis peu par le phénomène du *crowdsourcing*, ou souscription par Internet, qui a permis notamment la publication et le succès de *Brutal*, d'Uday Satpathy (2015).

chinois. Ce sont alors les angoisses collectives de notre époque qui trouvent dans le polar une caisse de résonance d'autant plus efficace qu'il s'agit du genre le plus « mondialisé » de la littérature.

Angles culturels spécifiques

En ce début de XXI^e siècle, le roman policier s'est implanté avec succès en Suisse des deux côtés de la Sarine, comme le montrent Sylvie Jeanneret et Ralph Müller dans leur article : polars de langue française et allemande sont portés par des auteurs qui exploitent un ancrage local issu d'un cercle urbain ou non, et permettent de donner un caractère plus régional à une production littéraire « hypermondialisée ». Du côté francophone, les récits de Sébastien Meier ou de Joseph Incardona, qui s'inscrivent dans la tradition du néopolar français, creusent les apparences d'une « suissitude » idéalisée afin d'en révéler les travers. Du côté germanophone, des auteurs à succès comme Martin Suter ou Hansjörg Schneider appuient davantage leurs intrigues sur les stratégies narratives du récit à énigme. Néanmoins, ces polars suisses jouent de la dichotomie entre un certain « régionalisme » (environnement naturel valorisé) et l'urbanisation du territoire représentée par des cercles urbains internationalement reconnus comme Zurich, Bâle ou Lausanne. Cette dichotomie mène à une lecture critique d'un « pouvoir souterrain », qui peut se révéler satirique dans certains cas, comme dans l'œuvre atypique de Martin Suter (enquêtes de Von Allmen dans le milieu mondain zurichois) voire de Sébastien Meier (enquêtes de l'inspecteur Bréguet dans les quartiers populaires ou au contraire embourgeoisés de Lausanne).

Dans chaque culture, le polar est affecté de traits qui renvoient à une tradition bien spécifique. C'est particulièrement vrai pour des pays comme la Grande-Bretagne, qui a énormément contribué à la fondation du genre, avec des auteurs tels que William Wilkie Collins. Parmi les traits distinctifs de cette tradition, riche entre toutes, du

polar britannique, on trouve la forte présence d’auteurs féminins, ainsi qu’une propension à situer les intrigues criminelles dans des lieux ou des « espaces » sociologiquement emblématiques, tels que les maisons de maître en bordure d’un bourg, éloignées des grands centres urbains. Comme le montre Dimiter Daphinoff dans son étude sur les romans de P. D. James et de Barbara Vine, l’architecture même de ces bâtisses et la configuration du domaine consonnent avec d’autres structures, tant sociales que narratives.

Le polar italien cristallise le récit d’une Italie désunie en racontant les maux qui la hantent au fil des siècles dans des espaces très définis. Dans son article, Guido Pedrojetta montre qu’en Sicile, Sciascia met en scène la question de la mafia dans *Une histoire simple*. L’écrivain narrative l’« omertà », ce silence qui permet de dissimuler des vérités, et qui fait la caractéristique principale du polar italien. Puis, au XXI^e siècle, d’autres facteurs politiques et sociologiques poursuivent la « séparation » de l’Italie, réalité qui n’échappe pas aux écrivains de polar. Carlotto, Videtta, Manzini, Camilleri réécrivent l’Italie en régionalisant leur intrigue policière : la plupart de ces écrivains placent leurs récits dans leur lieu d’origine, et convoquent toutes les caractéristiques de ces endroits. Apparaissent alors des traces de dialecte, des traditions locales, qui ont pour but de souligner davantage une appartenance régionale qu’une appartenance nationale. Comme le souligne Lora Traglia, ces romanciers du XXI^e siècle évoquent un autre « lieu » que la mafia ; ils cherchent à dénoncer le morcellement de leur pays, en idéalisant peut-être un retour à l’ancienne Italie.

L’identification des lieux, dans les romans de Thierry Jonquet, représente une entrée signifiante de la lecture historico-politique que fait l’auteur de la société française de la seconde moitié du XX^e siècle. L’article de Peter Frei et de Thomas Hunkeler s’appuie sur le rôle joué par le quartier de Belleville (Est parisien) dans certains romans noirs comme *Ad vitam aeternam* (2002), *Mon vieux* (2004) ou encore *Vampires* (2011, inachevé). Ce choix est significatif en raison des engagements politiques de l’auteur : la banlieue, ses hôpitaux, ses HLM, ses stations de RER, ses zones industrielles sont privilégiés par rapport aux quartiers riches ou pittoresques de la capitale. Emblématique

des constantes du néopolar (pour reprendre le terme utilisé à propos de Jean-Patrick Manchette), l'écriture de Jonquet participe d'un mouvement critique d'une manière que l'on peut qualifier d'impliquée (plutôt que d'engagée) : le lecteur est ainsi impliqué dans la violente confrontation provoquée par les textes de Jonquet avec ce que la société a de plus troublant et d'inimaginable (pensons plus spécifiquement à *Moloch*, 1998). Le quartier de Belleville est présenté comme le lieu révélateur des crimes et des atrocités auxquels nous pouvons nous adonner, et qui ne peuvent laisser le lecteur indifférent.

Les polars venus du froid occupent une place particulière comme phénomène éditorial. Ainsi que l'explique l'article de Sylvain Briens, le succès du *Nordic Noir* provient en grande partie des espaces conviés dans les fictions policières venant de Scandinavie. Ces récits sont ancrés dans une atmosphère singulière où l'esthétique du Noir s'inscrit : le « génie du lieu » (villes ou grands espaces des plaines de Scanie par exemple) fait écho aux affects des personnages. Ces polars ancrés dans des lieux estampillés « nordiques » par le lectorat très international du genre sont sujets ici à une analyse politisée. On pense à la trilogie *Millenium* de Stieg Larsson ou encore à l'œuvre de Henning Mankell, qui dénoncent tous deux la corruption politique et la violence sociale. Le polar prend ainsi le contre-pied de l'image idéalisée que renvoient les pays scandinaves, véhiculée par l'imaginaire nordique, très populaire auprès d'un lectorat international. Cet imaginaire, désigné par le terme de boréalisme, développe des caractéristiques comme la mise en valeur de la saison hivernale, du froid, de l'alternance de lumière, du silence, etc. qui définissent un territoire réel ou fantasmé. L'intérêt littéraire développé de nos jours pour une marque identitaire reconnaissable permet de créer une certaine homogénéité du genre : on évoque même un label « polar nordique ».

L'article de Jean-Michel Spieser analyse les romans de Petros Markaris, qui reflètent un demi-siècle d'histoire récente de la Grèce, jusqu'aux crises contemporaines, à la fois financière, sociale et migratoire, et mettent en lumière les répercussions que cette histoire a eues, et a toujours, sur les individus. La technique classique du personnage récurrent de l'enquêteur, en l'occurrence le commissaire

Costas Charitos, n'est pas un simple artifice littéraire chez Markaris. À travers ce « Grec moyen » et sa chronique familiale, on se rend compte que l'Histoire se vit au quotidien aussi bien par les citoyens ordinaires que par les puissants.

Dans sa contribution sur les écrivains polonais, réputés pour la qualité de leurs polars historiques, Corinne Fournier Kiss présente l'œuvre de Joanna Bator, dont un récit en particulier, intitulé *Il fait sombre, presque nuit* (2012), peut être considéré comme l'un des romans-clés pour comprendre la situation politico-sociale de l'Europe centrale. Joanna Bator raconte le retour de la narratrice-enquêtrice (journaliste de métier) dans sa ville natale de Wałbrzych, quittée il y a quinze ans de cela, afin d'enquêter sur la disparition d'enfants. Revenir sur ses traces implique de revenir à la maison natale, sorte d'« anti-foyer » qui dégage une atmosphère hostile et menaçante. Ce retour à l'histoire familiale implique également un retour à l'Histoire: Wałbrzych (Waldenburg en allemand) fut l'un des lieux qui appartenaient au complexe militaire défini par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale. Après la guerre, la ville fut accordée à la Pologne et ses habitants allemands furent expulsés. C'est un lieu porteur de tragédies humaines, avec comme climax la superposition des couches temporelles qui font se rejoindre drame familial et violence de l'Histoire: la fosse où la sœur de la narratrice est morte est la même que celle où les Juifs exécutés sont tombés.

La figure du « tueur en série », assassin pulsionnel qui ne tue ni par intérêt ni par vengeance, se dessine dès le XIX^e siècle, mais c'est au XX^e siècle qu'un véritable sous-genre prend forme autour de ce type de personnage. Tout en présentant les débats complexes auxquels se livrent criminologues et psychopathologistes autour du phénomène réel, Mélanie Kaeser trace un parallèle révélateur entre les auteurs américains de *serial killer novels* et leurs homologues francophones. Ces derniers, notamment avec Simenon, présentent le tueur en série comme un être faible et passif, alors qu'aux États-Unis, une aura ténébreuse entoure des figures aussi célèbres que le Norman Bates de Robert Bloch et le Michael Bishop de Shane Stevens. Ce dernier possède la particularité d'être un tueur « nomade », alors que le Marcel Moncin de Simenon,

comme le sinistre gérant de motel immortalisé par Hitchcock, sont éminemment sédentaires. Toutefois, ce contraste, explicable par le rapport différent qu'entretiennent les deux cultures au rationalisme, n'est pas pertinent pour des auteurs francophones contemporains comme Frank Thilliez, très influencés par le traitement américain du personnage.

La relation difficile qu'une culture latino-américaine peut entretenir avec celle des États-Unis, qui s'arrogue le monopole de l'américanité, passe nécessairement par tout un monde de références imaginaires, littéraires et cinématographiques. C'est ce que démontre le roman d'Osvaldo Soriano, *Triste, solitaire et final*, que Julio Peñate situe dans la tradition déjà très riche du polar sud-américain, en montrant toute son originalité. À travers une enquête loufoque où se rencontrent des personnages «réels» tels que Charlie Chaplin et d'autres, issus de la fiction, comme le célèbre Philip Marlowe de Raymond Chandler, ce roman interroge l'aliénation et la quête de soi face à une culture dominante.

Parmi les auteurs issus du Maghreb, on connaît l'œuvre de Yasmina Khadra dont les enquêtes conduisent son fameux commissaire Loeb à lutter contre la face sombre de l'Algérie (corruption, terrorisme...). Par sa contribution, Angela Langone nous fait découvrir l'œuvre d'écrivains marocains dont les romans ancrent leurs intrigues dans un espace sociogéographique défini par certaines grandes villes représentatives et donnent ainsi une lecture des mutations en cours au Maroc. Parmi les romans policiers retenus de Miloudi Hamdouchi, ce sont les villes de Casablanca ou de Tanger qui se trouvent au centre des enquêtes policières, villes omniprésentes par leurs descriptions locales minutieuses, révélatrices des clivages qui font la société marocaine (luxe et misère, radicalisme, pollution, exploitation industrielle par des sociétés étrangères, trafic de drogue, racisme envers les immigrés), ou encore la ville d'El Jadida et sa région connue pour ses nombreuses croyances populaires. Angela Langone montre l'interrelation entre lieux et crimes, dans l'œuvre d'auteurs qui dénoncent une société où les injustices et les violations des droits de l'homme renvoient à une situation plus globale impliquant la mondialisation, vecteur d'incertitudes géographiques et identitaires.

L'Afrique du Sud est un pays marqué par une triste histoire coloniale. Elle n'échappe pas au phénomène de l'apartheid, qui a pris une importance telle qu'il constitue un fait national du pays, que l'on retrouve dans de nombreux polars sud-africains. Cette société, « lieu » des inégalités sociales, apparaît comme le cadre spatial de tout roman policier sud-africain. À ce titre, James H. McClure souligne dans ses romans les modalités d'un quotidien dicté par les règles d'une politique répressive à l'égard de l'autre. Comme l'affirme Karen Ferreira-Meyers, cette différenciation raciale et la façon de la négocier sont des thèmes qui interviennent dans de nombreux polars, et ce, encore après la fin de l'apartheid, montrant qu'il s'agit d'un enjeu local, qu'on peine à oublier. C'est dire avec quelle puissance la description de la politique raciale, de la corruption et des disparités sociales côtoie la littérature policière de l'Afrique du Sud, à telle enseigne qu'elle en devient une caractéristique notable du genre en question.

L'analyse par Yinde Zhang d'un roman aussi étrange que *Les Années fastes* de Chan Koonchung, paru en 2009 à Hong Kong, permet de voir que le polar, lorsqu'il se situe dans un contexte totalitaire, peut et même doit subir une certaine « hybridation » avec d'autres genres tels que la dystopie, pour rendre compte de la manipulation qui est monnaie courante dans ce type de société. Déroutant, ce roman l'est au même titre qu'une réalité politique où le mensonge d'état affecte inévitablement, par contagion, les actions et les résistances individuelles. Là où le polar « classique » pourrait être ambigu dans la mesure où il tend à valider l'ordre établi, ce type de récit assez inclassable trouve un écho inquiétant dans la réalité contemporaine.

Autant de traditions culturelles et nationales, autant de singularités, que le « polar » sous toutes ses formes parvient à intégrer dans le cadre de certains grands codes narratifs et descriptifs qui sont devenus intelligibles à l'échelle mondiale : cette universalité n'est pas seulement une aubaine pour les éditeurs – et accessoirement les auteurs à succès – mais permet au polar d'être au XXI^e siècle un formidable outil de dialogue interculturel et de mise en commun d'interrogations qui sont de plus en plus l'affaire de tous.

Sylvie Jeanneret

Ralph Müller

Le roman policier en Suisse (romande et alémanique)

Introduction : définitions et spécificités romandes et alémaniques

Du côté de la Suisse romande, on n'échappe pas à la vague du roman policier (en particulier depuis le début du XXI^e siècle), même si l'on peut constater que les titres qui obtiennent une certaine visibilité médiatique régionale ne franchissent que difficilement les frontières du territoire helvétique (hormis les romans de Joël Dicker)¹. Du côté de la Suisse alémanique, on observe une situation un peu différente de la Romandie, car la légitimité littéraire de ce genre est bien établie depuis les œuvres de Friedrich Glauser (1896-1938) et de Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) qui ont acquis une renommée internationale (quoique pesante pour leurs

¹ Hormis les titres de Joël Dicker qui bénéficient de traductions dans de nombreuses langues, nous n'avons trouvé que très peu de traductions pour les ouvrages retenus. *Derrière les panneaux, il y a des hommes* de Joseph Incardona a tout de même été traduit en allemand (*Asphaltischungel*, Lenos Verlag, 2019). Sans parler d'une diffusion relativement aléatoire en France et dans les pays francophones.

successeurs). Même si les textes plus récents ne peuvent se réjouir d'avoir obtenu une renommée comparable sur le plan littéraire à celle de leurs célèbres prédécesseurs, on retrouve néanmoins un succès remarquable qui témoigne d'une tradition continue. De fait, nous pouvons constater que le roman policier fait figure de phénomène tardif en Suisse romande par rapport à la Suisse alémanique².

Par ailleurs, le roman policier en Suisse romande aurait souffert « *non pas de débouchés thématiques potentiels à implanter dans la région (meurtres en série, braquages, corruption), mais bien plutôt de l'absence d'un habitus littéraire tourné vers le réalisme social; de fictions, prix et "séries noires" de référence, etc.* »³. En outre, aspect non négligeable, les maisons d'édition suisses rencontrent certaines difficultés à valoriser l'« exotisme » de l'espace helvétique; pensons à la Scandinavie comme contre-exemple (qui mettra tous nos lecteurs d'accord). L'absence d'une tradition littéraire du roman policier (et plus spécifiquement du roman noir) en Suisse romande est également relevée par l'écrivain Marius Daniel Popescu dans son introduction au collectif de nouvelles intitulé *Léman noir* (2015) :

« Pour moi, il n'y a pas de lieux plus noirs que d'autres. Genève, Lausanne ou Villeneuve n'ont pas, forcément, un potentiel moindre

² Ce phénomène peut en partie s'expliquer par le fait qu'il existe une distinction en France entre paralittérature et littérature « restreinte » ou « institutionnalisée », même si celle-ci, sous l'influence de la critique anglo-saxonne, tend à s'estomper (voir à ce sujet les études de Marc Lits et de Fabienne Soldini, citées dans l'introduction générale). Cette distinction s'avère moins marquée du côté germanophone. Signalons que seuls les romans policiers de Martin Suter et de Friedrich Glauser sont indiqués, sous le titre « Et il y a même des polars suisses ! », in AUBERT Marie-Caroline, BEUNAT Natalie, *Le polar pour les nuls*, Paris : 2018. Aucune trace d'auteurs de Suisse romande.

³ MERRONE Giuseppe, « Les habits noirs du "polar romand" », in FRANCILLON Roger (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Genève-Carouge : Éditions Zoé, 2015, p. 1463-1468 (citation p. 1463). Lire également à ce sujet l'article de Martin Rizek consacré aux romans policiers publiés dans les années 1970-1998 environ, qui montre combien la position du roman policier s'avère « marginale » dans le champ littéraire romand tout au long du XX^e siècle (RIZEK Martin, « Le roman policier », in FRANCILLON Roger [dir.], *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne : Payot, 1999, p. 335-342).

que Los Angeles, Paris ou Bastia; [...] ce que Paris, d'autres villes ou pays ont de plus, à part peut-être les signes extérieurs du décor, ce sont une véritable tradition du noir et un habitus littéraire tourné vers le réalisme social, des fictions de référence, une masse critique d'écrivains, de cercles, etc.»⁴

De fait, le genre policier s'implante dès la fin du xx^e siècle dans le champ culturel romand, sous l'influence du néopolar en France notamment, s'inspirant de faits réels révélateurs et souvent associés à une image négative du pays: affaire des fonds juifs en déshérence, blanchiment d'argent, exploitation sexuelle... Ainsi, selon G. Merrone, le meilleur de la production du genre, de nos jours, se rangerait sous la bannière du roman noir, en particulier par les aspects suivants: «*l'ordre du droit est transitoire, contradictoire et nullement bon en soi*» (justice problématique, voire corrompue); la dimension critique du polar est soulignée: le crime s'avère être davantage «*révélateur des dysfonctionnements individuels et sociaux*» que mise en route d'une enquête minutieuse d'un détective ou policier à la poursuite d'indices et de témoignages probants; enfin, le polar incarnerait même une certaine forme d'«*engagement politique*»⁵. Ces aspects sont effectivement identifiables dans les romans policiers retenus pour la présente contribution, du moins, en grande partie, dans les polars de Sébastien Meier, de Joseph Incardona et de Nicolas Verdan. On pense également aux textes de Patrick Delachaux, qui se situent dans la lignée des romans de Thierry Jonquet (en guise d'exemple, citons *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*⁶), tout en s'inspirant de la technique des documentaires de type journalistique (hyperréalisme) et des récits autofictionnels (présence très forte d'une subjectivité). Les polars de Marc Voltenauer se définissent davantage comme romans policiers «à énigme» plutôt que comme romans noirs qui pencheraient du côté du roman social (dimension critique vis-à-vis de la société).

⁴ POPESCU Marius Daniel (dir.), *Léman noir*, Lausanne: BSN Press, 2015, p. 8.

⁵ MERRONE Giuseppe, «Les habits noirs du "polar romand"», p. 1466.

⁶ JONQUET Thierry, *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*, Paris: Seuil, coll. Points, 2007.

En termes de réception, le suspense et la manière dont le meurtrier va être neutralisé attisent certes la curiosité du lecteur, mais c'est également la critique sociale, très présente dans le roman policier contemporain, qui suscite l'intérêt du lecteur aujourd'hui. En Suisse romande, les récits de Joseph Incardona, de Sébastien Meier, voire de Patrick Delachaux et de Nicolas Verdan s'inscrivent dans la tradition du roman noir tout en s'appuyant sur une critique sociale immergée dans le quotidien des personnages. Ce « contexte » social et également culturel valorisé dans le polar lui donne une touche presque « régionaliste », avec la présence de détails qui font la part belle à certains lieux non urbains. L'implantation d'un décor « régionaliste » donne ainsi un caractère local à des romans qui jouent cette carte leur permettant de se frotter à une réalité et d'apporter ainsi une touche spécifique dans la production « hypermondialisée » du polar⁷. On peut même souligner, du côté du polar suisse romand, le choix d'écrire des récits à la frontière du documentaire : c'est ainsi que se présentent les textes de Patrick Delachaux, qui jouent constamment entre la fiction et la factualité la plus documentée (usage d'un Je aux accents fortement autobiographiques). Par ailleurs, le choix d'implanter le polar dans un décor reprenant des caractéristiques que l'on pourrait labelliser « helvétiques » permet aux romans policiers de Suisse romande de proposer un environnement en décalage avec les productions françaises voire francophones. Du milieu urbain, certes, et ce seront Lausanne, Zurich, Berne, etc.⁸ ; du milieu plus provincial, et on trouve le village

⁷ Dans son ouvrage consacré aux « traces » ou « emprunts » de régionalisme dans le roman contemporain suisse et français, Claire Jaquier étudie en particulier la mise en scène des espaces non urbains. Si on ne peut pas « parler de post-régionalisme » ni de « néorégionalisme pour la littérature d'après 1945 qui s'intéresse aux lieux et aux espaces décentrés », on identifie par contre certains points communs comme « une attention à la localité [...] ; une ambition de dire les lieux au plus près de leur réalité concrète et sensible ; une volonté de mettre en scène les catastrophes qui divisent les lieux et menacent l'espace. » (JAQUIER Claire, *Par-delà le régionalisme – Roman contemporain et partage des lieux*, Neuchâtel : Éditions Alphil, 2019, p. 20-21) Le roman policier romand réactualise également la dimension régionale de l'écriture romanesque, par son attention aux lieux et à leur atmosphère.

⁸ La trilogie de Sébastien Meier se situe principalement dans la région lausannoise (*Les ombres du métis*, Genève-Carouge : Éditions Zoé, 2014 ; *Le nom du père*,

montagnard de Gryon, celui de Vercorin, etc.⁹ ; le lecteur est prévenu, ces auteurs jouent la carte d'un certain « régionalisme », privilégiant ce que l'on pourrait nommer une sorte d'« auto-exotisme »¹⁰. Les dimensions transnationales du roman policier sont, du moins en apparence, davantage marquées par la production de Joël Dicker, dont les intrigues fictionnelles sont placées dans des villes américaines stéréotypées ou par Joseph Incardona, qui privilégie, en tout cas dans *Derrière les panneaux, il y a des hommes*, un lieu de passage qui pourrait se trouver n'importe où (station d'une autoroute) et qui pourrait se définir comme un « non-lieu »¹¹. De fait, il semble que le polar romand s'avère essentiellement hybride, entre filiation avec le roman noir ou le néo-polar, emprunt au roman à énigme et allégeance au thriller voire au thriller économique. On trouve également un rapprochement avec le roman social lorsque le polar s'efforce de dénoncer et de mettre à jour les (dys)fonctionnements d'une société identifiée comme « suisse », reprenant un certain nombre de lieux communs attachés aux travers de l'économie helvétique.

En Suisse alémanique, nous observons un certain attachement à la narration plus traditionnelle du récit à énigme. Ainsi, les romans

Genève-Carouge: Éditions Zoé, 2015 ; *L'ordre des choses*, Genève-Carouge: Éditions Zoé, 2017). *La Coach* (2018) de Nicolas Verdan place son intrigue entre Zurich, le Valais et la côte lémanique, avec un passage à Fribourg (*La Coach*, Lausanne: BNS Press, 2018). Signalons d'autres auteurs, comme Rachel Maeder, dont les récits à énigmes se déroulent à Genève, plus précisément dans le cadre de l'université (domaine de l'égyptologie). Citons comme exemples *Le jugement de Seth*, Lausanne: Plaisir de lire, 2012 ou *Pillages*, Lausanne: Plaisir de lire, 2016. La ville de Genève, également, est le lieu central de *Flic de quartier* de Patrick Delachaux (Carouge-Genève: Éditions Zoé, 2003).

⁹ Le village de Vercorin apparaît dans le roman de Nicolas Verdan, comme le lieu d'origine de la protagoniste principale. Et c'est dans le village de Gryon (Préalpes vaudoises) que se situe l'intrigue accompagnée des meurtres dans le récit de Marc Voltenauer (*Le dragon du Muveran*). Le Muveran est une montagne bien connue des habitants du canton de Vaud en Suisse (VOLTENAUER Marc, *Le dragon du Muveran*, Lausanne: Plaisir de lire, 2016).

¹⁰ Notion empruntée à l'article de: DE GEEST Dirk, « Lectures (post-)modernes de la littérature régionale en Flandre », *Études germaniques*, n° 244, Klincksieck, 2006/4, p. 523-239.

¹¹ INCARDONA Joseph, *Derrière les panneaux, il y a des hommes*, Paris: Finitude, 2015.

d'Alfred Bodenheimer ou de Hansjörg Schneider commencent souvent par un meurtre mystérieux appelé à être résolu; toutefois, les investigations des enquêteurs les mènent généralement à apprivoiser le quotidien des victimes et ses particularités sociales. Les personnages enquêteurs de Martin Suter (par exemple Allmen), Hansjörg Schneider (Hunkeler) et Alfred Bodenheimer (le rabbin Klein) sont confrontés de manière occasionnelle à la violence, soulignant ainsi un intérêt plus marqué pour des contextes particuliers d'investigation qui modalisent le rôle octroyé au suspense. Dans le corpus retenu, seuls les romans de Petra Ivanov mettent l'accent sur une atmosphère menaçante pour maintenir un suspense élevé à l'instar du thriller. Dans les romans d'Ivanov, les lieux des intrigues ne se limitent pas à une ville suisse comme Zurich, mais impliquent également des recherches au Kosovo ou en Thaïlande¹², lieux qui sont représentés comme des espaces exotiques, où chaque étape de l'enquête peut entraîner une cascade de dangers mortels (par exemple dans la série autour de l'enquêtrice privée Jasmin Meyer).

Les œuvres retenues proviennent d'auteurs qui se sont révélés comme des figures remarquées de la production littéraire suisse dès les années 2010, avec la publication de différents romans policiers. Notre choix s'est porté sur: la trilogie de Sébastien Meier, en particulier *Les ombres du métis* (2014) et *L'ordre des choses* (2017), dont les protagonistes principaux sont un inspecteur de la police vaudoise, Paul Bréguet, et une procureure, Émilie Rossetti, qui vont se battre contre un pouvoir économique et judiciaire corrompu; le polar qui a valu à Joseph Incardona le Grand prix de littérature policière 2015, intitulé *Derrière les panneaux, il y a des hommes* (poursuite d'un meurtrier par le père d'une jeune fille disparue sur une aire d'autoroute, bientôt rejoint par des policier·ère·s alerté·e·s par d'autres disparitions); *La Coach*, un roman de Nicolas Verdan, qui raconte la vengeance d'une femme dont le frère s'est suicidé en se jetant sous un train après l'annonce de

¹² IVANOV Petra, *Tatverdacht. Kriminalroman*, Zürich: Unionsverlag, 2013. Le récit est partiellement situé au Kosovo. IVANOV Petra, *Täuschung. Kriminalroman*, Zürich: Unionsverlag, 2016. Le roman mène l'enquêtrice à la recherche de son père disparu en Thaïlande.

la fermeture de l'office postal pour lequel il s'était totalement engagé (prix du polar romand 2018); nous ferons également référence au *Dragon du Muveran* de Marc Voltenauer, une enquête de l'inspecteur Andreas Auer qui se déroule dans le village de Gryon situé dans les Préalpes vaudoises (publié en 2015 et Prix littéraire SPG au Salon du livre de Genève). Nous accorderons également notre attention à *Flic de quartier* (2003) de Patrick Delachaux ainsi qu'aux deux titres particulièrement médiatisés de Joël Dicker (*La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert* et *La Disparition de Stephanie Mailer*)¹³.

Les romans retenus du côté germanophone font preuve d'une tendance forte à publier les polars dans des séries en plusieurs volumes. Les romans autour du commissaire Hunkeler de Hansjörg Schneider ont atteint en 2015 leur neuvième épisode, tandis que les aventures de l'enquêteur Allmen par Martin Suter et celles du rabbin Klein par Bodenheimer comptent cinq livres chacun. Cette tendance à la production en série entraîne une ampleur quasi épique qui permet l'élaboration d'un inventaire de personnages récurrents et de leurs espaces de prédilection. Martin Suter, l'auteur le plus vendu de la Suisse allemande¹⁴, a publié en 2011 le premier livre de la série Allmen qui se déroule dans le milieu de riches mondains, parfois à Zurich, parfois dans des lieux internationaux marqués par leur extravagance. En revanche, la série Hunkeler de Hansjörg Schneider démontre un intérêt pour le contexte urbain et reprend les lieux plus prolétariens du nord de la ville de Bâle. La série autour du commissaire Hunkeler avait déjà débuté en 1993, mais le dernier et neuvième livre de cette série est paru en 2015 (*Hunkelers Geheimnis*). Les contextes de la série du «rabbin Klein» d'Alfred Bodenheimer sont encore plus

¹³ DICKER Joël, *La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert*, Paris: Éditions de Fallois / L'Âge d'Homme, 2012; *La Disparition de Stephanie Mailer*, Paris: Éditions de Fallois, 2018.

¹⁴ Le succès de Suter peut être attribué à la «série neurologique» des années 1990, trois romans dont l'intrigue dépend fondamentalement de troubles psychiques comme la maladie d'Alzheimer dans *Small World* (1997), ou le trouble de la personnalité après la consommation de drogue dans *Die dunkle Seite des Mondes* (*La face cachée de la lune*, 2000), et l'amnésie dans *Ein perfekter Freund* (*Un ami parfait*, 2002).

spécifiques; en effet, Bodenheimer est professeur d'histoire religieuse et de littérature juive à l'Université de Bâle. En plus de ses publications scientifiques, Bodenheimer a commencé à écrire des romans policiers autour de son personnage le rabbin Klein en 2014 et a publié depuis cinq volumes¹⁵.

Petra Ivanov est une auteure très productive qui, en plus des livres destinés à la jeunesse, a également produit deux séries policières. Ses séries se caractérisent par le fait que la figure centrale de l'enquête est une femme, mais qu'elle peut compter sur le soutien d'un homme. Par exemple, la détective privée Jasmin Meyer et l'avocat Pal Palushi se distinguent parce qu'ils s'opposent à certains égards aux stéréotypes des genres¹⁶. Jasmin Meyer s'avère fragile dans certaines situations à la suite de son enlèvement par un délinquant violent lors de son passé d'inspectrice; elle garde de cet épisode des traits de sociopathe. Néanmoins, et contrairement à son ami Pal Palushi (figure intellectuelle du couple), c'est elle qui s'engage dans les confrontations plus physiques avec les agresseurs.

Signalons que la distinction entre les polars de Suisse romande et alémanique, établie par des modèles d'influence issus de traditions littéraires différentes (comme mentionné plus haut), se marque également par le manque de traductions de ces ouvrages, qui passent ainsi difficilement la frontière linguistique entre les deux régions¹⁷.

¹⁵ BODENHEIMER Alfred, *Kains Opfer. Kriminalroman*, München: Nagel & Kimche, 2014; *Das Ende vom Lied. Kriminalroman*, München: Nagel & Kimche, 2015; *Der Messias kommt nicht. Rabbi Kleins dritter Fall*, München: Nagel & Kimche, 2017; *Ihr sollt den Fremden lieben. Rabbi Kleins vierter Fall*, München: Nagel & Kimche; *Im Tal der Gebeine. Rabbi Kleins fünfter Fall*, München: Nagel & Kimche, 2018.

¹⁶ IVANOV Petra, *Tatverdacht. Kriminalroman*, Zürich: Unionsverlag, 2013; *Hafturlaub. Kriminalroman*, Zürich: Unionsverlag, 2016; *Täuschung. Kriminalroman*, Zürich: Unionsverlag, 2016.

¹⁷ Hormis les traductions de la série créée par Martin Suter (les enquêtes d'Allmen) en français, ainsi que celle, en allemand, des deux romans de Joël Dicker ainsi que du titre de Joseph Incardona, les autres récits de notre corpus n'ont, jusqu'à présent et à notre connaissance, pas bénéficié de traductions et sont ainsi destinés, de prime abord, à un lectorat local plutôt qu'international, voire national.

Figures d'enquêteurs : potentialités de renversement et double appartenance

La figure du policier (ou de la policière) nous paraît systématiquement construite comme une figure d'antihéros, ce qui reprend une constance « internationale » dans la production contemporaine du polar. Les figures de policiers ou d'enquêteurs, impliqués nuit et jour dans l'action, sont décrites comme des personnes à la limite de leurs capacités physiques et mentales. Dans *Les ombres du métis* de Sébastien Meier, le lecteur assiste à la plus improbable des situations: l'inspecteur chargé d'enquêter sur le viol d'un jeune homme va tomber amoureux de celui-ci et s'ensuivra une lente descente aux enfers pour les deux personnages. Figure résolument anti-héroïque, l'inspecteur Bréguet se distingue par sa propension à s'emporter, à outrepasser ses droits en tant qu'officier de police, en bref par sa volonté quasi pulsionnelle à sortir des cadres imposés. Au demeurant, une figure attachante par son entêtement à découvrir la vérité et à dénoncer les injustices. Dans son roman intitulé *Flic de quartier*, Patrick Delachaux esquisse un parallélisme entre policiers et malfrats, reprenant ainsi avec une certaine ironie l'un des ressorts stratégiques du polar: le trio victime – enquêteur – criminel, dont les relations se négocient souvent dans leur usage de la violence et leur rapport à la loi (le brouillage des frontières entre le monde de la loi et celui du crime étant l'un des ressorts typiques du roman et du film noirs). Par ailleurs, les figures de justicier et de criminel s'avèrent floues dans le roman de Nicolas Verdun, l'une n'étant de fait que le double de l'autre: la différence entre rendre justice (ici une justice d'ordre personnel motivée par un drame humain) et devenir criminelle potentielle est ténue et se voit de fait interrogée dans le récit. On observe une forme de détachement du personnage de cette jeune femme qui s'érige en justicière, nourrie certes par une souffrance intérieure qui ne s'exprime pas, mais également par une rage meurtrière qui la rend peu sympathique au lecteur. Dans le récit de Joseph Incardona (*Derrière les panneaux, il y a des hommes*), les figures représentantes de l'ordre paraissent aussi démunies que les simples citoyens en quête de justice: c'est finalement le père, poursuivant l'assassin de sa fille, qui fera justice lui-même.

Dans ces différents romans, une lecture sociale du polar prend définitivement le pas sur une lecture de type déductif. Les figures d'enquêteurs s'avèrent souvent aussi troubles psychologiquement que les criminels qu'ils traquent. Ils poursuivent toutefois une justice en laquelle ils croient, au sens moral du terme et sont fortement engagés du côté des victimes, mettant en péril leur propre existence ou leur propre équilibre mental.

Nous pouvons observer des caractéristiques relativement similaires du côté des figures d'enquêteurs mis en scène dans les polars alémaniques. Prenons le cas de von Allmen, l'enquêteur oisif de la série éponyme de Martin Suter. Le trait le plus frappant d'Allmen est son dandysme, même si ses moyens financiers ne sont qu'à peine suffisants pour les hôtels et restaurants de luxe qu'il fréquente. Pour cette raison, sa position dans la classe supérieure, où il a grandi quand son père lui assurait encore un revenu régulier, mais où il agit par la suite comme un imposteur, est constamment en danger. En raison de ses difficultés financières, il arrive qu'en tant que détective privé, il se trouve parfois à la limite de la légalité et finance illégalement ses services, non seulement en récupérant des objets d'art d'origine douteuse ou en gaspillant une commission avant de la gagner, mais aussi en volant lui-même, à l'occasion, les pièces retrouvées. Néanmoins, il se présente comme un parfait gentleman pour qui la jouissance d'œuvres d'art et de nourriture raffinée est le résultat d'un besoin vital. En même temps, il est incapable de s'occuper des tâches quotidiennes, ce qui le rend totalement dépendant de ses serviteurs et de ses partenaires guatémaltèques, Carlos et Maria, qui sont en séjour irrégulier en Suisse. Un enquêteur atypique donc, et pourtant typique du fait qu'il est socialement marginalisé.

Le rabbin Gabriel Klein se définit comme un enquêteur plus «classique», même s'il faut relever dans son cas qu'il s'agit d'un érudit, en particulier d'un solide interprète des Écritures, ce qui le mène de ce fait à être un lecteur attentif de signes cachés qu'il débusque et qui lui permettent d'établir des liens entre les indices. Il incarne ainsi ce personnage doué d'intellect et de perspicacité qui est devenu rare dans le monde du polar contemporain. Par exemple, le

troisième cas du rabbin Klein (*Le Messie ne vient pas*, 2016) concerne l'assassinat d'un membre du conseil de la communauté juive de Bâle, Stéphane Hutmacher, lors d'un sabbat communautaire à la campagne. Cette constellation ouvre de nombreuses fausses pistes (« *red herrings*») qui seront autant de leurres pour le lecteur qui devra – presque comme dans une mise en abyme – assumer le rôle du détecteur des indices dans un travail d'exégèse précise du texte fictionnel.

Ce type de résolution du crime, tel qu'il est mis en scène dans les cas du rabbin Klein, présuppose un univers ordonné, dans lequel les événements peuvent être expliqués par la recherche de causalités. L'établissement de la vérité nécessite de fait un parcours rigoureux parmi les motifs ou les hypothèses qu'il s'agit d'établir et de confronter les unes avec les autres. Dans *Le Messie ne vient pas*, c'est l'épouse Rivka du rabbin Klein qui va lui donner un indice central en émettant l'hypothèse que la victime n'était peut-être pas celle qui devait être tuée. Dans un univers plus ordonné que le nôtre, chaque cas peut être résolu. Or, soulignons le fait que cette présupposition d'un univers ordonné avait déjà été critiquée par Dürrenmatt dans la narration-cadre de *La Promesse*:

« *Ce qui me fait enrager, voyez-vous [les auteurs des polars], et ce contre quoi je veux protester de toutes mes forces, c'est la manière dont vous conduisez vos romans. Parce que pour ce qui est de tricher, alors là, permettez! On y va un peu fort! Pour vous, c'est la logique qui fait le fond de tout: l'intrigue, le scénario, c'est comme un jeu d'échecs avec ses règles et ses pièces; ici l'assassin, là, la victime; ici le complice, là, le bénéficiaire; ceux qui savent et ceux qui profitent.* »¹⁸

¹⁸ DÜRRENMATT Friedrich, *La Promesse. Requiem pour le roman policier*, Paris: Michel, 1960, p. 20 (traduit de l'allemand par Armel Guerne). La critique est formulée par un personnage fictif, le Dr. H., ancien commandant de la police cantonale de Zurich: « *Nein, ich ärgere mich vielmehr über die Handlung in euren [les écrivains] Romanen. Hier wird der Schwindel zu toll und zu unverschämt. Hier wird der Schwindel zu toll und zu unverschämt. Ihr baut eure Handlungen zu logisch auf; wie bei einem Schachspiel geht es hier zu, hier der Verbrecher, hier das Opfer, hier der Mitwisser, hier der Nutznießer.* »

Dans ce contexte, la comparaison avec le personnage d'Hunkeler est révélatrice. Il se définit comme un enquêteur particulièrement empathique, qui a souvent trop peu de distance professionnelle par rapport aux victimes. Il ne va pas hésiter à s'appropriier des objets sous scellés propres à l'enquête ou à fouiller la vie privée des victimes sans fondement juridique. Dans sa pratique, il cherche également à résoudre les affaires criminelles en parlant aux gens. S'il partage certaines des compétences criminologiques avec ses collègues policiers, elles sont contrebalancées par son scepticisme à l'égard des réponses simplistes. Comme dans le cas de Dürrenmatt, le hasard mène, mais il mène le criminologue et Hunkeler trouve souvent par hasard les réponses qu'il attendait. Cette démarche est particulièrement évidente dans le neuvième volume de la série, intitulé *Hunkelers Geheimnis. Der neunte Fall*¹⁹ : l'enquêteur se trouve dans l'impasse, car il ne peut pas exploiter des éléments centraux pour résoudre l'affaire, étant donné qu'il s'agit de son propre témoignage, un témoignage aussi involontaire que vague, établi peu avant qu'il ne s'endorme sur son lit d'hôpital avec un somnifère. Les liens qu'il parvient à établir entre les différentes rencontres aléatoires avec la même suspecte ne sont pas élaborés de manière rationnelle. En même temps, il paraît évident que le mobile du crime ne peut pas être cerné à l'aide des méthodes criminologiques plus scientifiques et il faudra chercher encore plus loin dans le passé pour trouver les indices révélateurs.

En revanche, cette « double appartenance » des figures d'enquêteurs s'avère peu thématifiée du côté des criminels, même s'il est tendance de jouer actuellement dans le polar en général sur les caractéristiques du sociopathe : des personnages bien intégrés dans leur quartier et leur cercle de connaissances qui vont se révéler comme autant de dangereux criminels. De ce fait, de nombreux criminels sont déjà représentés, en raison de leur volonté à jouer sur plusieurs tableaux, selon les caractéristiques du double, permettant ainsi à l'auteur de jouer sur la dichotomie apparences/réalité, l'un des ressorts narratifs privilégiés par les récits policiers.

¹⁹ SCHNEIDER Hansjörg, *Hunkelers Geheimnis. Der neunte Fall*, Zürich : Diogenes, 2015. Pas de traduction en français.

Représentations de la Suisse : entre cercles restreints et cercles urbains

Cercles restreints : montagnes, villages et familles

Le rôle joué par l'environnement « naturel » s'avère indéniablement en vogue dans le roman policier depuis l'essor des polars nordiques (Mankell, Indridason, Larsson, Nesbø), mais aussi par l'intérêt actuel pour les questions écologiques. En Suisse, un rôle particulier est joué par la présence d'un décor montagneux, espace sauvage et solitaire, mais aussi lieu de développement économique dû au tourisme. Dans l'implantation de ce décor, il est parfois difficile de distinguer ce qui appartient au stéréotype de la montagne suisse (véhiculé à l'échelle internationale par exemple par les films d'espionnage du type James Bond) et ce qui appartiendrait davantage à une lecture quasiment régionaliste d'un lieu en particulier (comme dans les romans de Marc Voltenauer). En effet, il semblerait que deux des polars de Marc Voltenauer, *Le dragon du Muveran* suivi de *Qui a tué Heidi?*, récupèrent les aspects plus régionalistes de la montagne, avec la dissémination de détails réalistes teintés d'un certain humour (la fameuse Heidi est de fait une vache, assassinée lors d'un concours de reines tels qu'ils sont pratiqués dans le canton du Valais). Dans le polar de Nicolas Verdan, les lieux sont explicitement dénotés et font également l'objet de phases descriptives de type régionaliste (le Valais, Berne, Zurich, la côte lémanique, les trains qui parcourent la Suisse), pour ensuite être fortement connotés (Zurich et la finance, le Valais et le monde rural) afin de donner une image glaçante du fonctionnement de la société helvétique. La démonstration semble prendre le dessus dans le roman de Nicolas Verdan, avec une fin qui emprunte certains éléments aux codes de l'absurde : les puissants de ce monde s'avèrent motivés par des enjeux puérils et la vengeance fomentée par la jeune femme ayant perdu son frère tourne court, de manière inattendue et fortement imprévisible. En utilisant comme fil rouge de son récit le réseau ferroviaire qui relie les villes suisses entre elles (réseau réputé pour son efficacité d'ailleurs), Nicolas Verdan joue sur la proximité entre villes et campagne, proximité trompeuse dénoncée par la

mainmise des cercles urbains soumis aux diktats de la finance et qui ignorent les préoccupations des habitants des villages campagnards. Lieux propices aux histoires de famille et de proximité, les villages de montagne permettent le développement de huis clos sanglants²⁰. Toutefois, si la jeune protagoniste en quête de vengeance (la coach de Nicolas Verdan) échoue dans sa mission, c'est que le passage entre les enjeux villageois ou les enjeux de famille ne parviennent pas à intégrer le cercle plus ambitieux, aux codes plus complexes, du milieu urbain et de ses puissantes communautés « souterraines », notamment financières.

Cercles urbains : disparités communautaires et pouvoir souterrain

Dans le corpus des polars alémaniques, les textes qui évoquent la quintessence des paysages suisses dans les Alpes²¹ sont plutôt rares. Les séries de polars retenues se déroulent surtout dans les villes de Zurich et de Bâle. Néanmoins, nous constatons dans les polars de Hansjörg Schneider et d'Alfred Bodenheimer un intérêt plutôt régionaliste pour des milieux bien spécifiques ancrés dans ces villes.

Afin de mieux cerner l'intérêt du polar contemporain pour les particularités régionales urbaines, il nous paraît pertinent d'aborder en premier lieu les romans de Martin Suter construits autour du personnage Johann Friedrich von Allmen; en effet, ces textes sont représentatifs d'une certaine globalisation du polar suisse. Généreux et bon vivant, Allmen fréquente les meilleurs bars et restaurants de Zurich, où il rencontre sa clientèle richissime. La description des couches sociales se concentre sur une microsociété mondaine qui dépense des fortunes dans des endroits décrits avec une précision quasi jubilatoire dans les détails. Par conséquent, la plupart des lieux

²⁰ Par exemple dans les romans de Marc Voltenauer qui jouent la carte d'un certain régionalisme montagnard.

²¹ On pourrait mentionner une série d'Emil Zopfi avec la guide de montagne Andrea Stamm; ZOPFI Emil, *Steinschlag*, Zürich, 2002; *Spurlos*, Zürich, 2007 et *Finale*, Zürich, 2010.

d'action sont perçus de manière à la fois lointaine et quasi exotique par le lectorat de Martin Suter. À cet égard, on peut dire que les polars autour d'Allmen célèbrent un exotisme de la haute société, dont les comportements et les mœurs prennent une dimension internationale, même si celle-ci se manifeste souvent dans la ville de Zurich.

Il convient de relever le contraste avec les romans de Hansjörg Schneider construits autour du commissaire Peter Hunkeler. Ces romans sont souvent accompagnés d'un plan de la ville de Bâle (cela dépend de l'édition), et le lecteur peut les utiliser, du moins en partie, comme des guides gastronomiques de la ville de Bâle et des alentours de l'Alsace voisine. Toutefois, le commissaire Peter Hunkeler habite dans l'un des quartiers les moins huppés de la ville, situés au nord, autour des parcs de Kannenfeld et de Burgfelderplatz, et on ne le retrouve guère dans les restaurants de haute gastronomie. Au mieux, il s'arrête à la Kunsthalle, où différentes classes sociales se rencontrent, mais en général, Hunkeler fréquente des petits bars, où il peut boire avec les alcooliques, les trafiquants de drogue et les petits délinquants ou encore les restaurants ruraux en Alsace. Ces récits appartiennent ainsi au sous-genre du «*regionalkrimi*» qui s'adressent entre autres à un public qui sait apprécier la description détaillée d'un environnement familier. Mais si ces romans ont séduit un large lectorat, c'est surtout parce qu'ils rendent attentifs à un problème particulier dans un contexte régional. On pourrait affirmer à juste titre que ces romans fournissent l'occasion d'une étude des milieux sociaux de Bâle, avec un intérêt focalisé davantage sur les marginalisés et les moins privilégiés de la société. Prenons comme exemple le dernier roman de la série «Hunkeler»: son titre, *Hunkelers Geheimnis (Le secret de Hunkeler)*, indique déjà le rôle ambivalent joué par le commissaire (cette fois à la retraite). Si le point de départ est le meurtre de l'ancien directeur de la Basler Volkssparkasse, d'autres membres éminents de la société bâloise sont attaqués ou même tués et la police soupçonne un complot, puisque toutes les personnes étaient auparavant actives dans un groupe d'étudiants de gauche. La satire sociale est incontournable: Hunkeler est rappelé de sa retraite parce qu'il est considéré comme familier de la scène des anciens de 1968. Cependant, le commissaire ne se décrit que

comme un « suiveur »²². Depuis qu'il est entré dans les forces de l'ordre, on éprouve beaucoup de soupçons à son sujet. Pourtant, même en tant que policier, il fait preuve de beaucoup plus d'engagement social que ces anciens amis. En effet, ce sont justement les contacts du policier avec les marginalisés de la société, comme avec le peintre Moor, personnage constamment ivre et sans succès, ou avec le journaliste radical Egloff, qui vont permettre la résolution du cas. La vision de la ville de Bâle, qui offre une forme d'exotisme ethnographique des milieux défavorisés en Suisse, est par conséquent fortement dépendante du personnage Hunkeler.

Dans les romans qui mettent en scène le rabbin Gabriel Klein, on rencontre souvent une description précise des lieux, même si ces récits se concentrent sur les particularités de la culture et de la religion juives. Si l'on évoque les lieux privilégiés de ce polar, c'est avant tout la communauté culturellement méconnue du judaïsme zurichois, ses franges et ses relations avec l'environnement majoritairement alémanique.

Il s'avère que les enquêteurs Klein et Hunkeler sont géographiquement moins mobiles qu'Allmen chez Suter ou l'enquêtrice Jasmin Meyer dans les romans d'Ivanov. Par conséquent, les rencontres avec de nouvelles constellations se produisent normalement dans leur environnement familial. On pourrait ici signaler le contraste avec un personnage comme Jasmin Meyer dans les thrillers de Petra Ivanov, qui est représentée comme l'incarnation même de la Suisse moyenne. Malgré sa formation d'agent de police, elle se révèle très mobile comme privée et par ses diverses enquêtes, elle est amenée à s'insérer dans des environnements complètement nouveaux. Mais surtout, une comparaison entre ces différents romans policiers révèle une différence entre les polars régionaux avec des références sociales et géographiques spécifiques, comme dans les romans de Hunkeler de Schneider, et les sous-cultures globalisées dans ceux de Suter.

²² SCHNEIDER Hansjörg, *Hunkelers Geheimnis. Der neunte Fall*, Zürich: Diogenes, 2015, p. 147. À la question posée par le procureur Suter: «*Sie waren doch auch einer dieser Achtundsechziger / Mais vous étiez aussi un de ces soixante-huitards*», Hunkeler répond: «*Nur am Rande. Ich war ein Mitläufer / Seulement de façon marginale. J'étais un suiveur.*»

Comme déjà signalé plus haut, la ville de Lausanne est le lieu privilégié des polars de Sébastien Meier: ce lieu permet de réunir les instances de la grande finance (entreprises internationales, corruption étatique) aux lieux de la prostitution où la vie nocturne est décrite par son intensité et sa productivité (notamment économique). On retrouve une préoccupation similaire dans *La Coach* de Nicolas Verdan avec la présentation d'une communauté quasi sectaire réunissant certains des dirigeants d'entreprises cotées du pays et ignorant les enjeux des habitants d'«en bas». Cette communauté de hauts dirigeants se réunit d'ailleurs dans la métropole zurichoise. Ces récits proposent une satire, parfois un peu simpliste, des pouvoirs économiques qui occupent les territoires urbains. Dans le roman de Joseph Incardona, dont l'intrigue est située dans un no man's land où se croisent des voyageurs sans liens les uns avec les autres (une aire d'autoroute), les lieux n'ont pas de matérialité, pas d'ancrage, à l'image d'une société fortement mobile et déstructurée. Une lecture sociale du roman fait apparaître les forces souterraines qui minent la société et en particulier les relations entre les personnes, incapables de communiquer et victimes d'une violence bestiale lorsqu'elle se manifeste.

De manière plus globale, ces auteurs de polar ancrent les composantes de leurs intrigues dans des lieux identifiables, mais en soignant des situations que nous pouvons lire de manière plus «universelle»: vengeance d'une femme contre un système économique dévolu au profit; combat des représentants de l'ordre minorisés contre des cartels tout-puissants; combat à mort d'un père pour retrouver le kidnappeur et l'assassin de sa fille.

Signalons ici l'importance de certains cercles communautaires qui jouent un rôle de contre-pouvoir aux formes de pouvoir incarnées par la haute finance et la corruption minant les rouages de la justice: le milieu de la prostitution lausannoise dans la trilogie de Sébastien Meier se définit comme une communauté réunissant les habitants du «bas», pour lesquels l'inspecteur Bréguet ressent de l'empathie, aussi bien pour les prostitué·e·s que pour les délinquants qu'il croise durant son enquête. On ressent la même empathie dans *Flic de quartier* de Patrick Delachaux. De fait, cette forme de contre-pouvoir semble appréciée dans les romans

policiers helvétiques, comme pendant au milieu bourgeois traditionnel et bien implanté dans les cercles des pouvoirs de la finance et de la justice. Le lecteur comprend également que ces personnages qui passent les frontières imperceptibles entre les deux communautés sont peu appréciés par la société qui ne parvient pas à les placer dans des cadres prédéfinis.

La situation s'avère similaire dans le cas du commissaire Hunkeler de Hansjörg Schneider, qui fait surtout preuve d'empathie envers les personnes marginalisées. Cependant, en tant que commissaire de police, il reste aussi un marginalisé parmi les parias. Hunkeler n'est vraiment à l'aise dans aucune classe sociale qu'il côtoie et il est aussi un solitaire au sein de la police. C'est le rôle d'« outsider » qui facilite cette position intermédiaire entre les classes populaires et les classes sociales dominantes et fait de lui moins un enquêteur (« *Ermittler* ») qu'un médiateur (« *Vermittler* ») dans la société.

En fin de compte, nous aurions une répartition plutôt traditionnelle entre le crime individuel accroché aux histoires de famille, mais aussi de la communauté restreinte des villages, que l'on peut distinguer des crimes « crapuleux », liés à la corruption et aux dérives des pouvoirs en place dans les cercles urbains. Cette distinction se double d'un intérêt pour un certain régionalisme de la part des auteurs, avec parfois une récupération plus convenue d'images stéréotypées.

Toutefois ces différents crimes paraissent autant de dérives face à une société qui, sous ces apparences étatiques solides et même solidaires, se dévoile comme « séparée » : soit par les rapports de force déséquilibrés entre gens du haut et gens du bas, soit par l'intrusion, au sein même de cette société « stable », d'éléments de folie incontrôlable qui mènent au désordre et à la destruction.

Rôle du lecteur et dimension éthique du polar

Rappelons qu'un certain horizon d'attente est créé par le roman policier : le lecteur a d'emblée affaire à la mort (soit un-e mort-e, soit plusieurs) et suit une enquête en train de se résoudre. Franck Thilliez

mentionne, dans son article consacré à la mort dans le roman policier, qu'il s'agit d'une « *histoire qui va fonctionner à rebours* » et que la mort implique le début de l'histoire. « *L'auteur se doit de faire tout un travail autour du circuit de la mort, de maîtriser le vocabulaire, la terminologie, spécifique à chaque spécialiste.* »²³ À cette précision lexicologique s'ajoute l'intégration du lecteur à l'immédiateté de l'action. Normalement, cette intégration se fait par la figure de l'enquêteur, qui détermine l'information donnée au lecteur, par exemple par le recours à la focalisation interne (dans un récit de type omniscient) ou alors par le recours systématique à un récit en Je (type autodiégétique). Ce sont notamment des stratégies utilisées par Joseph Incardona ou Marc Voltenauer, mais aussi Hansjörg Schneider et Alfred Bodenheimer (nombreux recours à la focalisation interne), et Patrick Delachaux (récits en Je). D'autre part, les romans de Martin Suter ou de Petra Ivanov sont basés sur plus d'un enquêteur. Ces romans augmentent donc le nombre des personnages focalisateurs, de sorte que la communication des informations sur le cas peut être régie par différentes sources de focalisation.

Le polar assure ainsi au lecteur une place de choix dans le processus herméneutique. Le lecteur a le privilège d'être témoin de nombreuses situations que la « foule » (les autres personnages du roman qui restent dans l'ignorance) ne peut pas voir ou entendre. Il suit aussi bien les péripéties, voire parfois les pensées des personnages principaux, grâce notamment à la multiplicité des focalisations internes, respectivement focalisation sélective multiple (enquêteur – assassin – témoins). Le lecteur est à la fois privilégié, car il peut assister à certaines scènes – le récit le force même à y assister –, et à la fois malmené. Thilliez rappelle également que le lecteur éprouve, la plupart du temps, « *une empathie instinctive* » pour le mort ou la morte. Nous pourrions même affirmer que, trop souvent témoins impuissants, nous les lecteurs sommes parfois victimes des stratégies du récit qui nous emprisonnent dans la destinée de ces personnages.

²³ THILLIEZ Franck, « La mort et les morts dans le roman policier », *Études sur la mort*, 2012/2 (n° 142), p. 173-179. Citations p. 173-174.

C'est par ces différentes caractéristiques que le polar suisse touche à une dimension plus universalisante et «transversale»: les quelques stratégies d'écriture mentionnées permettent ainsi de toucher des lecteurs habitués aux codes du polar qui ne soient pas attirés d'emblée par les caractéristiques plus «régionalistes» des récits (voire leur «suissitude»). On peut ici évoquer les deux romans de Joël Dicker qui ont conquis un public international et qui ne s'intègrent pas à notre corpus, car la Suisse n'y joue aucun rôle, ni par les lieux évoqués (les États-Unis) ni par les personnages. Par ailleurs, les romans de Joël Dicker sont construits selon des récits à énigme, dans lesquels la dissémination des indices fonctionne comme autant de pistes contradictoires, et les enquêteurs officiels sont également des personnages s'escrimant à rechercher une vérité qui leur file constamment entre les doigts (quand ils ne sont pas eux-mêmes directement impliqués et deviennent des falsificateurs). La dimension ludique du récit à énigme est exploitée avec virtuosité dans ces récits qui ne cherchent pas à donner une lecture de type social de la réalité qui entoure les protagonistes.

De fait, à la fin de notre parcours parmi ces différents récits policiers de Suisse romande et alémanique, nous pouvons constater qu'ils dressent un état des lieux sombre sur certaines questions qui traversent le contemporain: la justice, les droits des un·e·s et des autres, le pouvoir souterrain des cartels ou des grandes entreprises, la victimisation des plus faibles. Des auteurs suisses romands comme Nicolas Verdan, Sébastien Meier ou Joseph Incardona proposent avec leurs récits une réaction face à la société actuelle. Qu'il y ait un usage de la mise à distance ironique des situations ou portraits de personnages (chez Sébastien Meier par exemple) ne modifie en rien la charge critique contenue dans ces textes. Charge critique accentuée dans les récits en Je, avec la recherche de créer ainsi un contact direct du lecteur avec les pensées du policier, de ses douleurs, ses échecs. Les romans de Hansjörg Schneider et d'Alfred Bodenheimer peuvent donner l'impression que les enquêtes criminelles forment l'intrigue centrale, tandis qu'elles fournissent surtout une intrigue de base pour mettre en évidence différents segments sociaux de la population de la

ville de Bâle ou – dans le cas du rabbin Klein – valoriser les spécificités culturelles et religieuses du judaïsme orthodoxe en Suisse. À cet égard, ces textes traitent de la Suisse, mais chaque fois ils se concentrent sur une partie relativement exotique du pays qui est méconnue du public moyen des lecteurs. D'une part, ils montrent une société de plus en plus fragmentée, et d'autre part, ils démontrent que tous sont égaux devant la criminalité.

Soulignons également la dimension plus «interculturelle» de quelques polars alémaniques: Petra Ivanov met en scène avec Jasmin Meyer et Pal Palushi un couple interculturel qui poursuit ses enquêtes dans un contexte culturel étranger (en particulier dans les romans *Tatverdacht* [*Présomption de culpabilité*] et *Täuschung* [*Tromperie*]). Avec son enquêteur von Allmen, Martin Suter propose une lecture amusée et largement satirique sur les défis représentés par une vie à côtoyer les grandes fortunes de ce monde. Même si les enquêteurs, les clients et les victimes sont, pour la plupart, d'origine suisse, cette vie est principalement tournée vers le monde, avec de multiples points de référence de l'industrie du luxe non pas limités à la Suisse, mais évoquant de manière précise des spécificités hors du commun comme des paires de chaussures d'Oxford, des spécialités françaises, des meubles centenaires, etc. L'œuvre de Martin Suter, par son extrême originalité dans le traitement du polar, apparaît donc comme une singularité dans le paysage des récits policiers romand et alémanique qui, malgré des ancrages dans une tradition de l'écriture du polar différente, se rejoignent pour valoriser une critique sociale parfois pesante mais assumée. En bref, les tendances actuelles du polar helvétique valorisent une hybridation des genres du roman policier avec un intérêt marqué pour une critique sociale de la Suisse qui vire parfois à une satire portant sur des stéréotypes quelque peu attendus (encore un scandale financier, des banquiers sans scrupules...) et s'appuyant sur un régionalisme qui peine à traduire les désordres et les folies tapies dans notre humanité toujours plus mondialisée. Ces spécificités régionales dépendent fortement des deux aires linguistiques principales du pays, l'une et l'autre ayant peu d'échanges littéraires si ce n'est par des traductions qui se font attendre.

Le lecteur de polar d'aujourd'hui nous semble exigeant, préoccupé par un monde où les humains sont toujours plus nombreux et où ils devront s'efforcer de vivre ensemble et de cohabiter. Le roman policier s'est emparé de ses inquiétudes pour leur donner corps: les injustices constantes, l'éternel conflit entre très riches et très pauvres, entre victimes et criminels, autant de composantes de notre société mondialisée qui paraît bien démunie pour pouvoir établir un équilibre dans ce monde. La Suisse n'échappe pas à ces inquiétudes et l'actualité politique le montre aisément (scandales financiers, crises migratoires). Que le roman policier s'oriente plutôt du côté du roman noir, du roman à énigme, du thriller économique, il n'échappe pas à une lecture de type social de la part de ses lecteurs, qui sans doute cherchent à comprendre ce qui se passe autour d'eux, cherchant à la fois du côté des individus des réponses, mais aussi du côté des mouvements collectifs comme la « machine étatique », les cartels financiers... autant de zones d'ombre constantes, intérieures et extérieures à nous-mêmes, qu'on espère éclairer (dans le sens de mieux comprendre) à travers les lectures de ces romans ciblés sur les désordres, les exacerbations du mal et de la cruauté, sur les dérives du pouvoir, sur les luttes souvent (trop) emphatiques d'un individu seul contre une collectivité.

Résumé

Malgré une insertion différente dans leurs champs littéraires respectifs – bénéficiaire d'une tradition affirmée du côté alémanique, émergeant dans le sillage du néopolar du côté romand –, le roman policier dans les régions francophone et germanophone de Suisse s'impose comme l'un des sous-genres les plus lus dans le pays. L'ancrage de ces textes dans un certain « régionalisme » leur confère une réception dynamique, favorisée par l'équilibre entre la maîtrise des codes du polar et le regard critique porté sur la société. Notre article s'appuie entre autres sur les œuvres de Martin Suter, Petra Ivanov, Hansjörg Schneider et Alfred Bodenheimer du côté germanophone; pour la Suisse romande, nous avons retenu celles de Joseph Incardona, Sébastien Meier, Nicolas Verdan et Marc Voltenauer.

Abstract

Crime fiction is one of the most widely read literary subgenres throughout Switzerland. Yet its status varies from one region to another: while it already benefits from a strong literary tradition in the German-speaking part of the country, the genre is still seeking its form in the wake of the French «néopolar» in the French-speaking region of Switzerland. It is therefore no coincidence that many of the texts in question, which combine a questioning of the codes of the thriller with a critical view of society, are anchored in an emphatically expressed «regionalism». Our contribution will focus on the works of Martin Suter, Petra Ivanov, Hansjörg Schneider and Alfred Bodenheimer for the German-speaking side and those of Joseph Incardona, Sébastien Meier, Nicolas Verdan as well as Marc Voltenauer for the French-speaking part of Switzerland.

Dimiter Daphinoff

**Le polar anglais au féminin :
les romans de Barbara Vine et de P. D. James**

Le polar anglais «au féminin» a une longue histoire. En effet, ce sont essentiellement des femmes qui ont marqué «l'âge d'or» (*Golden Age*) du roman policier entre les deux guerres: Agatha Christie (1890-1976), Dorothy Sayers (1893-1957), Ngaio Marsh (1895-1982) et Margery Allingham (1904-1966). Mais le polar anglais au féminin ne se définit pas uniquement par le genre de ses auteurs, ni par les femmes détectives qui y apparaissent très tôt (Miss Jane Marple en 1930, dans *Murder in the Vicarage* d'Agatha Christie). Ce chapitre a pour but de démontrer la récurrence de trois éléments que le roman policier britannique contemporain partage avec celui des écrivaines du *Golden Age* et qui en conséquence constituent des «invariables» du polar anglais au féminin: la dimension de l'espace (le lieu isolé et le milieu privilégié de l'intrigue), la perspective féminine portée aux auteurs et aux circonstances du crime et, plus fondamentalement, le rôle qu'y jouent l'héritage culturel et la littérature anglaise. Nous baserons notre analyse sur trois romans écrits à l'aube du XXI^e siècle: *The Minotaur* (2005) de Barbara Vine (le pseudonyme utilisé par Ruth Rendell [1930-2015] pour ses œuvres plus complexes et ambitieuses) ainsi que *Death in Holy Orders* (2001) et *Death Comes to Pemberley* (2011) de P. D. James (1920-2014).

L'espace

Plus conventionnellement désigné comme le lieu où se déroulent les principaux événements, l'espace¹ joue un rôle primordial dans le polar anglais « au féminin » et ceci dès le premier roman d'Agatha Christie, *A Mysterious Affair at Styles* (1920). Au plus tard à partir du troisième volume consacré à son détective belge, Hercule Poirot, *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), il devient clair que le lieu du crime de prédilection pour Agatha Christie est une maison de maître à la campagne, dans un petit village où tout le monde se connaît et où le meurtre, par conséquent, paraît d'autant plus improbable et scandaleux. Sa contemporaine Ngaio Marsh reprend le site isolé et privilégié dans son tout premier roman, *A Man Lay Dead* (1934). L'espace du crime est ici la *country house* typique du polar anglais de l'entre-deux-guerres. Le crime en forme de jeu social se produit dans le manoir de Sir Hubert Handesley dans une atmosphère de plus en plus claustrophobe. L'espace clos et privilégié qui se prête aux suspicions, aux chantages et aux menaces de mort est varié de manière significative dans *Gaudy Night* (1936) de Dorothy Sayers. Ici, l'enquête sur le crime se déroule à Oxford, dans un collège où le corps professoral, tout comme le corps étudiantin, est entièrement féminin. Le lieu de formation et de recherche universitaires, à la fois élitaire et vulnérable, devait avoir une longue tradition dans le polar anglais comme en témoigne, nous le verrons, l'un des derniers romans de P. D. James, *Death in Holy Orders* (2001).

¹ Pour les sociologues Abraham Moles et Elisabeth Rohmer-Moles, l'espace « est la matière première de l'existence, le lieu donc de la quotidienneté. On vit dans un espace, un volume, une surface, on vit dans une pièce, un appartement, une ville; la référence à l'espace est tactile mais omniprésente. » (MOLES Abraham André, ROHMER-MOLES Elisabeth, *Labyrinthes du vécu: L'espace, matière d'actions*, Paris: Librairie des Méridiens, 1982, p. 7). Dans un contexte littéraire, Ruth Ronen définit l'espace comme suit: « *Space, the domain of settings and surroundings of events, characters and objects in literary narrative, along with other domains (story, character, time and ideology), constitutes a fictional universe. [...] A frame is a fictional place, the actual or potential surroundings of fictional characters, objects and places. [...] A frame, as defined here, is a strictly spatial concept, designating the location of various fictional entities.* » (RONEN Ruth, « Space in Fiction », *Poetics Today*, n° 7, 1986, p. 421.)

Malgré le développement du genre depuis le *Golden Age* – son caractère plus urbain, son sens accru pour les réalités sociales qui conditionnent le criminel et ses actes, pour ne mentionner que quelques-uns des éléments évidents – le polar anglais du *xxi*^e siècle préserve, comme le démontrent les romans de Barbara Vine et de P. D. James, l'espace traditionnel du genre: la maison de maître à la campagne, le collège élitiste, isolé du reste du monde, le manoir au centre d'une vaste propriété aristocratique².

Paru en 2005, *The Minotaur* de Barbara Vine se déroule dans une maison isolée dans le comté d'Essex des années soixante, appelée Lydstep Old Hall. Elle se trouve « à un peu moins d'un kilomètre [du village de Windrose] au bout d'une longue côte » et sa partie la plus ancienne date d'avant le règne des Tudor³. L'intérieur est un mélange de styles: « une salle à manger lugubre [...], des gravures sur acier représentant des ruines dans l'Italie du dix-huitième siècle » et un salon qui est « vaste, avec ces proportions légèrement faussées qui caractérisent les grandes pièces de style victorien tardif »⁴. Pourtant, la particularité principale de cette maison « à mille milles de toute terre habitée », comme dirait le Petit Prince de Saint-Exupéry⁵, est son labyrinthe que la jeune Suédoise cherche en vain dans le parc et qui s'avère être une immense

² Même si elle trouve que la maison de campagne est un « *emblem of social stability* » dans le polar du *Golden Age*, Susan Rowland est sensible aux dissonances qui s'y rattachent: « *Despite the reputation gained by Christie, Sayers, Allingham and Marsh for providing unproblematically conservative country house mysteries, these rural economies prove surprisingly non-coherent and fragile.* » ROWLAND Susan, *From Agatha Christie to Ruth Rendell: British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, Houndmills, Basingstoke: Palgrave, 2001, p. 43. Comme nous le verrons, pour leurs successeurs modernes, les espaces fermés et isolés fonctionnent comme des incubateurs de désirs meurtriers qui s'opposent au progrès naturel de la société.

³ « [...] *about half a mile [from the village of Windrose], at the top of a long hill.* » (VINE Barbara, *The Minotaur*, London: Penguin Books, 2006, p. 14-15)

⁴ « *a gloomy dining room, [...] steel engravings of ruins in eighteenth-century Italy (...) large [parlour] and of those slightly wrong proportions that characterize large late-Victorian chambers.* » (VINE Barbara, *The Minotaur*, p. 21-22)

⁵ Un écho de ce sentiment se trouve dans la dernière partie du roman, peu avant la catastrophe, quand la narratrice réfléchit sur la solitude de l'endroit: « [...] *I thought of how alone we were out here in the midst of nowhere, in the deep darkness, surrounded by empty fields* » (p. 355).

bibliothèque au cœur de la propriété (p. 134). Une fois dedans, Kerstin Kvist (l'infirmière-narratrice) se serait facilement perdue sans l'aide d'un des membres de sa famille d'accueil, Zorah Cosway: «*Cet endroit était si bizarre, les vieux relents plus ou moins victoriens de papier, d'encre et de cuir étaient si entêtants, que j'étais légèrement angoissée. Si j'avais été claustrophobe, j'aurais rebroussé chemin*»⁶. Constatant sa perplexité, Zorah lui conseille: «*La prochaine fois que tu viens, chérie [...] tu dois faire comme Thésée dans l'ancre du Minotaure et dérouler un fil derrière toi*»⁷. La bibliothèque est bien entendu un réservoir de connaissances et de savoir, une riche source culturelle. Au centre du labyrinthe se trouve le buste de Longin, autorité classique du sublime (p. 154). Mais la bibliothèque se révèle être aussi un lieu de passion, de crime et d'horreur, associés au Minotaure, monstre mythique enfermé au labyrinthe créé pour lui par le roi de Crète, Minos, auquel se réfère le titre du roman. Le Minotaure – par analogie – est John, le fils autiste de Mrs Cosway qui a engagé la Suédoise Kerstin Kvist pour le soigner. La bibliothèque est son lieu de prédilection; il s'y enferme pour fuir la famille, surtout à la suite du meurtre de sa sœur Winifred la veille de son mariage (p. 366). Accusé par sa mère et sa sœur aînée d'avoir commis le crime⁸, John est poursuivi par la police dans le labyrinthe de la bibliothèque: «*Ils ont traqué le pauvre Minotaure et l'ont sorti de là.*»⁹ Le monstre du mythe grec est transformé dans le roman en un homme dérangé que la famille Cosway tente de faire passer pour un meurtrier afin de pouvoir hériter la maison et l'argent que son père lui avait légués dans son testament. Mais John est acquitté, principalement

⁶ «*This place was so bizarre, the old, somehow Victorian, stench of paper and ink and leather so overpowering, that I felt intimidated. If I had been claustrophobic I should have had to turn back.*» (VINE Barbara, *The Minotaur*, p. 153)

⁷ «*Next time you come, darling, [...] you must be like Theseus in the Minotaur's lair and play out a thread behind you.*» (VINE Barbara, *The Minotaur*, p. 154)

⁸ «*They wanted him charged with murder and found not to be responsible for his actions. That way they could be rid of an encumbrance.*» (VINE Barbara, *The Minotaur*, p. 378.) Surtout, une fois enfermé dans un home «*for the criminally insane, the house reverts to [Mrs Cosway] for her life*» (p. 422) tandis que l'argent reviendrait au reste de la famille.

⁹ «*They haunted the poor Minotaur and brought him out.*» (VINE Barbara, *The Minotaur*, p. 372)

grâce au journal intime de Kerstin. Peu après Lydstep Old Hall prend feu. Mrs Cosway et sa fille aînée, toutes deux soupçonnées d'avoir tué Winifred, périssent dans les flammes qui détruisent aussi la bibliothèque-labyrinthe.

Un lieu isolé du reste du monde, privilégié et secret, est aussi la scène du crime dans deux romans avec lesquels l'autre « grande dame » du polar anglais contemporain, P. D. James, a tiré sa révérence : *Death in Holy Orders* (2001) et *Death Comes to Pemberley* (2011). Dans le deuxième, le titre signale déjà l'hommage à un classique de la littérature anglaise, le roman *Pride and Prejudice* (1813) de Jane Austen, où le vaste domaine de Pemberley joue un rôle crucial dans le rapprochement des protagonistes, Fitzwilliam Darcy et Elizabeth Bennet. Pour Jane Austen, Pemberley est un emblème de culture, de tradition, d'élégance et de bonnes mœurs, qualités qui, selon elle, garantissent la stabilité, l'intégrité et la prospérité de l'Angleterre. Pour les jeunes mariés eux-mêmes, Darcy et Elizabeth, Pemberley est un espace d'intimité, de retraite et de bonheur familial. Par le titre de son ouvrage qui entre dans un dialogue (risqué, il faut le dire) avec son grand prédécesseur, P. D. James annonce l'interruption brutale de cette idylle. En effet, *Death Comes to Pemberley*¹⁰ se veut une continuation de *Pride and Prejudice*, reprenant l'histoire en 1803, six ans après le *happy end* conçu par Jane Austen. Le crime fatal se produit à la veille du grand bal annuel qu'organisent les Darcy dans leur domaine pour leur famille, leurs amis et leurs voisins. P. D. James place le meurtre prudemment hors du manoir de Pemberley dont la pureté morale et la réputation de havre de paix et de bonheur doivent rester indemnes. À l'exception des malfaiteurs, tous les personnages sont conscients de la valeur symbolique de Pemberley et tentent de préserver son intégrité à tout prix. C'est la raison pour laquelle il est interdit à Mr Wickham, le séducteur de la sœur cadette d'Elizabeth dans *Pride and Prejudice*, d'entrer dans la demeure des Darcy. Seule sa femme Lydia y est admise. Caractère qui continue son parcours louche dans le polar de P. D. James, Wickham est impliqué dans le meurtre

¹⁰ JAMES P. D., *Death Comes to Pemberley*, London: Faber and Faber, 2012.

de son ami Denny qui se produit au cœur de la forêt de Pemberley dans des circonstances spécifiques au roman gothique. Au choc initial des Darcy s'ajoute rapidement le sentiment d'humiliation. Darcy voit sa famille exposée aux calomnies et le siège ancestral de Pemberley profané. Le roman est construit de manière à démontrer l'intégrité morale de l'aristocrate Darcy ainsi que la loyauté de son épouse qui contrastent avec les intrigues de Wickham, qui continue sa carrière de séducteur dans le dos de sa femme Lydia. Il s'avère que lors de leur voyage ensemble en carrosse vers Pemberley, où Lydia doit participer au bal des Darcy, Denny se rend compte de la malhonnêteté de son ami Wickham. Dégoûté, il fait arrêter le carrosse dans la forêt afin d'avertir la victime, Louisa Bidwell, des vraies intentions de son séducteur. Au cours d'un procès à scandale, Wickham est jugé coupable, mais le frère de Louisa, William, atteint par une maladie incurable, confesse dans une lettre au tribunal avoir tué par erreur Denny, le confondant avec Wickham, le séducteur de sa sœur et le père de son enfant illégitime. Par la suite, Wickham est acquitté. Encouragés par un don généreux de Darcy et de son ami, le colonel Fitzwilliam, Wickham et Lydia partent pour l'Amérique – loin des scandales et surtout loin de Pemberley. Dans la postface du roman, P. D. James confie au lecteur :

« Presque tous mes récits policiers sont nés d'un lieu et d'un décor, deux éléments importants pour toute œuvre de fiction, mais plus particulièrement pour une histoire de meurtre, surtout s'il y a un contraste entre la paix, l'ordre et la beauté de l'endroit et l'irruption perturbatrice de la mort violente. On a ménagé ce contraste en plaçant une énigme criminelle dans le cadre de Pemberley, une demeure qui dans mon livre est le sanctuaire du bonheur conjugal, des enfants, d'une maisonnée en paix avec elle-même et d'une vie quotidienne dans laquelle le devoir envers autrui, l'étude, la tradition et un mode de vie ordonné et raffiné représentent tous les bons côtés de cette époque. »¹¹

¹¹ « Nearly all my detective stories have had their genesis in a place and setting which is important to any work of fiction and is particularly so in a crime novel, especially if there is contrast between peace, order and beauty and the contaminating eruption of violent death. This contrast is assured by setting a murder mystery in the grounds of Pemberley, a

Pour P. D. James, l'importance de l'espace est étroitement liée à l'importance du patrimoine littéraire dans lequel elle situe son roman. Nous y reviendrons.

Death Comes to Pemberley est le dernier ouvrage de P. D. James – une déclaration d'amour à Jane Austen ainsi qu'un résumé de ses techniques narratives et de ses convictions politiques. À plusieurs égards, son polar *Death in Holy Orders* (2001) est aussi un hommage – nostalgique mais lucide – à un temps révolu, à un esprit de culture, de tradition et de probité intellectuelle et morale qui garantissent le bon fonctionnement de la société. Dans *Death in Holy Orders*, P. D. James partage de nouveau la prédilection de ses grands prédécesseurs du polar pour l'espace clos et secret: « *On ne croirait pas qu'il y ait tant à raconter dans un endroit tranquille comme celui-ci, au bord des falaises, loin de tout [...].* »¹² Les événements se déroulent dans le petit collège de St Anselme, fondé en 1861 par Miss Arbuthnot, une célibataire excentrique qui voulait s'assurer « *qu'il y ait toujours "de jeunes hommes dévots et cultivés destinés à être ordonnés prêtres dans l'Église d'Angleterre"* »¹³. Du village ancien rien ne reste que l'église médiévale, « *que Miss Arbuthnot avait restaurée et intégrée au collège, et les deux piliers de briques rouges tombant en morceaux qui faisaient face à la maison, qui sont tout ce qui reste du manoir élisabéthain jadis édifié sur le site* »¹⁴. L'inspecteur Dalgliesh, qui y est envoyé pour résoudre la mort mystérieuse d'un des

house that in my book enshrines married happiness, children, a household at peace with each other and a daily life in which duty to the community, learning, tradition and the ordered, civilised lifestyle embody all that is good about the age. » (JAMES P. D., *Death comes to Pemberley*, p. 329)

¹² « *You wouldn't think there would be much to tell in a quiet place like this on the edge of the cliffs, remote from anywhere [...].* » (JAMES P. D., *Death in Holy Orders*, London: Faber and Faber, 2014, p. 5)

¹³ « *[...] that there would always be "devout and learned young men ordained to the Catholic priesthood in the Church of England".* » (JAMES P. D., *Death in Holy Orders* p. 5-6)

¹⁴ « *[...] which Miss Arbuthnot restored and made part of the college, and the two crumbling red brick pillars fronting the house, which are all that are left of the Elizabethan manor house that stood on the site.* » (JAMES P. D., *Death in Holy Orders*, p. 7)

collégiens, se rappelle avoir passé des mois heureux à St Anselme dans sa jeunesse :

« *Et Saint Anselme lui-même, avec ses deux tours Tudor en ruines qui flanquaient la cour avant, sa porte de chêne bardée de fer et, à l'arrière du grand manoir victorien en briques et pierres de taille, le cloître délicat renfermant la cour ouest, celui du nord menant directement à l'église médiévale qui sert de chapelle pour la communauté.* »¹⁵

À son arrivée sur place, Dalgliesh trouve l'édifice moins « *monstrueusement discordant* » que dans sa jeunesse : « *l'architecte avait au moins atteint un équilibre et assuré une proportion qui n'était pas désagréable dans son mélange spectaculaire de romantisme, de néo-gothique et de prétentive simplicité victorienne.* »¹⁶ Parmi les trésors du collège se trouvent deux magnifiques tableaux attribués à Roger van der Weyden, la *Madonna* et *The Doom* qui font l'objet d'une dispute acharnée entre le directeur du collège, Père Sebastian, et le superviseur, l'Archidiacre Crampton. Pour celui-ci, les peintures devraient être remises à l'Église anglicane et par conséquent au public. De manière générale, Crampton trouve que le collège dans sa forme actuelle a cessé de remplir une fonction adéquate. L'inspecteur Dalgliesh se pose également des questions quant à l'avenir de cette institution de formation religieuse, questions qui s'avèrent centrales dans son enquête :

« *Quel avenir à long terme y avait-il pour le collège, pour sa posture éthique en conflit avec les positions défendues par l'Église, n'éduquant*

¹⁵ « *And St Anselm's itself, the two crumbling Tudor towers flanking the front courtyard, the iron-bounded oak door and, to the rear of the great brick and stone Victorian mansion, the delicate cloisters enclosing the west court, the northerly one leading directly to the medieval church which serves the community as its chapel.* » (JAMES P. D., *Death in Holy Orders*, p. 33)

¹⁶ « *The architect had at least achieved a balance and a not displeasing proportion in his dramatic mixture of medieval romanticism, of Gothic revival and pretentious Victorian domesticity.* » (JAMES P. D., *Death in Holy Orders*, p. 73) Les mêmes bâtiments vus par Emma Lavenham qui donne des séminaires de littérature anglaise aux collégiens révèlent des traits plus menaçants : « *In front the two ruined pillars of the long-demolished Elizabethan gatehouse gave out their silent ambiguous messages; crude phallic symbols, indomitable sentinels against the steadily-advancing enemy, obstinately enduring reminders of the house's inevitable end.* » (JAMES P. D., *Death in Holy Orders*, p. 134)

que vingt étudiants, occupant ce site distant et inaccessible? Si son avenir était désormais en jeu, la mort mystérieuse de Ronald Treeves pouvait suffire à faire pencher la balance. Et si le collège fermait ses portes, qu'advierait-il du van der Weyden, des autres objets de valeur légués par Mlle Arbuthnot, et du bâtiment lui-même? [...] On en revenait, comme toujours, à la question centrale : à qui profite le crime?»¹⁷

L'endroit isolé, l'atmosphère de huis clos qui y règne et la menace de fermeture qui plane sur le collège sont propices aux idées morbides. Emma Lavenham, professeure de littérature anglaise à Cambridge que le collège invite régulièrement à enseigner à St Anselme, constate :

«[...] Saint Anselme faisait partie du monde. Les étudiants pouvaient bien être des ordinands et leurs professeurs des prêtres, ils étaient toujours des hommes. Le collège pouvait se dresser dans un splendide isolement symbolique entre la mer et les hectares déserts du cap, la vie entre ses murs n'en était pas moins intense, étroitement contrôlée, claustrophobe. Qui sait quelles émotions pouvaient s'épanouir dans cette atmosphère de serre?»¹⁸

Au bout de quelques jours seulement, quatre personnes trouvent la mort à St Anselme – un étudiant dont on trouve le corps au bord de la mer, une femme de ménage, Margaret Munroe, qui, selon une entrée dans son journal, aurait découvert un secret important, l'Archidiacre Crampton, brutalement assassiné dans la chapelle devant

¹⁷ « *What long-term future was there for the college, its ethos out of sympathy with the prevailing views of the Church, educating only twenty students, occupying this remote and inaccessible site? If its future was now in balance, the mysterious death of Ronald Treeves might be the one factor that tipped the scales. And if the college closed, what happened to the van der Weyden, to the other expensive objects bequeathed to it by Miss Arbuthnot, to the building itself? [...] One returned, as always, to the central question: who benefits?* » (JAMES P. D., *Death in Holy Orders*, p. 90-91)

¹⁸ « *[...] St Anselm's was part of the world. The students might be ordinands and their teachers priests, but they were still men. The college might stand in defiant symbolic isolation between the sea and the acres of unpopulated headland, but the life within its walls was intense, tightly controlled, claustrophobic. What emotions might not flourish in that hothouse atmosphere?* » (JAMES P. D., *Death in Holy Orders*, p. 192)

le tableau profané, *The Doom*, et pour finir la sœur d'un des prêtres du collège. Plusieurs membres de la communauté de St Anselme sont soupçonnés: l'étudiant Raphael Arbuthnot, dernier descendant de la fondatrice du collège, les Surtee, frère et sœur incestueux, et l'enseignant de grec, George Gregory. L'inspecteur Dalglish et son équipe savent que l'Archidiacre Crompton s'était fait des ennemis à St Anselme par ses intimidations et ses menaces de fermer le collège. Ils supposent que son assassin a pu avoir intérêt à l'en empêcher. Mais l'enquête traîne jusqu'au moment où ils arrivent à reconstruire le passé de Margaret Munroe, la femme de ménage trouvée morte au début de l'histoire. Avant de venir à St Anselme, elle avait travaillé comme infirmière dans un home médicalisé où elle avait été le témoin du mariage d'une patiente en fin de vie. Les investigateurs apprennent que la mariée était la mère de l'étudiant Raphael Arbuthnot et que Margaret Munroe avait compris, la veille de sa mort, que le jeune marié à l'époque n'était autre que George Gregory, l'enseignant de grec à St Anselme. Dalglish le confronte avec les faits et le motif du crime:

« Votre mariage a eu lieu après l'entrée en vigueur du Legitimacy Act de 1976 qui légitimait votre fils. [...] J'ai vérifié le libellé exact du testament de Mlle Agnes Arbuthnot. Si le collège ferme, tout ce qui fait partie de sa dotation initiale doit être partagé entre les descendants de son père, qu'il s'agisse de membres masculins ou féminins, à condition qu'ils soient des membres pratiquants de l'Église d'Angleterre et soient des enfants légitimes selon le droit anglais. Raphael Arbuthnot est l'unique héritier. »¹⁹

George Gregory finit par admettre que Raphael est son fils et qu'il a tué l'Archidiacre Crompton afin d'assurer que, en cas de fermeture, la propriété et les biens du collège passeraient au nom de son fils.

¹⁹ *« Your wedding took place after the coming into force of the Legitimacy Act of 1976 which legitimized your son. [...] I've checked on the exact wording of Miss Agnes Arbuthnot's will. If the college closes, everything it contains originally given by her is to be shared between the descendants of her father, either in the male or female line, provided they are practising members of the Church of England and are legitimate in English law. Raphael Arbuthnot is the sole heir. »* (JAMES P. D., *Death in Holy Orders*, p. 441)

Une perspective féminine

Le polar anglais au féminin n'est pas « féminin » parce que des femmes détectives y sont admises. Il est vrai que les écrivaines du *Golden Age* ont introduit des personnages tels que Miss Marple (Agatha Christie)²⁰ ou Harriet Vane (Dorothy Sayers)²¹, pratiquant chacune l'investigation criminelle en amateur. Il est également vrai que quarante ans plus tard, P. D. James relance l'idée de la femme détective dans un roman au titre parlant, *An Unsuitable Job for a Woman* (1972). La femme en question est Cordelia Grey et le « job » inapproprié qu'elle exerce est celui de détective privé(e). Le fait que P. D. James ait abandonné ce personnage au bout de quelques romans seulement témoigne d'une part de la difficulté de créer une femme détective crédible, mais aussi du problème, même en 1972, de convaincre le public qu'une femme puisse exercer un métier traditionnellement masculin.

La signature « féminine » du polar se trouve donc ailleurs, dans la conception des personnages féminins, dans la perspective qu'ils apportent à leur environnement et aux événements qui les englobent. Nous appellerons « féministe » cette perspective – et l'attitude qui va de pair avec elle. Déjà, à l'âge d'or du polar, Agatha Christie et Dorothy Sayers présentent des femmes fortes et déterminées qui commandent le respect des hommes qui les entourent. Dans son analyse du tout premier polar d'Agatha Christie, *The Mysterious Affair at Styles* (1920), Melissa Schaub y trouve, en la personne d'Evelyn Howard, une représentante de la « New Woman »²², la femme émancipée chère aux philosophes et écrivains du XIX^e siècle²³.

²⁰ Miss Marple apparaît pour la première fois dans *The Murder in the Vicarage* (1930).

²¹ Harriet Vane est une auteure de romans policiers (*Strong Poison*, 1930), mais dans *Gaudy Night* (1936), elle doit résoudre un mystère. Comme le cas dépasse ses compétences, elle fait appel à son ami Lord Peter Wimsey, enquêteur malgré lui.

²² « *Given her age and the date of the novel, Evelyn Howard is undoubtedly a New Woman [...].* » SCHAUB Melissa, *Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction*, Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, p. 89.

²³ Cf. MILL John Stuart, *The Subjection of Women* (1869) et le personnage de Vivie Warren dans *Mrs Warren's Profession* (1893) de G. B. Shaw.

Toutefois, Evelyn Howard se révèle être la complice du meurtrier – un clin d’œil ironique d’Agatha Christie. Le traitement de l’émancipation de la femme par Dorothy Sayers est beaucoup plus sérieux. En Harriet Vane, Sayers crée un personnage non conventionnel qui défie les attentes des hommes en particulier et de la société en général. Dans *Gaudy Night* (1936), le plus «féministe» des romans de Sayers, Harriet Vane est invitée à la fête des *alumni* à Oxford. Nous avons vu l’importance d’un endroit à huis clos pour la naissance de «*murderous desires*»²⁴. Ce qui nous intéresse ici est le regard que porte Sayers par le biais de Harriet Vane sur la vie des étudiantes dans une université à tradition masculine et plus particulièrement sur le sort des enseignantes et des chercheuses dans un corps professoral composé en majorité d’hommes. Quand l’une d’elles découvre que le manuscrit de son livre a été détruit, ses collègues attribuent l’acte à cette «*dent qu’ont généralement les hommes contre les femmes cultivées*»²⁵, d’autant plus que le texte est «*fortement proféministe*»²⁶. Il s’avère que la destruction du manuscrit est un acte de vengeance de la femme d’un ancien professeur qui a été limogé à la suite d’accusations de fraude portées contre lui par une des enseignantes du collège. La haine criminelle de son épouse se porte contre toutes les femmes aux ambitions intellectuelles et plus particulièrement contre les femmes professeurs. Sa tirade contre toute forme d’émancipation féminine qui, selon elle, se réalise au détriment des hommes et de leur situation professionnelle, donne l’occasion à Dorothy Sayers de dénoncer les notions conventionnelles du rôle de la femme dans la société.

Cet aspect est moins évident dans les derniers romans de P. D. James que nous traitons dans cet article, qui eux mettent l’accent plutôt sur les valeurs traditionnelles et l’héritage culturel anglais, comme nous le verrons plus loin. Par contre, sept décennies après la publication de *Gaudy Night*, Barbara Vine rend hommage au féminisme précoce de Dorothy Sayers dans son polar *The Minotaur* que nous avons

²⁴ ROWLAND Susan, *From Agatha Christie to Ruth Rendell...*, p. 43.

²⁵ «[the] usual masculine spite against educated women», SAYERS Dorothy, *Gaudy Night*, London: Hodder and Stoughton, 2003, p. 120.

²⁶ «*strongly pro-feminist*» (VINE Barbara, *The Minotaur*, p. 51).

analysé au début de ce chapitre sous l'aspect de l'espace. L'histoire, qui se déroule en 1968, est racontée par l'héroïne, la jeune Suédoise Kerstin Kvist, trente-cinq ans plus tard, ce qui lui donne la possibilité de comparer passé et présent et d'évaluer le progrès social et moral accompli depuis. Kerstin avoue dès le début qu'elle possède une «*âme féministe*» – «*même à cette époque*»²⁷ – qui se révolte contre le snobisme et la xénophobie de Mme Cosway, l'octogénaire à la tête de sa famille d'accueil, contre la soumission de trois de ses filles, contre leur frustration sexuelle qui les pousse, à un âge mûr, à chercher des aventures désespérées, et finalement contre l'opinion du médecin de la famille, pour lequel le fils de Mme Cosway, John, est un schizophrène qui doit être rendu inoffensif au moyen de sédatifs forts. Dégoûtée²⁸, Kerstin arrête secrètement le traitement qui rend John apathique. De plus, elle se rend compte – en avance sur son temps – que les symptômes (John se met à crier quand on le touche) ne correspondent pas à une maladie mentale et que ce diagnostic arrange Mme Cosway dont le mari avait laissé, à sa mort, la maison et l'ensemble des biens à son fils :

*« En lisant le journal après toutes ces années, je me suis demandé à quel point les choses seraient différentes aujourd'hui. [...] [De nos jours] le syndrome d'Asperger [de John] serait reconnu pour ce qu'il était. Personne ne l'appellerait schizophrène et aucun médecin ne lui prescrirait un puissant tranquillisant comme le chlorhydrate de chlorpromazine. Avec un simple syndrome d'Asperger, il ne serait jamais classé comme malade mental, mais seulement comme "différent" et, en tant qu'enfant, comme ayant des "besoins spéciaux". Mais tout cela s'est passé il y a trente-cinq ans. »*²⁹

²⁷ «*a feminist soul*» – «*even in those days*» (VINE Barbara, *The Minotaur*, p. 51)

²⁸ «*I could no longer stand this family – dysfunctional before the word was invented.*» (VINE Barbara, *The Minotaur*, p. 256.)

²⁹ «*Reading the diary after all these years, I have been thinking how different things would be today. [...] [N]ow [John's] Asperger's would be recognized for what it was. No one would call him schizophrenic and no doctor would prescribe for him a powerful tranquilizer like chlorpromazine hydrochloride. Afflicted only by Asperger's, he would never be classified as mentally ill but only as "different" and, as a child, as having "special needs". But all this happened thirty-five years ago.*» (VINE Barbara, *The Minotaur*, p. 349-350)

L'origine suédoise de la narratrice-protagoniste permet à Barbara Vine d'apporter une perspective critique à la notion de *Englishness* incarnée par Mme Cosway et ses filles, qui s'avère réactionnaire et profondément hostile à la nature humaine. Par son altérité, Kerstin révèle les inégalités sociales et l'hypocrisie des habitants de la province anglaise des années soixante. En plus, elle y apporte un regard éclairé et une sensibilité de femme émancipée – à l'image de l'auteure elle-même, la socialiste Ruth Rendell *alias* Barbara Vine.

L'héritage de la littérature anglaise

Les écrivaines de polar anglais de toute génération ont trouvé dans la littérature anglaise une source d'inspiration et dans le dialogue intertextuel un moyen d'augmenter le prestige de leurs ouvrages. Cet effort intertextuel peut se manifester dans des références ironiques, voire parodiques, aux pères du polar, à Edgar Allan Poe et son détective Auguste Dupin ou à Arthur Conan Doyle et son *private eye* Sherlock Holmes (tous des représentants d'une « rationalité masculine »)³⁰, dans le dialogue entre les différentes générations de femmes auteurs de *detective fiction*³¹, ou bien dans la reprise de sujets, motifs et personnages empruntés aux classiques de la littérature anglaise. Le cas des sœurs Brontë est particulièrement pertinent dans ce contexte: « *Agatha Christie, Ngaïo Marsh et Ruth Rendell réécrivent Jane Eyre* [de Charlotte Brontë], *tandis que Dorothy L. Sayers et P. D. James explorent toutes les deux Les Hauts de Hurlevent* [d'Emily Brontë]. »³²

³⁰ Cf. par exemple ROWLAND Susan, *From Agatha Christie to Ruth Rendell...*, p. 16-18 et p. 24-25.

³¹ Citant les deux écrivaines qui font l'objet de cet article, Rowland déclare: « *By the era of P. D. James and Ruth Rendell, female writers are in the ascendant, so these authors define themselves both with and against the artifice of the golden age. They make a conscious bid for realism [...], but also conspire to operate within golden age generic strategies of domestic murder, the restricted group of knowable suspects and so on. Tensions between realism [...] and golden age aesthetics is a fascinating dynamic within these novels.* » (ROWLAND Susan, *From Agatha Christie to Ruth Rendell...*, p. 25.)

³² « *Agatha Christie, Ngaïo Marsh and Ruth Rendell rewrite* [Charlotte Brontë's] *Jane Eyre*, *while both Dorothy L. Sayers and P. D. James explore* [Emily Brontë's]

L'héritage de la littérature anglaise, d'habitude très visible dans les romans de Barbara Vine, joue un rôle moins important dans son polar du début du XXI^e siècle, *The Minotaur*. Bien entendu, le lieu du crime est une maison issue de la tradition du *Gothic Novel*, et les échos à *Jane Eyre*, par exemple, sont nombreux et variés. Lydstep Old Hall part en flammes comme Thornfield Hall dans le roman de Charlotte Brontë, tandis que Kerstin, l'infirmière, rappelle *Jane Eyre*, la gouvernante ; comme elle, Kerstin est obligée de quitter la scène de son humiliation, mais en femme moderne, forte et optimiste qu'elle est, Kerstin finit par se moquer des conventions de l'époque des sœurs Brontë : « [...] *J'ai regardé ce que les Cosway avaient fait et j'ai commencé à rire de toute cette idée, si chère au cœur de ces romanciers victoriens, de la jeune femme laissée sans abri dans le froid, quel que soit son statut, domestique ou gouvernante.* »³³

Death in Holy Orders est plein de références à la culture anglaise en générale, à sa littérature et à sa tradition religieuse en particulier. Littérature et religion se rencontrent dans le passage de *Barchester Towers* d'Anthony Trollope (1857) que l'étudiant Raphael Arbuthnot

Wuthering Heights » (ROWLAND Susan, *From Agatha Christie to Ruth Rendell...*, p. 120). Les romans en question pour *Jane Eyre* sont : *Dead Man's Folly* d'Agatha Christie (1956), *Death in a White Tie* de Ngaio Marsh (1938) et *A Judgement in Stone* de Ruth Rendell (1977), et pour *Les Hauts de Hurlevent : Clouds of Witness* de Dorothy Sayers (1926) et *The Black Tower* de P. D. James (1975). Un cas particulièrement intéressant est le roman *The Skull Beneath the Skin* de P. D. James (1982) où l'ensemble du répertoire du polar anglais au féminin est rassemblé, en commençant par le titre, emprunté d'un poème de T. S. Eliot (« *Whispers of Immortality* »), suivi du site du crime, un château sur une île isolée, et la métafiction au cœur de l'intrigue, la tragédie de John Webster *The Duchess of Malfi* (env. 1613), dans laquelle la victime du roman, Clarissa Lisle, est censée jouer le rôle principal.

³³ « [...] *I looked at what the Cosways had done and began to laugh at the whole concept, so dear to the hearts of those Victorian novelists, of the young woman, whatever she might be, some dependant or governess, turned out into the snow.* » (VINE Barbara, *The Minotaur*, p. 404) À part les références à Jane Austen (cf. p. 88), Barbara Vine rend hommage à la littérature de son pays en laissant la Suédoise Kerstin découvrir le roman du XIX^e siècle – *Great Expectations* de Charles Dickens, par exemple, ainsi que *The Woman in White* de Wilkie Collins et *Sybil* de Benjamin Disraeli (VINE Barbara, *The Minotaur*, p. 38, 135, 361).

lit lors d'un repas auquel assiste l'ennemi acharné du collègue, l'Archidiacre Crampton :

« *St Anselme était un bon endroit pour lire Trollope. Sous son toit voûté, caverneux, elle [Dr Emma Lavenham] pouvait imaginer la chambre de l'évêque dans le palais de Barchester et l'archidiacre Grantly observant le lit de mort de son père, sachant que si le vieil homme vivait jusqu'à la chute du gouvernement – comme on l'espérait d'heure en heure – il n'aurait aucun espoir de lui succéder en tant qu'évêque. C'était un passage puissant, ce fils fier et ambitieux se mettant à genoux et priant pour qu'on lui pardonne le péché de souhaiter que son père meure.* »³⁴

L'intention de Raphael est d'humilier Crampton qui s'attaque « à quasiment toutes les valeurs que *St Anselme* avait défendues depuis plus d'un siècle »³⁵. Dans le roman, la lecture de Trollope, grand connaisseur de l'Église anglicane et subtil peintre de ses serviteurs, est un moyen de communication entre membres d'une élite intellectuelle et sociale vouée à disparaître. En tant que signe intertextuel, elle s'adresse au-delà de la fiction à un public de connaisseurs, les lecteurs de son roman, que P. D. James côtoie et qu'elle voit en danger de disparition dans un âge démuné d'espoir chrétien et indifférent à son héritage culturel.

Si l'ensemble de l'œuvre de P. D. James est saturé de références, d'allusions et d'échos à la littérature anglaise, le dialogue intertextuel qu'elle privilégie culmine dans son dernier roman, *Death Comes to Pemberley*. P. D. James y rend hommage à son auteure préférée,

³⁴ « *St Anselm's was an appropriate house in which to read Trollope. Under its cavernous arched roof she [Dr Emma Lavenham] could picture the Bishop's bedroom in the Palace at Barchester and the Archdeacon Grantly watching at his father's deathbed, knowing that if the old man lived until the Government fell – as was hourly expected – he would have no hope of succeeding his father as Bishop. It was a powerful passage, that proud ambitious son sinking to his knees and praying that he might be forgiven the sin of wishing his father would die.* » (JAMES P. D., *Death in Holy Orders*, p. 202)

³⁵ « *on nearly everything for which St Anselm's had stood for over a hundred years.* » (JAMES P. D., *Death in Holy Orders*, p. 209)

Jane Austen, sous la forme d'une continuation de son roman *Pride and Prejudice* (1813). *Death Comes to Pemberley* reprend non seulement les personnages et l'intrigue, mais aussi le style et les valeurs de Jane Austen. Le résultat de cette imitation est de confirmer la conviction de Jane Austen que seules les qualités d'affection, de gratitude et de respect mutuel entre homme et femme peuvent garantir un mariage durable et harmonieux. Afin d'y arriver, les protagonistes de *Pride and Prejudice*, Darcy et Elizabeth Bennet, doivent subir un processus de rapprochement lent et douloureux. Comme chez Jane Austen, leur bonheur final est mis en contraste dans *Death Comes to Pemberley* avec le sort de la sœur cadette d'Elizabeth, Lydia, et son mari mercenaire George Wickham, qui envahissent la paix du siège ancestral des Darcy, Pemberley (cf. p. 63-64 pour un résumé de l'intrigue). Entouré – et protégé – par de bons amis de caractère noble et intègre, Darcy aide à résoudre le meurtre de l'officier Denny. Il réussit à disculper le suspect principal, son beau-frère Wickham, et à préserver la réputation de sa famille et la sérénité de Pemberley. Dans ce roman sans inspecteur professionnel, c'est l'effort d'une communauté soudée, inspirée par les principes de loyauté, d'intégrité et de décence qui garantit le succès de l'enquête que la communauté mène elle-même. Même le meurtrier, un jeune homme atteint par une maladie incurable, agit pour des motifs finalement honorables : il veut venger la séduction de sa sœur.

Le fait de placer sa *crime story* en 1803 et d'adopter le cadre mis en place par son illustre prédécesseure permet à P. D. James d'exprimer – comme une sorte de porte-parole de Jane Austen au XXI^e siècle – des convictions profondément conservatrices. Même si elles sont prononcées par un personnage que P. D. James présente avec ironie, le juge Clitheroe, ces paroles dressent une image nostalgique et une notion de *Englishness*, chères à P. D. James :

« La paix et la sécurité de l'Angleterre reposent sur l'existence de gentilshommes vivant dans leurs maisons en bons propriétaires et chefs de famille, respectueux envers leurs serviteurs, charitables envers

les pauvres et prêts, en tant que juges de paix, à participer pleinement à la promotion de la paix et de l'ordre dans leurs communautés.»³⁶

Les structures sociales et le langage employé pour décrire les personnages ont évidemment changé depuis le temps de Jane Austen, mais le besoin qu'éprouve P. D. James de les ressusciter deux cents ans plus tard témoigne de leur pérennité et de leur appropriation par le polar anglais contemporain «au féminin».

Conclusion

Comme presque toute littérature, le polar anglais reflète les conditions sociales, économiques et culturelles de son temps tout en s'engageant dans un dialogue nourri avec l'histoire et le patrimoine littéraire anglais. Une des données sociales et culturelles que les romans analysés dans ce chapitre reprennent et reproduisent est celle de la stratification traditionnellement très prononcée de la société britannique. Elle se manifeste dans le choix du lieu privilégié de ces polars, la maison de maître, dont l'existence a fasciné les auteurs anglais du début du XVII^e siècle à nos jours. En effet, la *country house* est constitutive d'un genre particulier, le *country house poem*, dont le «père» n'est nul autre que le grand rival de Shakespeare, Ben Jonson («To Penshurst», 1616)³⁷. Conçues à l'origine comme un hommage aux propriétaires aristocratiques de ces demeures et aux valeurs

³⁶ «*The peace and security of England depends on gentlemen living in their houses as good landlords and masters, considerate to their servants, charitable to the poor, and ready, as justices of the peace, to take a full part in promoting peace and order in their communities.*» (JAMES P. D., *Death Comes to Pemberley*, p. 217)

³⁷ Cf. par exemple HIBBARD G. R., «The Country House Poem of the Seventeenth Century», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* n° 19, 1956, p. 159-74; WAYNE DON E., *Penshurst: The Semiotics of Place and the Poetics of History*, Madison: University of Wisconsin Press, 1984; JENKINS Hugh, *Feigned Commonwealths: The Country-House Poem and the Fashioning of the Ideal Community*, Pittsburgh: Duquesne UP, 1998; GILL Richard, *Happy Rural Seat: The English Country House and the Literary Imagination*, New Haven: Yale UP, 1972; McBRIDE Kari Boyd, *Country House Discourse in Early Modern England: A Cultural Study of Landscape and Legitimacy*, Aldershot: Ashgate, 2001.

qu'ils représentent idéalement, celles d'hospitalité, d'élégance d'esprit, de probité, d'ordre, de stabilité, de tradition et de continuité – valeurs essentiellement conservatrices que nous avons observées dans *Pride and Prejudice* de Jane Austen et dans sa version « polar » de P. D. James –, les œuvres célébrant la *country house*, une fois intégrées dans le genre « bourgeois » du roman, commencent à enregistrer les changements sociaux et moraux de l'image emblématique du manoir britannique³⁸. Ce n'est donc pas sans une certaine ironie que le polar anglais « au féminin » a fréquemment choisi le manoir comme lieu du crime. Les meurtres qui y sont commis apportent un intérêt particulier à la propriété privilégiée et à la hiérarchie sociale qui la rend possible, tout en discréditant les deux. Souvent, comme dans *The Minotaur* de Barbara Vine, la *country house* est détruite (ou transformée, comme dans *Death in Holy Orders* de P. D. James) à la suite des méfaits qu'elle nourrit³⁹. Là où elle triomphe, comme dans *Death Comes to Pemberley* de P. D. James, elle incarne un traditionalisme nostalgique qui résiste aux vents du changement grâce au caractère intertextuel et imitatif de l'intrigue⁴⁰.

³⁸ La fascination pour la *country house* perdure dans le roman anglais de Henry Fielding (*Tom Jones* [1748]) à Virginia Woolf (*Orlando* [1928]) et Evelyn Waugh (*Brideshead Revisited* [1945]) – et au-delà. Pour Evelyn Waugh la *country house* reflète l'idée même de *Englishness*: « *More even than the work of the great architects, I love buildings that grew silently with the centuries, catching and keeping the best of each generation, while time curbed the artist's pride and the Philistine's vulgarity, and repaired the clumsiness of the dull workman. In such buildings England abounded, and, in the last decade of their grandeur, Englishmen seemed for the first time to become conscious of what before was taken for granted, and to salute their achievement at the moment of extinction.* » (WAUGH Evelyn, *Brideshead Revisited*, Harmondsworth: Penguin, 1962; 1982, p. 215-216.) Preuve, si besoin en est, de la popularité continue de la *country house*, de l'aristocratie anglaise, de ses mœurs et de son déclin est la série télévisée *Downton Abbey* (2010-15).

³⁹ Hors du cadre du polar, la *country house* subit un sort inexorable dans le roman anglais contemporain : elle est soit laide et vouée à changer de main au bout d'une génération (McEWAN Ian, *Atonement* [2001], HOLLINGHURST Alain, *The Stranger's Child* [2011]), ou bien elle cache des secrets politiques dont la découverte sert à subvertir les rôles de maître et serviteur (ISHIGURO Kazuo, *The Remains of the Day* [1989]).

⁴⁰ On peut dire que la *country house* devient ainsi un vrai lieu de mémoire. Cf. ASSMANN Aleida, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck, 1999.

Quant à l'aspect « féministe » que nous avons observé dans certains polars d'auteurs féminins, il s'inscrit dans une autre tradition prestigieuse britannique qui remonte à Mary Wollstonecraft et à son plaidoyer précoce pour l'égalité entre hommes et femmes (*A Vindication of the Rights of Woman* [1792]). Le débat sur le rôle de la femme dans la société (« The Woman Question »), domine la vie politique et intellectuelle du XIX^e siècle. Le philosophe John Stuart Mill y consacre un essai véhément, *The Subjection of Women* (1869), et George Bernard Shaw crée, sous l'influence de Henrik Ibsen, le personnage de la femme émancipée⁴¹, la « *New Woman* », dans ses premières pièces de théâtre (Vivie dans *Mrs Warren's Profession* [1893] et Candida dans *Candida* [1894]). Au moment où Agatha Christie et Dorothy Sayers introduisent la perspective féminine dans leurs polars (voir en haut, p. 69-70), Virginia Woolf demande avec force un espace propre aux femmes artistes (*A Room of One's Own*, 1929) et démontre dans son roman *Orlando* (1928) les difficultés qu'elles doivent surmonter pour se faire entendre. C'est à cette femme moderne que Barbara Vine rend hommage, trois générations plus tard, à travers le personnage de Kerstin Kvist, infirmière et artiste à la fois, dans son polar *The Minotaur*.

Résumé

L'histoire du roman policier britannique est marquée par une forte proportion d'auteurs féminins, ainsi que par une tendance globalement conservatrice, comme on le voit dans les romans de Barbara Vine et de P. D. James, où des lieux très souvent associés à une élite sociale constituent la matrice même de l'intrigue criminelle. Ces auteurs manifestent également, à travers leurs références à des auteurs canoniques, un profond attachement à la tradition littéraire.

⁴¹ À l'image de Nora dans *Une maison de poupée*, du dramaturge norvégien [1879].

Abstract

The history of British crime fiction is marked by a large number of female writers, as well as by a generally conservative trend, as seen in the novels of Barbara Vine and P. D. James, where settings very often associated with a social elite constitute the very matrix of the plot. These writers also express, through their references to canonical authors, a deep attachment to the literary tradition of their country.

Peter Frei
Thomas Hunkeler

**Paris rouge, univers noir :
le polar selon Thierry Jonquet**

Dans une postface à son récit *Le météorologue* (2014), Olivier Rolin rappelle la portée, dans le désenchantement même de la *Realpolitik*, de la promesse révolutionnaire du communisme dans la France d'après-guerre. C'est là le « lieu » politique par excellence qu'aura habité un moment et surtout questionné Thierry Jonquet (1954-2009), qui au moins depuis *Jours tranquilles à Belleville* (1999) se présente ouvertement comme une figure critique, pour ne pas dire problématique, de la gauche française et de ses espoirs déçus. Il s'agira ainsi d'interroger comment l'horizon révolutionnaire a informé l'écriture de l'un des maîtres incontestés du polar français, à la fois au niveau des lieux thématiques de ses récits et des formes que prend une écriture souvent radicale non seulement dans ce qu'elle expose, mais dans sa façon de nous confronter au réel et à ses histoires, son Histoire. Les romans noirs de Jonquet disent non seulement la difficulté d'être dans l'Histoire, mais également celle de « faire histoire », de raconter, de résoudre dans un récit porteur d'une promesse de sens les conflits, les contradictions d'une aventure à la fois collective et terriblement

solitaire. C'est du lieu emblématique d'une telle aventure de l'écriture qu'il sera question ici : Belleville.

La carte géographique de l'univers romanesque élaboré par Jonquet en une vingtaine de romans redessine, dans une large mesure, les lieux forts de sa vie professionnelle – il était ergothérapeute dans diverses institutions hospitalières en région parisienne, puis instituteur – et militant au sein de l'extrême gauche d'obédience trotskiste, entre Lutte Ouvrière et la Ligue Communiste Révolutionnaire. Ses premiers « polars » ont ainsi pour cadre un hôpital pédiatrique (*Mémoire en cage*, 1982), un centre de gériatrie (*Le Bal des débris*, 1984), des institutions hospitalières ou psychiatriques (*Mygale*, 1984) ou encore la banlieue nord de Paris (*La Belle et la Bête*, 1985). Dans trois romans écrits au début des années 80 sous le pseudonyme de Ramon Mercader, l'auteur esquissera une véritable carte du monde à l'ère de la Guerre froide : après la France et l'Allemagne dans *Du passé faisons table rase* (1982), on passe à la France et la Hongrie dans *Cours moins vite, camarade, le vieux monde est devant toi!* (1984), puis à l'Afghanistan sous l'occupation soviétique dans *U.R.S.S go home!* (1985)¹. Une fois ses comptes réglés avec le Parti communiste, Jonquet abandonnera son pseudonyme pour ouvrir son univers romanesque, vers le milieu des années 80, à l'histoire juive. Ce sera le cas notamment dans *Le secret du rabbin* (1986), qui se passe dans une large mesure en Pologne ; dans *Comedia* (1988), qui dévoile tout un pan de l'histoire européenne entre l'Espagne de Franco et les charniers nazis ; et enfin dans *Les Orpailleurs* (1993), qui fait apparaître pour la première fois le lieu de résidence de l'auteur, à savoir le quartier parisien de Belleville, à côté des lieux de l'histoire, en l'occurrence les camps de concentration et d'extermination d'Auschwitz-Birkenau.

Belleville, et plus généralement parlant l'Est parisien, serviront également de cadre à la satire anticléricale de *Le pauvre nouveau est arrivé!*

¹ Voir HUNKELER Thomas, «La révolution assassinée de Ramon Mercader, alias Thierry Jonquet», in *L'événement révolutionnaire. Actes du colloque de Toulouse* (11-13 avril 2018), à paraître sur <https://www.europaeische-kulturen.uni-bonn.de>.

(1990), à *Ad vitam aeternam* (2002), un roman noir mâtiné de fantastique, et surtout à *Mon vieux* (2004), qui retrace les destins d'une dizaine de personnages malchanceux qui se croisent dans un périmètre extrêmement restreint au carrefour de Belleville, tandis que *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte* (2006) est localisé à nouveau en banlieue, dans la ville imaginaire de Certigny en Seine Saint-Denis. Enfin, le dernier roman de Jonquet, *Vampires* (2011), resté inachevé en raison du décès de l'auteur, tournera à nouveau autour de Belleville, puisque c'est là, dans une arrière-cour, que vit l'étrange famille des Radescu qui est au centre de l'intrigue.

Depuis le début, les romans noirs de Jonquet oscillent entre un côté naturaliste ou vériste, qui prend souvent la forme d'une enquête historique ou sociologique, et un penchant pour l'affabulation qui marque les romans plus tardifs, à tendance fantastique, comme *Ad vitam aeternam* ou *Vampires*. Mais même dans ces textes, l'ancrage dans un réel cru, présenté de façon directe et brutale, reste une constante chez l'auteur. Que ce soient les compromissions du Parti communiste ou l'histoire de la persécution des juifs, la misère des SDF ou celle des immigrés, le sort des handicapés ou celui des personnes âgées : le roman noir tel que le pratique Jonquet n'hésite jamais à mettre les pieds dans le plat pour confronter son lectorat à des situations qui n'ont rien de rassurant, fidèle en ceci au credo de l'auteur : « *L'avantage du roman noir, [...] c'est qu'il donne toujours des claques.* »² Le choix du cadre géographique est à cet égard tout à fait significatif. Il ne s'agit pas du Paris des quartiers riches ou encore d'un Paris pittoresque, mais des quartiers populaires et pauvres, à forte immigration : Belleville, l'Est parisien, la banlieue avec ses hôpitaux, ses HLM, ses collèges vermoulus, ses stations de RER et ses zones industrielles.

Si le roman policier traditionnel trouve sa raison d'être dans la possibilité d'une mise en question (le plus souvent passagère) de ce que Luc Boltanski appelle « *la réalité de la réalité* »³, autrement dit d'un

² JONQUET Thierry, « Voilà comment ça s'est passé... », *Les Temps Modernes*, n° 595, août-septembre-octobre 1997, p. 151.

³ BOLTANSKI Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris : Gallimard, 2012, p. 35-38.

conflit entre deux réalités, une réalité de surface et une réalité profonde bien plus *réelle*, le roman noir, quant à lui, refuse d'emblée de croire en un monde dans lequel le policier ou le détective réussiraient à faire coïncider, au terme de leur enquête, les apparences et la réalité. Aussi ne sera-t-on pas étonné de constater que la figure de l'enquêteur est chez Jonquet certes présente, mais sans grande importance. Là où elle existe, comme dans *Les Orpailleurs* ou *Moloch* (1998)⁴, cette figure se trouve diffractée entre plusieurs protagonistes, en l'occurrence le commissaire Rovère, l'inspecteur Dimeglio et la juge d'instruction Lintz, dont le travail collectif finira par élucider les énigmes initiales, mais sans qu'il y ait de véritable retour à l'ordre. La proximité spatiale, dans *Les Orpailleurs*, entre le domicile loué par Nadia Lintz et celui de l'assassin et de ses amis, tous à Belleville, est à lire comme un indice de la difficulté, voire de l'impossibilité, à distinguer les victimes des coupables. Le quartier de Belleville, qui s'incarne chez Jonquet en un carrefour où se croisent la rue et le boulevard de Belleville, est aussi un carrefour au sens métaphorique du terme: le lieu où les identités se mêlent et se complexifient.

Belleville, terre d'accueil, zone de confrontation

Le quartier de Belleville, récurrent dans l'œuvre de Jonquet, est bien plus qu'un simple décor. C'est le lieu, symbolique et réel, où s'est pensée, dans ses implications aussi bien politiques que littéraires, l'une des voix les plus marquantes du néo-polar français. Parmi les nombreuses évocations de ce quartier emblématique, le livre le plus intimement lié au Belleville de Jonquet est sans doute l'essai-témoignage que l'auteur publie en 1999 aux éditions Méréal sous le titre *Jours tranquilles à Belleville* dans un hommage à peine voilé à *Quiet Days in Clichy* d'Henry Miller. Comme chez le romancier

⁴ Hors de la série des Lapoigne destinée à la jeunesse, c'est ici le seul cas du retour des personnages dans les romans noirs de Jonquet. La série télévisuelle *Boulevard du Palais*, inspirée des personnages des *Orpailleurs*, se base en revanche sur le retour systématique des deux protagonistes Rovère et Lintz.

américain, le titre du récit ne manque pas d'ironie et sera à l'origine d'un douloureux malentendu qui marquera la réception du livre. En effet, l'ouvrage valut à son auteur des critiques particulièrement acerbes, notamment de la part d'anciens compagnons de route. Accusé d'avoir trahi ses engagements passés et, pire, de faire désormais le lit de l'extrême droite, le romancier s'explique dans sa préface de la réédition du texte en 2003⁵. Reprenant le propos qu'il avait fait paraître dans *Rouge*, l'hebdomadaire de la Ligue communiste révolutionnaire, que Jonquet rappelle avoir « *vendu à la criée sur les marchés pendant près de vingt ans* », l'auteur note au sujet du récit de la « *lente désagrégation du "tissu social"* » qu'il livre dans *Jours tranquilles à Belleville* :

« *Sécurité. Le vilain mot est lâché. [...] Une souffrance massive, ignorée sinon méprisée par la gauche caviar. Inutile de s'enfoncer la tête dans le sable à l'instar de l'autruche. La réalité, il faut faire avec. Pour la combattre, il faut accepter de la décrire, avec des mots crus.* »⁶

La polémique est à replacer dans une double perspective. Il y a d'abord la trajectoire tout aussi bien personnelle que politique de Jonquet lui-même, né en 1954, qui venait de raviver la mémoire de son passé de militant d'extrême gauche dans un ouvrage ouvertement autobiographique : *Rouge, c'est la vie*, paru en 1998, une année avant *Jours tranquilles à Belleville*. Il y a ensuite le contexte plus large qui est celui de la génération d'écrivains du néo-polar français à laquelle appartient Jonquet et qui se voit d'emblée placée sous le signe d'un engagement politique marqué résolument à gauche. Ainsi lorsque *Le Monde* consacre en 1985 un dossier au « roman policier français » à l'occasion du 200^e numéro de la « Série noire » – il s'agit de *La Belle et la Bête*, roman signé justement par Thierry Jonquet –, l'accent est mis sur une lutte politique continuée avec d'autres moyens, ceux de l'écriture : « *Certains des jeunes auteurs les plus en vue ont fait leurs classes dans le gauchisme ; beaucoup continuent d'en cultiver l'idéal [...]. La*

⁵ La réédition est parue dans la collection « Points » au Seuil.

⁶ JONQUET Thierry, *Jours tranquilles à Belleville*, Paris : Seuil, coll. Points, 2003 (1999), p. 158-159.

lutte des classes, avec de vraies armes, et les armes des mots. [...] Dans la littéraire "noire", le combat continue.»⁷

Dans l'article qui lui est plus directement consacré («Encore un effort, camarade lecteur!»), Jonquet revendique ce rapprochement entre activité militante et engagement littéraire: «*Le regard du polar est outrancier, très scandalisé, il ressemble tout à fait à un regard militant.»⁸* Une dizaine d'années plus tard, le numéro des *Temps modernes* sur le «roman noir» de 1997 cherchera à son tour à consacrer le genre en faisant du polar français une «*école de soupçon*» où s'exprimerait une «*littérature immédiate et engagée*»⁹. Dans sa contribution aux accents céliniens («Voilà comment ça s'est passé») au volume de la revue créée par le maître à penser de la littérature engagée, Jonquet, s'il continue à revendiquer la dimension politique de son œuvre, se montre plus méfiant à l'idée d'une écriture engagée dont le néo-polar serait désormais la voix :

«Les Orpailleurs, roman "engagé"? Soit. Je déteste le terme. Des fois qu'il y ait un message, rendez-vous compte! J'ai rédigé tant de tracts, d'appels à la révolte – sans rien renier, je le répète – que je n'ai plus aucune envie de me coltiner ce genre d'exercice. Je résiste de toutes mes faibles forces. C'est que la tentation est grande... Au fil des pages, en effet, le roman noir n'en finit pas de charrier son flot de proclamations indignées, de protestations enflammées, de réquisitoires solennels envers une société condamnée à la déchéance. La militance le guette.»¹⁰

L'auteur des *Orpailleurs* s'en prend plus explicitement à ceux qui «*confondent tract et roman, propagande et vérité, lucidité et discours électoral*». Leur erreur? «*Ils risquent*», note Jonquet, «*de tuer la poule aux œufs d'or, à force de prendre le lecteur pour un crétin qu'il*

⁷ *Le Monde* du dimanche 21 – lundi 22 avril 1985, p. III.

⁸ *Le Monde* du dimanche 21 – lundi 22 avril 1985, p. VI.

⁹ PONS Jean, «Le roman noir, littérature réelle», *Les Temps modernes*, n° 595, août-septembre-octobre 1997, p. 5-14, ici p. 7-8.

¹⁰ JONQUET Thierry, «Voilà comment ça s'est passé...», p. 146-156, ici p. 154-155.

conviendrait d'éduquer»¹¹. Pour notre propos, il est intéressant de noter que le romancier se réclamera de la même posture critique par rapport à son travail sur Belleville. À Rémi Barroux, qui avait reproché dans *Ras l'Front* à «*l'auteur militant de nous laisser sans espoir*» devant la désagrégation sociale qu'il voit à l'œuvre dans son quartier, Jonquet réplique : «*[L]e but du livre n'était absolument pas de proposer je ne sais quel manuel de militantisme, histoire de remonter le moral des troupes, mais tout simplement de dresser un état des lieux et, précisément, de faire part d'un certain désarroi!*»¹²

L'encre noire du temps présent

De l'écriture romanesque à l'essai-témoignage, il s'agit avec Jonquet non pas de se résoudre à une littérature désormais désengagée, mais de penser d'autres formes d'engagement de l'écriture littéraire. Des formes qui répondent d'un point de bascule – et dans l'histoire du roman policier et, plus largement, de l'Histoire à la fin du xx^e siècle. Comme le fait observer (avec regret) le romancier et critique Jean-Patrick Manchette, la mouvance du néo-polar ou roman noir dont relève l'œuvre de Jonquet participe «*d'une contamination stylistique du polar par la littérature "de qualité", l'intrusion des genres les uns dans les autres*» dans une «*écriture très travaillée*»¹³. Crise ou renouveau d'une forme qui rappelle le constat du «*Nouveau Roman*» quelques années plus tôt sous la plume d'Alain Robbe-Grillet : écrire ne va plus de soi, la forme «*roman*» a perdu de son innocence¹⁴. Alors qu'il s'agissait à l'ère du soupçon du Nouveau Roman de contester les mythes de la société bourgeoise et ses histoires faussement rassurantes, la crise chez Jonquet et ses compagnons de route ex-soixante-huitards est celle de la promesse révolutionnaire d'un monde autre ainsi que de

¹¹ JONQUET Thierry, «*Voilà comment ça s'est passé...*», p. 155.

¹² JONQUET Thierry, *Jours tranquilles à Belleville...*, p. 158.

¹³ MANCHETTE Jean-Patrick, *Chroniques*, Paris : Rivages, 2003, p. 17.

¹⁴ Voir à ce sujet ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris : Minuit, 1961.

la lutte collective. Comme il l'explique par rapport aux espoirs dont *Rouge*, c'est la vie garde le souvenir : « 68 n'a produit aucune œuvre importante. Quelques témoignages des leaders de l'époque [...]. Mais rien sur la piétaille, toute cette foule d'ados de mon âge qui a totalement été secouée, bouleversée par les événements. »¹⁵ Comparant sa jeunesse à celle de sa propre fille, à l'origine du projet de l'essai-témoignage sur Belleville¹⁶, Jonquet constate une rupture générationnelle qui rend le récit de l'expérience militante « *incompréhensible ou du moins étrange* » pour une enfant née au milieu des années 1980 : « *Nous sommes passés d'une époque où l'idée de collectif portait tout, à une autre où l'individualisme et le repli sur soi sont de règle. La peur du chômage, de l'exclusion a fait des ravages...* »¹⁷ Cette absence d'expérience collective notamment chez les nouvelles générations, insiste Jonquet, trouve sa matérialisation dans les transformations de l'espace social de Belleville en non-lieu. Le quartier, explique le romancier, « *a été conçu en dépit du bon sens* » :

« *Quand la rénovation urbaine s'est engagée, on savait pertinemment bien que les immeubles en construction devraient abriter des populations qui auraient des enfants en nombre relativement élevé. [...] Or, rien n'a été prévu en termes d'équipements collectifs. Le résultat, ce sont des tensions au quotidien puisque rien n'existe.* »¹⁸

Au-delà du démantèlement de l'espace social dont Belleville devient l'emblème chez Jonquet, cette expérience d'un manque travaille plus largement encore un présent historique dont l'absence d'espoir se radicalise pour la génération du romancier-militant après la chute du mur de Berlin en 1989. L'historien Enzo Traverso a récemment décrit les épreuves de ce qu'il appelle la « *mélancolie de gauche* » qui travaille

¹⁵ DAVID Jean-Marie, «Entretien de Thierry Jonquet», *Temps Noir*, n° 9, 2005, p. 35-56, ici p. 45.

¹⁶ Voir, au sujet de la genèse du livre, JONQUET Thierry, «Jours tranquilles à Belleville» (entretien), *Sociétés et représentations*, n° 17, 2004/1, p. 183-192.

¹⁷ DAVID Jean-Marie, «Entretien de Thierry Jonquet»..., p. 45.

¹⁸ JONQUET Thierry, «Jours tranquilles à Belleville»..., p. 187.

également l'œuvre de Jonquet pour l'opposer à ce qui serait la nostalgie aveugle d'un passé définitivement révolu :

«Après 89, la mélancolie de gauche ne correspondait pas le plus souvent à une nostalgie pour le socialisme réel ou pour d'autres formes naufragées de stalinisme. Plutôt qu'un régime ou une idéologie, son objet perdu était la lutte pour l'émancipation comme expérience historique, malgré son caractère fragile, précaire et éphémère.»¹⁹

Les nouvelles formes d'écriture (et d'engagement) qu'emprunte le néo-polar peuvent alors se comprendre comme une réponse à cette expérience historique. Là où le polar dans sa structure traditionnelle se tramait, à l'image du rêve d'une Révolution à venir, autour d'une promesse de sens, de la résolution des mystères du monde, de l'énigme au cœur de l'intrigue²⁰, le roman noir de Jonquet fonctionne sur des modes narratifs plus troubles, aux structures plus ouvertes, plus inquiètes. Parmi les récits qui évoquent explicitement l'héritage soixante-huitard, on pense ici à la nouvelle «Les gars du 16» publiée d'abord en 1988 dans un collectif *Black exit to 68* puis reprise dans le recueil *La vigie*. Il y est question des derniers moments d'un personnage dit «Le Vieux» dont «*tout le monde avait oublié le nom*»²¹, mais qui garde encore le souvenir d'un mois de mai où il avait vingt ans. Ses mots, bribes d'un passé révolutionnaire de plus en plus lointain, sont désormais inintelligibles pour ses compagnons d'infortune, plus jeunes que lui, qui «*l'écoutaient, attendris, sans chercher à percer le mystère de ses paroles*»²². À la mort du Vieux, le lecteur devine que la scène se déroule dans le présent dystopique d'un camp concentrationnaire. Quant au sens à donner à cette nouvelle, Jonquet n'en dira mot. Son narrateur, à l'image du Vieux, se tait. Au lecteur de tirer les leçons de cette histoire et de l'Histoire qui hante le récit.

¹⁹ TRAVERSO ENZO, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris: La Découverte, 2016, p. 69.

²⁰ Voir BOLTANSKI LUC, *Énigmes et complots...*, p. 66-67.

²¹ JONQUET THIERRY, *La vigie et autres nouvelles*, Paris: Gallimard, coll. «Folio», 2004, p. 98.

²² JONQUET THIERRY, *La vigie et autres nouvelles*, p. 102.

Loin de tout didactisme, Jonquet se rapproche ainsi de ce que la critique identifie dans la littérature contemporaine comme la revendication d'une écriture non plus *engagée* au sens que donnait à ce mot Jean-Paul Sartre, mais *impliquée*. L'ambition de l'«*écrivain impliqué*» ne serait plus, explique Bruno Blanckeman, «*d'agir à travers la langue comme si elle était transparente ou réductible à quelque rhétorique pamphlétaire*», mais plutôt d'«*opérer par elle une prise de conscience, l'œuvrer de sorte qu'elle intervienne à son tour sur une réalité renvoyée à sa part inconsciente, insupportable, aliénante, extravagante*»²³. Ce mode d'intervention dans le monde et ses représentations se précise dans le cas du roman noir de Jonquet à travers ce que nous voudrions appeler une *poétique de la confrontation* qui travaille aussi l'écriture de l'essayiste dans *Jours tranquilles à Belleville* où, on l'a vu, Jonquet revendique l'usage de «*mots crus*» pour dire un réel dont tout indique qu'il «*faut faire avec*». En effet, l'écriture de Jonquet trouve son moment, son lieu politique dans une confrontation avec ce que le monde a de troublant, d'inacceptable, voire d'inimaginable – que l'on pense à la misère affective et sociale qui sévit à Belleville ou au récit d'un trafic d'enfants dans *Moloch* (1998). Or, elle opère en se confrontant à ce monde, à ses mots, ses discours et images dans une langue qui, contrairement à une exposition de faits qui se veut neutre, n'a rien de l'assurance d'un observateur qui sortirait indemne de cette épreuve de dire le réel. Épreuve que radicalise l'expérience d'écriture de *La vie de ma mère!* (1994) où le narrateur s'exprime directement dans le verlan des jeunes défavorisés dont la langue elle-même dirait, performerait même l'exclusion sociale, voire l'impossibilité de donner un sens au monde²⁴. Enfin, l'écriture de Jonquet implique son lecteur

²³ BLANCKEMAN Bruno, «De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué: figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle», in BRUN Catherine, SCHAFFNER Alain (éd.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XIX^e-XXI^e siècles)*, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2015, p. 161-169, ici p. 164.

²⁴ Voir à ce sujet les explications de Jonquet dans DAVID Jean-Marie, «Entretien de Thierry Jonquet»..., p. 44: «*Contrairement à ce que l'on dit souvent à propos du verlan [...] il s'agit d'une langue très pauvre, d'un lexique de déshérités [...]. C'est ce que j'ai essayé de restituer, jusque dans l'ennui que finit par générer le ressassement perpétuel*

en le confrontant violemment – songeons aux « *mots crus* » – à une réalité qui, si ses contradictions sont loin d'être résolues, ne peut plus le laisser indifférent.

Une poétique de la confrontation

L'ouverture du roman *Les Orpailleurs*, que Jonquet publie en 1993 dans la « Série noire », exemplifie dans sa radicalité cette poétique de la confrontation. Dès les premiers mots du récit, l'inspecteur Dimeglio annonce à ses collègues : « *Je vous préviens, c'est un véritable poème...* »²⁵ La posture du policier, pourtant aguerri à ce que l'humanité a de pire, est résolument moins poétique après la découverte de la scène du crime. Devant des officiers qui ne soupçonnaient pas encore l'horreur qui les attendait, Dimeglio « *tenait sa main plaquée sur le bas de son visage* ». « *Son teint d'ordinaire rubicond* », précisera le narrateur, « *était livide* »²⁶. À peine quelques pages plus loin, lors d'une deuxième visite des lieux, la scène se répète : l'inspecteur a « *juste le temps de mettre Rovère* », son supérieur, « *en garde, à propos de l'odeur* », avant que « *son estomac ne le trahisse* »²⁷. À l'arrivée du médecin légiste, le lecteur est à son tour confronté au spectacle d'un cadavre de femme à un stade de décomposition avancée :

« *Il ne subsistait que quelques lambeaux de chair accrochés à la mâchoire. La masse des cheveux, un paquet brun aux reflets roux, couvrait le crâne à la manière d'une perruque disloquée, le cuir chevelu n'ayant pas résisté à la furie dévastatrice des milliers de mandibules qui s'en étaient régalingées en guise de festin.* »²⁸

des mêmes expressions, des mêmes tournures. À la longue, le discours du jeune narrateur devient assommant. Mais hélas pour lui, il n'en a jamais appris d'autre. »

²⁵ JONQUET Thierry, *Les Orpailleurs*, Paris : Gallimard, coll. « folio policier », 1993, p. 11.

²⁶ JONQUET Thierry, *Les Orpailleurs*, p. 11.

²⁷ JONQUET Thierry, *Les Orpailleurs*, p. 19.

²⁸ JONQUET Thierry, *Les Orpailleurs*, p. 28.

Si le récit mire la fascination qu'exerce sur l'observateur médical l'exploration d'une chair à la limite de son humanité, le roman est loin de se complaire dans un sensationnalisme morbide. Le face-à-face avec un corps en souffrance, à la fois physiquement et socialement, prend d'emblée chez Jonquet une dimension politique. L'auteur s'en est longuement expliqué en revenant sur sa propre trajectoire professionnelle, qui va des recoins les plus sombres du monde hospitalier aux impasses de l'école républicaine avant de déboucher sur le roman noir avec, à chaque étape, une exposition inquiète à un corps humain troublant comme scène primitive :

«Après un court passage en psychiatrie (en tant que soignant...), j'avais en effet abouti à l'hôpital de Saint-Maurice, où l'on rééduquait notamment les bébés amputés congénitaux. Des monstres sans bras ni jambes. Un concentré d'horreur. [...] Lassé de l'environnement hospitalier, je briguai un post d'instit'. [...] On m'affecta aussitôt à un centre de neuropsychiatrie infantile [...]. J'avais connu les enfants infirmes, je fis connaissance avec les enfants fous. [...] Quand l'Éducation nationale reconnut enfin mes compétences pédagogiques en me décernant un CAP, on m'expédia vers les contrées sauvages des cités de la banlieue nord [...].»²⁹

Le sociologue David Le Breton, comparant l'écriture de Jonquet au travail d'un «*body artiste*»³⁰, a bien montré comment les corps fonctionnent chez l'auteur des *Orpailleurs* comme «*analyseurs sociologiques*» des transformations de la société moderne et de ses ruptures³¹. Au début du roman, la portée sociologique de cette confrontation avec un corps traumatisé n'est pourtant qu'esquissée. La découverte du cadavre de la première victime se fait rue Sainte-Marthe dans le «*quartier sensible*»³² de Belleville dont aux dires du narrateur

²⁹ JONQUET Thierry, «Voilà comment ça s'est passé...», p. 148-149.

³⁰ LE BRETON David, «Thierry Jonquet ou le polar gnostique», *Temps Noir*, n° 9, 2005, p. 57-68, ici p. 57.

³¹ LE BRETON David et JONQUET Thierry, «Le corps du défi», *Télérama*, 27 avril 2002, en ligne sur : <https://www.telerama.fr/livre/le-corps-du-defi,45915.php>.

³² JONQUET Thierry, *Les Orpailleurs*, p. 13.

le « spectacle », à l'image de la chair meurtrie de la femme découverte en ces lieux, « *n'était guère réjouissant* » :

« Des gosses au nez souillé de morve jouaient sur les trottoirs, juchés sur des skates bricolés ; ils zigzaguaient avec une étonnante maestria entre les poubelles et les tas de gravats. Une file de crève-la-faim attendait devant une boutique, tenue par une certaine Mission Évangélique, où l'on servait un bol de soupe. De nombreuses fenêtres murées par des parpaings aveuglaient les façades où de larges trouées de couloirs sombres, pareilles à des soupiraux, jaillissaient à ras de la chaussée, et laissaient entrevoir des conduites de gaz éventrées, des amas de fils électriques échiquetés, et plus loin, dans les courettes dont ils révélaient l'existence presque à contrecœur, un fouillis d'ordures, une quincaillerie sauvage amassée là sans motif avouable. »³³

Il reviendra à la blessure la plus énigmatique – la main droite coupée – des cadavres dont les découvertes successives structurent l'intrigue du roman de provoquer une réflexion sur les implications sociales et politiques du crime et de ses lieux, que ne fait que suggérer la description d'un quartier à son tour en décomposition. C'est sur les traces de la bague, passée d'une victime à l'autre, que portaient ces mains que les enquêteurs arrivent au lieu par excellence des crimes du ^{xx}^e siècle. Ce à quoi ouvrent ainsi les corps amputés des victimes, c'est en effet aux traumatismes de l'Histoire dont le quartier de Belleville est l'un des témoins privilégiés. Il s'agit de la Shoah, de ses morts, de ses survivants et de ses survivances. À la conclusion du roman, dans une scène placée par ses effets de symétrie en miroir de l'ouverture du récit où Dimeglio ne supporte pas le spectacle du cadavre découvert à Belleville, la juge d'instruction Nadia Lintz se rend à Auschwitz. Confrontée aux photographies des déportés, elle ne tient plus : « *Tous avaient un regard halluciné ; leurs yeux écarquillés exprimaient une terreur dont aucun mot ne pourrait réussir à restituer l'intensité.* »³⁴ La superposition des images d'Auschwitz et de Belleville donne forme à un

³³ JONQUET Thierry, *Les Orpailleurs*, p. 35.

³⁴ JONQUET Thierry, *Les Orpailleurs*, p. 367-368.

travail de mémoire que, avant Jonquet, Joseph Bialot avait également placé au cœur de sa reconstruction, dans un roman noir déjà, du quartier parisien et de son passé dans *Babel-ville*:

«Flash-back. La leçon d'histoire. La dernière barricade de la Commune et le massacre du 28 mai 1871, ruisseaux de sang dans les caniveaux. L'aube du 16 juillet 1942, la chasse aux Juifs et les tornades de cendres qui en découlèrent. [...] Mort Belleville. Et les copains d'école? Morts, déportés, fusillés, guillotines les copains d'école. Eh oui, certains furent guillotines. Communistes, Juifs, parfois communiste et Juif, ça ne pardonnait pas, ça ne se pardonnait pas.»³⁵

Ce travail de mémoire, lent et pour ainsi dire par à-coups, à partir de paroles elles-mêmes traumatisées dans leur difficulté à (se) dire, à (se) faire comprendre, distingue les romans de Jonquet et de Bialot d'un récit d'historien au sens classique du terme. *Les Orpailleurs* ne font pas de l'Histoire (les faits historiques que mobilise le roman sont, pour la plupart, bien connus), le récit se fait avec l'Histoire, comme Belleville a à faire avec son histoire, ses histoires. Chez Jonquet, la confrontation avec les faits, qui gouverne aussi bien l'enquête policière que le travail de l'historien et du sociologue, vise moins à une résolution (même si l'intrigue des *Orpailleurs* trouve sa clôture) qu'à en faire l'épreuve dans une expérience qui est d'abord celle des personnages puis celle du lecteur, confrontés tous les deux à un réel devant lequel il n'est plus possible de rester indifférent – un réel qui nous implique, nous engage. Ainsi le quartier de Belleville, scène emblématique de l'écriture de Jonquet, est-il à comprendre moins comme énigme historique et sociale à expliquer que comme matrice de ce sur quoi nous avons à nous expliquer au sortir d'un siècle qui aura poussé à l'extrême les crimes contre l'humanité, de la folie meurtrière des totalitarismes à la

³⁵ BIALOT Joseph, *Babel-ville*, Paris: Gallimard, coll. «folio policier», 2002 (1979), p. 56-57. Sur le rapprochement entre les textes de Bialot et de Jonquet, voir BARRÈRE Céline et FIJALKOW Yankel, «Le polar de Paris: une mise en scène des changements urbains de l'est parisien», *Lieux communs*, 2013, p. 75-95.

destruction, plus lente mais non moins brutale, du monde social et de la promesse de justice qu'il portait.

Résumé

Le quartier parisien de Belleville avec les multiples couches de son histoire mouvementée est l'épicentre des romans noirs de l'auteur français Thierry Jonquet (1954-2009). C'est là que l'écriture de Jonquet trouve son lieu à la fois esthétique et politique pour mettre à l'épreuve sa poétique de la confrontation.

Abstract

The complex history of the Belleville neighborhood in Paris is at the heart of Thierry Jonquet's (1954-2009) writing. Its past and present, from the Paris Commune to the social conflicts of contemporary France, give form to a poetics of confrontation setting the stage of a work that will have never ceased to question its literary and political engagements.

Lora Traglia
Guido Pedrojetta

Le polar italien : de « l'omertà » à une mosaïque régionale

Faisons les Italiens !

« *L'Italie est faite, il reste à faire les Italiens* », affirme Massimo d'Azeglio en 1861 à la création de l'État italien, annonçant ainsi les embarras qu'allait connaître la péninsule dans la construction de son identité, à preuve que nous pourrions parler aujourd'hui « des Italies ». Les disparités Nord-Sud, le régionalisme, les dialectes affichent une Italie morcelée qu'il est difficile de réunir sous une seule enseigne. De la même manière, le polar proprement italien a connu certaines difficultés à s'imposer sur la scène littéraire, tant comme genre fictionnel que comme genre culturel. D'une part, la politique d'une Italie récemment unifiée, et, d'autre part, une alphabétisation¹ peu développée ont empêché l'essor d'un genre encore mal connu. C'est avant tout par la publication de traductions d'Edgar Allan Poe, de Gaboriau,

¹ PÉCOUT Gilles, *Naissance de l'Italie contemporaine 1770-1922*, Paris : Armand Colin, 2004, p. 182.

de William Wilkie Collins et d'Arthur Conan Doyle que le récit policier fait son entrée en Italie. Il faudra attendre l'année 1929 pour voir la première collection italienne du genre policier apparaître sous le nom *i libri gialli*, publiée par Arnoldo Mondadori. *L'étrange mort de Monsieur Benson*, de S. S. Van Dine inaugure la collection. Dès lors, le polar italien se développera et se diffusera en Italie au rythme du développement du pays. À l'avènement du fascisme, Mussolini encourage fortement la publication d'auteurs italiens² en imposant des restrictions³ aux maisons d'édition dans le but de renforcer un profond nationalisme et de faire face à l'influence étrangère. L'Italie doit alors apparaître comme une société policée, afin de montrer à l'étranger la représentation d'un pays sécuritaire, comme le témoigne le texte de Bianchi dans son épilogue de *Il Mancino*, invitant les jeunes mariés à séjourner en Italie, pays soudainement blanchi de toute trace de criminalité.

« Venez en Italie, en voyage de noces : vous verrez que cela en vaut la peine. Vous n'y trouverez ni Mafia ni Camorra, parce que celles-ci, nous maintenant, les pourchassons à Paris [...] »⁴

De la même manière, Renato Umbriano, auteur de *Il teschio d'argento*, fait l'éloge de l'Italie mussolinienne, telle que le régime fasciste l'imposait.

« L'Italie est tranquille : sans grève, sans conflit. Seulement quelques cas isolés dans les campagnes. [...] Robert se dirigea à pied le long de la rue Plebiscite. Il ne connaissait pas Naples. On lui l'avait décrite

² 20 % des titres de chaque collection doivent être des auteurs italiens. Voir LOMBARD Laurent, « Le roman policier italien : entre mystère et silence », *Mouvements*, 2001/3 (n° 15-16), p. 59.

³ Les écrivains sont soumis à des conditions d'écriture imposées par le dictateur comme les lieux des enquêtes, la représentation d'une société parfaite. Voir FORNO Marta « Le réalisme dans le roman policier italien contemporain », in Loxias-Colloques, 2. *Littérature et réalité*, mis en ligne le 30 janvier 2013, p. 5.

⁴ BIANCHI Icilio, *Il macino*, Milano : Minerva, 1939, p. 245 (épilogue) : « Venite in Italia, in viaggio di nozze : vedrete che ne vale la pena. Non ci troverete né la mafia né la camorra, perché quelle, vedete, noi ora, corriamo a cercarle a Parigi [...] »

sale, bruyante, et pleines de ruelles : il la trouva propre, ordonnée et avec de larges routes lumineuses. »⁵

Par cet alliage, mêlant l'inventivité d'un romancier et les exigences d'un régime politique autoritaire, les rues qu'arpente le protagoniste Robert font de Naples une ville presque utopique. Cette tartufferie est mise en évidence grâce à une opposition entre un point de vue indéfini et celui du protagoniste qui visite la cité. C'est ainsi que les directives littéraires favorisent l'émergence d'une Italie pure, autant au niveau politique que culturel.

D'un point de vue linguistique, l'italien⁶ doit désormais remplacer toutes les formes de dialectes dans les textes écrits. De plus, l'utilisation de locutions latines et de phrases « *magniloquenti* » est vivement encouragée dans le but de célébrer la grandeur italienne⁷. Résolutions en apparence prometteuses pour un genre comme le récit policier, si le *Duce* n'avait pas révisé cette décision en interdisant aux éditeurs la publication du genre en question, qu'il soit Italien ou étranger, en 1941⁸. Cet épilogue montre la volonté de donner une image parfaite de la société italienne où l'ordre et la morale régissent la vie des citoyens et où la criminalité n'existe pas, et ce même dans les fictions littéraires.

Entre la censure opérée par un régime dictatorial et un lent développement social de la population, il faut attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour voir resurgir le policier en Italie.

⁵ UMBRIANO Renato, *Il teschio d'argento*, Milano: A. Mondadori, 1935, p. 5: « *L'Italia è tranquilla: senza scioperi, senza conflitti. Niente. Soltanto qualche caso d'isolazione nelle campagne. [...] Robert si diresse a piedi lungo la via Plebiscito. Non conosceva Napoli. Gliel'avevano descritta sudicia, chiasmata, piena di viuzze: la trovava pulita, ordinata, con ampie, strade luminose.* »

⁶ À partir de 1830, Alessandro Manzoni prône une unification linguistique à travers l'utilisation du toscan. Dans les écoles, les élèves étudient cette langue en lisant en particulier *Les Aventures de Pinocchio*, texte publié par un journaliste toscan Carlo Collodi (nom d'auteur Carlo Lorenzini). Voir DELPIROU Aurélien, MOURLANE Stéphane, *Atlas de l'Italie contemporaine*, Paris: Autrement, 2004, p. 22.

⁷ PISTELLI Maurizio, *Un secolo in giallo*, Roma: Donzelli, 2006, p. 290.

⁸ LOMBARD Laurent, « Le roman policier italien... », p. 61.

À ce titre, la question de la « *mafia* »⁹ semble réunir tout le monde dans un même combat de dénonciation et apparaît dans bon nombre de romans policiers. Ces manifestations, qui visent à la rébellion, évolueront au fil des années en organisations criminelles plus violentes, qui désormais accusent l'unification et en particulier le Nord d'avoir appauvri les régions du sud de l'Italie¹⁰. La mafia fait partie de l'environnement italien, et le polar en a été fortement influencé. De nombreux auteurs se sont adonnés à une forme de dénonciation de ces sociétés de malfaiteurs à travers l'écriture. C'est le cas en particulier de Sciascia qui, à travers la représentation de la mafia sicilienne, définit une des caractéristiques du polar italien du xx^e siècle, l'écriture même de l'« omertà ».

Une histoire simple de Sciascia représente, à plusieurs égards, une œuvre qui témoigne de cette particularité italienne. Il s'agit tout d'abord du dernier récit du romancier sicilien, dont le style rationnel et perçant rappelle la prose corrosive de Voltaire. De plus, le texte est publié par une disposition contractuelle précise le jour même du décès de son auteur, ce qui nous met immédiatement en garde sur le fond audacieux du message exprimé une dernière fois par l'écrivain. Par ce geste provocateur, Sciascia souligne avoir voulu se soustraire à toute forme de représailles provenant du pouvoir alternatif qu'il a dénoncé tout au long de sa carrière littéraire et politique et dont il évite de

⁹ L'origine de ce mouvement criminel réside dans une opposition à la création de l'Italie, qui se manifeste sous la forme de brigandages. Le phénomène est largement soutenu par les Bourbons qui souhaitent maintenir les royaumes en Italie. Parallèlement à cette origine politique, il y a une origine sociale qui reflète les problèmes méridionaux concernant la pauvreté dans les milieux ruraux. Dans un premier temps, la mafia se développe essentiellement en Sicile. Toutefois différents groupes de mafia émergent également dans d'autres régions du sud de l'Italie, en particulier dans des régions touchées par une crise de l'uniformisation de l'Italie. Voir PÉCOUT Gilles, *Naissance de l'Italie...*, p. 196.

¹⁰ Notons que la différence sociale entre Nord et Sud apparaît déjà au Moyen Âge, et l'unification de l'Italie n'a fait que renforcer cette différence. Néanmoins, cet argument demeure un des moteurs des organisations criminelles actuelles. DELPIROU Aurélien, MOURLANE Stéphane, *Atlas de l'Italie...*, p. 16-17.

prononcer le nom : la mafia¹¹. Le livre a été effectivement publié par l'éditeur Adelphi de Milan, le 20 novembre 1989¹².

Tout commence par un appel téléphonique au poste de police du village de Monterosso d'un homme nommé Giorgio Roccella. Il s'agit d'un diplomate travaillant à l'étranger, qui n'était pas rentré en Sicile depuis très longtemps, et qui désire parler au préfet de police. Comme le préfet est absent, et le commissaire sur le point de quitter le bureau, l'appel téléphonique est transmis à son brigadier qui note très précisément les informations fournies par l'auteur de l'appel. Le diplomate souhaite dénoncer des faits étonnants et inquiétants qu'il vient de découvrir dans son habitation. Le lundi suivant, le commissaire et le brigadier se rendent sur les lieux avec deux policiers et y découvrent le cadavre de Roccella, encore assis à son bureau, une balle dans la tempe. Devant lui, une lettre à peine entamée qui porte seulement les mots « *j'ai trouvé* ». La main du mort serre encore le pistolet avec lequel il se serait tiré une balle, mais le brigadier observe que son bras est posé sur le bureau, alors qu'il aurait dû pendre le long du corps. Toutefois, le commissaire se hâte de déclarer qu'il s'agit d'un cas bien « *simple* ». D'après lui, Roccella n'avait d'autre motivation pour rentrer en Sicile que celle de se donner la mort dans la solitude. Il était en train de traverser une grave crise familiale (par ailleurs inexistante, ainsi qu'on l'apprendra par la suite). Peu convaincu par ces explications, le brigadier entamera sa propre recherche qui, petit à petit, lui fera comprendre le rôle obscur joué par cette villa, placée à l'écart du village et mêlée à différents trafics illégaux. Elle était en effet un noyau de commerce mafieux de stupéfiants et d'œuvres d'art, fonctionnant grâce à un réseau dans lequel se trouvaient impliqués les représentants du pouvoir politique, judiciaire et religieux de la région. Le brigadier saisit

¹¹ Connu dans le monde entier, ce terme provient de l'arabe *mo'afiah* qui signifie « arrogance, hubris, malversation ».

¹² SCIASCIA Leonardo, *Una storia semplice*, Milano : Adelphi, 1989 (Piccola Biblioteca, 238). Le petit livre (de 66 pages en tout) en est aujourd'hui à sa 37^e édition ; son style très « raréfié », à courtes phrases, témoigne d'une écriture laborieuse (Sciascia a rédigé son œuvre alors qu'il était déjà sérieusement atteint par la maladie) ; en même temps, il contribue à un effet d'essentialité qui, lui aussi, profite au succès de l'œuvre. En exergue est reproduite une phrase de Dürrenmatt bien éloquente : « *Une fois de plus, je veux sonder les possibilités qui restent peut-être encore à la justice.* »

enfin que même son supérieur direct baigne lourdement dans ces affaires douteuses. Quant au commissaire, il finira par comprendre à son tour que son subordonné a désormais tout compris, si bien qu'il essaiera de le supprimer. Le brigadier-enquêteur réussira néanmoins à se tirer d'affaire et à regagner sain et sauf son domicile, après avoir exécuté le coupable d'un coup de pistolet. Il saura masquer son tir justicier, en le présentant – de manière très crédible – comme un accident causé par une mauvaise manipulation de l'arme. Tout en disposant désormais de preuves écrasantes, le « détective » intimidé va toutefois renoncer à signaler plus loin les fruits de ses découvertes. Par découragement, par épuisement et par conviction que, même après la disparition de l'assassin, sa propre personne reste en danger de mort, l'enquêteur laisse tomber sa recherche, si bien que la mafia locale restera impunie, comme dans la plupart des romans « engagés » de Sciascia. L'organisation criminelle continuera à triompher, au-dessus de tout pouvoir d'état.

Ce qui distingue *Une histoire simple* des autres œuvres romanesques de Sciascia est, d'un côté, l'identification et la désignation très précise de l'exécuteur matériel du délit et, de l'autre, l'explicitation des retombées « théoriques » de cette « histoire », dans le « genre » du roman policier. Dès le départ, les échanges verbaux entre le préfet et le brigadier sont conçus comme une mise en scène concentrée, voire une polarisation des notions touchant au roman policier « à la sicilienne » : simulation et dissimulation, réalité et fiction, vérité et mensonge. Le commissaire, qui est l'assassin, cherche immédiatement à écarter les hypothèses de son brigadier, en prononçant¹³ une phrase sibylline : « *Ne faisons pas de roman* » ; sur quoi, le narrateur s'empresse de noter « *mais le roman était déjà dans l'air* ». Le même commissaire, après avoir écouté le professeur Franzò¹⁴ – qui avait été également mêlé aux faits mystérieux dénoncés par la victime –, décrètera ironiquement par la suite « *quelle histoire compliquée* », alors qu'il l'avait qualifiée de « *simple* » dès le

¹³ Nos citations sont tirées de SCIASCIA Leonardo, *Une histoire simple*, Récit. Traduit de l'italien par Maria Fusco, Paris : Fayard, 1991.

¹⁴ Ancien ami de la victime, le professeur Carmelo Franzò est, de toute évidence, un *alter ego* de Sciascia ; tout comme l'auteur, il est souffrant et doit se soumettre régulièrement à une dialyse.

début : « *“Suicide” dit solennellement le préfet.* »¹⁵ « *Voilà un cas bien simple, il faut éviter de le faire gonfler...* »¹⁶ Reste qu'à ce moment-là, le brigadier avait atteint la certitude que la victime, loin de vouloir attenter à sa vie, avait bel et bien « *été suicidée* ». ¹⁷ « *Simple* », « *compliqué* », « *roman* », « *cas gonflé* » : voilà l'enjeu. Dans la recherche de vérité, typique de tout polar et particulièrement pointue dans le « polar mafieux », les histoires de Sciascia s'imposent à notre attention par une dynamisation des notions de vérité et de dissimulation, auxquelles sont confiés le sens du récit et la critique sociale qui en découle. L'exigence du détournement des preuves, poursuivie par les coupables – des garants de la légalité qui baignent toutefois dans l'illégalité –, porte à renverser les données, en faisant croire à l'observateur peu attentif que la vérité est fiction (elle est « *roman* »), alors que le mensonge reste « *simple* ». Le processus de dissimulation de la vérité est le vrai moteur de la narration dénonciatrice de Sciascia qui, pendant toute sa vie n'a cessé de réfléchir sur le polar en tant que « lieu » d'un genre littéraire : ses différents essais, comptes-rendus et aperçus historiques ont été réunis dernièrement dans un recueil précieux, qui s'inspire de « *la méthode de Maigret* »¹⁸. Retenons ici une donnée essentielle : « *Nous pouvons fixer en passant* », écrit Sciascia, « *le terme description pour définir l'élément formel du “polar”* »¹⁹. Néanmoins, il nous rend attentifs sur les inévitables, voire incontournables dérives du descriptif, oscillant « *nécessairement* » entre l'exigence de précision et les tentations de l'imagination. Gaston Bachelard nous l'a appris depuis longtemps : ce que l'on voit est commandé par ce que l'on imagine²⁰. Sciascia s'applique donc à nous rappeler que, dans le polar moderne, qui « *assume la réalité quotidienne du délinquant, lequel opère mystérieusement,*

¹⁵ SCIASCIA Leonardo, *Une histoire simple*, p. 23.

¹⁶ SCIASCIA Leonardo, *Une histoire simple*, p. 24.

¹⁷ Nous reprenons ici l'expression qui aura une certaine fortune en Italie, face à tout faux suicide d'origine mafieuse : le plus célèbre fut celui du banquier Roberto Calvi, pendu au pont des Blacks Friars, à Londres, le 18 juin 1982.

¹⁸ SCIASCIA Leonardo, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di P. Squillacioti, Milano : Adelphi, 2018, « Piccola biblioteca », 715, 191 p.

¹⁹ SCIASCIA Leonardo, *Il metodo di Maigret...*, p. 21 : « *Incidentalmente, possiamo fissare il termine descrizione per definire l'elemento formale del “giallo”* ». La phrase est traduite en français par nous-mêmes, ainsi que les suivantes.

²⁰ BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris : Corti, 1948, p. 65 : « *ce qu'on imagine commande ce qu'on perçoit.* »

et de la société qui se protège de lui et a donc des exigences réalistes, la description reste le seul instrument et le seul but de l'œuvre»²¹. Puis, il tire une géniale sonnette d'alarme : « la réalité est centrifugée par la description », ce qui l'amène à conclure très subtilement que « la centrifugation de la réalité est la technique spécifique du roman policier »²².

Dans l'*Histoire simple*, toutes ces données sont actives, dès la présentation détaillée de la scène du meurtre. Relisons cette page admirable qui se construit, tout naturellement, de la perception globale du cas tragique à son détail pointu :

« Tous les volets étaient fermés, sauf ceux d'une fenêtre par les carreaux de laquelle on pouvait regarder à l'intérieur. Comme ils se trouvaient dans la lumière aveuglante de ce début de mars, ils virent d'abord l'intérieur d'une façon confuse ; puis ils commencèrent à distinguer et, tous les trois, recommençant l'essai en s'abritant du soleil avec leur main, eurent l'impression certaine de voir un homme qui, tournant le dos à la fenêtre, et assis devant un bureau, s'était effondré dessus... L'homme était mort, et non pas de syncope ou d'infarctus : sur sa tête qui reposait sur le bureau, il y avait, entre la mâchoire et la tempe, une croûte noirâtre... Immédiate était l'impression que l'homme s'était suicidé. Le pistolet était par terre, à droite du fauteuil... Mais, pour effacer chez le brigadier l'impression immédiate du suicide, il y avait un détail : la main droite du mort, qui aurait dû pendre à l'aplomb du pistolet tombé à terre, se trouvait au contraire sur le dessus du bureau, maintenant une feuille sur laquelle on lisait "J'ai trouvé." »²³

²¹ SCIASCIA Leonardo, « Appunti sul "giallo" » in *Il metodo di Maigret...*, p. 21-22 : « Nel giallo moderno, che assume la realtà quotidiana del delinquente che misteriosamente opera e della società che da esso si difende, ed ha dunque natura ed esigenze realistiche, la descrizione resta l'unico elemento e scopo dell'opera: la realtà viene centrifugata nella descrizione; e diviene così, allo stesso modo degli elementi dell'immaginazione nel romanzo "gotico", gratuita. La centrifugazione della realtà è la specifica tecnica del romanzo poliziesco. »

²² Voir note 21.

²³ SCIASCIA Leonardo, *Une histoire simple*, p. 24.

À partir de ce premier constat, tout va être *centrifugé*, ce qui entraîne une double lecture systématique des données : celle de l'« *impression certaine* » et celle de la « *vérité dissimulée* » ; l'une compliquée et l'autre « *simple* »²⁴.

Une spécificité marquante et précieuse que présente l'*Histoire simple* de Sciascia est donnée par l'évocation d'un méfait réel, très précis, bien que jamais élucidé, attribué génériquement à des « mafieux » : il s'agit de la disparition de la *Nativité* de Caravaggio, arrachée de l'autel de l'Oratoire de Saint Laurent, à Palerme, en l'absence de tout système de sécurité, la nuit du 17 au 18 octobre 1969. Roccella, la veille de sa mort avait dit – pendant une conversation téléphonique avec son ami le professeur – qu'il venait de découvrir la toile dans sa villa. Peut-être que la note qu'il était en train d'écrire au moment où il a été touché mortellement (commençant, ainsi que nous le savons²⁵, par les mots « *J'ai trouvé* ») concernait précisément ce tableau prestigieux qui, tout au long du roman, n'est jamais nommé par son titre ni par le nom de son auteur. Dans la littérature sicilienne touchant à la mafia, certaines choses doivent être comprises sans qu'on les nomme... Écoutons :

[C'est le commissaire qui parle au professeur]

« *Mais vous, m'a-t-il semblé, vous avez une idée sur le tableau que voulait indiquer votre ami...*

— *Et vous ? répliqua le professeur.*

— *Moi, non, dit le commissaire, je ne m'y connais pas en tableaux ; et quant à ceux qui ont disparu, il y en a des quantités, c'est un de mes collègues de Rome qui en est le spécialiste. Nous allons les*

²⁴ C'est le cas figurant après le mot « trouvé » qui va tout de suite intriguer l'observateur : « *J'ai trouvé que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue ? J'ai trouvé la seule et ultime vérité?... Ah donc (se dit le brigadier), rien de tout cela* ». Cela doit être forcément l'assassin qui a posé ce point d'une manière très maligne, pour faire croire au suicide. En réalité, l'assassin aurait voulu aligner les irrégularités : sa lettre à peine entamée, les objets étrangers dans la propriété trouvés par Roccella dans sa villa inhabitée depuis longtemps. SCIASCIA Leonardo, *Une histoire simple*, p. 17.

²⁵ Voir note 23.

consulter. Mais, en attendant, parlez-moi de ce tableau disparu; à votre avis il s'agit...

— *Je ne suis pas spécialiste de tableaux disparus, dit le professeur.*

— *Mais vous avez bien une opinion!*

— *C'est la même que celle que vous devriez avoir.*

— *Cristo [Bon Dieu], c'est toujours pareil... Même avec les professeurs...*

— *Même avec les commissaires, rétorqua le professeur avec aigreur... Le commissaire se domina... »*²⁶

Toutes ces réticences nous confirment que le délit est étroitement lié à la découverte du célèbre tableau volé, dans le grenier de Roccella: la toile disparaîtra de la villa dès le lendemain²⁷, et sa trace sera définitivement perdue²⁸.

Sur la ligne de la réticence – dans le discours secret sicilien, les choses doivent se comprendre sans qu'on les nomme... –, la *Nativité* de Caravage n'est jamais évoquée explicitement par Sciascia: ni par son titre ni par le nom de son auteur. Ce silence canalise le sens prophétique du récit, très semblable au sens qui nous est transmis par le chef-d'œuvre de Caravage. La toile présente le Christ nouveau-né, entouré par Marie et Joseph (de dos), et aussi – par un anachronisme volontaire quelque peu étonnant, du moins au premier abord – par les saints Laurent et François d'Assise. Tous ont les yeux tournés vers l'enfant, d'un regard si peu joyeux qu'il semble vouloir anticiper le destin tragique de l'enfant. Ce même sentiment se révèle bien solidaire avec le regard découragé, porté par Sciascia sur les dérives mafieuses

²⁶ SCIASCIA Leonardo, *Une histoire simple*, p. 32.

²⁷ Les sacs de drogue, entreposés dans le hangar, et également découverts par Roccella, disparaîtront en même temps.

²⁸ La Commission d'enquête qui s'en est occupée pendant des années est parvenue récemment à une conclusion déconcertante: la toile aurait été transportée et dépecée en Suisse, plus précisément au Tessin, afin de multiplier les profits de la vente. Elle aurait donc été revendue par morceaux, on ne sait pas où; cf. http://documenti.camera.it/_dati/leg17/lavori/documentiparlamentari/IndiceETesti/023/044/INTERO.pdf, qui évoque aussi, en conclusion, *l'Histoire simple* de Sciascia.

qui ne cessent de ravager sa Sicile²⁹. Par son récit extrême, organisé autour d'une toile prestigieuse et hautement signifiante, l'auteur lance son dernier « j'accuse » destiné à rester peut-être sans réponse³⁰.

Un fond proprement italien

Comme nous l'avons vu précédemment, la naissance de l'Italie au XIX^e siècle a favorisé l'émergence d'une culture de l'illégalité et la notion même de mafia fait son entrée peu de temps après le changement de régime politique du pays. Cette lutte contre la criminalité représente une des particularités du roman noir « *mediterraneo* »³¹ qui illustre les conditions difficiles du « *mezzogiorno* »³². Le polar apparaît alors comme le genre qui met en évidence toutes les peines de la nouvelle Italie en la mettant à nu dans les différentes tragédies qu'elle vit. Afin de dépeindre de manière réaliste le triste sort de l'Italie, non seulement le cadre politique est largement soigné et référencé, mais un souci géographique et culturel est particulièrement développé, comme en témoigne Luca Covi : « *Ils [les écrivains de polar] ont mis en œuvre une vraie recherche de l'esprit de notre terre, élément essentiel dans un grand nombre de leurs livres.* »³³ Ainsi le roman policier italien s'intéresse davantage à l'environnement qu'à l'enquête, et se confond

²⁹ Même sous des formes nouvelles des plus inquiétantes : la tradition voulait, par exemple, que les chefs de la mafia, bien que sans scrupules, respectent toujours les enfants et les prêtres. La pratique récente du kidnapping d'enfants, aussi bien que le vol du Caravage dont il est question ici (et un prêtre, le père Cricco, n'y est pas pour rien!), montrent que de nouvelles formes de délinquance, encore plus sauvages qu'auparavant, ont vu le jour en Sicile et partout ailleurs, jusqu'au dernier recoin – Suisse comprise – du réseau mafieux.

³⁰ Cette partie évoquant l'œuvre de Sciascia a été rédigée par Guido Pedrojetta, de l'Université de Fribourg.

³¹ CROVI Luca, *Tutti i colori del giallo*, Venezia: Marsilio, 2002, p. 161.

³² Ce que l'on nomme « *mezzogiorno* » comprend la Basilicata, la Campanie, la Calabre, la Sicile, la Sardaigne. Voir DELPIROU Aurélien, MOURLANE Stéphane, *Atlas de l'Italie...*, p. 8.

³³ CROVI Luca, *Tutti i colori...*, p. 15 : « *Hanno attuato una vera e propria opera di ricerca sullo spirito della nostra terra, così come essenziale è stata all'interno di molti dei loro libri.* »

avec le roman social³⁴. Dans l'œuvre, *I Milanesi ammazzano al sabato* de Giorgio Scerbanenco, l'indice³⁵, élément capital du polar, est quasiment absent dans tout le roman, alors qu'une importante autopsie du cadavre est élaborée :

«*Duca prit conscience, cela [le comportement du père de la victime] ne provenait que d'un effet du Mixopan, mais aussi d'une volonté intérieure, inflexible de revoir sa fille, bien qu'elle fût dans cet état misérable qui s'éloignait de toute ressemblance avec un être humain. "C'est elle, même s'il n'y avait pas ce rose des ongles, je le vois que c'est elle." L'épaule, l'os de l'épaule sortait un peu, le voici [...] le pied gauche, également signe qu'elle était tombée encore enfant.*»³⁶

En réalité, la description du corps de la jeune femme possède une fonction narrative qui n'est pas celle de faire remonter à la scène du crime ou de comprendre les enjeux de sa mort. L'auteur souhaite ici mettre en évidence la cruauté du crime : Donatella est morte brûlée vive, et ce dans d'atroces souffrances. Scerbanenco dénonce la bestialité des crimes commis en Italie et la spécificité de ceux-ci à travers le récit d'une enquête menée par Duca Lamberti, un commissaire milanais. Parallèlement à cette peinture de la criminalité, l'auteur nous présente le tableau d'une ville du nord de l'Italie aussi corrompue que certaines métropoles du Mezzogiorno. Derrière chaque boucherie ou simple commerce en apparence innocent se cache un trafic de prostitution, qui trouve sa sublimation dans les night-clubs ou autres cabarets perfides. Des jeunes filles étrangères ou italiennes sont arrachées ou enlevées à leur famille pour nourrir un commerce malhonnête et illégal, comme

³⁴ FORNO Marta, « Le réalisme dans le roman... », p. 5.

³⁵ DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris : Nathan, p. 127.

³⁶ SCERBANENCO Giorgio, *I Milanesi ammazzano al sabato*, Milano : Garzanti, 1994, p. 50 à 51 : «*Duca lo comprese, non proveniva tanto dall'impulso dato dal Mixopan, quanto da un'interna, inflessibile, incomprimibile volontà di rivedere sua figlia, pur se in quelle misere condizioni che lontanavano perfino la rasomiglianza con un essere umano [...] "E lei, anche, se non ci fosse quel rosa delle unghie, lo vedo che è lei." "La spalla, l'osso della spalla veniva un po' fuori, eccolo lì" [...] "Il piede sinistro, anche quel segno, [...] è caduta da bambina [.]"*»

c'est le cas pour la prostituée noire prénommée Herero qui raconte sa triste enfance à Duca Lamberti :

« Mon père était venu en Italie pour le compte du gouvernement portugais, puis ils sont morts dans l'explosion d'une bombe lancée dans leur voiture, moi j'avais cinq ans à l'époque, une voisine de maison, vieille fille, s'est occupée de moi comme sa fille jusqu'à l'âge de quatorze ans [...] quand un mauvais personnage [...] s'est présenté comme montrant de l'intérêt envers moi, et ensuite il m'a emmenée à Milan pour pratiquer ce beau travail. »³⁷

Ce sont les paramètres du « hard boiled »³⁸ qui sont convoqués dans la description de la mort des parents d'Herero, qui, selon toute vraisemblance, sont victimes d'un accident orchestré par des organisations criminelles. Entre criminalité et explosion d'une économie qui s'enrichit sur un marché immoral, Scerbanenco fait partie des écrivains qui ont utilisé le polar comme dénonciation d'une activité italienne commune des années succédant à la Deuxième Guerre mondiale. Comme l'écrit Laurent Lombard, le polar italien « joue à armes égales avec la société et occupe la place de “la littérature de la réalité” »³⁹.

Le récit policier apparaît comme une représentation du triste tissu social italien qui anime l'Italie de la deuxième partie du xx^e siècle. La précision avec laquelle le cadre spatial est développé rappelle l'importance des lieux dans le fonctionnement narratif de tout récit, et particulièrement du récit policier. Duca Lamberti et sa compagne arpentent les rues de Milan nommées une à une dans l'œuvre de Scerbanenco :

« Ensuite, ils se rendirent corso Venezia, via Pavano, ils longèrent les jardins publics, les arbres possédaient encore toutes leurs feuilles,

³⁷ SCERBANENCO Giorgio, *I Milanesi...*, p. 89: « Mio padre era venuto in Italia per conto del governo portoghese, poi sono scopiati tutti e due nell'auto che si è incendiata, io avevo cinque anni, una vicina di casa, zitella, mi ha tenuto come sua figlia, fino a quattordici anni [...] fino a quando un brutto magnaccione, [...] si è presentato come innamorato e poi, invece mi ha portato qui a Milano a fare questo bel lavoro. »

³⁸ LOMBARD Laurent, « Le roman policier italien... », p. 61.

³⁹ LOMBARD Laurent, « Le roman policier italien... », p. 63.

il n'y avait aucun signe d'un automne, un soleil insignifiant, mais qui malgré tout ensoleillait, donnant encore cette sensation presque estivale. Ensuite, piazza Cavour, puis Fatebenefratelli, et la cour della questura.»⁴⁰

Dans cet extrait, c'est à travers le point de vue omniscient⁴¹ que la ville de Milan est décrite. La fonction narrative assignée à ce passage ne se limite pas à donner des informations géographiquement précises, mais elle définit l'identité de la ville italienne, à travers des références qui n'échappent pas à un lecteur averti. À ce titre, la place Cavour rappelle toute la dimension historique de l'unité italienne et évoque la dimension nationale du roman. Bien que l'action se déroule à Milan, c'est toute l'Italie qui est concernée par les déboires d'une société, visible dans l'innocence des jeunes femmes victimes de la prostitution – séquestrées dès le plus jeune âge puis envoyées dans les cabarets de Rome, comme les personnages de Donatella Berzaghi ou d'Herero – ou perceptible dans la dure lutte économique à laquelle l'Italie se livre. Dans leur préface de *Nordest*, Carlotto et Videtta évoquent l'invasion du commerce chinois dans le nord de la péninsule :

«L'importation des chaussures en cuir en provenance des pays asiatiques avait augmenté de 700 % durant la dernière année... Sa préoccupation pour l'importation sauvage de la Chine des haricots secs et des produits d'horticulture conservés en saumure, production importante dans certaines zones du Nordest.»⁴²

⁴⁰ SCERBANENCO Giorgio, *I Milanesi...*, p. 78-79: «Poi proseguirono corso Venezia, via Pavano, costeggiarono i giardini pubblici, gli alberi avevano ancora tutte le foglie, non c'era sensazione anche minima di autunno, un sole scialbissimo, ma che pure era sole, manteneva ancora un'aria quasi estiva. Poi piazza Cavour, poi via Fatebenefratelli, poi il cortile della questura.»

⁴¹ REUTER Yves, *Le roman policier*, Paris: Armand Colin, 2009, p. 57.

⁴² CARLOTTO Massimo, VIDETTA Marco, *Nordest*, Roma: Edizione e/o, 2009, p. 8: «L'importo delle calzature in pelle dal paese asiatico era aumentato del 700 % nell'ultimo anno. [...] La sua preoccupazione per l'importazione selvaggia dalla Cina di fagioli secchi e ortaggi in salamoia, produzioni importanti in alcune zone del Nordest.»

Devant cette forme de globalisation qui attaque le Nord de l'Italie, de nombreux entrepreneurs s'adonnent à des commerces illicites. Certains trouvent un remède à leurs maux en collaborant avec les organisations criminelles comme la mafia, toujours active au sud de l'Italie. Ce phénomène est en particulier développé dans l'œuvre d'Antonio Manzini, où la famille Berguet fait appel à la *Ndrangheta* car leur entreprise, la Edilbar, bien implantée dans la région, est fortement endettée. Cette solution est encouragée par la banque elle-même : « *Au début, c'est la banque elle-même qui m'a conseillé de chercher des gens capables de m'aider* »⁴³. Cette échappatoire aura pour conséquence l'enlèvement de leur fille Chiara. Même les institutions du pays n'offrent aucune solution viable à ces problèmes sociétaux. Cette peinture d'une société corrompue est développée dans l'œuvre de Gianriccho Carofiglio, qui, en tant que procureur, fait état dans ses enquêtes du déroulement des audiences. Une nouvelle fois, l'intrigue policière est mise en suspens au profit du déroulement des irrégulières procédures judiciaires⁴⁴. D'autres entrepreneurs ont recours à des méthodes plus licites que la mafia. Ils tentent de délocaliser leur entreprise en Roumanie afin de payer à bas pris la main d'œuvre :

*« Et vraiment tu n'as pas encore compris pourquoi les entreprises vont en Chine ou en Roumanie? Ce n'est pas seulement pour payer moins les employés, mais aussi car ils peuvent polluer sans problème. Dans ces pays, il n'y a pas de lois qui gèrent les questions d'environnement. »*⁴⁵

Si ces chefs d'entreprises voient leurs problèmes résolus, la situation économique de l'Italie et sa construction identitaire sont une nouvelle fois mises à mal.

⁴³ CARLOTTO Massimo, VIDETTA Marco, *Nordest*, p. 243.

⁴⁴ CAROFIGLIO Gianrico, *Ad occhi chiusi*, Palermo : Sellerio, 2003, 253 p.

⁴⁵ CARLOTTO Massimo, VIDETTA Marco, *Nordest*, p. 145 : « *E poi davvero non hai ancora capito perché le ditte se ne vanno in Cina o in Romania? Non è solo per pagare meno gli operai ma perché lì possono inquinare senza problemi. In quei paesi non ci sono leggi che tutelino l'ambiente [...].* »

Parallèlement à ces riches entrepreneurs qui tentent de sortir leur entreprise des difficultés financières, il y a la modeste population qui est également atteinte par la crise du pays. Ainsi, Antonio Manzini, dans *Non è stagione*, insère le tableau d'un vieux couple, parents du kidnappeur de Chiara, qui vit dans une extrême pauvreté :

«La maison était pleine d'objets. Journaux, sacs de vêtements, coussins de toutes sortes de débris emplissaient les pièces presque jusqu'au fond. Les meubles, s'il y en avait, avaient disparu sous cette avalanche d'objets qui semblaient sur le point d'engloutir aussi les occupants d'un moment à l'autre. [...] Là, les objets s'amoncelaient contre les murs, laissant au milieu un espace de quelques mètres carrés où étaient installés deux fauteuils de velours vert, un vieux téléviseur [...] Autour, un délire d'objets recouvrait jusqu'à la seule fenêtre de la pièce [...]»⁴⁶

Dans cette description, on constate l'insalubrité dans laquelle le couple âgé vit. Le chaos qui règne dans leur demeure, à travers l'utilisation de métaphores, témoigne des difficultés sociales quotidiennes. Dans la suite du texte, on apprend qu'ils doivent survivre avec 800 euros. Leur fils étant mort dans un accident de voiture au moment du rapt de Chiara, ils ont beaucoup de peine à joindre les deux bouts. Rocco Schiavone leur promet de résoudre leur situation à travers une demande d'aide sociale. Ces diverses microhistoires qui surviennent au milieu du récit révèlent la crise économique qui sévit dans l'Italie du xx^e siècle. Quel que soit le rang social, que l'on soit grand entrepreneur ou simple retraité, que l'on soit victime ou kidnappeur, personne n'échappe aux sévères règles de l'économie de marché.

Ce dysfonctionnement social et économique a pour conséquence la perte de certaines valeurs traditionnelles. Il convient d'admettre que

⁴⁶ MANZINI ANTONIO, *Non è stagione*, Palermo : Sellerio, 2015, p. 57 : *«La casa era piena di roba. Giornali, buste con vestiti, cuscini, un immondezzaio riempiva le stanze fin quasi al soffitto. I mobili, se c'erano, erano sommersi da quella valanga di oggetti che sembrava poter ingoiare gli inquilini da un momento all'altro. Lì la roba si ammassava a ridosso dei muri lanciando al centro uno spazio di un paio di metri quadrati dov'erano sistemate due poltroncine di velluto verde, un vecchio televisore [...] Intorno era un delirio di roba che copriva perfino l'unica finestra della stanza [...]»*

la notion de famille et les relations familiales passent au deuxième plan dans l'œuvre de Carlotto. Cette vertigineuse perte des relations et des valeurs familiales s'observe lorsque Francesco découvre à la fin de l'œuvre que son propre père est l'assassin de sa conjointe Giovanna. Cette dernière, en souhaitant réhabiliter la cause de son propre père, enquête sur un trafic illégal de traitement de déchets, dont l'orchestrateur n'est autre que son beau-père. Lorsqu'elle souhaite annoncer l'état de ses recherches à son conjoint, elle est tuée par son beau-père. Cette fin est une surprise tant pour le narrateur, Francesco, que pour le lecteur, puisque soudainement des valeurs aussi importantes que les relations familiales sont rompues d'un seul coup :

« Je savais qui avait tué Giovanna. Je composai le numéro. L'assassin répondit à la quatrième sonnerie. "C'est toi qui as commis ce crime, j'accusai". Mon père ne dit rien. Puis, il raccrocha. »⁴⁷

Alors que Francesco est convaincu que le crime a été commis par l'ex-amant de Giovanna, il vérifie les derniers numéros de téléphone reçus par celle-ci. Il découvre alors que le propriétaire du numéro de portable n'est autre que son père.

La question de l'immigration fait également partie des plaies difficiles à soigner de l'Italie du xx^e siècle. C'est dans les dernières œuvres d'Andrea Camilleri que cette question intervient lorsque soudainement un cadavre est retrouvé en pleine mer :

« Vous vous êtes convaincus que ce cadavre retrouvé en mer est un pauvre extracommunautaire victime d'un naufrage, un mort parmi les 500 cadavres qui flottent dans le canal de Sicile. [...] Et vous vous en êtes lavé les mains. De toute façon un de plus ou un de moins, ça ne compte plus ? »⁴⁸

⁴⁷ CARLOTTO Massimo, VIDETTA Marco, *Nordest*, p. 145 : « Sapevo chi aveva ucciso Giovanna. Composi il numero. L'assassino rispose al quarto squillo. "Sei stato tu" lo accusai. Mio padre non disse nulla. Poi riattaccò. »

⁴⁸ Toutes les enquêtes sont menées en Sicile, terre d'origine de l'écrivain, et terre d'accueil pour les réfugiés. Voir CAMILLERI Andrea, *Il giro di boa*, Palermo : Sellerio, 2003, p. 24, p. 40 : « Lei si è fatto convinto che quel morto che è venuto a farsi recuperare

Les réalités locales, qui ne se limitent plus uniquement à la mafia, apportent même de nouvelles fausses pistes dans le déroulement de l'enquête.

Nombreux sont les personnages provenant de pays africains qui dérivent dans des organisations criminelles, comme c'est le cas dans l'œuvre d'Antonio Manzini concernant le rapt de Chiara, ou qui subissent comme Herero les déboires de la société italienne. Toutefois, cette dure réalité à travers laquelle le thème de l'immigration est développé ne fait pas l'unanimité des récits. Dans l'œuvre de Manzini, les personnages posent les prémices d'un questionnement sur la situation des réfugiés⁴⁹ grâce à une digression culinaire :

«L'Africain s'appelait Zersenay Behrane, pas Ahmid. Et il n'était pas marocain mais érythréen. [...] La seule chose qu'obtinrent Rocco et Italo fut un merveilleux tsebhi, le fameux ragoût de bœuf et de poulet accompagné de lentilles et de pain teff [...] "Tu ne trouves pas merveilleux, qu'au milieu des Alpes on ait mangé comme en Érythrée?"»⁵⁰

Dans cet extrait, la présence des étrangers est exposée comme un enrichissement, comme la possibilité d'une nouvelle cuisine. Les mets sont eux-mêmes décrits avec une certaine précision, faisant appel à la langue érythréenne. Dans *Nordest*, en revanche, la question de l'immigration est évoquée avec un plus grand radicalisme. Les étrangers apparaissent comme le bouc émissaire d'une société qui se dégrade. Le journaliste Adalberto Beggilion, personnage qui représente la figure

da lei fosse un poverazzo di extracomunitario vittima di un naufragio, uno di quei cinquecento e passa morti che galleggiano nel Canale di Sicilia [...] E se ne è lavato le mani. Tanto, uno più uno meno che conta?».

⁴⁹ L'Italie comme la Grèce, pays méditerranéens, sont les premiers pays d'accueils pour les réfugiés d'Afrique à cause de leur situation géographique. Ce phénomène apparaît également dans le polar grec (Cf. le chapitre suivant).

⁵⁰ MANZINI ANTONIO, *Non è stagione*, p. 49-50: *«L'africano si chiamava Zersenay Behrane. Zersenay e non Ahmid. E non era marocchino, era eritreo. L'unica cosa che Rocco e Italo rimediarono fu un meraviglioso tsebhi, il famoso stufato di manzo e pollo con le lenticchie e pane di teff. [...] "Non trovi meraviglioso che in mezzo alle Alpi abbiamo mangiato come in Eritrea."»*

des médias dans le roman, fait état du problème de l'immigration avec beaucoup de violence et de véhémence :

« *“Les étrangers” “ceux qui ne sont pas des gens de chez nous”, les nègres, les Albanais, les Marocains. C'étaient eux les responsables que la police et la gendarmerie ne saisissaient pas... C'était tout de la faute de ces invasions barbares. Nègres qui viennent voler notre travail, Marocains qui font du trafic de drogue, nègres qui se prostituent.* »⁵¹

Carlotto et Videtta montrent à travers cet exemple non seulement le problème difficile que la péninsule doit gérer au quotidien, mais ils dénoncent indirectement le pouvoir des médias par la figure de Beggilion, qui tient des propos très brutaux à l'égard de l'immigration.

Des Italiens aux « Italies » : spécificités régionales

Le dysfonctionnement national qui apparaît tant dans le domaine économique, moral que social fait donc partie du genre policier italien. Toutefois, en réponse à cette fresque « italienne », de nombreux écrivains singularisent leur texte en développant un arrière-plan très local.

Cette démarcation est observée linguistiquement dans l'œuvre de Scerbanenco. L'auteur fait usage du dialecte milanais dans son texte italien et met ainsi en évidence des aspects du régionalisme : « *C'est certain cela, dit l'homme avec un ton irrité en dialecte milanais.* »⁵² À ce titre, Carlotto et Videtta, dans leur préface de *Nordest*, notent combien l'usage des dialectes représente un paramètre important dans

⁵¹ CARLOTTO Massimo, VIDETTA Marco, *Nordest*, p. 65 : « *“I foresti” “quelli che non sono gente nostra”, i negri, gli albanesi, i marocchini. Erano loro i responsabili che la polizia e carabinieri non colpivano. ... Era tutta colpa delle invasioni barbariche. Negri che venivano a rubare lavoro, marocchini che spacciavano, negre che la davano a poco a ogni angolo di strada...* »

⁵² SCERBANENCO Giorgio, *I Milanesi...*, p. 12 : « *“Segùra di si”, disse l'uomo com improvviso scatto in dialetto milanese.* » Notons que l'auteur accentue cette détermination régionaliste en précisant qu'il s'agit d'un dialecte milanais.

la construction identitaire d'une communauté et révèle une faille dans la cohésion nationale :

« Désormais dans le Nordest, les hangars avaient enlevé la mémoire à la terre et l'identité à ses habitants. Et de notre identité locale, on en parlait dans une autre université. Trois personnes sur quatre continuaient à utiliser le dialecte, et ce même dans un environnement professionnel. [...] Le dialecte représente un élément de grande importance dans la cohésion d'une communauté. »⁵³

Le parler régional apparaît comme une marque d'appartenance à une communauté, un signe distinctif qu'on ne peut renier. C'est ainsi que le dialecte du pizzaiolo dans *Non è stagione* fait l'objet d'un jugement sévère, considéré comme un emprunt linguistique :

« Son accent napolitain ressemblait davantage à un costume pour les Valdôtains qu'à une cadence originale. »⁵⁴

Même si l'unification linguistique intervient avec l'œuvre d'Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, cette unification est difficile à maintenir, et le « parler régional »⁵⁵ reste dans les mœurs. Dans les œuvres d'Andrea Camilleri⁵⁶, la présence du dialecte est beaucoup plus importante. L'auteur alterne des chapitres en sicilien et d'autres en italien. Cette articulation linguistique crée l'identité régionale que l'auteur souhaite donner au polar, une identité purement sicilienne.

⁵³ CARLOTTO Massimo, VIDETTA Marco, *Nordest*, p. 7: « Ormai nel Nordest i capannoni avevano cancellato memoria alla terra e identità agli abitanti. E di identità locale si era parlato in un'altra università. Tre persone su quattro continuavano a usare il dialetto, anche in ambito professionale. ... il dialetto rappresentava un elemento di grande importanza per la coesione della comunità. »

⁵⁴ MANZINI Antonio, *Non è stagione*, p. 44: « L'accento napoletano sembrava più un vestito per i valdostani che una cadenza originale. [...] Rocco e Italo si assestarono al centro della sala. »

⁵⁵ DELPIROU Aurélien, MOURLANE Stéphane, *Atlas de l'Italie...*, p. 22.

⁵⁶ PERASOVIĆ Mila, *Realizzazioni sociolinguistiche nei romanzi e negli sceneggiati di Andrea Camilleri*, 2011 [en ligne], p. 25.

Le régionalisme n'apparaît pas uniquement dans la langue et dans les différentes formes de dialecte, mais il est également mis en évidence par des conflits internes au pays liés à l'histoire de la construction identitaire de la nation. À ce titre, le conflit Nord-Sud demeure un thème que l'on peut distinguer dans les polars italiens. Scerbanenco intègre un fond régional milanais et problématise ce conflit. Il fait référence à cette opposition en utilisant des qualificatifs péjoratifs à l'égard des gens originaires du Sud : « *Entre, terrone, sinon je te casse la figure* »⁵⁷. De la même manière, Andrea Camilleri, auteur originaire de Ragusa, en réponse directe à Scerbanenco, rédige une œuvre où son protagoniste principal, le commissaire Montalbano, met en avant la différence culturelle qui existe entre le Nord et le Sud :

« Les Milanais tuent le samedi *était le titre d'un livre qu'il [Montalbano] avait lu bien des années auparavant. Et ils tuent le samedi parce, que les autres jours, ils sont trop occupés à travailler. Les Siciliens ne tuent pas le dimanche aurait pu être le titre d'un livre que personne n'avait jamais écrit. Parce que les Siciliens le dimanche vont à la messe de midi avec toute la famille, l'après-midi, ils regardent le match à la télé et, le soir, toujours en famille, ils vont manger une glace. Où peut-on trouver le temps de tuer quelqu'un le dimanche ?* »⁵⁸

Dans cette longue réflexion, Camilleri souligne différents aspects du régionalisme qui ne correspondent pas aux dialectismes. Il invoque à deux reprises la question de la famille, un lien de solidarité qui permet de faire face aux difficultés sociales, comme le soulignent Aurélie Delpirou et Stéphane Mourlane⁵⁹. Scerbanenco lui-même évoquait les problèmes des Méridionaux et les questions familiales en dépeignant une figure originaire du sud de l'Italie :

« *Et vous savez comment nous sommes, nous, les Méridionaux, la famille, c'est toujours la famille, je l'ai accueilli chez moi, je lui ai*

⁵⁷ SCERBANENCO Giorgio, *I Milanese...*, p. 55 : « *Entra, terrone, se no ti spacco la faccia* ».

⁵⁸ CAMILLERI Andrea, *La pista di sabbia*, Palermo : Sellerio, 2007, p. 181.

⁵⁹ DELPIROU Aurélien, MOURLANE Stéphane, *Atlas de l'Italie...*, p. 26.

donné des habits et un travail. Que voulez-vous que je fasse, étant mon cousin? Il porte le même nom que moi.»⁶⁰

Les marques de régionalisme sont également mises en évidence dans les mœurs ou dans le portrait des locaux. Scerbanenco fait la peinture d'un individu milanais qu'il définit comme «*un scrupuleux et bon Milanais, [qui] s'ôta la veste et fit un scrupuleux nettoyage, puis [qui] remit la veste [...]*»⁶¹ et «*qui, en tant que Milanais réfléchi, souhaitait faire les choses à fond*»⁶². De la même manière, l'établissement du pizzaiolo dans *Non è stagione* est une nouvelle fois décrit de manière très subjective par le narrateur, à travers le point de vue interne du Rocco Schiavone, le commissaire :

«La pizzeria, décorée par un architecte hors de prix dans le style côte amalfitaine, perdait son élégance à cause des centaines de photos et d'affiches de Naples que le gérant avait collées partout, certainement sans l'accord des concepteurs de la salle.»⁶³

Dans ce passage, un certain mépris ou dédain à l'égard des illustrations qui mettent en évidence Naples et sa culture est mis au premier plan et rappelle des traditions culturelles essentiellement régionales et non pas italiennes. Le commissaire Rocco Schiavone, contre toute attente, s'adonne à une véritable plaidoirie pour la juste élaboration du *tramezzino*⁶⁴ romain : «*C'est la journée parfaite pour un tramezzino. Mais pour ça, il faudrait être à Rome.*»⁶⁵ De manière

⁶⁰ SCERBANENCO Giorgio, *I Milanesi...*, p. 135 : «*e sa come siamo noi meridionali, i parenti sono sempre parenti, le tenni qui lo ripulii, lo misi a lavorare. Che dovevo fare? Era mio cugino, si chiama come me.*»

⁶¹ SCERBANENCO Giorgio, *I Milanesi...*, p. 120 : «*da scrupolose e pulito milanese, si tolse la giacca e fece una scrupolosa pulizia, poi si rimise la giacca [...]*».

⁶² SCERBANENCO Giorgio, *I Milanesi...*, p. 125 : «*Era un milanese riflessivo, voleva riconoscere il fondo delle cose.*»

⁶³ MANZINI Antonio, *Non è stagione*, p. 45 : «*La pizzeria, arredata da qualche architetto costose in stile costiera amalfitana, perdeva la sua eleganza grazie alle centinaia di foto e manifesti di Napoli che il gestore avec attaccato ovunque, di sicuro senza l'accordo coi progettisti del locale.*»

⁶⁴ Petit sandwich triangulaire italien.

⁶⁵ MANZINI Antonio, *Non è stagione*, p. 48 : «*Questa è la giornata perfetta per un tramezzino. Ma dovremmo essere a Roma per avere un tramezzino.*»

semblable, le protagoniste évoque la circulation en insistant une nouvelle fois sur la différence régionale qui existe entre Aoste et Rome :

«À Rome, un épisode similaire aurait provoqué un concert, une explosion de sons et de hurlements par la fenêtre. Ici, chez un peuple civilisé, régnait un silence presque irréel.»⁶⁶

L'investigation dépasse donc la simple édification d'un pays, au profit d'une détermination purement régionale ; ce n'est plus seulement l'Italie qui figure en arrière-plan, mais également les Italiens et leurs spécificités régionales.

Conclusion

Le polar italien connaît une longue évolution dont les paramètres et les caractéristiques dépendent directement de la situation politique, culturelle et économique du pays. Même s'il est écrit en italien et que les intrigues policières se déroulent dans les villes italiennes, force est de constater que l'italianité du polar italien va au-delà d'une définition nationale. Chaque écrivain particularise son récit dans une atmosphère régionale. Historiquement parlant, c'est une forme de retour en force du régionalisme devant une Italie unifiée qui ne semble pas convaincre ses habitants, et ce encore au XXI^e siècle. Parallèlement, ce phénomène souligne également une polémique liée au système moderne de la société italienne. En effet, des questions de traditions sont développées et, teintées d'un profond régionalisme, montrent le conflit entre le passé et le futur, entre la tradition locale et la modernité nationale souhaitée par une unification amputée. Le conflit présent au fil des générations est encore plus vrai aujourd'hui où l'Italie dévoile un pays en proie à des difficultés politiques et économiques. Il renforce ainsi la volonté de revenir à des traditions ancestrales d'origine régionaliste.

⁶⁶ MANZINI ANTONIO, *Non è stagione*, p. 280 : «Una cosa simile a Roma avrebbe provocato un concerto, un'esplosione di suoni e urla dal finestrino. Invece, civiltà di quel popolo, sulla strada regnava un silenzio quasi irreale.»

Des écrivains comme Antonio Manzini, Massimo Carlotto ou encore Marco Videtta font écho à cette Italie qui cherche des solutions dans ses régions afin de résoudre des difficultés économiques à travers une intrigue policière mise entre parenthèses.

Résumé

Le polar italien a eu quelques difficultés à s'imposer sur la scène littéraire. Dans les années 50-70, des auteurs, comme Leonardo Sciascia, font de leur enquête policière une dénonciation du système mafioso ancré dans leur région natale et apportent un succès important au genre policier. Giorgio Scerbanenco opère de la même manière en insistant davantage sur les caractéristiques qui annoncent le roman noir italien. Le XXI^e siècle semble marquer une nouvelle ère du roman policier. Certes, la question de la mafia demeure un thème présent dans un grand nombre de polars italiens, cependant elle est reléguée au second plan, pour laisser place à d'autres caractéristiques régionales. Le polar italien devient alors une expression littéraire qui témoigne d'une Italie politiquement, économiquement, culturellement morcelée bien qu'historiquement unifiée depuis 1871.

Abstract

For Italian crime fiction, acquiring legitimacy was a difficult process. From the fifties to the seventies, authors such as Leonardo Sciascia have used their criminal investigation plots to denounce the organized crime that was deeply rooted in their native regions, thus granting the genre important public recognition. Giorgio Scerbanenco does the same, while emphasizing elements more akin to the «roman noir», giving this subgenre distinct Italian characteristics. In the twenty-first century crime fiction seems to have entered a new era: if the mafia issue is still to be found in many Italian detective novels, it is no longer central and other typical regional themes come to the forefront. Italian crime fiction then tends to become a literary expression of the political, economical, cultural divisions which still characterize this country, despite its historical unification in 1871.

Jean-Michel Spieser

Un commissaire grec, sa famille et l'Histoire

Il n'est guère besoin de rappeler que la Grèce a eu, depuis un siècle, une histoire compliquée: la guerre turco-grecque de 1919 à 1923 qui se termine par le traité de Lausanne et débouche sur l'échange des populations, l'occupation allemande avec la guerre civile qu'elle a entraînée, sans compter les dictatures qui ont jalonné ces années, en particulier la dernière, celle des colonels (1967-1974) et enfin les terribles conséquences de la crise économique européenne de 2008, qui prend toute son ampleur en Grèce en 2010 lorsque le gouvernement de Georges Papandréou annonce que l'état grec est sur le point de faire faillite¹.

Les romans de Petros Markaris et l'histoire de la Grèce

Il est difficile de comprendre dans leur profondeur les romans de Petros Markaris et son héros récurrent, le commissaire Kostas Charitos, sans connaître ces événements, même si les intrigues

¹ Pour un bref rappel sur cette crise, on peut voir MARCOU Loïc, «De l'anatomie d'un crime à l'anatomie d'un pays: "la crise grecque" dans les trois derniers romans policiers de Pétrós Markaris», *Cahiers d'études balkaniques* 42, 2014, p. 1-17 (<http://ceb.revues.org/5162>, mis en ligne le 6 juin 2014, consulté le 29 octobre 2018), ici p. 4-5.

sont situées dans un passé très récent. Il fixe la chronologie de ses intrigues, parfois en s'amusant à l'aide de quelques allusions très précises et très concrètes que ne saisiront pas nécessairement tous les lecteurs².

L'histoire de la Grèce n'est pas, dans ces romans, un fond de scène devant lequel se déroule une intrigue policière. Kostas Charitos n'est ni un témoin ni un acteur engagé de ces moments dramatiques de l'histoire grecque. De manière tout à fait exceptionnelle dans le polar contemporain, celle-ci fait corps avec l'intrigue³. Par ce trait, le cycle romanesque de Markaris contraste avec les œuvres précédentes qui ont marqué la littérature policière grecque, lesquelles tendent plutôt à l'étude psychologique ou à la fable kafkaïenne. On peut citer *Psychiko*, de Paul Nirvanas, paru en 1919 et considéré comme le premier polar grec, où un jeune dandy fait tout pour devenir un génie du crime, et *La Faille* d'Antonis Samarakis, publié en 1965 – soit deux ans avant la dictature des colonels –, un thriller politico-philosophique qui obtint en France le Grand Prix de Littérature Policière au moment de sa traduction chez Stock en 1970.

L'Histoire fait corps avec Kostas Charitos. L'auteur implique son personnage dans des intrigues dont la plupart sont liées d'une façon ou d'une autre à des épisodes de cette histoire. Le narrateur autodiégétique, dans l'ensemble des romans de la série, permet à l'auteur de laisser transparaître ses opinions sans se confondre avec

² Voir *Liquidation à la grecque*, trad. Michel Volkovitch, Paris : Éditions du Seuil, 2012 (republié dans la collection Points Policier, P3123, Paris, 2013, 354 p.), p. 245 (sauf mention spéciale, les paginations citées des romans de Markaris sont celles de la collection Points Policier). Titre original: *Ληξιπρόθεσμα Δάνεια* (Crédits échus), Athènes : éditions Gabriëlidès, 2010, 428 p. : une longue séquence est occupée par des échanges sur la finale de la coupe du monde de football, donc en 2010, qui font écho à la gestion de la crise grecque par l'Union européenne.

³ On peut néanmoins penser à des romans de Didier DAENINCKX, par exemple *Meurtres pour mémoire* (Paris : Gallimard, 1983 ; réédité collections Folio en 1988 et Folio Policier en 1998), mais le héros récurrent, l'inspecteur Cadin, n'est pas impliqué de la même manière dans l'Histoire.

le narrateur. La place centrale de la Grèce et de son histoire dans ses romans n'est pas une surprise si l'on se souvient que Petros Markaris a été le scénariste de Théo Angelopoulos, en particulier pour deux films parmi les plus engagés dans l'histoire, *Jours de 36* (1972), qui se situe au moment où la dictature de Metaxas va se mettre en place, et le *Voyage des comédiens* (1975), qui conduit une troupe de comédiens de la dictature de Metaxas à celle du maréchal Papagos.

Un des plus beaux romans de la série, *L'Empoisonneuse d'Istanbul*⁴, sous le prétexte de la recherche d'une vieille femme, rapidement suspectée d'avoir empoisonné plusieurs personnes, évoque de vieilles gens, des Grecs vivant encore à Istanbul, survivants de la colonie grecque d'Istanbul, pauvres pour la plupart⁵. Le roman se termine près de Trébizonde, autre région où vivaient de nombreux Grecs avant la série d'événements qui ont forcé le plus grand nombre à partir : les échanges de population après 1922, puis les émeutes de septembre 1955⁶. Le commissaire Charitos est amené dans ce roman à collaborer avec un commissaire turc, Murat Sağlam, ou Murat Machinchose, comme le commissaire le surnommait pour marquer ses réticences devant cette collaboration inattendue, collaboration prudente dans un premier temps, mais qui, peu à peu, se transforme sinon en amitié du moins en une solide estime réciproque.

⁴ *L'Empoisonneuse d'Istanbul*, trad. Caroline Nicolas, Paris : Éditions du Seuil, 2010 (republié dans la collection Points Policier, P4602, Paris, 2017, 332 p.). Titre original : Παλιά, πολύ παλιά – *Il y a longtemps, très longtemps* –, Athènes : Éditions Gabriélidès, 2008, 317 p.

⁵ On pourrait dire que cette vieille femme, comme d'autres personnages dans les romans de Markaris, incarne une variante de la figure du Vengeur telle qu'elle est décrite par RAABE Juliette, «Le vengeur désenchanté. Du western à la Série noire», in REUTER Yves (dir.), *Le Roman Policier et ses personnages*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1989, p. 91-106. Ces vengeurs ne sont pas les protagonistes du roman ; le lecteur n'apprend que peu à peu que la vengeance est le mobile des crimes que le policier doit résoudre.

⁶ En septembre 1955, en réponse à un attentat commis au consulat turc de Thessalonique – organisé en réalité par les services secrets turcs – des émeutes dirigées contre les Grecs d'Istanbul causèrent plusieurs morts, des pillages, des destructions et entraînèrent le départ, dans les années suivantes, de la plupart d'entre eux.

Kostas Charitos, la dictature des colonels et le Polytechneion

Le contact improbable entre un commissaire grec et un commissaire turc est à l'image du lien, tout aussi improbable, sur lequel nous reviendrons plus loin, entre Kostas Charitos et Zissi, un ancien communiste, rencontré dans les geôles de la Bouboulina, surnom donné au siège de l'ESA, la police militaire des colonels, d'après le nom de la rue où il était situé. Ces rencontres vont au-delà du rôle qu'elles jouent dans le déroulement des intrigues, même si Zissi est une précieuse source de renseignements pour le commissaire. Si l'inspecteur Murat n'est présent que dans un roman, Zissi devient un personnage récurrent à la suite de *Journal de nuit* où il apparaît pour la première fois⁷. Markaris lui prête une connaissance encyclopédique de tous ceux impliqués dans la dictature des colonels comme des anciens du Polytechneion⁸. Zissi est ainsi une personne-ressource pour le commissaire et permet à l'auteur de faire des raccourcis pour les enquêtes de son héros.

Le lecteur devine la nostalgie de Markaris à travers celle que ressent Kostas Charitos lorsque celui-ci rencontre les Grecs âgés qui vivent encore à Istanbul, mais aussi, dans un autre registre, à travers sa collaboration d'abord hésitante avec Murat. Né à Istanbul d'un père grec et d'une mère arménienne, Markaris connaît bien ce milieu où il a grandi. Avec une ironie quasi stendhalienne à l'égard de son protagoniste, il fait dire par Murat au commissaire grec qu'il comprend la minorité grecque mieux que lui, car celui-ci n'a jamais vécu dans une minorité tandis que lui, Turc ayant vécu en Allemagne, connaît cette douloureuse expérience⁹. En 2008, Markaris pensait sans doute aussi, en écrivant ces lignes, aux minorités récemment immigrées en Grèce.

⁷ *Journal de la nuit*, Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 1998. Ce roman a été réimprimé dans la collection Grand Livre du mois en 1999. Il a été republié en 2000 par Lgf – Poche. Titre original: Νυχτερινό δελτίο – *Bulletin de nuit* – Athènes: Éditions Gabriélidès, 1998, 392 p.

⁸ Voir ci-dessous.

⁹ *L'Empoisonneuse d'Istanbul*, p. 224. Voir aussi p. 249-258 pour une conversation dont la question des minorités occupe une part essentielle.

Beaucoup plus présents dans l'œuvre de Markaris que le sort de la minorité grecque à Istanbul, sont les événements liés à la dictature des colonels, la *eptaephtia* – les sept ans (1967-1974), comme elle est souvent appelée en Grèce –, mais aussi les échos, dans cette période d'un passé alors récent, de la guerre civile qui a suivi l'occupation allemande, et ses conséquences pour la société grecque.

Dans ce contexte, nous retrouvons Zissi, l'ancien communiste¹⁰. Le début des relations entre le commissaire et Zissi est raconté dans *Journal de la nuit*¹¹. Ce retour en arrière permet à l'auteur de revenir à l'époque des colonels et aux débuts de Kostas Charitos dans la police. Il était alors simple agent. Markaris construit ainsi une chronologie très vraisemblable sans que celle-ci n'ait jamais besoin d'être explicitée, dans la mesure où elle situe Kostas Charitos, commissaire dès sa première apparition, dans la cinquantaine. On reviendra plus loin sur ce qu'était le jeune Kostas Charitos et sur la cohérence du personnage construit par Markaris, ainsi que sur la personnalité qui était la sienne dans sa jeunesse, et sur la manière dont Markaris construit la cohérence de ses personnages – que ce soit Charitos ou Zissi – à partir du poids de l'histoire collective sur ces destins individuels.

La dictature des colonels, mais surtout la révolte des étudiants qui occupèrent le Polytechnion en novembre 1973, épisode qui fut un signe avant-coureur de la fin de leur régime (juillet 1974), jouent un rôle dans plusieurs romans, y compris ceux qui se déroulent pendant la crise de 2008. Parfois les victimes, parfois les coupables ou, dans certains romans, les uns et les autres sont liés à cet événement par rapport auquel on se situe pour exprimer sa position politique. Markaris n'épargne pas les « anciens » de Polytechnique, qui ont profité de l'aura tirée de leur participation à la révolte et se sont enrichis de manière souvent malhonnête. Il évoque aussi les exilés

¹⁰ *Le Justicier d'Athènes*, Trad. Michel Volkovitch, Paris: Éditions du Seuil, 2012 (republié dans la collection Points Policier, P3330, Paris, 2014, 316 p.), Titre original: *Περαίωση – Accomplissement* –, Athènes: Éditions Gabrièlidès, 2011, 413 p. Voir p. 242-243 pour les réticences qu'avait le commissaire à parler de son amitié avec un ancien communiste.

¹¹ *Journal de la nuit*, p. 220-222.

dans les pays de l'Est : ceux qui avaient participé à la guerre civile du côté des communistes, ainsi que leurs descendants. Ils ont fait fortune grâce à des liens avec ces pays après être rentrés en Grèce à la faveur des lois d'amnistie qui ont suivi la chute des colonels. Dans *Journal de la nuit*, le commissaire en soupçonne certains d'être mêlés à l'assassinat d'une journaliste : l'un n'y est pour rien, mais il est manifeste que, pour devenir un homme d'affaires riche et puissant, il a utilisé de manière peu légale les relations qu'il avait avec sa Tchécoslovaquie natale ; l'autre est sans doute impliqué, peut-être même est-il le commanditaire d'un meurtre – pas celui de la journaliste qui est à l'origine de l'enquête – et responsable d'un odieux trafic, sans qu'il soit possible de le prouver.

Le narrateur laisse moins de chance aux anciens du Polytechnion qui ont mal tourné. Markaris exprime par là son amertume devant ceux de cette génération qui a fini par trahir ce pour quoi elle s'était battue. Il le fait dire à l'un de ses personnages en parlant d'eux : « *Je leur ai dit, vous êtes califès à la place du calife ! Vous avez chassé les Colonels pour vous installer à leur place !* »¹². Dans *Le Che s'est suicidé*, la fille d'un ancien résistant aux colonels qui s'est suicidé force trois des compagnons de son père à se suicider à leur tour. Elle pensait que la manière dont ils s'étaient enrichis avait provoqué le suicide de son père qui se sentait trahi¹³. Dans *Pain, Éducation et Liberté*, trois autres anciens de cette génération, corrompus, sont assassinés¹⁴. C'est le fils de l'un des trois qui a organisé les assassinats, y compris celui de son père. Un autre ancien du Polytechnion, qui avait été trahi par le père de celui-ci et torturé par la police militaire, l'a aidé.

¹² *Pain, Éducation et Liberté*, trad. Michel Volkovitch, Paris : Éditions du Seuil, 2014, republié dans la collection Points policier, P4068, Paris, 2015, 257 p., voir p. 235. Titre original : Ψωμί, Παιδεία, Ελευθερία – le titre français est la traduction littérale du titre grec –, Athènes : Éditions Gabriélidis, 2012.

¹³ *Le Che s'est suicidé*, trad. Caroline Nicolas, Paris : Éditions du Seuil, 2006, republié dans la collection Points policier, P1599, Paris, 2007, 474 p. Titre original : Ο Τσε αυτοκτόνησε – le titre français est la traduction littérale du titre grec – Athènes : Éditions Gabriélidis, 2003, p. 460-472.

¹⁴ *Pain, Éducation et Liberté*, p. 241-249.

Enfin, les années 2008 et suivantes forment la trame d'une trilogie, prolongée par un épilogue¹⁵. Elles se déclinent sur deux thèmes, la crise financière où Markaris prend de l'avance sur l'histoire et imagine, dans *Pain, Éducation et Liberté*, une Grèce sortie de l'euro et revenue à la drachme. Mais cette anticipation ne s'est pas révélée juste et, dans le volume suivant, *Épilogue meurtrier*, il évite toute allusion à un nom de monnaie. L'autre est la présence de plus en plus importante dans ses romans, d'immigrés albanais¹⁶ et africains. Ils permettent à l'auteur de construire peu à peu un portrait de son personnage très différent de ce qu'il en faisait dans ses deux premiers romans.

La vie d'un commissaire et de sa famille dans l'Athènes contemporaine

Si Markaris a donné consistance au personnage privé et à son environnement quotidien, comme on le verra ci-dessous, il en a fait d'abord un policier. Simple agent au début de sa carrière, il était en fonction dans le sinistre immeuble de la rue Bouboulina à Athènes où étaient détenus et torturés les prisonniers politiques. Le premier roman de la série est situé environ vingt-cinq années plus tard. Markaris fait évoquer ce passé par le narrateur, Kostas Charitos, commissaire, haut placé dans la hiérarchie. Ce retour en arrière introduit le personnage de Zissi dont l'utilité narrative se prolongera dans toute la série. Le supérieur immédiat du commissaire, le seul à qui il ait à rendre compte

¹⁵ *Liquidation à la grecque; Le justicier d'Athènes; Pain, Éducation et Liberté; Épilogue meurtrier*, Trad. Michel Volkovitch, Paris: Éditions du Seuil, 2015 (republié dans la collection Points Policier, P4461, Paris, 2016, 283 p.), Titre original: Τίτλοι Τέλους – *Titres de fin* –, Athènes: Éditions Gabrièlidès, 2014, 296 p.

¹⁶ Une partie des Albanais, originaires essentiellement du sud de l'Albanie, que les Grecs appellent Épire du Nord, sont des immigrants particuliers: des Albanais chrétiens, portant des noms grecs et parlant grec en plus de l'albanais, qui se sont établis en Grèce après la chute du communisme et l'ouverture des frontières en 1991, ont immédiatement été considérés comme Grecs.

directement s'appelle Nicolas Ghikas, qui a le grade de général, mais qui est rarement appelé par son titre¹⁷.

Les autres romans ne reviennent pas sur le déroulement de la carrière ni du commissaire ni de son supérieur, ce qui laisse entendre que, à travers les gouvernements qui se sont succédé après la fin de la dictature, tantôt de droite, tantôt de gauche, rien ne les a entravées : Markaris n'a pas voulu leur donner de positions politiques tranchées, à plus forte raison militantes. C'est aussi ce qui ressort des enquêtes décrites dans les romans. Le pouvoir politique, dont la couleur n'est jamais mentionnée, est souvent présent à l'arrière-plan, lorsque des personnages importants sont visés par une enquête et menacent de faire intervenir des appuis politiques, parfois plus directement lorsqu'une série d'assassinats interpelle le gouvernement. Dans le *Justicier d'Athènes*, le criminel, qui se donne le pseudonyme de « percepteur national », revendique l'assassinat de riches grecs qu'il considère comme des fraudeurs fiscaux. Dans toutes ces situations, Markaris met en scène un duo, Ghikas et le commissaire, dont la prudence envers les autorités n'empêche pas les enquêtes d'aboutir. Le commissaire est sûr que son supérieur le couvrira, à condition que lui-même progresse avec prudence (et qu'il ne se trompe pas!).

La complicité entre Ghikas et Charitos évolue progressivement d'un roman à l'autre. Leur sort est lié puisque, à un certain moment, Ghikas entrevoit un avancement, ce qui permettrait à Charitos de prendre sa place. Le commissaire est intéressé par cette éventualité plus pour la perspective d'un meilleur salaire que pour le prestige de la position. Cependant comme il dit dans le volume suivant : « *Mais il n'y a pas eu d'avancement, ni pour Ghikas ni pour moi. On a changé de gouvernement, et les nouveaux ont placé leurs copains.* » Cette complicité se traduit par une certaine familiarité, marquée par le tutoiement du supérieur à l'adresse de l'inférieur, mais qui reste toujours dans un cadre professionnel et qui s'exprime peu, sauf à l'occasion du mariage

¹⁷ Suivant les éditions le grec Γκίκας est transcrit Guikas ou Ghikas (transcription littérale : Gkikas) en raison de la prononciation grecque.

de Katerina, la fille du commissaire, où son supérieur lui dit en deux mots émouvants son estime et son amitié¹⁸.

Cette ambiance permet à l'auteur de montrer des aspects problématiques du fonctionnement de la police ou l'impact de la crise sur la vie quotidienne. Ils ne sont pas essentiels pour le déroulement de l'intrigue, mais ils le sont pour le projet de Markaris : le commissaire arrange le service de l'un de ses collaborateurs, obligé d'accepter un deuxième travail, car sa paie ne suffit plus pour entretenir sa famille¹⁹. Le favoritisme aussi est mis en scène : un commissaire complètement incompetent, arrivé à son niveau grâce à ses relations politiques, prend, provisoirement, la place de Kostas Charitos, en convalescence²⁰. Enfin, certainement le plus grave pour Petros Markaris, l'infiltration de la police par des éléments d'Aube dorée, le parti d'extrême droite grec, dont certains membres ont des sympathies nazies. Aube dorée apparaît dans deux romans, toujours sous sa forme violente. Dans *Pain, Éducation et Liberté*, le commissaire intervient contre un groupe d'Aube dorée qui incendie un immeuble où habitent des immigrés²¹. Mais ce parti d'extrême droite est surtout présent dans *Épilogue meurtrier* où la fille du commissaire est violemment agressée sous les yeux d'un agent de police, complice des agresseurs, alors qu'elle se rend au tribunal pour défendre des immigrés. Cet épisode occupe les cinq premiers chapitres du roman et continue à se développer en marge de l'intrigue policière qui apparaît, presque en incise, dans le quatrième chapitre.

Ce double fil rouge illustre de manière exemplaire les procédés de Markaris dans tous les romans de la série Charitos. L'intrigue policière est un cadre qui permet de mettre en scène le quotidien d'une famille athénienne de la classe moyenne, celle du commissaire, pendant les années de crise et pendant les années qui l'ont précédée, mais aussi à

¹⁸ *Liquidation à la grecque*, p. 19.

¹⁹ *Pain, Éducation et Liberté*, p. 67-68. Ce tutoiement a une nuance différente de ce qu'il est traditionnellement en français. Il n'est pas évident d'expliciter celle-ci. Elle exprime une certaine égalité malgré le rapport hiérarchique, qui n'en est pas effacé pour autant. La même relation se retrouve entre le commissaire et ses collaborateurs.

²⁰ *Le Che s'est suicidé, passim*.

²¹ *Pain, Éducation et Liberté*, p. 81-86.

travers un lien, par la personne de Kostas, avec des aspects critiques de la société athénienne²². Sa famille est d'origine provinciale et modeste. Son père était gendarme en Épire; sa femme, Adriani, est la fille d'un employé de Siatista, petite ville de Macédoine occidentale. Certainement plus que le commissaire, elle garde des traits liés à son origine. Elle est femme au foyer et s'est occupée essentiellement de l'éducation de leur fille, Katerina, regrettant que celle-ci s'intéresse plus à ses études qu'à faire la cuisine. Katerina, devenue avocate après des études de droit et mariée à un jeune et brillant médecin d'origine modeste, est l'épicentre de la vie familiale qui est bouleversée lorsqu'elle est mise en danger, une première fois lorsqu'elle et son mari sont pris en otage²³, ensuite au moment de son agression par Aube dorée.

Cette chronique familiale, qui s'oppose à la discontinuité des intrigues policières, ne constitue pas un simple arrière-fond gratuit. Markaris montre une famille qui subit l'impact d'une évolution qui la dépasse. Il ne cherche pas pour autant à construire une sorte de *Comédie humaine* grecque: les seuls personnages récurrents sont la famille du commissaire, ses collaborateurs, quelques collègues et Zissi. Markaris joue sur l'utilisation d'un narrateur autodiégétique et focalise ainsi la description de l'entourage du narrateur à la vision que celui-ci a de sa famille et à ce qu'il peut apprendre des collaborateurs ou des collègues avec lesquels il a uniquement des liens professionnels.

Cette position de narrateur, qui est conférée par Petros Markaris au protagoniste de son roman, ouvre la possibilité de donner une large place à sa vie familiale, beaucoup plus large qu'habituellement dans les polars, et permet de revenir sur le passé du narrateur²⁴.

²² Le personnage de Kostas Charitos prend ainsi une place originale dans la série des personnages récurrents dont les volumes successifs racontent l'histoire; voir encore ci-dessous note 41.

²³ Publié d'abord sous le titre *Actionnaire Principal*, trad. Caroline Nicolas, Paris: Éditions du Seuil, 2009 (puis publié sous le titre *Publicité meurtrière* dans la collection Points Policier, P2455, Paris, 2010, 464 p.). Titre original: *Βασικός Μέτοχος – Actionnaire principal* –, Athènes: Éditions Gabriëlidès, 2006, 430 p.

²⁴ Il l'évoque sans retour en arrière sous forme de récit, mais par petites touches, au gré des réflexions du narrateur, ou au hasard de conversations qu'il a eues, comme

Le passé est certes un puissant ressort de la trame narrative de chacun des romans, mais il s'agit du passé de la Grèce. Celui du commissaire n'intervient pas dans la manière dont il gère ses enquêtes. Il n'évoque jamais sa carrière, qu'il faut deviner exemplaire et sans histoire, puisqu'elle lui a permis d'accéder à un poste élevé. C'est seulement à travers ces quelques évocations du passé de son personnage que Markaris lui donne une épaisseur qui permet au lecteur de surmonter l'apparente contradiction entre le Kostas Charitos des deux premiers romans, *Journal de la nuit* et *Une défense béton* et celui des suivants²⁵.

Pour ne prendre que l'exemple de *Journal de la nuit*, le lecteur y trouve un commissaire indéniablement « macho » : il refuse à sa femme d'ouvrir un compte bancaire commun, non qu'il craigne qu'elle soit trop dépensière, mais, dit-il, l'appétit vient en mangeant²⁶. Les scènes de ménage sont assez rudes²⁷ ; il évoque leurs relations amoureuses de manière très crue²⁸. Dans le cadre de son activité policière, il n'est pas nécessairement plus sympathique. Lors de son enquête, il frappe à deux appartements. Une Philippine lui ouvre la porte du premier. Il regrette le bon temps où l'employée de maison était une fille de la campagne, « bonne à tout faire et même à éduquer le fiston chéri de la maison à la baise »²⁹. Au contraire, dans l'appartement voisin, « la chance me sourit », dit-il. C'est une sexagénaire – « qui est de chez

lorsqu'il explique à sa fille que, son père étant brigadier, la seule alternative à un avenir de paysan était de faire l'école de police : *Publicité meurtrière*, p. 304.

²⁵ *Une défense béton*, trad. Pierre Comberousse, Paris : Éditions Jean-Claude Lattès, 2001. Ce roman ne semble pas avoir été republié en poche. Titre original : Άμυνα ζώνης – *Défense de zone* –, Athènes : Éditions Gabrièlidès, 1998. Pour cet enrichissement du personnage, voir JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : PUF, 1992, p. 51 : « L'image initiale [du personnage] se précise au cours de la lecture selon les informations distillées par le texte. Le lecteur est ainsi amené à compléter, voire à modifier la représentation qu'il a en tête. » Je remercie Michel Viegnes pour cette référence.

²⁶ *Journal de la nuit*, p. 61.

²⁷ *Journal de la nuit*, p. 122-123 et p. 127-128.

²⁸ *Journal de la nuit*, p. 64-65.

²⁹ *Journal de la nuit*, p. 180 (traduction légèrement modifiée – texte original : εκπαίδευθον τον κανακάρη του σπίτιου στο πήδημα).

nous» – qui lui ouvre la porte³⁰. Il faut toutefois nuancer son attitude : c'est certes un réflexe raciste, xénophobe, mais Markaris suggère qu'il est provoqué par l'agacement dû à la difficulté de communiquer, la Philippine ne parlant pas le grec et seulement un anglais balbutiant, langue que lui-même ne maîtrise guère. La même ambiguïté se retrouve dans un passage où il a envie de flanquer des gifles à un responsable du journal télévisé qui a passé en direct un plan du cadavre dans les minutes qui ont suivi l'assassinat d'une journaliste. Le commissaire commente son envie en expliquant : « *un flic qui a arrêté de cogner, c'est comme un fumeur qui a arrêté la cigarette* »³¹, mais, en réalité, lui, n'a jamais frappé.

On trouve, au contraire, dans la trilogie de la crise et son épilogue, un Kostas Charitos qui se querelle encore avec Adriani, son épouse, mais cette fois, ce sont de petites querelles (et c'est plutôt lui qui, placidement, subit les petites querelles de celle-ci). Il est plus proche que jamais de sa fille, qui, avocate, défend les immigrés, devenus nombreux, en butte aux attaques d'Aube dorée. Malgré cet écart, le personnage créé par Markaris reste cohérent. La clé de cette cohérence est donnée par une phrase de Zissi, quand il le rencontre par hasard, quelques années après la chute des colonels : « *Toi, tu es un type bien ; dommage que tu sois devenu flic.* »³² C'est sa conduite, quand il était geôlier dans la prison où Zissi était détenu, les petits soulagements procurés à celui qui était torturé, qui lui valent cette remarque. Mais, en même temps, il n'est pas et n'essaie pas d'être un héros. De temps en temps, il donne une gifle à Zissi en présence des autres gardiens « *pour qu'il ne soit pas dit que je traitais avec douceur un communiste et pour éviter des ennuis* »³³. Zissi ne lui en veut pas de cette attitude ambiguë. L'humanité profonde qu'il sent en Kostas est bien plus importante³⁴.

³⁰ *Journal de la nuit*, p. 181.

³¹ *Journal de la nuit*, p. 77.

³² *Journal de la nuit*, p. 222. Le traducteur français écrit : « *Tu es un type réglo* », mais l'expression grecque utilisée par Markaris va plus loin que la notion de « *type réglo* » : (Είσαι εντάξει άνθρωπος εσύ. Κρίμα που έγινες μπάτσος).

³³ *Journal de la nuit*, p. 221.

³⁴ Markaris a peut-être voulu adresser un signal discret à ses lecteurs grecs. Après la chute des colonels, la police grecque, y compris le simple agent qui n'était mêlé

Dans les romans ultérieurs, cette humanité se retrouve de manière paradoxale. Avec la complicité de son collègue turc, il ne livre pas à la police une vieille femme, malade et mourante, qui avait empoisonné ceux qui l'avaient maltraitée dans son enfance ou durant sa jeunesse, ou encore qui avaient causé du tort à d'autres qui, au contraire, avaient été bons avec elle³⁵. Pour des raisons opposées, il ne livre pas non plus à la police un tortionnaire et assassin de l'époque des colonels qu'il retrouve après avoir découvert qu'il était l'inspirateur des meurtres commis par un jeune grec fanatique de l'extrême droite. Il pense qu'il souffrira plus d'une vieillesse solitaire, malade et dans la misère que dans l'hôpital où il sera sans doute conduit au lieu de la prison, en raison de sa santé et de son âge³⁶. Les opinions que Markaris prête au commissaire se retrouvent aussi dans sa réaction devant certains assassins ou commanditaires d'assassinats. Il les comprend; il se rend compte que ce sont des gens de valeur. Il comprend leur colère envers les fraudeurs fiscaux, envers ceux qui ont fait leur carrière sur leur participation au soulèvement du Polytechnion, mais qui se sont corrompus. Dans *Épilogue meurtrier*, rythmé par une série de suicides dus à la misère, Markaris arrête le roman avant l'arrestation inévitable d'un groupe de Grecs d'Albanie, immigrés en Grèce, responsables d'assassinats de riches corrompus. Ils répondent systématiquement que les coupables sont les «*Grecs des années cinquante*», nom sous lequel ils revendiquaient les crimes, et refusent de se dénoncer ou de dénoncer individuellement³⁷. Le commissaire est alors pris d'une sorte de vertige de souvenirs de son propre passé, celui de la Grèce. L'auteur ne continue pas le récit plus loin. Cette ultime page laisse entendre,

en rien aux exactions de la junte, avait perdu toute autorité, accusé sans nuance de collaboration avec la dictature. Le personnage de Kostas Charitos doit peut-être montrer que les choses sont plus compliquées.

³⁵ *L'Empoisonneuse d'Istanbul*, p. 320-324.

³⁶ *Publicité meurtrière*, p. 460-463.

³⁷ Ils ont choisi ce surnom parce que, disent-ils, ils sont comme les Grecs des années cinquante, années où une Grèce pauvre se relevait difficilement de l'occupation allemande et de la guerre civile : «*Nous acceptons n'importe quel travail, nous travaillons sans arrêt et nous le faisons bien. Notre seule peur est d'être sans travail et de voir notre famille souffrir. Demandez à vos grands-pères et ils vous diront qu'eux c'était pareil.*» (*Épilogue meurtrier*, p. 275)

plus clairement encore que les romans précédents, que les sentiments que Markaris prête au commissaire ne sont que la transposition de sa propre indignation devant l'état de la Grèce, devant la corruption endémique, devant une bureaucratie qui alimente cette corruption. Markaris arrive ainsi à s'exprimer lui-même, discrètement sans faire du commissaire son porte-parole. Celui-ci est simplement un type bien, comme le dit Zissi.

Un futur glacial

On retrouve le commissaire dans un dernier roman³⁸. L'auteur y invente une Grèce sortie de crise, qui a renoué avec ses habitudes de repas à la taverne, de soirées, d'atmosphère détendue; une sorte de Grèce heureuse, avec des immigrés qui ne sont plus vraiment un problème, mais qui restent des victimes. C'est le roman le plus pessimiste de la série, le seul où un proche, un journaliste pour lequel le commissaire avait beaucoup d'estime, est une des victimes; le seul où ses enquêtes n'aboutissent pas en raison des pressions subies. Ce livre est un testament de Kostas Charitos et montre la nostalgie de l'auteur à travers l'évocation d'un passé heureux, redevenu fictivement présent, mais surtout son regard pessimiste sur un monde dont il craint l'avènement. Du point de vue du travail du romancier, l'impasse où aboutit l'enquête est sans doute aussi une manière pour lui de faire ses adieux à Kostas Charitos et de le faire comprendre aux lecteurs.

Rappelons, pour conclure, les écarts des romans de Markaris par rapport aux habituels codes du polar qu'on a essayé de mettre en évidence dans les pages précédentes. Il y a avant tout une présence constante de l'histoire de la Grèce dont les péripéties jouent un rôle essentiel dans les intrigues policières. Sa présence est si prégnante qu'il faut se dire que Markaris a écrit essentiellement pour ses lecteurs grecs ou pour des lecteurs qui ont un minimum de connaissances de l'histoire

³⁸ *Offshore*, Paris: Éditions du Seuil, 2018; paru aux éditions Gabriëlidès, Athènes, en 2016, sous le même titre *Offshore*.

de la Grèce de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle³⁹. L'auteur a élaboré un personnage principal qui se distingue de la plupart de ses pairs créés par des auteurs contemporains. Les problèmes de sa vie familiale sont ceux de toute famille grecque dans les années évoquées: les salaires, les études de la fille adorée, le mariage de celle-ci et ses difficultés à trouver du travail. Il en va de même de sa vie professionnelle: il a fait une belle carrière; il n'est pas en conflit avec sa hiérarchie; il n'est pas révolté contre un système politique et administratif dont il subit lui-même les dysfonctionnements, comme tous les Grecs des classes moyennes et pauvres. Il représente le citoyen grec moyen, avec cette seule particularité d'être un commissaire de police avec une compétence reconnue. Il n'est pas un personnage qui domine son entourage par une personnalité hors du commun, une « *des grandes figures [qui] hantent les couloirs et les chambres du récit policier* »⁴⁰ comme le Harry Bosch de Michael Connelly ou le Harry Hole de Jo Nesbø, pour ne prendre que deux exemples contemporains⁴¹. Markaris évite de faire de Kostas Charitos un policier exceptionnel auquel aucune énigme ne résiste. Il se sert à cette fin du personnage de Zissi. À travers les enquêtes policières du commissaire et à travers les incidents de sa vie familiale, dont certains dramatiques, Markaris fait la chronique d'une Grèce avec un passé qui a déchiré le pays et qui pèse encore très lourd, tandis que le présent, où se conjuguent crise économique et sociale et afflux d'immigrés, est redevenu dramatique.

³⁹ On peut ici évoquer SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, 1949, p. 90-92, en particulier: « *Aussi y a-t-il en chaque livre un recours implicite à des institutions, à des mœurs, à certaines formes d'oppression et de conflit [...] à tout un monde que l'auteur et le lecteur ont en commun.* »

⁴⁰ DUBOIS Jacques, « Un carré herméneutique », in REUTER Yves (dir.), *Le Roman Policier et ses personnages*, 1989, p. 173-180 (voir p. 173).

⁴¹ Mais, comme eux, Kostas Charitos est un de ces nouveaux personnages récurrents, qui, à des degrés divers et suivant des modalités variées, captent l'attention du lecteur, par-delà la résolution de l'énigme. Il est intéressant de noter que ce type de personnage n'est pas évoqué dans REUTER Yves (dir.), *Le Roman Policier et ses personnages*, paru en 1989. Ces séries paraissent constituer un nouveau sous-ensemble qui s'ajoute à ceux recensés par DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Armand Colin, 2005, p. 54-55 (cette édition est une réimpression du livre paru en 1992).

Résumé

Cet article montre l'originalité des romans de Petros Markaris, qui mettent en scène le commissaire Kostas Charitos. Ces romans sont profondément ancrés dans l'histoire grecque moderne, depuis la guerre civile qui a suivi la Seconde Guerre mondiale jusqu'à nos jours. Markaris insiste en particulier sur l'épisode du Polytechneion, lieu de la révolte des étudiants contre les colonels, puis sur la crise économique des dernières années. Néanmoins, le commissaire n'est pas à proprement parler un acteur de cette histoire; il la vit avec ses conséquences sur sa vie professionnelle et familiale qui, elle aussi, est très présente dans ces romans.

Abstract

This article shows the originality of Petros Markaris' novels, where commissioner Kostas Charitos is the central character. These novels are deeply rooted in modern Greek history beginning with the civil war that took place in the wake of WWII, until the most recent crises. Markaris stresses above all the student protest at the Polytechneion, against the so-called Colonels dictatorship, and also the economic crisis of these last ten years. Yet commissioner Charitos is not strictly speaking a forefront actor of these historical events, whose consequences impact his professional and personal life, the latter being a very significant element in these novels.

Sylvain Briens

Le *Nordic Noir* – Entre modèle nordique et boréalisme

Le 19 mars 2010, le *New York Times* publie un article dont le titre «Nordic Noir and the Welfare State» annonce l'émergence d'un nouveau genre. Si les modalités artistiques restent à définir, la couleur esthétique ainsi que la teneur politique se donnent à lire intuitivement. L'appellation «Nordic Noir» est apparue deux mois auparavant, le 15 janvier, sous la plume de Laura Miller dans un article paru dans le *Wall Street Journal*, «The Strange Case of the Nordic Detectives» :

«L'énorme succès de la trilogie Millenium de Stieg Larsson, dont le premier volet s'intitule La Fille au tatouage en forme de dragon [traduit par le titre Les hommes qui n'aimaient pas les femmes], est l'exemple le plus patent de l'engouement mondial pour le polar scandinave. Les enquêteurs du "Nordic Noir" ne sont ni des héros d'action ni des génies ombrageux et excentriques. Leurs méthodes – que ce soient des hommes ou des femmes – sont fondées sur la détermination, l'humilité et la persévérance, et elles sont accessibles à tout un chacun.»¹

¹ «Stieg Larsson's hugely popular Millenium Trilogy (beginning with *The Girl With the Dragon Tattoo*) is the most visible example of the global mania for Scandinavian crime

Quelques mois plus tard, en décembre, la BBC diffuse un documentaire dont le titre reprend l'étiquette «Nordic Noir»: «Nordic Noir: The Story of Scandinavian Crime Fiction». La voix off en suggère une première définition :

« un site naturel d'une envoûtante beauté, une société utopique où des gens au physique avantageux mènent une vie idyllique: voilà le cadre parfait pour un meurtre. Depuis une dizaine d'années le polar scandinave est devenu un phénomène mondial et l'histoire même de son succès comporte tous les ingrédients d'un thriller. Un décor à l'ambiance lourde où les nuits peuvent durer des jours entiers, avec beaucoup d'endroits isolés où l'on peut cacher un cadavre. »²

Si la BBC place le roman policier au centre de son propos, la dénomination invite immédiatement à dépasser le champ de la fiction romanesque pour tisser des liens avec d'autres domaines de la création artistique. D'une part, l'attention portée à la dimension esthétique appelle des comparaisons avec le cinéma et la production télévisuelle; il s'agit de saisir une atmosphère, un environnement affectif. D'autre part, on distingue un questionnement politique, dans un contexte où la critique du modèle politique nordique, en tant que société du bien-être, s'impose comme un élément essentiel de la narration. Le *Nordic Noir* sert de palimpseste laissant apparaître, derrière le voile de la fiction, un visage plus sombre du modèle nordique.

En 2013, l'Oxford Dictionary institutionnalise le *Nordic Noir* comme un genre à part entière et en donne une définition relativement restrictive: «un genre de roman et de téléfilm policier scandinave qui

fiction. The detectives of the Nordic noir aren't impatient, eccentric geniuses or action heroes. His or her methods – determination, humility and endurance – are available to everyone.»

² *« a place of haunting natural beauty, a utopian society where beautiful people live idyllic lives. It is the perfect place for murder. Over the past decade the Scandinavian Crime fiction has become a global phenomenon and the story of its success takes all the ingredients of a thriller. An atmospheric setting where nights can last for days, with many lonely places to hide a body. »*

met en scène, typiquement, des intrigues sombres et de lugubres décors urbains.»³

L'association en un seul syntagme de « nordic » et de « noir » donne à lire le néologisme qui signe l'émergence d'un genre autant qu'il s'inscrit dans la continuité d'une histoire esthétique. « Noir » fait référence à un style cinématographique⁴ qui convoque le cinéma américain des années 1940 (avec pour paradigme des films comme *The Maltese Falcon* de John Huston, 1941, ou *Double Indemnity* de Billy Wilder, 1944), mais aussi l'expressionnisme allemand des années 1920 et 1930. L'alternance lente entre les nuits claires de l'été et les nuits sans fin de l'hiver s'impose comme l'une des caractéristiques principales d'une écriture nordique dans laquelle l'environnement et l'atmosphère jouent un rôle prépondérant dans la narration. Deux mots de la langue suédoise, *stämning* et *längtan*, intraduisibles en français, permettent de rendre compte de ce réinvestissement du « Noir » dans ses acceptions plurielles, telles qu'elles sont mises en œuvre dans les romans policiers, films ou séries scandinaves. *Stämning* se réfère à l'atmosphère du lieu, tandis que *längtan* parle d'un mélange de nostalgie, ou d'aspiration mélancolique à retrouver l'atmosphère singulière d'un lieu perdu. Qu'il s'agisse de la ville devenue scène de crime, des grands espaces des plaines de Scanie⁵, ou encore du *ffjäll* de Laponie, écrin d'une violence sociale sourde, le génie du lieu composé à la fois du *stämning* et du *längtan* modalise de façon reconnaissable les affects des personnages, souvent marqués par un certain laconisme. L'esthétique du « Noir », telle qu'elle est déterritorialisée et renouvelée par les écrivains ou

³ « a type of Scandinavian crime fiction and television drama that typically features dark storylines and bleak urban settings. » <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/nordic-noir>.

⁴ Voir FAY Jennifer and NEILAND Justus, *Film Noir*, New York: Routledge, 2010.

⁵ Voir STIGSDOTTER Ingrid, « Crime Scene Skane: Guilty Landscapes and Cracks in the Functionalist Facade in Sidetracked, Firewall and One Step Behind », in HEDLING Erik, HEDLING Olof, JÖNSSON Mats (éd.), *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*, Stockholm: Mediehistoriskt Arkiv, 2010, p. 243-262 ; WADE Anne Marit, « Crime Scenes: Conceptualizing Ystad as Location in the Swedish and the British Wallander TV Crime Series. » in *Northern Lights* 9 (2011), p. 9-25.

réalisateurs nordiques, se donne ainsi à saisir par le biais d'un prisme hybride, où singularité de l'espace et émotions mineures soutiennent, et parfois même prennent le pas sur l'intrigue policière elle-même⁶.

Le roman policier à énigme scandinave, qui trouve ses lettres de noblesse dans la décalogie de Per Sjöwall et Maj Wahlöö, *Romanen om ett brott* (*Le roman d'un crime*, 1965-1975), s'est imposé comme un genre à part entière de la littérature mondiale grâce au succès d'auteurs tels que le Suédois Henning Mankell ou les Norvégiens Jo Nesbø et Gunnar Staalesen⁷. En 2006, la diffusion mondiale de la trilogie *Millenium* de Stieg Larsson, composée de *Män som hatar kvinnor* (*Les Hommes qui n'aimaient pas les femmes*, 2005), *Flickan som lekte med elden* (*La Fille qui rêvait d'un bidon d'essence et d'une allumette*, 2006), *Luftslottet som sprängdes* (*La Reine dans le palais des courants d'air*, 2007) a donné une visibilité spectaculaire à ce qui sera dorénavant appelé *Nordic Noir*. La diffusion de *Millenium* à plusieurs millions d'exemplaires dans plus de 50 pays et le succès des adaptations cinématographiques suédoises et américaines (plus de 300 millions de spectateurs) ont provoqué un phénomène commercial sans précédent pour la culture nordique. Dans le sillage de *Millenium*, les romans d'Arnaldur Indridason, d'Henning Mankell, de Jo Nesbø, d'Åke Edwardson, d'Håkan Nesser, de Jussi Adler-Olsen, de Johan Theorin, de Liza Marklund, de Gunnar Staalesen, d'Åsa Larsson, de Jens Lapidus ou encore de Camilla Läckberg, pour ne citer que les plus célèbres, se vendent à plusieurs millions d'exemplaires. Les réseaux mondiaux de l'industrie du film, d'Internet et de la publicité orchestrent une diffusion de ces œuvres en les rapprochant des séries et films nordiques contemporains, et créent ainsi l'appellation commune de *Nordic Noir*⁸.

⁶ Voir ARVAS Paula, NESTINGEN Andrew (éd.), *Scandinavian Crime Fiction*, Cardiff: University of Wales Press, 2011; FORSHAW Barry, *Death in a Cold Climate: A Guide to Scandinavian Crime Fiction*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012; FORSHAW Barry, *Nordic Noir: A Pocket Essential Guide to Scandinavian Crime Fiction, Film & TV*, Herts: Old Castle Books, 2013.

⁷ AUCHET Marc (éd.), *Le Roman policier scandinave*, *Études Germaniques* 4 (2010) (n°260).

⁸ BADLEY Linda, SEPPÄLÄ Jaakko, NESTINGEN Andrew (éd.), *Nordic Noir. Adaptation and Appropriation: Film, Television, and Beyond*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019.

Face à ce phénomène commercial lié à un genre considéré traditionnellement comme mineur, de nouvelles pratiques apparaissent dans le monde de l'édition scandinave: de nouveaux réseaux de médiation et de promotion naissent du contact avec l'industrie du cinéma, avec notamment l'émergence des agents littéraires⁹.

Ainsi peu à peu s'impose au lecteur du *Nordic Noir* un véritable horizon d'attente, une invitation à découvrir le Nord, tant dans sa réalité politique et sociale que dans son imaginaire.

***Nordic Noir* et modèle nordique**

Le roman policier nordique se place dans une double filiation: celle du «roman à énigme», dont l'âge d'or s'inscrit dans les décennies qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale sous la plume des écrivains suédois Stieg Trenter, Maria Lang, H.-K. Rönblom et Vic Suneson; et la tradition plus ancienne, puisqu'elle règne sur les lettres scandinaves depuis la fin du XIX^e siècle, d'une littérature qui s'engage dans les débats de société. Cette position de l'écrivain qui prend part aux débats politiques sans pour autant soumettre son écriture à une posture idéologique figée, peut presque s'identifier à une éthique, puisqu'on la retrouve dans des courants littéraires aussi divers que le mouvement de la «percée moderne» – porté notamment par le Danois Georg Brandes, le Norvégien Henrik Ibsen et le Suédois August Strindberg –, la littérature prolétarienne – Martin Andersen Nexø au Danemark, Johan Falkberget en Norvège puis Ivar Lo-Johansson, Moa Martinson, Harry Martinson et Artur Lundkvist en Suède –, la littérature de mobilisation (*beredskapslitteratur*) dans la Suède neutre des années 1930 et 1940, ou encore la littérature de résistance dans les autres pays scandinaves pendant la Seconde Guerre mondiale.

⁹ BERGLUND Karl, «A Turn to the Rights: The Advent and Impact of Swedish Literary Agents», in HELGASON Jon, KÄRRHOLM Sara, STEINER Ann (éd.), *Hype, Bestsellers and Literary Culture*, Lund: Nordic Academic Press, 2014, p. 67-88.

Pour comprendre la critique politique que le roman policier scandinave puis le *Nordic noir* ont développée, il est important de rappeler qu'au ^{xx} siècle, le parti social-démocrate s'est imposé comme la principale force politique en Scandinavie. Il a construit dans les années 1930 le programme d'une « société de bien-être » fondée sur une idée centrale, le *folkhem*. Le terme, qui signifie mot à mot le « foyer du peuple », transpose à l'échelle nationale l'égalité et la solidarité propres au foyer familial. Concertation, coopération et consensus sont les piliers d'un projet dont l'objectif est la création d'une société de bien-être et la suppression des classes sociales.

Dans un article écrit en 1971, « Kriminalromanens förnyelse » (Le renouveau du roman policier), Sjöwall et Wahlöö revendiquent dans leur travail la dimension de critique sociale dans un contexte de domination des politiques sociales-démocrates : « *Le roman policier moderne veut être "vrai" d'une façon complètement objective. Il considère que le plus important est d'agir comme réveil social, d'avoir un contenu utile et psychologiquement correct.* »¹⁰ Face à l'établissement du *folkhem* comme modèle politique national et comme paradigme international (ce que l'on appelle communément le « modèle nordique »), les critiques ne tardent pas à émerger. À partir des années 1960, une littérature de protestation (on parle en Suède de *protestlitteratur*¹¹) s'insurge contre une ingénierie sociale qui sacrifierait les libertés individuelles au profit du bien-être collectif et mènerait à une dictature silencieuse.

Le roman policier nordique naît ainsi sur une scène littéraire marquée par la faillite de l'utopie du *folkhem*. Le sous-titre des dix romans de Maj Sjöwall et Per Wahlöö, « le roman d'un crime » (*Romanen om ett brott*), se laisse ainsi lire comme la chronique de la mort annoncée du modèle nordique. Lorsque Sjöwall et Wahlöö critiquent l'action et l'organisation de la police suédoise, ils dénoncent un modèle politique devenu totalitaire :

« *Et, depuis ce colosse hypermoderne situé en plein cœur de Stockholm (le bâtiment de direction de la police nationale à Kungsholmen), la*

¹⁰ SJÖWALL Maj, WAHLÖÖ Per, « Kriminalromanens förnyelse », *Jury* 1 (1972), p. 9-11.

¹¹ SVEDJEDAL Johan, *Ner med allt? Essäer om svensk skönlitteratur ca 1965-1975*, Stockholm : Wahlström & Widstrand, 2014.

police étendrait ses tentacules dans toutes les directions afin de tenir les citoyens découragés de ce pays dans sa poigne de fer. Certains d'entre eux, tout du moins; tout le monde ne pouvait pas émigrer ou se suicider. [...] Le nouvel immeuble était un symbole fort important de ce pouvoir tout neuf. Il devait faciliter une direction centralisée et planifiée de type totalitaire et constituer en outre une citadelle facile à mettre à l'abri des regards indiscrets. Et par regards indiscrets, il fallait entendre ceux de la nation dans son ensemble.»¹²

Dès lors, les romans noirs scandinaves ne cessent de mettre en scène les éventuels travers d'une social-démocratie corrompue par l'exercice du pouvoir sur plusieurs décennies¹³. La trilogie *Millenium*, par exemple, éclaire la face sombre d'une « société de bien-être » suédoise dans laquelle les valeurs démocratiques sont bafouées par des formes d'autorités qui ne respectent pas les idéaux de transparence et de tolérance démocratiques, d'égalité entre les hommes et les femmes ou encore de protection des mineurs. De façon similaire quoique moins spectaculaire, Henning Mankell a su tisser la critique acerbe d'une société dans laquelle la violence politique a engendré une violence sociale. La mélancolie de l'inspecteur Kurt Wallander et la crise existentielle qui l'accompagne semblent en effet symboliser le mal-être d'une social-démocratie à bout de souffle qui n'a pas su faire le travail de mémoire de son passé pendant la Seconde Guerre mondiale, pas plus qu'elle n'a réussi à supprimer le racisme ou d'autres violentes expressions d'intolérance, ni faire respecter les valeurs démocratiques.

Au-delà du récit d'un modèle en déclin, la question des libertés individuelles émerge de façon récurrente, tant dans les romans policiers que dans les films et séries nordiques. Deux images de la Scandinavie s'affrontent ainsi dans un dialogue entre utopie et dystopie. D'une part les sociétés scandinaves y apparaissent comme des modèles d'organisation sociale, selon une tradition littéraire et journalistique qui

¹² SJÖWALL Maj, WAHLÖÖ Per, *La Chambre close*, Paris : Payot, 2016, p. 203-204.

¹³ STOUGAARD-NIELSEN Jakob, *Scandinavian Crime Fiction*, London, New York: Bloomsbury, 2017.

remonte aux années 1930¹⁴. Chantre d'un discours exogène exaltant le Nord, l'écrivain français Henri Queffelec décrit en 1948 les Suédois comme un «*peuple d'ingénieurs et de contremaîtres*», «*de chimistes et de comptables*», mais aussi comme «*un peuple de poètes*» qui «*aime la légende et la féerie*»¹⁵. Mais d'autre part, une face plus sombre se laisse deviner lorsque les dangers d'une modernité déshumanisante créent les conditions d'une dictature silencieuse privant les individus de liberté. On retrouve dans cette seconde image les critiques des années 1950 et 1960 selon lesquelles le modèle social-démocrate a sacrifié le bonheur du citoyen sur l'autel de la rationalité et de l'ingénierie sociale. Un autre écrivain français, Emmanuel Mounier, émet une mise en garde contre un «*État de bien-être*» suédois qui, au nom de la culture de masse et du collectivisme, menace de fait la notion de personnalité et d'individualité¹⁶. Le roman policier puis le *Nordic Noir* réactualisent les modalités dialectiques de ce débat entre modèle démocratique et totalitarisme silencieux : l'utopie du *folkhem* a-t-elle résisté à l'épreuve du réel ? La social-démocratie a-t-elle durablement su mettre en place un modèle stable et satisfaisant en termes de libertés individuelles et de valeurs démocratiques ?

Dans les deux œuvres qui ont marqué la naissance du *Nordic Noir*, le roman de Peter Høeg, *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (1992), accompagné de l'adaptation cinématographique réalisée par Bille August (1997), et la trilogie *Millenium* de Stieg Larsson (2005-2007), la critique sans concession de la corruption et des déficits démocratiques écorne l'image d'un *folkhem* modèle et invite le lecteur à porter un regard sévère sur la mise en œuvre du programme social-démocrate. Le roman de Peter Høeg adopte une perspective postcoloniale pour dénoncer l'exploitation hypocrite des ressources du Groenland par les autorités danoises et la faible prise en considération

¹⁴ KYLHAMMAR Martin, «Le nouvel homme du Nord: amoureux de la nature, heureux de vivre et profondément démocrate. Analyse de l'image de la Suède dans les récits de voyages français 1945-1980», in *Boréalisme, Études Germaniques* 2 (2016) (n° 282), p. 283-294.

¹⁵ QUEFFELEC Henri, *Portrait de la Suède*, Paris : Hachette, 1948, p. 258.

¹⁶ MOUNIER Emmanuel, «Notes scandinaves», in *Esprit*, février 1950, p. 286.

des droits des populations autochtones. L'héroïne, une femme inuite installée à Copenhague, mène un combat contre un pouvoir masculin et colonial qui refuse d'entendre la voix des faibles. Dans *Millenium*, Stieg Larsson dénonce tour à tour les scandales de corruption du monde de la finance en lien avec un pouvoir politique complaisant, les déficits de transparence au sein du pouvoir politique, la violence sociale des institutions de protection des mineurs et des services de psychiatrie, la violence sexiste, la traite des femmes clandestines, le pouvoir toujours croissant de l'extrême droite et la présence des groupes néonazis dans les arcanes de l'État et de la police. Dans chacun de ces deux romans, le modèle nordique semble être tombé dans les dérives d'un système corrompu trahissant ses valeurs fondatrices¹⁷.

Dans un autre registre, Gunnar Staalesen enquête sur des crimes en lien avec la drogue et la prostitution, expressions de la face cachée du capitalisme, à travers la figure de Varg Veum, ancien salarié à la protection de l'enfance devenu détective privé. Dans des romans comme *I mørket er alle ulver grå* (*La nuit, tous les loups sont gris*, 1983) ou *Kvinnen i kjøleskapet* (*La Femme dans le frigo*, 1981), il décrit les immenses changements sociaux et politiques provoqués par la découverte du pétrole dans les années 1970. Le décor pluvieux de la ville norvégienne de Bergen place le récit dans un environnement sombre et déprimant. Une description de la bibliothèque municipale, symbole originel du *folkhem*¹⁸, illustre la teneur de la critique de Staalesen :

«Je franchis la rue qui séparait la gare de sa sœur jumelle: la bibliothèque municipale de Bergen. Les deux édifices avaient été construits dans le même matériau: de gros blocs sombres de granit. Peut-être dans le but que ces solides monuments érigés à deux pas des vertus humaines, agitation et soif de connaissance, survivent

¹⁷ La série danoise *Borgen* (2010-2013), qui ne peut pas vraiment être qualifiée de *Nordic Noir*, semble prendre le contre-pied de cette critique en exposant l'exercice du pouvoir et la vie quotidienne d'une femme devenue Premier ministre.

¹⁸ Le terme *folkhem* a d'abord été employé pour nommer le projet de bibliothèques municipales gratuites et ouvertes à tous à la fin du XIX^e siècle.

aux jours du jugement dernier que l'on imaginait pour le tournant du siècle. Et ils étaient encore là, attendant la bombe à neutrons. Une fois l'humanité disparue, ils seraient peut-être toujours là : la gare et ses éternels courants d'air, froide et inhospitalière, même en été ; la bibliothèque et ses rayonnages courbés sous le poids d'une connaissance qui n'aurait malgré tout servi à rien. Des trains invisibles partiraient toujours suivant des horaires éternels, sur des rails depuis longtemps ravagés par la rouille ; et les fantômes des lecteurs intemporels iraient silencieusement d'une étagère à une autre, sans prendre un seul livre, sans lire un seul mot.»¹⁹

Staalesen met en garde contre l'effritement de la morale et de la solidarité dans un État de bien-être perverti par sa richesse pétrolière.

Le *Nordic Noir* dévoile donc un dénominateur commun dans sa critique du modèle nordique. D'une façon générale, il dénonce une ingénierie sociale qui a désaffecté la dimension humaine du projet de *folkhem* et regrette que le rêve d'une meilleure société se soit transformé en un cauchemar, celui d'une société froide et rationnelle dans laquelle la violence politique suscite la violence sociale. Le meurtre d'Olof Palme en 1986, imaginé onze ans auparavant par Sjöwahl et Walöö dans *Terroristerna* (*Les Terroristes*, 1975), symbolise la perte de l'innocence du *folkhem* et annonce une violence que le *Nordic Noir* ne va cesser d'ausculter.

Nordic Noir et boréalisme

À la croisée de ces questionnements politiques, le succès mondial du *Nordic Noir* crée un paradoxe : alors même que la critique sociale qu'on y trouve marque la fin de l'utopie du modèle nordique, le Nord qui s'y donne à lire exerce sur le lecteur un attrait et un mystère indéniables. La congruence entre la face sombre du modèle, d'une part, et le pouvoir

¹⁹ STAALESEN Gunnar, *La nuit, tous les loups sont gris*, Larbey : Gaïa, 2005, p. 150-151.

de fascination toujours renouvelé des sociétés scandinaves, d'autre part, structure une mise en récit du Nord qui exploite le miroir à multiples facettes de ses propres représentations.

Le succès du *Nordic Noir* ne peut donc se comprendre sans convoquer la puissance poétique du Nord et de son imaginaire. Le Nord, concept géographique itinérant mal défini, renvoie ici avant tout à une identité esthétique. L'idée de nordicité et d'imaginaire nordique rappelle que le Nord fait signe vers une expérience qui appelle à une mise en récit. Le *Nordic Noir* s'inscrit dans un mouvement scriptural et figural que l'on peut appréhender sous le terme de *boréalisme*. Si « [l]e suffixe “-isme” décrit la fonction dynamique du processus constant de re-fabrication du Nord », « la racine “boréal” affirme la dimension esthétique et écologique du mouvement »²⁰. Le boréalisme, défini comme le mouvement esthétique de la nordicité, trouve une expression nouvelle avec le *Nordic Noir*. Ce dernier prend en effet pour pivot esthétique un ensemble de représentations caractéristiques de l'imaginaire du Nord, qu'il soit climatique ou culturel. L'hiver, le froid, le monochromatisme du blanc ou du bleu pâle, l'alternance radicale de lumière, l'horizontalité, l'inhospitalité et le silence déterminent un territoire réel ou fantasmé que l'imaginaire collectif associe immanquablement au Nord circumpolaire.

Si le *Nordic Noir* ne place pas nécessairement son action dans ce Nord circumpolaire, puisque la Scandinavie habitée est principalement située au sud du cercle polaire arctique, le phénomène de déterritorialisation caractéristique du boréalisme²¹ projette pourtant les attributs de la nordicité sur ces espaces plus méridionaux. Ainsi, des villes du sud de la Scandinavie, notamment Copenhague, ville de prédilection du *Nordic Noir*, sont mises en scène dans un climat arctique²². Peter Høeg ouvre par exemple le roman *Frøken Smillas fornemmelse for sne* (*Smilla*

²⁰ BRIENS Sylvain, « Boréalisme. Pour un atlas sensible du Nord », in *Boréalisme 2.0, Études germaniques* 2 (2018), p. 151-176.

²¹ BRIENS Sylvain, « Boréalisme... ».

²² Pour une étude sur le roman policier et le milieu urbain, voir BORG Alexandra, *Brottsplats Stockholm: Urban kriminallitteratur 1851-2011*, Stockholm: Stockholms förlag, 2012.

et *l'amour de la neige*, 1992) par une description du froid, de la neige, de la glace :

« Il gèle, un extraordinaire -18 C; il neige et, dans la langue qui n'est plus la mienne, cette neige est *qanik* – de gros cristaux planent presque en apesanteur, s'amoncellent sur le sol et le recouvrent d'une couche gelée blanche et poudreuse.

L'obscurité de décembre s'élève de la tombe, elle semble aussi illimitée que le ciel au-dessus de nous. Dans cette obscurité, nos visages ne sont plus que des disques faiblement éclairés. »²³

La scène se passe à Copenhague, mais Smilla, la narratrice groenlandaise, la perçoit par le prisme de son enfance arctique et exploite la richesse de sa langue maternelle pour décrire la neige avec précision. Pour le lecteur, l'effet d'exotisation construit d'emblée une altérité géographique placée sous le signe d'un double discours: le discours de l'explorateur qui découvre le Grand Nord et le discours colonial. Par sa prise de parole contre le pouvoir économique et policier danois, Smilla, glaciologue d'origine inuit, inverse peu à peu les relations de pouvoir. C'est justement par sa connaissance des phénomènes climatiques liés au froid qu'elle peut lire certains signes, invisibles pour les autres, dans un espace urbain, celui de Copenhague, qui ne subit pas habituellement des températures aussi froides. Le déchiffrement des traces de pas dans la neige donne ainsi une indication essentielle pour résoudre l'énigme de la mort d'Esajas: Smilla y voit la preuve que l'enfant n'est pas tombé du toit par accident. La connaissance sensible du froid et de son environnement laisse émerger une voix à la fois exotique et marginale qui s'affirme progressivement comme la seule voix narrative légitime, notamment lorsque l'action du roman se déplace au Groenland.

Les caractéristiques climatiques arctiques ont ainsi façonné un imaginaire du Nord dont le *Nordic Noir* s'inspire pour en faire une marque identitaire immédiatement reconnaissable: en exagérant la distance entre le Sud (où se trouve le lecteur) et le Nord (où l'action

²³ HØEG Peter, *Smilla et l'amour de la neige*, Paris: Seuil, 1996.

est située) par l'effet d'exotisation, les textes mobilisent les principales caractéristiques de la nordicité telle qu'elle est définie par le géographe Louis-Edmond Hamelin dans *Nordicité canadienne* (1976) : vue comme « *l'état et le niveau polaire dans l'hémisphère boréal* »²⁴, la nordicité se définit par un imaginaire du Nord constitué de données climatiques telles que la « *simplification des formes – horizontalité – et des couleurs – blanc, bleu pâle, teintes rosées –* », la « *présence de la glace, de la neige et de tout le registre du froid* »²⁵, ainsi que de données culturelles qui fixent une « *charge mentale que les individus se font du Nord* »²⁶.

L'exploitation de ces attributs par les auteurs du *Nordic Noir* a contribué à conférer une certaine homogénéité au genre²⁷, ainsi qu'en témoigne la réaction humoristique des éditions Points, lorsqu'ils affichent un bandeau stipulant « *Ce n'est pas un polar suédois* » sur les romans policiers non nordiques. L'éditeur exprime en ces termes une homogénéisation conférant à la monotonie :

« *Marre des cadavres enfouis dans la neige? Des perquisitions par -30 C? Des inspecteurs asociaux qui carburent à l'aquavit? Cet été, les éditions Points proposent aux amateurs de polar de quitter la Suède le temps d'un meurtre ou deux, avec une sélection de romans venus du monde entier. Direction la Chine, l'Iran, l'Argentine, les Rocheuses, avec 7 polars qui prouvent que le Grand Nord n'a pas le monopole des crimes à vous glacer le sang!* »²⁸

Si cette campagne se joue avec humour des lieux communs nordiques (« *Origine non scandinave contrôlée* », « *Sans aquavit ajouté* », « *À consommer à une température de plus de -30 degrés* » ou

²⁴ HAMMELIN Louis-Edmond, *Nordicité canadienne*, Montréal: Hurtubise HMH, 1976.

²⁵ CHARTIER Daniel, « Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? », in *Boréalisme, Études Germaniques* 2 (2016) (n° 282), p. 190.

²⁶ HAMMELIN Louis-Edmond, *Nordicité...*, p. 79.

²⁷ STOUGAARD-NIELSEN Jakob, « Nordic noir in the UK: the allure of accessible difference », in *Journal of AESTHETICS & CULTURE* 8 (2016), p. 1-11.

²⁸ www.lecerclepoints.com/page-ce-polar-n-est-pas-suedois-cet-ete-decouvrez-polars-320.htm

encore « 0 % de poisson fumé »), elle reconnaît bien, malgré la mise à distance moqueuse, qu'au XXI^e siècle le polar est bel et bien devenu nordique.

« *Le Grand Nord n'a pas le monopole des crimes à vous glacer le sang!* » Le jeu de mots par lequel l'expression figée acquiert un sens presque culturel replace au centre la relation entre un être-au-monde, un ensemble de modes de vie et un climat, qui nourrit de manière centrale la mise en récit du Nord dans le polar. Peter Høeg propose l'idée d'un climat qui déterminerait l'identité des personnages et leur manière de percevoir le monde en donnant la parole aux autochtones :

« *Dans le Groenland du Nord, les distances sont mesurées en Slinik, en "sommeils", en nombre de nuits nécessaires au déplacement. Ce n'est pas une distance fixe, car le slinik varie en fonction des conditions climatiques et de la saison. Ce n'est pas non plus une mesure du temps. [...] Slinik n'est pas une distance ni un nombre de jours ou d'heures. Il s'agit d'un phénomène spatio-temporel, un concept qui décrit l'union de l'espace, du mouvement et du temps.* »²⁹

Plus qu'une marque d'exotisme, Peter Høeg réaffirme ici un postulat épistémologique fondateur du *boréalisme*, la théorie des climats : il existerait une relation de cause à effet entre climat et manière de vivre et de penser. Premier polar arctique, et l'un des romans que l'on pourrait lire comme étant à l'origine du *Nordic Noir*, *Smilla et l'amour de la neige* tisse une filiation avec la mémoire culturelle du Nord à travers les références aux explorations arctiques, à la conquête du pôle et à la colonisation du Groenland. Par le récit du destin tragique de Smilla et d'Esajas, Peter Høeg convoque et dénonce les effets pervers et les crimes du pouvoir colonial danois : alcoolisme des Inuits, hygiénisme et assimilation des enfants inuits à Copenhague, corruption, exploitation des ressources naturelles et enjeux écologiques.

Au-delà de la sémantisation politique du discours boréal, le tissage de discours à la fois endogènes et exogènes sur le Nord crée, dans le roman

²⁹ HØEG Peter, *Smilla...*, p. 350.

de Peter Høeg, une atmosphère qui deviendra la caractéristique principale de l'identité esthétique du *Nordic Noir*. Ce qui importe, c'est le *stämning*, le génie du lieu. Les séries télévisées *Bron* (*The Bridge*, 2011-), *Forbrydelsen* (*The Killing*, 2007-2012) et *Midnattssol* (*Jours polaires*, 2016-) attirent le spectateur par une esthétique construite sur des jeux de lumière aux alternances lentes, que ce soit en extérieur, avec des paysages toujours marqués par des phénomènes météorologiques, ou en intérieur, dans des bureaux ou des maisons équipés de meubles iconiques du design nordique, des pièces où règne une lumière tamisée. Le film *Insomnia* (1998) réalisé par Erik Skjoldbjærg met en scène l'enquête d'un inspecteur déboussolé par les nuits blanches de l'été arctique du Nord de la Norvège. L'atmosphère oppressante et insomniaque créée par l'absence de nuit semble mener le personnage principal à la folie. Un effet similaire a été exploité par les réalisateurs de la série *Midnattssol* dans laquelle une inspectrice française souffre des conditions lumineuses de la Laponie en plein été³⁰.

Jagten (*La Chasse*, 2012) réalisé par Thomas Vinterberg ne relève pas du film policier à proprement parler, mais la chasse à l'homme provoquée par des accusations mensongères de pédophilie s'organise dans une atmosphère oppressante créée par les lumières et les couleurs de l'automne, saison de la chasse. La citation du poète Henrik Nordbrandt, célèbre pour les Danois, exprime l'importance de cette saison de manière paradigmatique :

« *L'année a 16 mois.
 Novembre, décembre, janvier, février
 mars, avril, mai, juin, juillet,
 août, septembre, octobre,
 novembre, novembre, novembre, novembre.* »³¹

³⁰ WAADE Anne Marit, « Arctic noir on screen: Midnight Sun (2016-) as a mix of geopolitical criticism and spectacular, mythical landscapes », in BADLEY Linda, SEPPÄLÄ Jaakko, NESTINGEN Andrew (éd.), *Nordic Noir Adaptation and Appropriation: Film, Television, and Beyond*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2019.

³¹ Året har 16 måneder: / November, december, januar, februar, / marts, april, maj, juni, juli, / august, september oktober, / november, november, november, november. (NORDBRANDT Henrik, *Håndens skælven i november*, Digte, 1986)

La scène de chasse qui clôt le film reprend cette esthétique automnale dans une forêt aux couleurs chatoyantes et à la lumière rasante qui empêche le chasseur de voir qui vient de lui tirer dessus. Le travail pictural de Tomas Vinterberg module de façon iconique les éléments par lesquels le *Nordic Noir* crée une atmosphère singulière imprégnée d'émotions boréales³².

Conclusion

Le polar du XXI^e siècle est-il inévitablement un polar polaire, ainsi que les éditions Points feignent de le déplorer? La fortune éditoriale et commerciale du *Nordic Noir* ne doit pas masquer la diversité d'un genre mondialisé dont les écritures et réécritures ne respectent pas le maillage réel des frontières géopolitiques, ni les origines anglaises du genre au XIX^e siècle. Il serait vain de chercher à séparer de manière hermétique le *Nordic Noir* d'un champ littéraire et cinématographique mondial dans lequel les emprunts formels et thématiques circulent librement³³. Le polar nordique n'a certes pas le monopole des personnages complexes, des détectives blasés, des enquêtes policières laissées aux mains d'une inspectrice, plutôt que d'un inspecteur³⁴, entre autres exemples. Pourtant, le *Nordic Noir* a su se distinguer pour devenir un genre à part entière, avec des caractéristiques qui lui sont propres. Aussi n'est-il pas si étonnant de voir émerger l'idée d'un *Nordic Noir* en tant que genre qui ne serait plus le domaine réservé des écrivains ou des réalisateurs d'origine scandinave. Le label «polar nordique» a servi à commercialiser les romans policiers du Français Olivier Truc ou du

³² Voir AGGER Gunhild, «Emotion, Gender and Genre – Investigating *The Killing*», in *Northern Lights*, 9(1) (2011), p. 111-125; WAADE Anne Marit, JENSEN Pia Majbritt, «Nordic Noir Production Values. *The Killing* and *The Bridge*», in *Akademisk kvarter* 7 (2013), p. 189-201.

³³ Voir MESPLEDE Claude (éd.), *Dictionnaire des littératures policières*, Nantes: Joseph K., 2007 (seconde édition).

³⁴ Voir REGARD Frédéric, *Le Détective était une femme*, Paris: PUF, 2018.

Suisse Marc Voltenauer, par exemple³⁵. Et l'on connaît la fortune des remakes américains, anglais ou même français des séries policières nordiques³⁶, ainsi que le succès des séries non nordiques qui mettent en scène le Nord³⁷.

Tout semble pousser le *Nordic Noir* à accentuer et à revendiquer son identité nordique³⁸ : la demande explicite des éditeurs concernant les romans policiers dont l'action se situe en Scandinavie ; les subventions scandinaves dont les conditions imposent que les productions cinématographiques ou télévisuelles soient au moins binationales³⁹. Les attentes du lecteur ou du spectateur exigent que l'univers des romans policiers ou des séries remonte toujours davantage vers le cercle arctique. Si son originalité se dévoile dans la double capture de la mémoire culturelle du Nord et de l'imaginaire qui lui est associé, le *Nordic Noir* se place dans un sillage boréaliste, tout en le réactualisant par son ancrage référentiel.

³⁵ Le slogan « Un polar nordique des Alpes vaudoises » utilisé pour la promotion du roman *Le Dragon du Muveran* (2016) illustre cette identification apparemment paradoxale.

³⁶ On peut prendre pour exemple la série télévisée franco-britannique *Tunnel/The Tunnel* (2013), adaptation de *Bron*, le remake du film *Insomnia* d'Erik Skjoldbjærg par Christopher Nolan en 2002, ou encore l'adaptation américaine du premier volet de *Millenium*, *The Girl with the Dragon Tattoo* (Millénium : Les Hommes qui n'aimaient pas les femmes, 2011) par David Fincher.

³⁷ La série télévisée britannique *Fortitude* (2015) réalisée par Simon Donald place son action dans une ville imaginaire située dans le Grand Nord. Les conditions climatiques de l'hiver arctique y déterminent le déroulement de l'intrigue.

³⁸ La comédie « PØLÅR, ou comment écrire un polar suédois sans se fatiguer » montée au Théâtre Montmartre Galabru à Paris en 2019 témoigne des excès de cette tendance et la transforme en stéréotype émotionnel.

³⁹ La série *Bron* est une belle illustration de cette politique de financement : le cadavre coupé en deux, que l'on retrouve juste au milieu du pont de l'Øresund reliant Malmö et Copenhague, avec donc une partie du corps en Suède et l'autre au Danemark, justifie la mobilisation d'une équipe policière dano-suédoise et facilite ainsi la co-production danoise et suédoise.

Résumé

Suite au succès mondial de Millenium de Stieg Larsson, l'expression Nordic Noir est apparue dans la presse anglo-saxonne pour qualifier les romans policiers, films noirs et séries télévisées scandinaves contemporains. Nous chercherons à comprendre la pertinence de cette dénomination et les raisons de son succès. Si le Nordic Noir s'invite aujourd'hui dans un débat politique sur l'éventuel renouveau du modèle nordique, il réactualise également un boréalisme issu d'une fascination pour le Nord que la culture occidentale nourrit depuis l'Antiquité.

Abstract

Following the worldwide success of Stieg Larsson's Millenium, the term Nordic Noir appeared in the Anglo-Saxon press to qualify contemporary Scandinavian crime novels, black films, and television series. We will seek to understand the relevance of this denomination and the reasons for its success. If the Nordic Noir invites himself today into a political debate on the possible renewal of the Nordic model, he also updates a borealism resulting from a fascination with the North that Western culture has nourished since ancient times.

Corinne Fournier Kiss

Polar et enfances volées : Wałbrzych creuset du mal dans *Il fait sombre, presque nuit* de Joanna Bator

« Écoute : si tout le monde doit souffrir pour acheter par la souffrance l'harmonie éternelle – qu'ont à voir les enfants avec cela? Je ne comprends pas pourquoi ils devraient souffrir eux aussi [...]. Je comprends la solidarité du péché entre les hommes, mais il ne peut y avoir de solidarité dans le péché pour les enfants. »¹

Le polar polonais : histoire et caractéristiques

Le roman policier polonais est relativement jeune. Ce n'est qu'au début du xx^e siècle, à la suite des abondantes traductions de récits

¹ Traduction des *Frères Karamazov* de Dostoïevski. Cf. Достоевский Фёдор Михайлович, *Братья Карамазовы, Собрание сочинений*, Москва: государственное издательство художественной литературы, т. IX, 1958, p. 306: «*Слушай: если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети? Совсем непонятно, для чего должны были страдать и они? [...]. Солидарность в грехе между людьми я понимаю, но не с детками же солидарность в грехе.*» (Fragment traduit par l'auteur).

mettant en scène Sherlock Holmes – ceux de Conan Doyle bien sûr, mais aussi ceux de ses imitateurs et continuateurs, notamment allemands – que le genre fait son apparition en Pologne. Sous l'impact de cette invasion de polars étrangers, quelques Polonais s'essayaient au genre (A. Nasielski, S. Wotowski, M. Romanski) sans pour autant se distinguer par leur originalité: leurs romans policiers s'alignent parfaitement sur le reste de la production européenne. Les réalités représentées ne sont pas propres à la Pologne, les personnages mis en scène (détectives aussi bien que criminels) ont un caractère international et vont même jusqu'à emprunter leurs noms aux protagonistes des romans policiers européens. Ainsi en est-il, de manière générale et moyennant quelques variations imposées par les différentes situations politiques, jusqu'aux années 1990: les traductions des romans policiers européens se poursuivent par vagues, tandis que la production locale, bien que se hasardant parfois à camper des personnages polonais agissant dans les rues familières de Varsovie (comme dans les romans de J. Starski), n'en continue pas moins à nettement privilégier des intrigues qui se produisent en dehors des frontières de la Pologne. Ces timides tentatives de créer un genre proprement polonais se voient complètement réduites à néant avec l'implantation, après la Seconde Guerre mondiale, du régime communiste en Pologne. Selon la doctrine du réalisme socialiste, ces ouvrages ne traduisent pas les réalités polonaises: si les crimes existent, cela ne peut être qu'en Europe occidentale ou en Amérique, pays capitalistes, mais en aucun cas dans un environnement socialiste². La mort de Staline et le léger relâchement de la censure qui lui est consubstantielle permettent néanmoins un changement de tactique de la part des autorités culturelles face à des productions artistiques jusqu'ici considérées comme dégradantes, car on voit l'avantage que l'on peut en tirer: tout en distrayant le public et en réclamant sa participation pour résoudre les énigmes, ces productions artistiques remplissent une fonction de propagande non négligeable en

² Ces informations sont essentiellement basées sur les entrées «Kryminalna powieść» des deux encyclopédies suivantes: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1992, p. 481-486, et *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1997, p. 319-323.

présentant une vision idéalisée de la réalité. Des éléments criminogènes tentent-ils de s'introduire dans la société socialiste sous l'influence létale des bourgeois et des capitalistes de l'Occident? Le roman permet de témoigner de l'efficacité et de l'excellent fonctionnement des forces publiques et policières: les éléments perturbateurs sont rapidement maîtrisés, les criminels sont découverts, et la sécurité du citoyen est de nouveau assurée. L'ouvrage polonais de l'époque ayant eu le plus de succès (et par ailleurs toujours encore beaucoup lu aujourd'hui), est *Le Méchant* [Zły, 1955] de Leopold Tyrmand, même si le roman introduit très clairement une critique à l'égard du régime: en effet, la restauration de l'ordre ne s'y fait pas ici par des instances policières, qui ne peuvent ou ne veulent voir ce qui se passe, mais par un seul privé dont la force physique inouïe lui permet d'avoir raison d'un gang de jeunes criminels issus des bas-fonds de Varsovie³.

La chute du communisme permet cependant au roman policier polonais de chercher sa voie en dehors des contraintes de la censure. Au début du XXI^e siècle, on assiste à une véritable explosion du genre, très influencée par le polar scandinave et surtout suédois (cf. Stieg Larsson, Henning Mankell, Maj Sjöwall et Per Wahlöö): comme celui-ci, le polar polonais s'appuie sur des réalités nationales et entre en dialogue critique avec les problèmes sociaux, culturels et politiques du pays. En outre, les best-sellers sont souvent dotés de véritables qualités artistiques et attestent d'une grande érudition, comme le montre le cas de Marek Krajewski (né en 1966), professeur de philologie classique à l'Université de Wrocław qui s'est réinventé en écrivain de polar pour ressusciter, documents à l'appui, l'histoire de sa ville de Wrocław-Breslau⁴.

C'est dans cette catégorie de romans policiers relevant de la «vraie littérature» qu'on a également rangé *Il fait sombre, presque nuit*

³ Ce roman est traduit en français. Cf. TYRMAND Léopold, *Zły, l'homme aux yeux blancs*, Paris: Stock, 1960.

⁴ Une saga de cinq romans policiers mettant en scène le détective Eberhard Mock a été consacrée à cette ville. Les cinq romans sont traduits en français sous les titres de: *Les Fantômes de Breslau, La Mort à Breslau, La Forteresse de Breslau, La Peste à Breslau, Fin du monde à Breslau*.

[*Ciemno, prawie noc*, 2012] de Joanna Bator (née en 1968)⁵. Ce polar est un roman clé pour comprendre ce qui se passe en Europe centrale, et notamment, on a voulu lire dans sa présentation démonisée de Wałbrzych – la ville natale de l’auteur – une puissante critique sociale de la Pologne contemporaine et de sa spiritualité⁶. Sans remettre complètement en cause les liens de ce livre avec des problématiques posées par la Pologne contemporaine, nous prétendons cependant qu’il a une portée beaucoup plus large.

Crimes, enquêtes et traces

En considérant les différentes langues européennes, on s’aperçoit que les dénominations du polar sont duelles : tantôt elles se déclinent sur un mode « sensationniste » qui met en évidence son côté dramatique et émotionnel en le qualifiant de « criminel », par exemple en allemand (*Kriminalroman*), en anglais (*crime fiction*) ou en polonais (*powieść kryminalna*); tantôt elles mettent l’accent sur la dimension herméneutique et intellectuelle du genre, qui est alors dit « policier », comme en français ou dans les autres langues romanes (*romanzo poliziesco*, *novela policiaca*, *romance policial*), ou encore « détectif » comme en russe (*демекмуѳ*) ou en suédois (*deckare*, contraction de *detektivroman*). Cette oscillation dans la désignation du genre atteste que le crime aussi bien que l’enquête sont indispensables à la fabrication

⁵ Joanna Bator, tout comme Marek Krajewski, vient du milieu académique : elle a quant à elle complètement interrompu sa carrière universitaire, pourtant très prometteuse, pour se consacrer à l’écriture. À ce jour, un seul de ses romans a été traduit en français, *Le Mont-de-Sable* [*Piaskowa Góra*], Lausanne : Noir sur Blanc, 2014. *Ciemno, prawie noc* est ici analysé dans son édition originale : BATOR Joanna, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa : Wydawnictwo WAB, 2012. Toutes les traductions du polonais sont de l’auteur.

⁶ Cf. ZATORA Anna, « Użycie konwencji. Instrumentarium grozy i jego misja w *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator », *Acta Humana* 6, n° 1, 2015, p. 222-223; CZAPLIŃSKI Przemysław, « Nowa powieść Joanny Bator. Alicja w krainie strachów », *Gazeta Wyborcza*, 30 octobre 2012, lien URL : http://wyborcza.pl/1,75410,12762841,Nowa_powiesc_Joanny_Bator__Alicja_w_krainie_strachow.html?disableRedirects=true [consulté le 25.02.2019].

du genre. Tout roman policier est, en effet, une variation sur ces deux éléments structurels : un crime horrible et mystérieux s'est produit, une enquête a lieu et finira par triompher de toutes les énigmes. Le crime, néanmoins, fait généralement l'objet d'une ellipse descriptive, et c'est sa mention « dans les coulisses » qui déclenche l'action : le crime a déjà eu lieu, il a laissé des traces et il s'agit de l'élucider à l'aide de ces indices. L'enquête consiste donc en un patient travail cynégétique basé sur la détection de « *traces parfois infinitésimales* », mais qui « *permettent d'appréhender une réalité plus profonde, qu'il serait impossible de saisir par d'autres moyens* »⁷.

Les traces dans *Il fait sombre, presque nuit*

a. Première enquête : quête de traces laissées par l'histoire familiale

Le roman de Bator *Il fait sombre, presque nuit* s'ouvre non pas sur un crime, mais sur des traces qui, sans l'évoquer explicitement, le laissent présumer. « *J'ai marché dans les traces [po śladach] laissées il y a des années, tout étonnée que mes pieds y entrent encore* »⁸ – voici la façon dont Alicja, narratrice et protagoniste principale du roman, de retour dans sa ville natale de Wałbrzych après une longue absence, se présente : elle est celle qui revient pour trouver des traces.

⁷ Cf. GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980/6 n° 6, p. 9. Dans cet article, Ginzburg souligne la valorisation, à la fin du XIX^e siècle, du paradigme de l'indice (dont les racines remontent au savoir de type cynégétique de l'homme chasseur d'autrefois) comme nouvelle méthode d'interprétation dans les sciences humaines – et notamment en histoire de l'art, dans la psychanalyse et dans la littérature policière. Ce paradigme permet de considérer les traces, les déchets, les données marginales comme révélatrices de nombreux phénomènes impossibles à expliquer par d'autres moyens. « *Des traces : plus précisément, des symptômes (dans le cas de Freud), des indices (dans celui de Sherlock Holmes), des signes picturaux (dans celui de Morelli).* »

⁸ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 7 : « *Poruszałam się po śladach zostawionych przed laty, zdziwiona, że moje stopy ciagle do nich pasują.* »

Ces traces semblent désigner dans un premier temps simplement celles laissées par son enfance ténébreuse, remplie d'événements tragiques qu'elle ne nomme pas d'emblée, mais qu'elle a cherché à lire pendant de nombreuses années à travers leur transposition dans des lieux inconnus – comme s'il suffisait, pour accéder aux pans incompris de son passé, de plaquer le paysage de sa ville natale en surimpression sur toutes les villes du monde et de sentir toujours et partout, nichée au fond de son porte-monnaie, la clé de la maison qui l'a vue naître. Pour la première fois depuis son exil volontaire de quinze ans, elle rentre «chez elle», consciente que pour avancer dans sa quête, il lui faut recueillir des indices dans les lieux mêmes où elle a vécu, à savoir dans la topographie réelle de la ville et de la maison où elle a grandi.

Les retrouvailles, c'est le moins que l'on puisse dire, ne se font pas sur le mode euphorique: personne, à Wałbrzych, n'attend Alicja, et si celle-ci est à la recherche de traces, elle est par contre persuadée de n'avoir pu laisser de traces dans le cœur de personne. Quant à sa maison, cette maison qu'elle n'a pas choisie mais qui est la sienne quand même⁹, elle semble tout droit sortie des romans gothiques et présente toutes les caractéristiques de l'anti-foyer: sombre, abandonnée, sans couleur, sans chaleur et pleine d'exhalations fétides dues au «*temps accumulé*»¹⁰, les quelques objets qu'elle contient encore tombent sur le passage d'Alicja ou se brisent quand elle les effleure. «*La maison expirait avec une ostentation théâtrale, comme si elle voulait se venger de ce que je l'aie abandonnée pendant si longtemps*»¹¹, et elle ne lui fait même pas l'honneur de se décomposer de manière originale. Cette hostilité de la maison envers sa propriétaire ne cessera de grandir au cours du roman, si l'on en croit les remarques désabusées d'Alicja à son endroit: «*Ce lieu ne me convient pas*»; «*Cette maison ne me voulait pas*»¹².

⁹ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 19.

¹⁰ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 26.

¹¹ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 23: «*Dom umierał z teatralną ostentacją, jakby chciał zemścić się na to, że go opuściłam na tak długo.*»

¹² BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 187 et 322.

L'atmosphère létale et angoissante qui émane de la maison n'est pas seulement due à son air vicié, à ses moisissures et à son effondrement progressif, mais également au vide pesant laissé par les disparitions successives des autres membres de sa famille, tous décédés dans des circonstances dramatiques. La nostalgie ou, selon l'étymologie de ce mot, la «souffrance du retour» éprouvée par Alicja n'est pas la nostalgie d'un lieu, mais la nostalgie des êtres qu'elle a perdus dans ce lieu, et qui ne pourra s'apaiser que quand elle aura trouvé les clés de ce qui s'est passé. Sa chasse aux traces se fait dans l'espoir qu'elle parviendra à reconstituer et à remonter aux réalités de ce qui a conduit à la mort des siens, et en particulier de sa grande sœur tant aimée et tant admirée, qui s'est suicidée à 17 ans pour des raisons inconnues: «*Je ne suis pas venue pleurer ma sœur, parce que cela, je le ferai jusqu'à la fin de ma vie, continuellement et avec une pratique de plus en plus experte. Je suis venue pour comprendre ce qui s'est passé.*»¹³ Sa volonté de comprendre, de marcher dans les traces du passé est si puissante qu'elle conduit parfois à un véritable dédoublement: lors de sa course à pied dans la forêt, et en songeant que la dernière fois qu'elle y était venue, elle avait quinze ans de moins, elle a soudain l'impression que l'Alicja d'autrefois, «*ombre faite de larmes et de poussière de charbon*», court devant elle et que ses «*propres pas s'inscrivent parfaitement dans les traces laissées [par l'autre] sous la couche de feuilles mortes*»¹⁴. De même, les miroirs de la vieille maison refusent obstinément de refléter la femme mûre d'aujourd'hui, et ne renvoient que l'image de l'Alicja jeune d'autrefois.

¹³ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 37: «*Nie przyjechałam tu oplakiwać mojej siostry, bo to będę robić do końca życia, nieprzerwanie i z coraz większą wprawą. Wróciłam, by zrozumieć, co się stało.*»

¹⁴ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 77: «*Gdy szłam tędy ostatni raz, byłam o piętnaście lat młodszą, zdruzgotaną kobietą. Tamta Alicja towarzyszyła mi teraz jak cień z łez i węglowego pyłu i mimo że była o wiele słabsza, dotrzymywała mi kroku, moje stopy bezbłędnie trafiły w jej ślady zostawione pod warstwą martwych liści.*»

b. Deuxième enquête : quête de traces sur les événements historiques

Si le vocabulaire de la trace (*ślad*) et des nombreux mots, qui en polonais (contrairement au français) en dérivent (*śledztwo*, enquête, *śledzić*, suivre, poursuivre ou faire une enquête, *prześladowca*, persécuteur¹⁵), agresse le lecteur dès les premières pages et rythme de manière lancinante l'ensemble du roman, il ne se rapporte pas seulement à l'histoire familiale d'Alicja : d'autres événements inquiétants dont il s'agit de chercher les clés de compréhension réclament cette même terminologie. La maison d'enfance d'Alicja, outre les restes de présences familiales, renferme également d'autres indices pour d'autres histoires : en descendant à la cave, Alicja aperçoit toutes sortes de reliques d'ustensiles ménagers ayant appartenu à des Allemands ; en prenant un bain et en plongeant la tête sous l'eau, elle entend des fragments de phrases en allemand, tels des mots arrachés de leur contexte, puis oubliés ; son regard se posant sur le sol, elle se remémore qu'enfant, elle extrayait des fentes du plancher des boutons, des ongles et des cheveux *poniemieckie* – c'est-à-dire ayant appartenu à des Allemands¹⁶ –, qu'elle conservait précieusement ces trouvailles dans une boîte, et que sa sœur s'exclamait à chaque fois, comme si les fentes du plancher pouvaient être des tombeaux, « *De nouveau tu déterres des Allemands!* »¹⁷. Ces fragments d'Allemands répartis dans toute la maison n'ont rien de fantaisistes : ce sont les traces de l'Histoire avec un grand H qui font leur apparition à travers les fentes de l'histoire familiale. Wałbrzych, ou Waldenburg en allemand, comme le rappelle à demi-mots Alicja en courant à travers la forêt¹⁸, a fait partie pendant la Seconde Guerre mondiale du complexe militaire défini par les nazis par le cryptonyme de Riese pour désigner un réseau de camps de concentration dépendant de Gross-Rosen. Sous le château de Wałbrzych [*Fürstenstein* ou *Książ*] utilisé comme quartier général de Hitler, les SS ont forcé un grand

¹⁵ Tous ces mots, en polonais, contiennent le mot « trace », *ślad*.

¹⁶ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 20 : « *Drewniane podłogi pełne szpar, z których wydlubywałam poniemieckie igły, guziki, paznokcie i włosy.* »

¹⁷ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 20 et 415.

¹⁸ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 77.

nombre de prisonniers à creuser des tunnels et des salles souterraines en vue de projets secrets, et on peut imaginer que ce travail sous terre, exécuté à l'aide d'explosifs, s'entendait et faisait vibrer le sol de certaines maisons. La ville de Waldenburg n'est devenue Wałbrzych qu'après la défaite de Hitler : elle a alors été intégrée aux territoires dits « *recouvrés* » [*ziemie odzyskane*], c'est-à-dire aux terres allemandes accordées à la Pologne après la Seconde Guerre mondiale pour compenser la perte à l'est des « *confins* » [*kresy*], régions annexées par l'Union soviétique. Ces remaniements géographiques ont entraîné de puissants remaniements démographiques : les populations déportées des *kresy* ont été réinstallées de force dans les « *territoires recouvrés* », desquels, pour leur part, les Allemands ont été expulsés (en laissant aux nouveaux arrivés leurs maisons et nombre de leurs affaires)¹⁹. Avec ce contexte à l'esprit, on conçoit qu'Alicja puisse dans sa propre maison se heurter à des résidus d'« Allemands » : traces de mots ou gémissements prononcés par les prisonniers juifs travaillant sous terre, et dont les voix, comme restées emprisonnées pendant des décennies dans les tunnels, résonnent encore dans les fondements de la maison d'Alicja ; ou encore, traces du quotidien des Allemands ayant dû abandonner en toute urgence leur maison au moment où la ville a été déclarée polonaise. Si ces résidus d'histoires individuelles qui résultent de la tragédie de l'Histoire méritent, eux aussi, d'être pris en considération pour reconstituer la réalité complexe dont ils sont la trace – leur présence encore palpable, dans la propre maison d'Alicja, et malgré tout l'intérêt et le désir de comprendre qu'ils suscitent en elle, n'en contribuent pas moins à la sécrétion d'une atmosphère domestique aliénante et oppressante. D'où son regret de l'appartement de Varsovie, « *neuf, non chargé de passé* », qui a mis fin à « *son errance de chambres louées en chambres louées, pleines d'objets*

¹⁹ *Le Mont-de-Sable*, roman de Joanna Bator déjà mentionné plus haut et qui se déroule entièrement à Wałbrzych, fait également de nombreuses allusions à ces déplacements de populations. Cf. par exemple p. 18 : « *La terre recouverte de Wałbrzych éveillait l'espoir surtout chez ceux qui n'avaient jamais possédé la leur. Ils étaient de nulle part, mais voulaient faire leur trou pour être de quelque part. Au début, ils occupaient les vieilles maisons des Allemands, mais bientôt celles-ci ne furent plus assez nombreuses* », etc.

et de traces de vies étrangères» – appartement où le parquet lisse et sans fente ne permet ni «*de déterrer des Allemands et des Juifs*»²⁰, ni d'entendre des voix souterraines qui réclament leur libération.

c. Troisième enquête : quête de traces des enfants disparus

À côté des traces historiques se met encore en place un troisième niveau de traces – le seul où la trace, encore fraîche, permettra non seulement de reconstituer et d'élucider des événements criminels, mais aussi d'agir sur eux. Le prétexte officiel du retour d'Alicja dans sa ville natale est professionnel : Alicja est journaliste et elle a été choisie par sa rédaction pour documenter la disparition inexplicquée d'enfants dans la ville, car elle est réputée pour sa force morale et psychologique hors du commun – d'où son surnom d'«*Alicja la cuirassée*» (*Alicja Pancernik*). Elle-même se perçoit comme étant privée de toute imagination, de toute capacité d'invention, et donc de toute possibilité d'empathie et d'engagement émotionnel trop intenses, à l'inverse de feu sa sœur qui, sans cesse surexcitée et en verve d'improvisation, n'a cessé pendant toute son enfance de l'abreuver d'aventures fictives «*dignes d'un agent 007*»²¹. Alicja se décrit par contre comme étant douée de sens pratique : elle sait poser les bonnes questions, écouter, observer, repérer les détails qui facilitent la compréhension, distinguer le vrai du faux. L'existence du mal ne la surprend plus depuis longtemps, même si elle ne la comprend pas²². Elle est donc la personne idéale pour faire des reportages sur les événements les plus terribles, et notamment pour se lancer sur la trace des trois enfants de Wałbrzych volatilisés comme par enchantement. «*Je me dirige dans la vie en fonction d'un principe qui*

²⁰ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 76: «*Nagle zatęskniłam za swoim warszawskim mieszkaniem, nowym, nieobciążonym przeszłością, gdzie przed dwoma laty osiadłam, kończąc tułaczkę po kolejnych wynajmowanych pokojach, pełnych cudzych sprzętów i śladów obcego życia [...]. Nie miał żadnego szpar, z których można by wygrzebać Niemca albo Żyda.*»

²¹ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 35.

²² BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 53: «*Zło nigdy mnie nie zaskakuje, ale zawsze dziwi.*»

pourrait servir de publicité pour une banque suisse: il faut faire ce que l'on sait le mieux.»²³

d. Être sur les traces et « être tracé »

L'isotopie de la trace dans ce roman renvoie donc à trois enquêtes qu'Alicja mène de front: une enquête sur la tragédie de sa famille, une autre sur la tragédie historique de la ville, et la troisième sur la tragédie d'un fait divers actuel. Pour rétablir ce qui s'est réellement passé, la démarche d'Alicja est identique dans les trois cas: elle collecte des informations au travers d'observations, mais aussi et surtout à l'aide d'interrogatoires, d'appels d'aveux, de discussions, de lectures de journaux et de forums Internet, puis elle les confronte, les déchiffre, les évalue en tentant de faire la part du mensonge, de l'omission et de la fiabilité de toutes ces paroles. Cette manière de procéder digne d'un détective « dans son fauteuil » devra néanmoins souvent être complétée par un passage à l'action. Alicja la chercheuse de traces est elle-même « tracée »: des individus l'épient et laissent des traces de leur passage – ici des traces délibérément falsifiées destinées à l'induire en erreur et à lui faire soupçonner de fausses personnes, là des traces destinées à lui servir d'avertissement que ses enquêtes pourraient lui être fatales. À plusieurs reprises, elle voit des ombres humaines se mouvoir dans son jardin, et lorsqu'elle sort de sa maison pour en avoir le cœur net, elle trouve tantôt un chat pendu à son pommier, tantôt une Barbie sur son paillason, ou encore des traces de grands pieds dans la neige; à de multiples reprises, elle repère en rentrant chez elle d'étranges odeurs, ou constate que des objets ont disparu (tel un manuscrit), voire ont changé de place, tel l'ours de son enfance, qui oublié depuis trente ans à la cave, se retrouve on ne sait comment suspendu dans son armoire. Elle est aussi traquée sur Internet: sur le forum de la ville, auquel elle participe pourtant de manière anonyme, des messages lui

²³ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 53-54: «*Kieruję się w życiu zasadą, która mogłaby być reklamą jakiegoś szwajcarskiego banku: trzeba robić to, co się umie najlepiej.*»

sont personnellement adressés par un inconnu du nom d'Homar, qui montre qu'il en sait long sur elle.

e. Entremêlement des traces

L'enquête sur les enfants disparus relève d'une véritable gageure, car il faut la reprendre à zéro. Pourtant enlevés durant l'hiver, quand la neige conserve les traces, «*la police n'a trouvé aucune trace et l'enquête est restée au point mort*»²⁴. Alicja, en outre, s'étonne du peu de matériel à disposition pour leur recherche : les seuls repères concrets qui lui ont été donnés sont les photos des trois enfants. Il se pourrait bien, en déduit-elle, que «*le bourreau ait intentionnellement choisi des victimes qui ne laissent derrière elles que peu de traces*»²⁵ – les trois victimes venant en effet de milieux très défavorisés.

Les interrogatoires menés par Alicja semblent au premier abord n'ouvrir aucune porte. Les personnes les plus proches des victimes formulent sur les agresseurs pressentis des suppositions toutes plus extravagantes les unes que les autres : ce sont les Roms, disent les gens du quartier ; ce sont les Chinois, les mêmes qui «*empoisonnent notre eau, dévorent les gens, sucent notre sang*» et qui répandent partout leurs cheveux et leur chimie, dit la maman d'une victime²⁶ ; c'est Mossadam Hussain (sic!), chef d'une organisation souterraine internationale qui lâche des gaz sous terre et qui fait exploser les jardins de Walbrych, dit la grand-mère d'une autre²⁷ ; ce sont des nettoyeurs du mal, qui travaillent à diminuer le nombre d'enfants issus de mauvaises familles, déclare le directeur de l'orphelinat qui hébergeait la troisième victime²⁸. Toutes ces pistes n'en sont point, car leur

²⁴ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 40 : «*Policja nie natrafiła na żaden ślad i śledztwo utknęło w martwym punkcie.*»

²⁵ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 52 : «*Może oprawca celowo wybierał ofiary, po których zostaje mało śladów.*»

²⁶ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 106.

²⁷ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 180.

²⁸ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 254.

absurdité empêche toute personne sensée de les prendre au sérieux. Néanmoins, les signes à prendre en considération ne sont peut-être pas ceux qu'Alicja attend et ils ne surgissent peut-être pas exactement là où elle les cherche, et des informations peuvent être livrées sur un mode moins rationnel que celui auquel elle est habituée et par le détour de leur résonance avec d'autres de ses préoccupations. En sortant de chez la mère de la première victime, un homme fait remarquer à Alicja qu'elle doit « *chercher les mal-aimés* ». Ce mot de « *mal-aimés* », comme tombé de nulle part, lui fait l'effet d'une pierre lancée sur sa carapace et qui la fissure : il lui confirme que la disparition des enfants en question inquiète finalement fort peu car, « *mal aimés* », ils ne manquent à personne – et cette constatation lui parle de quelque chose qui la concerne ou l'a concernée de près. La nuit suivante, en effet, la mémoire tactile de son corps s'éveille : « *Le corps se souvient de choses qui semblent oubliées, et je sais que j'étais couchée maintenant exactement de la même façon qu'il y a des années, en laissant machinalement dans le lit un espace pour ma sœur* »²⁹. Le signe d'équivalence posé par un quidam entre les enfants disparus et des enfants mal aimés la ramène à sa propre histoire familiale, où, à part sa sœur qui même en dormant veillait sur elle, il n'y avait personne pour s'occuper d'elle. « *La souffrance de cette enfant mal aimée se fondait avec la mienne.* »³⁰ Grâce à l'empathie qui, progressivement, naît entre elle et les enfants disparus, entre sa propre histoire et la leur, les deux enquêtes semblent pouvoir être menées dans une étroite interdépendance.

L'effritement de la carapace d'Alicja déclenche une série d'autres événements permettant de voir plus clair dans la tragédie familiale. Aux souvenirs conservés en creux par la maison, à ceux éveillés dans son corps et dans son esprit succèdent des récits plus ou moins fiables. Alicja est convoquée par la bibliothèque municipale pour venir chercher un livre qui a été précieusement conservé pour elle pendant

²⁹ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 122 : « *Ciało pamięta rzeczy, które wydają się zapomniane, i wiem, że leżałam teraz dokładnie w takiej pozycji jak przed laty, odruchowo zostawiając w łóżku przestrzeń dla mojej siostry.* »

³⁰ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 122 : « *Udręka tamtej niekochanej dziewczynki stopiła się z moją.* »

toutes ces années: *Le Moine* de Lewis, roman gothique qui fonctionne comme une mise en abyme proleptique des actes criminels qui seront révélés au cours de l'enquête, et il n'est pas étonnant que ce soit justement ce livre qui ait été choisi par Ewa pour y glisser une lettre écrite peu avant sa mort. La lecture de cette lettre donne à Alicja une première explication du suicide de sa sœur. Leur mère, dont Alicja se souvient à peine, est une folle qui fait subir à Ewa, dès son plus jeune âge, toutes sortes de sévices sexuels. Le père, au lieu de regarder les choses en face, préfère fuir dans le monde imaginaire de la recherche d'un trésor dans les souterrains de Wałbrzych. Quand la mère commence à s'en prendre aussi à Alicja, Ewa, de huit ans son aînée, jure de faire au mieux pour la protéger. Si elle ne peut entièrement l'épargner, elle la sauve cependant d'une agression qui aurait pu être mortelle, et dont Alicja garde par ailleurs une trace concrète sur son corps: une grande cicatrice sous son sein. «*La peur était notre compagne quotidienne*», écrit Ewa, et bien qu'à la suite de cet événement, leur mère soit internée dans un asile, les deux sœurs continuent à vivre dans la peur³¹. Quand plusieurs années plus tard, on leur annonce le retour de leur mère guérie, Ewa, terrorisée par cette nouvelle, endort sa mère pour toujours en mettant une puissante dose de soporifique dans un gâteau spécialement confectionné pour elle. Après cet acte, elle n'a pas d'autre choix que de se donner elle-même la mort.

Tout semble être dit dans cette lettre venue d'outre-tombe, trente ans après le décès d'Ewa. Mais outre que l'enquête n'est pas close parce que d'autres éléments viendront encore compléter et contredire certains points de cette première version des faits, l'épisode aide Alicja à rebondir sur les autres enquêtes et à provoquer de nouveaux récits.

Son voisin Albert lui révèle qui est réellement sa mère, et ce faisant, éclaire certaines taches aveugles de l'histoire de Wałbrzych. Albert, fils d'une Tsigane exterminée par les SS, passe pendant la guerre quelques mois à errer dans la forêt de Waldenburg, où il assiste de ses propres yeux à la fusillade de prisonniers juifs. Plus tard, toujours dans cette même forêt, Albert rencontre un autre enfant errant: une fillette

³¹ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 231-232.

du nom de Rosemarie, dont les parents étaient sans doute des Juifs allemands emportés dans des camps. Les enfants survivent tant bien que mal dans la forêt, nourris par quelques bonnes âmes, jusqu'au jour où l'armée rouge, victorieuse des Allemands, entre à Wałbrzych. Six soldats russes rencontrent les deux gosses dans la forêt : ils violent à tour de rôle Rosemarie tandis qu'ils scalpent Albert, et ils abandonnent leurs victimes quasi mortes. Psychologiquement, Rosemarie ne s'en remettra jamais, et la fillette à l'enfance saccagée devient une femme qui, en dépit d'une beauté bouleversante, détruit sur son chemin tout ce qu'elle touche³² : c'est Anne, la mère d'Alicja et d'Ewa.

Si l'enquête sur les enfants disparus contribue à faire avancer l'enquête familiale, avec ce récit, c'est l'enquête historique qui s'imbrique dans la tragédie familiale : Rosemarie abusant de ses filles reproduit les violences des soldats russes à son encontre et, comme le comprend Alicja, les lieux mêmes de la tragédie se superposent : la fosse où est morte Ewa est celle même où les Juifs exécutés sont tombés.

Les trois enquêtes ne cessent désormais d'interférer les unes avec les autres, de se croiser et de se chevaucher. Toute découverte, tout événement, tout personnage proche d'Alicja contribue à l'avancement simultané des trois enquêtes. Ainsi David, le hacker qui espionne Alicja sur Internet, mais qui s'avère finalement être l'ex-ami de sa sœur et donc un « bon » persécuteur, raconte à Alicja une version légèrement différente des événements qui ont conduit à la mort d'Ewa : Ewa, qu'il a aimée de toute son âme, est montrée sous un jour moins reluisant que dans les souvenirs de sa sœur, car elle aurait trompé et menti à son ami, et, quelques mois avant son suicide, aurait croupi dans la débauche. Mais tout en lui fournissant des clés supplémentaires de compréhension sur l'histoire familiale, David met aussi Alicja sur la piste des enfants disparus en lui envoyant des messages mystérieux qu'elle doit décoder.

Plus Alicja parvient à reconstituer sa propre histoire et l'histoire de la ville, mieux elle est préparée pour l'enquête sur les enfants disparus.

³² BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 292.

Si sa capacité à écouter et à observer lui est acquise, sa carapace brisée libère une autre manière d'enquêter: par empathie et intuition. «*Je savais que je suivais une logique qui n'a rien à voir avec les règles de mon travail et de ma vie, mais la frontière a été traversée [...]. Peut-être que je parviendrai à sauver les enfants disparus. Je n'écrirai pas ce reportage, les enjeux sont ici beaucoup plus importants que cela.*»³³ Outre les informations envoyées par David, c'est l'intuition de l'enfant mal aimée, qu'elle a été elle aussi, qui la guide – non pas pour trouver les coupables, sur lesquels elle se trompe d'abord en raison de faux indices mis sur son chemin, mais pour trouver les victimes. Marcin, l'homme qu'elle s'est choisi le temps de son séjour à Wałbrzych, et Celestyna, son amie d'enfance, la secondent certes dans sa recherche, mais c'est bien elle qui, tout en entendant sa sœur lui murmurer à l'oreille «*De nouveau tu déterres les Allemands dans les fentes du plancher*», trouve l'entrée du souterrain dans lequel des pervers sexuels tournent des films pornographiques avec des enfants et des animaux. C'est bien elle qui, en avançant seule sous terre dans l'obscurité³⁴, choisit le bon boyau et le sait, simplement parce que celui-ci lui remet en mémoire les claustrations de son enfance, quand elle était enfermée pendant des heures avec sa sœur dans la caisse à jouets pour satisfaire les caprices d'une mère assise sur le couvercle et refusant de les laisser sortir. C'est elle qui trouve Kalinka, l'enfant rescapée des actes criminels des sadiques, et la façon dont elle décrit la découverte du corps nu et abandonné de Kalinka montre bien que, pour elle, les trois enquêtes se confondent pour n'en former qu'une: «*Elle ne vivait plus ou elle dormait [...]. Kalinka. Ma sœur – moi – Rosemarie.*»³⁵ Par cette simple juxtaposition de mots, trois générations de fillettes sont réunies, trois générations de fillettes identiquement abusées et

³³ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 409: «*Wiedziałam, że postępuję się logiką, która nie ma nic wspólnego z regułami mojej pracy i mojego życia, ale granica została już przekroczona [...]. Być może uda mi się ocalić zaginione dzieci. Nie napiszę tego reportażu, gra toczy się już o większą stawkę.*»

³⁴ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 417.

³⁵ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 420: «*Nie żyła albo spała [...]. Kalinka. Moja siostra – ja – Rosemarie.*»

dévastées: Rosemarie, par les soldats de l'armée rouge; Ewa et Alicja, par leur mère; Kalinka, par des pervers pédophiles.

Ainsi les trois enquêtes, tout en semblant au premier abord porter sur des objets distincts n'en font en réalité qu'une: toutes les trois traquent le même phénomène, celui qui est désigné dans le roman par le néologisme de *kotojads* (dont une traduction approximative pourrait être « chativores»). Cette appellation, à en croire Alicja, aurait été inventée par sa sœur, qui lui en parlait souvent quand elle était petite et les décrivait ainsi:

« Les kotojads sont partout, et ils prennent une forme différente à chacune de leur apparition. Ils sont plus résistants que des chameaux, plus forts que des rhinocéros. Plus voraces que des requins carnivores. Ils tiennent bon et ils dévorent. Ils traversent les murs, les corps, et quand ils arrivent à l'intérieur, ils font tout pourrir [...]. Leur souffle empoisonne l'air et brouille les idées, vide l'individu, comme si tout avait été retiré de son intérieur. Et celui-ci devient froid, froid comme un cadavre. »³⁶

Ce mot de *kotojad* qui scande tout le roman est cependant prononcé par d'autres protagonistes qu'Ewa: par Alicja, Albert, la mère d'Ewa, mais aussi par des personnes qui n'ont jamais été en contact avec Ewa. Telle Kalinka qui, avant d'être kidnappée, parlait toujours de son désir d'aller au bord de la mer – non pas pour voir la mer, mais pour y noyer les *kotojads*! Tel encore Marcin, qui plutôt que de dire à Alicja qui il est, ne lui révèle que ce qui lui semble essentiel dans sa vie: « *Nous dépistons les kotojads... Tu es pareille à moi et cela suffit* »³⁷. Et Pawel Kupczyk, chef d'un réseau international de films de pornographie enfantine et coupable principal de la disparition des enfants dans Wałbrzych, est

³⁶ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 36: « *Kotojady są wszędzie, za każdym razem przybierają inną postać. Są wytrzymalsze od wielbłąda, silniejsze od nosorożca. Zartocześniejsze niż rekin ludojad. Trwają i żrą. Przenikają przez ściany, przez ciała, a gdy dostaną się do środka, sprawiają, że wszystko gnije.... Ich oddech zatruwa powietrze i mąci myśli, sprawia, że człowiek robi się pusty, jakby wyjezdony od środka. I zimny, siusmajtko, zimny jak trup.* »

³⁷ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 500.

qualifié comme étant le *kotojad* par excellence³⁸. Ce mot ne prend réellement sens qu'au fur et à mesure de ses multiples occurrences et il devient clair qu'il désigne les forces du mal qui s'attaquent à l'enfance et la détruisent.

Conclusion : *non* aux enfances volées

Si dans le roman policier de Tyrmand, l'un des détectives affirme que le crime sur lequel ils enquêtent est «*une affaire purement varsovienne*» pour laquelle «*il faut chercher des éclaircissements dans les problèmes et les traditions de notre ville, dans nos ambiances et dans notre couleur locale*»³⁹, dans le roman de Joanna Bator, l'«*affaire*» n'est clairement propre ni à Wałbrzych ni à la Pologne, mais elle est universelle : les *kotojads*, pour reprendre le néologisme de Bator, ont existé à toutes les époques et sont susceptibles de se répandre dans tous les lieux qui leur font bon accueil.

Le roman *Il fait sombre, presque nuit* est une réaction à cette prolifération. Tout en s'appuyant sur les procédés du polar, il est un cri poignant pour attirer l'attention sur les «*enfants mal aimés*» [*niekochanie dzieci*] et sensibiliser les lecteurs aux enfances volées⁴⁰. Aux enfances volées non seulement pendant la guerre, mais à toutes les enfances volées : celles volées par des Joseph Fritzl, cas d'ailleurs mentionné par Bator⁴¹, qui enferment leur progéniture pendant des années dans des caves

³⁸ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 474.

³⁹ TYRMAND Leopold, *Zły*, version électronique sur Docer.pl consultable sous http://wyborcza.pl/1,75410,12762841,Nowa_powiesc_Joanny_Bator__Alicja_w_krainie_strachow.html?disableRedirects=true [dernière consultation le 24.02.2019], p. 8 : «*To jest warszawska sprawa, jak sądzę: tu należy szukać wyjaśnień w problemach i tradycjach naszego miasta, w jego nastrojach i kolorycie.*»

⁴⁰ Le film *Ciemno, prawie noc* réalisé à partir de ce roman par LANKOSZ Borys qui est sorti dans les salles de cinéma polonaises à la fin du mois de mars 2019, met particulièrement bien en évidence cet élément. En revanche, il travaille plus sur la dimension psychologique du roman que sur son aspect «*policier*», qu'il évacue presque entièrement.

⁴¹ BATOR Joanna, *Ciemno...*, p. 75.

pour assouvir leurs pulsions sexuelles perverses; celles encore volées des *Verdingkinder* jusque dans les années 1980 en Suisse, par le truchement de mesures dites « d'assistance »: les enfants enlevés à leurs mères célibataires ou aux familles très pauvres, sous prétexte qu'elles étaient incapables de s'en occuper convenablement, étaient placés chez des paysans, dans des instituts disciplinaires, ou encore dans des orphelinats religieux catholiques – lieux dans lesquels il n'était pas rare qu'ils soient « chosifiés », c'est-à-dire battus, exploités, abusés sexuellement et épuisés aux travaux les plus pénibles⁴². Le crime dont il est question dans les trois couches de récits du polar de Joanna Bator, c'est celui de la violence physique et psychologique inouïe exercée par les adultes sur l'enfant, que ce soit par des soldats en temps de guerre, ou par des proches ou d'autres sadiques pédophiles en temps de paix. Le crime dont il est question ici, c'est celui qui marque le corps et l'âme de l'enfant de traces indélébiles, celui qui fait couler des larmes enfantines qui ne pourront plus jamais être effacées du monde:

« Quand la mère embrassera le bourreau qui a fait déchiqueter son fils par ses chiens, et que tous les trois s'exclameront avec des larmes: "Tu as raison, Seigneur!", alors ce sera le moment de l'accomplissement et tout s'expliquera. Mais voilà justement où le bât blesse, car cela je ne peux pas l'accepter. [...] C'est pourquoi je renonce à l'harmonie universelle; elle ne vaut pas une seule larme de cet enfant martyrisé [...], elle ne la vaut pas parce que ces larmes resteront sans rachat. Par quoi pourraient-elles être rachetées? Comment pourraient-elles être effacées? [...]. Et à quoi bon punir le bourreau par l'enfer, alors que l'enfer ne réparera rien et que les enfants ont déjà été martyrisés? [...]. Si la souffrance des enfants sert à compléter la somme de souffrances nécessaires pour acheter la vérité, je prétends alors que toute la vérité ne vaut pas le prix dont on la paie. »⁴³

⁴² Les *Verdingkinder* ont été un sujet tabou jusque dans la première décennie du XXI^e siècle, où, grâce à une exposition résultant d'une très longue recherche et montrée dans toute la Suisse de 2009 à 2017, cette sombre page de l'histoire a pu être révélée. Voir par exemple sur le sujet: PRAZ Anne-Françoise, AVVANZINO Pierre, CRETIAZ Rebecca, *Les murs du silence*, Neuchâtel: Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2018.

⁴³ Je traduis des *Frères Karamazov*. Cf. ДОСТОЕВСКИЙ Фёдор Михайлович, *Братья...*, p. 307: « Уж когда мать обнимется с мучителем, растерзавшим

Résumé

Dans Il fait sombre, presque nuit (2012) de Joanna Bator, la protagoniste Alicja, journaliste de profession, ne mène pas moins de trois enquêtes: l'une sur la disparition mystérieuse d'enfants, une autre sur son histoire familiale personnelle, et enfin une troisième sur certains événements historiques qui se sont déroulés en Basse-Silésie. Au fur et à mesure de l'avancement de la narration, ces trois enquêtes se mêlent pour n'en faire plus qu'une, parce qu'elles traquent exactement le même crime: celui de la violence physique et psychologique exercée sur des enfants.

Abstract

In Dark, Almost Night (2012) by Joanna Bator, the protagonist Alicja, a journalist by profession, conducts no less than three investigations: one into the mysterious disappearance of children, another into her personal family history, and finally a third one into certain historical events that occurred in Lower Silesia. As the narrative progresses, these three investigations mingle to become one, tracking down exactly the same crime: that of the physical and psychological violence exerted on children.

псами сына ее, и все трое возгласят со слезами: «Прав ты, Господи», то уж, конечно, настанет венец познания и все объяснится. Но вот тут-то и запятая, этого-то я и не могу принять [...]. Потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только замученного ребенка. Не стоит потому, что слезки его остались неискупленными [...]. Но чем, чем ты искупишь их? Разве это возможно? Неужто тем, что они будут отомщены? Но зачем мне ад для мучителей, что тут ад может поправить, когда те уже замучены? [...] И если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены.»

Mélanie Kaeser

Quand la psychocriminologie entre dans la littérature : la figure du tueur en série aux États-Unis et en France

La figure du tueur en série fascine et effraie, insaisissable dans sa totalité, aux racines empreintes de loups-garous, de vampires et d'autres créatures gothiques teintées de fantastique, ainsi que de meurtriers réels fameux tels que Gilles de Rais ou Jack l'Éventreur, bien que l'identité exacte de ce dernier demeure un mystère. Elle connut au xx^e siècle un essor particulier dans la réalité et dans la fiction, avec semble-t-il un apogée dans les années 70-90. Bien que le phénomène des *serial killers*¹

¹ Bien que l'expression *serial murderer* l'ait précédée, c'est celle de *serial killer*, attribuée à l'agent du FBI Robert Ressler dans un article du *New York Times Magazine* de 1981, qui est la plus populaire. Sa définition classique, qui n'est pas sans soulever des questions complexes et problématiques, est la suivante : « Traduction française : tueur en série – traduction québécoise : tueur sériel. Nom donné à un meurtrier récidiviste ayant tué au moins trois personnes, sans qu'il les connaisse au préalable, sans mobile évident et avec une façon de procéder similaire. Il est poussé soit par des pulsions sexuelles, soit par un désir de puissance ou de domination. Il tue la plupart du temps de façon rapprochée avec une arme blanche ou par strangulation. Il peut être nécrophile ou cannibale mais ce n'est pas une constante. Le statut d'objet que revêt la victime a pour conséquence que le serial killer n'éprouve aucun remords après les meurtres. On le distingue en tueur organisé et désorganisé selon qu'il est psychopathe (tueur organisé – la majorité

soit universel², on attribue son développement et sa prospérité aux sociétés industrielles et néolibérales occidentales, en particulier aux États-Unis qui en sont le parangon. L'Europe suit le mouvement avec un temps de retard, ou du moins la prise de conscience du phénomène particulier a été plus lente à se former et à s'organiser³.

Selon les experts, le tueur en série est le reflet d'une société en proie aux doutes et aux rapports sociaux violents. Dans ce sens, il est une figure parfaite du roman noir. Son esprit détraqué répond à une violence relationnelle institutionnalisée : politico-économique, sociale et familiale. Si le phénomène n'est pas nouveau, son ampleur semble inédite et n'est pas uniquement due à une meilleure détection de ces meurtriers. L'anonymat des grandes villes, l'essor de la pornographie, l'hypermédiatisation de la violence, l'éclatement de la famille, sont des terrains favorables à son développement⁴.

L'évolution de la présentation psychopathologique du tueur en série dans les fictions littéraires⁵ ainsi que ses points communs et

d'entre eux) ou psychotique. La plupart d'entre eux sont responsables pénalement.» (in BARROCO Michel, *Que savons-nous vraiment des tueurs en série?*, Grolley : Éditions de l'Hèbe, 2007 [2006], p. 11-12).

² Voir par exemple à ce sujet l'ouvrage de NATHAN Loeticia, *Planète Serial Killers*, Paris : La manufacture de livres, Éditions du Toucan, 2010.

³ Ainsi que le relèvent entre autres VERGÈS Jean-Pierre, *Les tueurs en série*, Paris : Hachette, 2007, ou Stéphane Bourgoïn lors de ses nombreuses interventions médiatiques.

⁴ C'est en tout cas ce que soutiennent de nombreux spécialistes, tels que DUCLOS Denis, « Pourquoi tant de "tueurs en série" aux États-Unis », *Le Monde Diplomatique*, 1994, août, p. 26-27 ; HAGGERTY Kevin, « Modern serial killers », *Crime, Media and Culture*, 2009, 5(2), p. 168-187 ; HICKEY Eric, *Serial murderers and their victims*, Belmont, California : Wadsworth Publishing, 2009 [5^e éd.] ; JANDROK Thierry, *Tueurs en série : Les labyrinthes de la chair*, Aix-en-Provence : Rouge profond, 2009 ; LEYTON Elliott, *Hunting Humans : Inside the mind of the real-life Hannibal Lecters*, London : John Blake Publishing, 2001 [2^e éd.] ; SCHECHTER Harold, *The serial killer files*, New York : Ballantine Books, 2003 ; WIEST Julie, *Creating cultural monsters : Serial murder in America*, Boca Raton, Florida : Taylor and Francis, 2011 ; ou WILSON Colin, SEAMAN Donald, *The serial killers : Study in the psychology of violence*, London : Virgin books, 1996.

⁵ Le cinéma et la télévision sont également très dynamiques dans la représentation du tueur en série, ainsi que l'illustre par exemple l'ouvrage de SIMPSON Phillip L.,

ses rapports avec celle de la réalité sont illustrés ici au travers de quatre exemples, deux empruntés à la littérature américaine, *Psychose* [*Psycho*] de Robert Bloch⁶ et *Au-delà du mal* [*By Reason of Insanity*] de Shane Stevens⁷, et deux à la littérature française, *Maigret tend un piège* de Georges Simenon⁸ et *Train d'enfer pour ange rouge* de Frank Thilliez⁹. Par ailleurs, ces exemples permettent de mettre en lumière les aspects apparemment universels et les éventuelles spécificités françaises et américaines de ce qui est pratiquement devenu un sous-genre établi du roman policier ou du roman noir, avec des ouvrages tels que *Femmes blafardes* de Pierre Siniac, *Fleur de tonnerre* de Jean Teulé, *La promesse de Melchior* d'Alain Demouzon ou *Mortels abîmés* de Marc Sich en France, et *Someone is bleeding* de Richard Matheson, *Killer on the Road* [*Silent terror*] de James Ellroy, *American Psycho* de Bret Easton Ellis, *The Bone Collector* de Jeffrey Deaver, *Kiss the girls* de James Patterson ou *The Silence of the Lambs* de Thomas Harris aux États-Unis.

Psychismes clivés

Bien que les psychocriminologues ne soient pas unanimes sur les critères de classification et de description des tueurs en série, ils s'accordent pour dire que ces psychopathes¹⁰ sont diversement situés

PsychoPaths: Tracking the serial killer through contemporary american film and fiction, Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 2000.

⁶ Édition consultée pour le présent article: BLOCH Robert, *Psychose* [*Psycho*], Paris: Points, 2011 [1959].

⁷ Édition consultée pour le présent article: STEVENS Shane, *Au-delà du mal* [*By Reason of Insanity*], Paris: Sonatine, 2009 [1979].

⁸ Édition consultée pour le présent article: SIMENON Georges, *Maigret tend un piège*, Paris: Presses de la cité, 1967 [1955].

⁹ Édition consultée pour le présent article: THILLIEZ Frank, *Train d'enfer pour ange rouge*, Paris: Pocket, 2017 [2007].

¹⁰ Les psychopathes ne sont pas tous des tueurs en série. Daniel Zagury décrit les psychopathes comme « *des sujets marqués par une instabilité affective, une variabilité de l'humeur et des émotions, une impulsivité, une appétence pour les drogues et l'alcool, une absence de conscience morale, de sentiment de culpabilité, d'empathie pour autrui.*

d'un point de vue psychotique¹¹, avec un clivage psychique¹² qui va de la division à l'éclatement. C'est dans ce clivage que réside l'une des clés qui permet de saisir ces personnalités à double face, à la fois meurtriers violents et « *bons pères, bons maris, bons soldats* », voisins et collègues charmants. L'un des personnages les plus impressionnants qui incarne un tel psychisme morcelé à l'extrême est Norman Bates dans *Psychose*, dont la personnalité est multiple. Il est alternativement :

« *Norman, le petit garçon, qui avait besoin de sa mère et détestait toute chose ou toute personne pouvant s'interposer entre eux. Il était Norma, la mère qui ne devait pas mourir. Appelons la troisième [facette] Normal: Norman Bates, l'adulte, qui devait vivre sa vie quotidienne et cacher au monde l'existence de ses deux autres personnalités.* »¹³

Au point que lorsqu'il tue, il *est* véritablement sa mère, et qu'en tant que Norman Bates, il n'a aucun souvenir des actes commis, les découvrant avec horreur une fois redevenu lui-même, et les attribuant à sa mère dérangée. Une figure aussi extrême ne se rencontre pas telle quelle dans la réalité, mais elle est devenue mythique¹⁴ dans l'esprit collectif, du moins occidental. La plupart des tueurs en série réels savent qu'ils ont commis des actes délictueux et considérés comme mauvais,

Ils sont volontiers projectifs, attribuant aux autres ou au destin l'origine de leurs échecs. Le recours à la délinquance utilitaire, accompagnée ou non de violences, est fréquent. » (ZAGURY Daniel, ASSOULINE Florence, *L'énigme des tueurs en série*, Paris : Plon, 2008, p. 46).

¹¹ En psychiatrie, on distingue traditionnellement les psychoses des névroses. Les premières sont caractérisées par des troubles de la perception, du jugement et du raisonnement, avec des idées délirantes et/ou des hallucinations, sans que le patient ne soit conscient de ses troubles; les secondes sont des troubles de l'affect dont le patient est conscient.

¹² Le clivage du Moi est un mécanisme de défense qui sépare la réalité psychique en deux parties et qui permet de préserver la coexistence de deux composantes incompatibles. Voir à ce propos l'ouvrage de ROUSSILLON René, *Agonie, clivage et symbolisation*, Paris : PUF, 1999.

¹³ BLOCH Robert, *Psychose*, p. 225-226.

¹⁴ On pense ici à la figure de proue qu'est le personnage de Dr. Jekyll et M. Hyde de Robert Louis Stevenson.

mais ils ne s'en sentent pas coupables. Il semble que ces actes, bien que mis en scène dans la représentation du crime¹⁵, soient une expérience éprouvée, de perceptions, et non pas un événement constitué comme une expérience du Moi qui laisse des représentations psychiques faisant partie d'une mémoire autobiographique intègre. Par ce clivage, tout conflit intrapsychique est éradiqué et la part d'ombre capable du pire est séparée de celle respectueuse des règles, voire morale, de l'individu.

Ainsi, à l'instar de nombreux tueurs en série réels, dont certains ont inspiré leurs créateurs, les personnages de Marcel Moncin dans *Maigret tend un piège*, Norman Bates dans *Psychose*, Thomas Bishop dans *Au-delà du mal* et Thomas Serpetti dans *Train d'enfer pour ange rouge*, dégagent de prime abord un air inoffensif :

« Quand la porte par laquelle Mme Moncin avait disparu se rouvrit, ce n'est pas elle qu'on vit s'avancer, mais un homme qui paraissait si jeune qu'on pouvait croire qu'il y avait maldonne. Il avait revêtu un complet d'intérieur d'un beige délicat qui faisait ressortir la blondeur de ses cheveux, la finesse de son teint, le bleu clair de ses yeux. [...] Un sourire qui avait quelque chose de frère et d'enfantin¹⁶ flottait sur ses lèvres. »¹⁷

« Il [Norman] reprit sa lecture. La lumière tombait sur son visage poupin, reflétée par ses verres sans monture, baignant la peau rose qui luisait entre ses rares cheveux filasse. [...] En voyant l'épais visage chaussé de lunettes, à la voix hésitante et douce, Mary prit très vite sa décision. Elle n'aurait pas d'ennuis. »¹⁸

« Bishop avait les cheveux blonds, d'un blond que les années rendaient de plus en plus clair. D'une taille et d'un poids moyens, il était assez beau, avec des traits plutôt fins. Son sourire aimable, ses gestes chaleureux, son rire facile – lorsqu'il voulait bien le partager –, tout cela faisait de lui un de ces hommes à l'allure juvénile, un

¹⁵ Dans ce sens, les tueurs en série ont pour la plupart des modes opératoires et des signatures symboliques spécifiques.

¹⁶ On peut relever ici le poncif de l'angélisme à l'apparence enfantine, à la blondeur et aux yeux bleus, qui souligne la dichotomie entre l'être et le paraître.

¹⁷ SIMENON Georges, *Maigret...*, p. 113-114.

¹⁸ BLOCH Robert, *Psychose*, p. 26 et p. 51.

peu enfants gâtés, que les mères recherchent pour leurs filles et les publicitaires pour leurs produits.»¹⁹

« Thomas Serpetti avait surfé sur la vague Internet avec le glissement digne d'un dieu hawaïen. Début 2000, dans le sillage de l'effet start-up, il avait quitté son poste de responsable sécurité-réseau chez IBM, à la Défense, pour lever un million d'euros au premier tour de table avec des investisseurs séduits par ses idées novatrices et son business plan en béton. [...] Il [...] avait laissé le business ainsi que l'euphorie générale lui enfler les poches [...] puis s'était retiré des affaires, plein aux as [...]. Depuis ce temps, il coulait des jours tranquilles sur les champs de courses, ou bien grillait des heures, des journées, à peaufiner son réseau de trains miniatures, bijou de patience, de joies d'enfants, de plaisir du rail. [...] Cet éternel adolescent avait le jeu dans la peau [...]. »²⁰

Si des traits de jeunesse les caractérisent tous, reflet en réalité non pas de leur innocence, mais de leur immaturité psychique, apparaît ici un changement clair entre le tueur en série des années 50 et celui « fin de siècle » : d'une personne à l'aspect fragile, « délicat », « frêle », « hésitant », il devient un homme socialement désirable, « beau », « aimable », « chaleureux », aux capacités égales à celles d'un « dieu hawaïen ». De surcroît, la description de Thomas Serpetti comporte très peu d'éléments physiques²¹, ainsi que le veut une époque où ce sont principalement ses performances²² qui caractérisent une personne. Dans son étude sur les *serial killers* réels, Peter Vronsky²³ relève l'impact de Ted Bundy, très médiatisé dans les années 70, dans la représentation du tueur en série. Celui-ci est décrit comme séduisant, intelligent, charmant et sociable, très éloigné de l'image d'un solitaire dépravé au physique ingrat.

¹⁹ STEVENS Shane, *Au-delà du mal*, p. 58.

²⁰ THILLIEZ Frank, *Train d'enfer...*, p. 50-51.

²¹ On apprend qu'il porte des « petites lunettes rondes » et qu'il a une « coupe en brosse » (THILLIEZ Frank, *Train d'enfer...*, p. 52).

²² C'est-à-dire les actes et surtout les prouesses qu'elle accomplit.

²³ VRONSKY Peter, *Serial Killers: The Method and Madness of Monsters*, New York: Berkley, 2004.

Experts en manipulation

Ainsi, la monstruosité²⁴ psychologique et morale qui les caractérise ne se reflète pas forcément dans leur aspect physique, mais elle est d'autant plus effrayante qu'elle se dissimule sous des apparences ordinaires, banales, voire rassurantes et désirables²⁵. Cette face de « normalité » est certes rendue possible par le clivage psychique, qui permet à l'individu d'éviter un télescopage de ses Moi incompatibles qui amènerait à une rupture psychique et à l'effondrement, mais elle est aussi servie par une capacité plus ou moins développée à se masquer derrière des attitudes et des comportements socialement admis, ce qui témoignerait d'une frontière poreuse entre les zones psychiques clivées²⁶, et plus encore, de ruse.

Chez Marcel Moncin et Norman Bates, cette ruse se manifeste principalement par leur capacité à passer inaperçus, ou sous la forme du silence ou du mensonge pour des raisons défensives au moment où ils sentent que l'étau se resserre sur eux. Elle prend une tournure plus offensive et élaborée chez Thomas Bishop et Thomas Serpetti, leur servant à affiner cette technique qui leur permet d'atteindre leurs objectifs : la manipulation.

²⁴ Le monstre est cet autre si différent, si étranger, si abominable dans son écart de la norme qu'il suscite à la fois curiosité, fascination, et mise à distance, rejet de la part des êtres humains « normaux », qui bien souvent attribuent des qualités de transcendance à cet angoissant insaisissable. Voir à ce sujet l'article de LITS Marc, « L'affaire Dutroux : la création médiatique d'un monstre », *Médias et Culture*, « Fictions et figures du monstre », Paris : L'Harmattan, 2008, p. 61-72, et plus largement, sur les figures du monstrueux et ses fonctions, le chapitre de l'ouvrage de VIEGNES Michel, « Monstres et monstrueux », *La Chimère et le philosophe : penser avec le fantastique*, « Penser l'autre », Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2019, p. 133-150.

²⁵ Une caractéristique typique de nombreuses créatures malfaisantes est leur capacité à se cacher sous des traits inoffensifs, voire attirants, qui leur permettent de tromper leur victime, de lui inspirer de la sympathie, parfois de la compassion, ou de la séduire pour s'en servir et lui faire du mal.

²⁶ De même, les propos tenus par des tueurs en série réels tels que « *Je l'ai fait, mais ce n'est pas moi* » ou « *Ce que j'ai fait, c'est l'autre côté... L'autre côté, c'est le mystère absolu* » (in ZAGURY Daniel, *L'énigme...*, p. 59) démontrent que les deux faces clivées de ces personnalités ne s'ignorent pas totalement.

Dans *Au-delà du mal*, Thomas Bishop, durant ses années passées à l'hôpital psychiatrique avant de s'évader et de devenir un tueur en série qui allait « *semer la terreur dans tout le pays* »²⁷,

« en tâtonnant, en se trompant, il découvrit peu à peu quelles attitudes, quelles postures, expressions du visage et intonations pouvaient lui permettre d'obtenir ce qu'il voulait. [...] Tard le soir, dans le secret de son lit, seul dans les toilettes ou dans le parc, dès qu'il avait un moment pour lui, il souriait, riait, arquait les sourcils, plissait les lèvres, écarquillait les yeux, exécutait tous les gestes attentionnés, innocents et sincères qu'il avait pu observer chez les infirmiers et les autres patients, ou encore à la télévision, devenue sa grande obsession²⁸. Tout ce qui était bien vu des autres, il l'adoptait; tout ce qui appelait leur réprobation, il le rejetait. [...] Comme la plupart des individus gravement dérangés qui comprennent le monde en termes absolus, Bishop n'envisageait la vie que par ses extrêmes. Blanc ou noir, chaud ou froid, oui ou non, rester ou partir: c'était toujours soit l'un, soit l'autre. Tout pôle contraire comportait nécessairement une pointe, une extrémité. Aussi, en découvrant subitement, sans s'y attendre, que le centre de chaque pôle était perçu comme la norme, acceptable et sûre, et en apprenant, non par les erreurs de la vie, mais suite à un éclair soudain, que les gens se méfiaient des attitudes radicales, étaient gênés par elles et les jugeaient déséquilibrées, Bishop connut une

²⁷ STEVENS Shane, *Au-delà du mal*, p. 644.

²⁸ Il est intéressant de relever ici qu'à de nombreuses reprises, l'auteur de cet ouvrage de 1979 fait référence à la télévision comme source d'inspiration à Thomas Bishop pour la réalisation de ses actes horribles. Cette critique de la télévision, ainsi que des *mass medias* par rapport au rôle qu'ils joueraient dans la connotation des comportements délictueux, leur amplification voire leur engendrement, leur développement et leur maintien, fait l'objet de multiples débats. Cette question est déjà en partie présente dans *Maigret tend un piège*, et elle occupe une place de premier ordre dans *Au-delà du mal*. Quant au jeu que mènent certains criminels autour de la médiatisation et d'une forme de starification de leur personne, il semble qu'on le trouve davantage chez les *serial killers* américains, qui accordent des interviews, écrivent leur autobiographie – à l'ère de l'autofiction –, vendent des objets leur ayant appartenu ou des œuvres de leur cru, ont leurs fan-clubs, contrairement aux tueurs en série français qui garderaient davantage de distance.

véritable révolution intérieure qui ne fit qu'affiner sa ruse animale. Il avait enfin trouvé la clé: être équilibré, pondéré, voir la médaille et son revers, chercher le compromis.»²⁹

Plus tard, il saura ajuster ses conduites et se comporter habilement de manière à tromper et à séduire ses victimes.

Chez Thomas Serpetti, cette capacité de manipuler les autres trouve son aboutissement à travers le rôle d'expert consulté par le commissaire³⁰ qui lui permet d'orienter les recherches au gré de ses envies et de son amusement. Ainsi, il conduit les enquêteurs dans le monde glauque d'une confrérie secrète perverse, vouée au culte du mal et de la douleur, constituée d'adeptes de sadomasochisme et de bondage qui

«explorent la souffrance jusque dans ses derniers retranchements, jusqu'à la limite ultime de la mort. La douleur devient une source d'inspiration, un objet divin qu'ils veulent maîtriser de façon absolue». [...] Il [Thomas Serpetti] se tut un instant puis grinça: "Putain, Franck [le commissaire], ces types-là sont des tarés!"»³¹

Serpetti exprime la stupeur et l'aversion, alors qu'il est en réalité lui-même auteur de *snuff-movies*³², filmant ses pratiques de tortures sur des femmes qu'il finit par tuer. De même, il envoie des lettres et des photographies dont le contenu symbolique amène la *profileuse* à envisager un assassin qui, confie-t-elle au commissaire, agit

«comme un messenger, un juge ou un bourreau, il est celui qui punit mais aussi celui qui absout ses victimes. Il les lave de leurs péchés en les

²⁹ STEVENS Shane, *Au-delà du mal*, p. 59-61.

³⁰ Schéma connu du tueur qui prend plaisir à être proche de l'enquête qui le concerne, soit en s'adressant directement aux enquêteurs en son nom, parfois en les défiant, comme l'a fait par exemple Jack l'Éventreur dans la réalité, soit en étant lui-même directement ou indirectement impliqué, comme avec Gerard John Schaefer.

³¹ THILLIEZ Frank, *Train d'enfer...*, p. 181.

³² Les *snuff movies* sont des films clandestins qui montrent la réelle mise à mort d'une personne, souvent accompagnée de sévices et d'actes de barbarie; il ne s'agit donc pas de mises en scène fictives.

soumettant au calice de douleur absolue. Rappelez-vous l'état de propreté des corps et surtout, le fait qu'il ne les viole pas; je crois que, dans les tout derniers instants, il les respecte... [...] Puis, il y a la deuxième personne, celle qui prend du plaisir dans l'acte, celle qui torture pour matérialiser ses fantasmes, celle qui filme pour les prolonger. Cette face-là de l'être est certainement la plus noire, la plus sadique. Je soupçonne que nous avons affaire à, non pas un, mais bien deux meurtriers en série, unis dans le même corps sous l'égide d'une terrible intelligence!»³³

Plus encore, Thomas Serpetti est l'épaulé compatissant sur laquelle le commissaire peut pleurer la disparition de son épouse kidnappée quelques mois plus tôt, et dont l'auteur du rapt n'est autre que Serpetti lui-même. Ce cas extrême de personnage manipulateur pose la question de l'ego surdimensionné, du délire narcissique où l'individu se voit comme un dieu.

Du traumatisme subi au délire narcissique

Cette dualité visible entre une apparence «normale» et des actes monstrueux serait donc le miroir d'un psychisme clivé non apparent. Son origine se situerait dans un vécu traumatique durant la jeunesse de l'individu qui aurait conduit au clivage, au mécanisme de défense qui permet de tenir le vécu traumatique à distance, sous une forme non pas de représentations intégrées dans une mémoire autobiographique, mais de percepts, de traces mnésiques flottant dans le psychisme³⁴. L'exposition à des traumatismes psychiques peut mener à des

³³ THILLIEZ Frank, *Train d'enfer...*, p. 205.

³⁴ Sur la question des traumatismes psychiques, voir par exemple les ouvrages de BRETTE Françoise, EMMANUELLI Michèle, PRAGIER Georges (éds.), *Le traumatisme psychique. Organisation et désorganisation*, Paris: PUF, 2005; KIRMAYER Laurence, LEMELSON Robert, BARAD Mark (éds.), *Understanding trauma. Integrating biological, clinical and cultural perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007; LEBIGOT François, *Traiter les traumatismes psychiques*, Paris: Dunod, 2016 [3^e éd.]; PEDINIELLI Jean-Louis, MARIAGE André, *Psychopathologie du traumatisme*, Paris: Armand Colin, 2015; ROTHSCHILD Babette, *The Body Remembers: The Psychophysiology of Trauma and Trauma Treatment*, New York: Norton and Co, 2000.

modifications structurelles et fonctionnelles dans le cerveau, liées à des comportements violents et à un manque d'empathie³⁵. Ainsi, il semblerait que la plupart des tueurs en série réels aient souffert de traumatisme(s) infantile(s), en particulier qu'ils aient grandi au sein de milieux familiaux dysfonctionnels avec souvent la dyade d'une figure paternelle absente ou malsaine et d'une mère castratrice³⁶.

Traduisant les affaires criminelles réelles, les psychiatres, qui deviennent plus tard les *profilers*³⁷, apportent une certaine lumière sur ces parts d'ombre insaisissables et déroutantes pour le non-expert, fût-il habitué aux noirceurs de l'âme humaine. Ce type de criminels est au-delà du transgressif au mobile explicable rationnellement³⁸. Dans

³⁵ Voir à ce sujet KAESER Mélanie, «Le cycle intergénérationnel du traumatisme subi à la violence perpétrée: ce que nous apprennent les neurosciences», in JEANNERET Sylvie, VIEGNES Michel (éd.), *Relations de pouvoir dans la famille d'aujourd'hui*, Fribourg: PLF, 2017.

³⁶ On peut citer entre autres les travaux de BÉNÉZECH Michel, «Les tueurs en série», *Forensic*, 1992, 1, p. 26-32; de BOUCHARLAT Jacques, *Les criminels sexuels*, Paris: Anthropos, 1997; de JANDROK Thierry, *Tueurs en série...*; de KURTZ Christopher, HUNTER Robert, *Dark truths. Modern theories of serial murder*, London: Virgin books, 2004; de PROULX Jean (éd.), *Les meurtriers sexuels. Analyse comparative et nouvelles perspectives*, [en ligne], Montréal: Presses universitaires de Montréal, 2005; et de SCHLESINGER Louis, *Sexual Murder. Catathymic and compulsive homicides*, Boca Raton, Florida: Taylor & Francis, 2004.

³⁷ Dans les fictions, la figure du *profiler* ou celle de l'enquêteur génial sont aussi largement mythifiées que celle du *serial killer* et deviennent respectivement soit des incarnations du Bien et du Mal, soit des êtres torturés par une existence médiocre sinon pourrie dans un monde désenchanté et perversi, mais dont l'un a franchi la ligne de la psychopathologie et du passage à l'acte.

Par ailleurs, l'évolution de la figure et du rôle de l'expert en «âme humaine», du chamane au profiler, est révélateur du fonctionnement des sociétés et représente un sujet en soi. Il n'est pas anodin que dans *Train d'enfer pour ange rouge*, ce soient une *profileuse* et une quimboiseuse guyanaise qui aident le commissaire, le concours de chacune, science et spiritisme, étant nécessaire pour parvenir à la résolution de l'enquête.

³⁸ Il est remarquable que les auteurs de ces récits de fiction en donnent une explication très documentée. Outre cette connaissance de la psychiatrie, que possède en partie Norman Bates, à l'instar de certains tueurs en série réels, la référence régulière à des aspects véridiques, en particulier à des tueurs en série ayant existé, rend floue la frontière entre fiction et réalité. De plus, si des tueurs en série réels ont inspiré les personnages de fiction, l'inverse semble être le cas, selon le témoignage de plusieurs de ces criminels, illustrant la relation en échos entre fiction et réalité.

son essai, Daniel Zagury relève la présence d'une tension extrême entre une idéalisation consciente de l'image maternelle et sa haine inconsciente, non assumable. Il précise: «*Ils peuvent avoir été l'objet des pires sévices, des pires abus, des pires récusations de toute autonomisation, ce sont d'autres femmes qui paieront pour leur mère.*»³⁹ Outre ce désir inconscient du meurtre maternel⁴⁰, une défense perverse est mise en place, qui consiste en un processus de renversement et qui transforme «*la passivité en activité, l'impuissance en toute-puissance, la détresse en victoire, la souffrance en triomphe*»⁴¹.

Ainsi, d'un être méprisé, maltraité ou abusé, le tueur en série devient celui qui soumet, qui inflige et qui jouit de sa toute-puissance sur l'autre, à l'exemple du personnage de *Maigret tend un piège*, Marcel Moncin, très proche de la description de certains tueurs en série réels, à savoir un homme d'apparence banale qui semble mener une existence normale. Ce vernis de normalité cache toutefois une vie ratée d'homme soumis à sa mère castratrice puis à son épouse exigeante et dominatrice, qui n'ont de cesse de régenter sa vie, se montrant éternellement insatisfaites de lui mais rivalisant pour se l'approprier et être celle qui l'aime le plus, et dont la vie professionnelle d'architecte-décorateur est le reflet :

« [Maigret:] *“En somme, vous n'avez pas votre diplôme d'architecte et, si je comprends bien, n'importe qui peut s'intituler décorateur?”*
 [Moncin:] *“J'apprécie votre façon aimable de préciser. Je suppose que vous voulez me faire entendre que je suis un raté?”* Il avait un sourire amer aux lèvres. *“Vous en avez le droit. On me l'a déjà dit”,* poursuivit-il. »⁴²

³⁹ ZAGURY Daniel, *L'énigme...*, p. 61.

⁴⁰ Selon la psychanalyse, le «meurtre de la mère» est purement symbolique et constitue l'acte de libération qui permet à l'enfant (masculin, en particulier) de devenir adulte. Dans les cas de Marcel Moncin, de Norman Bates et de Thomas Bishop, cette étape semble ne pas avoir été réalisée ou avoir été l'objet d'une déviance monstrueuse qui a échoué dans sa fonction initiatrice.

⁴¹ ZAGURY Daniel, *L'énigme...*, p. 24.

⁴² SIMENON Georges, *Maigret...*, p. 123.

Maigret, fort d'un long échange avec un psychiatre, a compris que le besoin de Marcel Moncin de s'affirmer et de prendre le pouvoir a trouvé satisfaction dans le meurtre sauvage de femmes dans la rue :

« Il vous fallait un geste rageur, violent. Vous aviez besoin de détruire, de sentir que vous détruisiez. Vous frappiez et cela ne vous suffisait pas : il était nécessaire qu'ensuite, comme un gamin, vous vous acharniez. Vous déchiriez la robe, le linge et sans doute les psychiatres y verront-ils un symbole. Vous ne violiez pas vos victimes, parce que vous en êtes incapable, parce que vous n'avez jamais été réellement un homme. »⁴³

Dans la même veine, Norman Bates dans *Psychose* ne viole pas la femme qu'il désire, et la pulsion sexuelle interdite qu'elle suscite est transformée en fantasme de meurtre⁴⁴. Dominer l'objet du désir par sa destruction signifie ne plus être sous son emprise ; c'est aussi par extension ne plus souffrir sous le joug d'un être aimé, en particulier la mère. Cette mère agrippine qui, dans ce cas extrême, reste la seule capable de tuer. Norman Bates est sa mère lorsqu'il tue, cette mère toute-puissante dont il souhaiterait s'affranchir, mais face à laquelle il reste Norman le petit garçon, impuissant, soumis et brimé. Ce morcellement en trois entités s'est produit à la suite du meurtre réel de sa mère par Norman Bates. Celui-ci, en relation fusionnelle avec cette mère castratrice dans un climat de dépendance affective de type incestueux où mère et fils devraient se suffire à eux-mêmes, ne tolérant pas un nouvel homme dans sa vie, les empoisonna⁴⁵ tous les deux. Mais ce matricide réel et cette séparation, insupportables psychiquement, conduisirent au clivage et à la personnalité multiple de Norman Bates, dont seule la facette maternelle est à même de tuer, plus puissante que les deux autres, au point de prendre le pas sur elles et de triompher à la fin.

⁴³ SIMENON Georges, *Maigret...*, p. 179.

⁴⁴ Ce problème d'impuissance ou d'interdit sexuel se retrouve chez beaucoup de tueurs en série, réels ou fictifs.

⁴⁵ Il n'est pas anodin que ce soit au poison, technique associée le plus souvent aux femmes meurtrières, que Norman Bates ait recours.

Un autre personnage qui a réellement commis un matricide, tout en le déniait – car insupportable pour le conscient – et en continuant de vouer un amour infini et une vénération pour sa mère, est le tueur en série d'*Au-delà du mal*, Thomas Bishop. Toutefois, contrairement aux deux récits précédents dans lesquels elle semble absente, la figure paternelle joue ici un rôle de premier ordre. Thomas Bishop est convaincu d'être le fils biologique de Caryl Chessman⁴⁶ et d'être investi d'une mission à remplir : celle de continuer, en la transcendant, l'œuvre de son père. Dès lors, dans son délire de toute-puissance et d'immortalité d'être élu, il se fixe comme objectif de terrasser

« les démons qui peuplaient ses rêves [et qui] n'étaient pas seulement des monstres féminins qui devaient périr pour leurs crimes, mais des femmes qui souffraient terriblement et désiraient voir leurs indicibles tourments abrégés par la délivrance de la mort »⁴⁷.

Il est convaincu que son père a été victime non seulement du système judiciaire, mais aussi et surtout des femmes :

« [...] victime, non seulement de la peine capitale, dont il se moquait éperdument, mais aussi des femmes [...] plongées dans une souffrance perpétuelle et permanente, peut-être frappées par une malédiction divine. Dans la douleur, elles donnaient la vie en sachant que la seule issue de cette vie serait la mort. Une telle certitude, viscérale et inéluctable, les mettait toutes dans une fureur inouïe, et elles se vengeaient de cette souffrance sur les hommes, ces hommes qui, en leur offrant le germe de la vie, leur apportaient la mort. Usant de tous les artifices, elles séduisaient, asservissaient et détruisaient tous les hommes, instinctivement, impitoyablement, en un combat titanesque pour la survie sur une planète folle. Mais elles

⁴⁶ Caryl Chessman est un auteur de délits réels dont la condamnation à mort, puis l'exécution en 1960 après plusieurs recours furent l'objet de controverses. Tandis que sa participation à des affaires de vol n'a jamais fait aucun doute, sa culpabilité en tant que kidnappeur et violeur fut remise en cause d'une part, et d'autre part sa condamnation à la chambre à gaz pour avoir commis des actes n'ayant pas entraîné la mort a été jugée excessive par certains.

⁴⁷ STEVENS Shane, *Au-delà du mal*, p. 147.

ne pouvaient pas gagner, bien entendu. Elles étaient condamnées car sans la mort il n'est pas de vie, et en cherchant, dans leur monstrueux malheur, à éliminer ce qui donnait la vie même, elles recueillaient dans leur corps grotesque le germe de la mort. Ainsi le cycle infernal se poursuivait-il indéfiniment, ne laissant dans son sillage sanglant que des cadavres.»⁴⁸

Ce délire mystique qui porte Thomas Bishop dans sa longue série d'assassinats n'est pas sans rappeler l'état psychotique de certains tueurs en série réels qui font référence à Satan ou à une autre figure du mal qui leur aurait suggéré de commettre leurs actes meurtriers. Toutefois, il semble que les pensées de Thomas Bishop soient beaucoup plus élaborées et organisées que celles de tueurs en série réels⁴⁹.

On ne sait par contre rien de l'enfance du tueur en série de *Train d'enfer pour ange rouge*: soit il apparaît inutile à son auteur de préciser que de tels êtres ont pour la plupart vécu des traumatismes – donnée aujourd'hui communément admise et connue du public de récits de *serial killers* –, soit il a souhaité insister sur le fait que des facteurs violents autres que familiaux, plus sociaux et sociétaux, pourraient engendrer des comportements psychopathiques pervers sadiques extrêmes⁵⁰.

⁴⁸ STEVENS Shane, *Au-delà du mal*, p. 146-147.

⁴⁹ Comme le relèvent dans leurs ouvrages ceux qui les ont côtoyés, entre autres BOURGOIN Stéphane, *Mes conversations avec les tueurs*, Paris: Grasset, 2012; DOUGLAS John, OLSHAKER Mark, *Agent spécial du FBI: J'ai traqué des serial killers [Mindhunter]*, Monaco: Éditions du Rocher, 1997 [1995], EGGER Steven, *The killers among us: An examination of serial murder and its investigation*, London: Pearson Education, 1997; ou ZAGURY Daniel (*L'énigme...*). Toutefois, l'importance de l'imaginaire et des fantasmes des tueurs en série semble sujette à controverses; dans ce sens, la question d'une différence entre *serial killers* américains et tueurs en série français n'est pas impossible et mériterait que l'on s'y penche. Par ailleurs, le rôle joué par les médias sur la vie fantasmagique et *a fortiori* un possible passage à l'acte n'est pas totalement clair.

⁵⁰ Comme déjà mentionné, le néolibéralisme et le consumérisme qui l'accompagne seraient destructeurs de valeurs telles que le respect d'autrui, la considération de l'autre et la bienveillance, et générateurs d'égoïsme, de réification et de relations exclusivement transactionnelles ainsi que de dominance et de soumission. Dans ce sens, il n'est pas étonnant que les manipulateurs et les pervers narcissiques

Dès le départ, contrairement aux personnages des trois autres récits, Thomas Serpetti n'est pas une figure innocente, dans la mesure où il est décrit comme un ancien *businessman*, qui a fait fortune en partie au détriment d'autrui, et un joueur invétéré qui apprécie de mettre les autres en échec. Son besoin absolu d'être supérieur et d'avoir le pouvoir sur autrui le mène à torturer des femmes qu'il maintient en état d'agonie le plus longtemps possible pour pouvoir prolonger les sévices qu'il leur inflige et les détruire physiquement et moralement, et faire commerce des *snuff movies* de ses actes barbares : « *Ça m'excitait à un point tel que tu ne peux imaginer. J'étais le maître absolu de mes victimes, mais aussi de ces hommes qui se branlaient par dizaine devant mes chefs-d'œuvre!* »⁵¹

On est donc ici en présence de la pure perversité narcissique, d'un tueur qui cherche uniquement à satisfaire un ego surdimensionné, à se réaliser dans le contrôle sur des individus représentant une société de consommation violente⁵², sans qu'il y ait eu un quelconque traumatisme subi, une fêlure, une blessure narcissique.

« Mais j'ai préféré aller au bout, pour le jeu... Pour la célébrité, pour le fric. Comme un challenge... [...] Tu imagines, Franck? Tu en connais, toi, des êtres de mon intelligence? Tu as vu à quel point je vous ai bluffés? La vie, la mort, tout cela n'est qu'un immense jeu. Si tu pouvais savoir le pied que j'ai pris! Oh! Mon

soient l'un des symptômes d'une telle société qui favorise, à l'extrême, la prolifération du terrorisme.

Que dire aussi de l'hybristophilie, cette attirance amoureuse ou sexuelle qu'ont certains, majoritairement des femmes, pour ce type de figures ou de personnes, au point de leur écrire régulièrement, de leur promettre un amour éternel voire de les épouser? En outre, la figure de la femme dans ce type de récits de fiction est un sujet en soi : pour le tueur, elle est à dominer et à détruire; souvent, elle est dans la détestation de l'homme, vénale et manipulatrice. De plus, bien qu'elle gagne en indépendance, elle est bien plus rarement tueuse en série que l'homme.

⁵¹ THILLIEZ Frank, *Train d'enfer...*, p. 428.

⁵² Il est important de mentionner ici qu'outre le pouvoir qu'il pense avoir sur les nombreux consommateurs de ses *snuff-movies*, l'une des victimes de Thomas Serpetti mutilait des cadavres d'une faculté de médecine, tandis qu'une autre exhibait par webcams son quotidien et sa pratique de tortures sur des animaux.

cher! Personne, absolument personne ne pourra surpasser l'œuvre que j'ai menée! J'ai tout contrôlé, Franck, depuis le début. La croisée des destinées, l'arrêt définitif de leurs vies... Comme des trains miniatures!»⁵³

Il semble y avoir dans ce récit une «américanisation» de l'approche psychocriminologique du tueur⁵⁴, avec cette idée d'accomplir une œuvre et une forme de démesure. Le personnage du tueur, à l'ego hypertrophié et aux idées de grandeur délirantes, se sent un être d'exception, transcendant, omnipotent, ayant à l'égal de Dieu le pouvoir de vie et de mort et réalisant un dessein formidable.

De l'abject suggéré à l'explosion de détails sordides

Cet ego en besoin de contrôle et de puissance brille dans les deux récits plus récents. Dans les deux romans des années 50, les actes violents commis par des ratés de l'existence sont limités en description, voire suggérés, reflet d'une époque où la monstration de la violence est malvenue voire censurée. Ainsi, dans *Maigret tend un piège* peut-on lire :

«Deux coups de couteau dans le dos, dont un ayant provoqué la mort presque instantanément. Lacération méthodique des vêtements et quelques lacérations superficielles sur le corps. Aucune trace de viol.»⁵⁵

Dans *Psychose* :

«Mary se mit à crier. Les rideaux s'écartèrent encore et une main apparut, tenant une "feuille de boucher". Ce fut ce couteau qui, l'instant d'après, coupa net son cri. Et sa tête.»⁵⁶

⁵³ THILLIEZ Frank, *Train d'enfer...*, p. 427.

⁵⁴ Il n'est dans ce sens pas anodin que l'on y trouve de nombreuses références aux États-Unis, tandis que dans *Maigret tend un piège*, il n'y en a aucune.

⁵⁵ SIMENON Georges, *Maigret...*, p. 20.

⁵⁶ BLOCH Robert, *Psychose*, p. 66.

À l'inverse, dans les deux autres romans, le premier de 1979, le second de 2007, les tueurs sont très actifs et ont de grands projets. Les détails sordides et le sadisme explosent, à l'image de la libération des mœurs qui les a précédés, effets probables d'un puissant retour du refoulé⁵⁷ :

« Les stores étaient baissés, la chambre baignait dans l'obscurité. Elle lui demanda de se déshabiller et de la rejoindre dans le lit. Elle lui promit qu'elle lui ferait prendre son pied. Il se détourna un instant et sortit le couteau de sa poche intérieure de veste. Avec sa main gauche, il trouva le nombril de la fille. De la droite, il planta la pointe dans l'estomac, puis, tout sourire, les deux mains serrées autour du manche, enfonça la lame à travers toute l'épaisseur du corps, jusqu'à toucher le matelas en dessous. Il ne cessa d'appuyer qu'au moment où la garde du couteau toucha la peau. Alors défila dans son esprit l'image de la femme qui toisait le petit garçon apeuré, qui le fouettait sans arrêt, chaque coup lacérant un peu plus sa peau douce et vulnérable⁵⁸. Lorsque la jeune femme agonisante commença à pousser un cri, Bishop lui fourra le drap dans la bouche. Le corps, empalé, ne pouvait plus bouger, mais il fut pris de soubresauts terribles, incontrôlables, pendant quelques instants qui semblèrent des heures. Finalement, les poumons lâchèrent leur dernier souffle et le corps céda, immobile. Bishop [...] se déshabilla entièrement. Agenouillé sur le lit, il dégagea le drap de la bouche de la jeune fille pour y introduire son sexe. La bouche était chaude et très humide, à cause de la salive et des fluides qui s'en échappaient. Ses mains tenant de chaque côté la tête blonde comme un ballon

⁵⁷ Reprenant les propos de Freud, ABADIE-ROSIER Steve mentionne dans l'avant-propos de son ouvrage *Les forteresses psychopathologiques du sujet criminel*, Paris: Les neurones moteurs, 2010: « Le degré de raffinement extraordinaire atteint par nos sociétés se paie par une hypertrophie de l'autocontrainte individuelle et de l'autocensure psychique. [...] Le retour du refoulé ne pourra prendre la forme que d'un acte libérateur dont le degré de violence fera symétrie à l'intensité requise par ce travail millénaire de contention et de discipline qu'on appelle civilisation. »

⁵⁸ Cet extrait illustre parfaitement le besoin de transformer une détresse, une souffrance et une impuissance qui hantent la personne qui les a vécues en un contrôle et une toute-puissance narcissique jubilatoires.

de basket, il la fit basculer de haut en bas, les lèvres autour de son sexe, jusqu'à ce qu'il jouisse. [...] Contemplant de nouveau le cadavre, le jeune homme s'attela à sa tâche. Il sectionna les seins et en deux voyages les emmena dans la cuisine, où il les déposa délicatement sur la table [...]. Revenu dans la chambre, il découpa l'abdomen en deux. Avec une détermination sans faille, il sortit et pétrit les organes de la jeune fille, les caressant longtemps, mû par un besoin impérieux de les toucher, de les posséder. Rien n'aurait pu le satisfaire davantage. Il garda les yeux fermés jusqu'à ce que ses noires visions aient complètement disparu, jusqu'à ce que la femme au fouet ne toise plus le petit garçon tout nu.»⁵⁹

Dans la même veine de détails sordides, le commissaire Sharko de *Train d'enfer pour ange rouge* décrit :

« Ce qui se jeta sur mes rétines, me creva les yeux... Le visage était tourné vers moi. Les pommettes tendaient la peau à en percer la surface et, des lèvres encroûtées de fièvre, se détachaient des boursouflures de peau morte. Les yeux vitreux aux pupilles devenues translucides, roulaient difficilement, comme arrachés de leurs nerfs. La céramique du corps, fêlée de côtes saillantes, fragilisée par les coups et les plaies ouvertes, semblait toute proche de se rompre en mille éclats d'os et de chairs; les seins cloués à la table, gonflés par l'infection, étaient grêlés de marbrures olivâtres, de veinules rosées, de lésions noircissant autour de la tête des clous. Malgré l'appareil stéréotaxique lui immobilisant les mâchoires, la fille remua les lèvres, en chassa la mousse blanchâtre de la pointe de la langue avant d'émettre une plainte étouffée. Je ne sus pas si elle réalisait qui j'étais, elle essayait de pleurer mais ne trouvait pas les forces nécessaires pour qu'affluassent les larmes. Au-dessus, l'objectif incliné vers le bas, une caméra numérique filmait... »⁶⁰

Ce contraste dans la manière de décrire les actes violents exprime aussi l'évolution d'un besoin de contrôle et de retournement d'une

⁵⁹ STEVENS Shane, *Au-delà du mal*, p. 177-179.

⁶⁰ THILLIEZ Frank, *Train d'enfer...*, p. 138.

impuissance⁶¹, assouvi par des actes de meurtres commis brièvement et dans un périmètre limité, là où le tueur introverti et peu sûr de lui peut totalement maîtriser la situation, vers des idées de grandeur, une recherche de toute-puissance et de réalisation d'actes d'un ordre supérieur, qui se déroulent sur un territoire plus vaste et qui requièrent une plus grande durée ainsi qu'une préparation plus minutieuse.

On peut penser que la mutation d'un paumé de la vie vers un héros négatif soit née de l'impulsion des États-Unis, la référence en matière de démesure. Ainsi s'agirait-il d'une perversion du « rêve américain » du *self-made* man, du petit qui prend son destin en main pour devenir grand et célèbre, dans le système de valeurs et la mythologie américaine de la réussite. Si le personnage de Marcel Moncin est réaliste et très proche des descriptions que font les psychocriminologues⁶², le caractère extrême et l'ampleur de l'aliénation de Norman Bates en fait une figure mythique dans les années 60 déjà⁶³, même si le personnage n'a pas encore la dimension mystique d'un Thomas Bishop, dont le degré et l'étendue ne seront pas atteints par Thomas Serpetti, mû par des motivations matérielles ainsi que de jeu et de pouvoir sur autrui « *comme un marionnettiste avec ses poupées de bois* »⁶⁴.

On peut toutefois se demander si Serpetti n'est pas malgré lui l'instrument d'une force sombre qui le dépasse : les coïncidences qu'il utilise pour orienter les enquêteurs vers la piste d'un assassin « *fanatique se prenant pour un saint chargé d'infliger une punition divine* »⁶⁵ ne sont peut-être pas le fruit du hasard seul... D'ailleurs, une force spirituelle

⁶¹ À noter que l'impuissance semble être également sexuelle chez Marcel Moncin et Norman Bates, ce qui n'est pas le cas des deux autres, dont la virilité ne fait aucun doute.

⁶² On peut se demander si, bien que la stupeur soit moins grande auprès d'un public friand d'excès, de spectaculaire et d'effets spéciaux, cette vraisemblance « à la française » pourrait rendre ses récits d'autant plus effrayants qu'ils sont moins éloignés de la réalité. D'un autre côté, l'éroussement des sens et la saturation quasi permanente des stimuli augmentent le seuil de perception des phénomènes et demandent une excitation toujours plus intense pour atteindre une sensation donnée.

⁶³ En particulier à la suite de son adaptation cinématographique par Alfred Hitckcock.

⁶⁴ THILLIEZ Frank, *Train d'enfer...*, p. 428.

⁶⁵ THILLIEZ Frank, *Train d'enfer...*, p. 398.

positive sera nécessaire pour en venir à bout, signe que ce mal-là dépasse la matérialité, que demeure une part inexplicable rationnellement et que des forces qui nous échappent sont à l'œuvre.

Les récits de tueurs en série, ferments de fascination morbide

La figure du tueur en série pourrait donc être ontologiquement métaphysique et nécessiterait une puissance inverse à sa mesure pour la renverser. Ou au contraire, peut-être avons-nous besoin d'attribuer un pouvoir quasi surnaturel à des êtres vides qui nous effraient par leurs actes d'une violence extrême. Comme le suggère Daniel Zagury⁶⁶ :

« Je ne crois pas que le mal soit nécessairement malin, mais je sais qu'il ne nous rend pas particulièrement intelligents. Il suscite les réactions les plus stéréotypées et les lieux communs les plus plats. On lui octroie une intelligence, une ruse, à la mesure de ce qui nous échappe. Puisque la logique qui sous-tend de telles horreurs nous semble étrangère, c'est que ces criminels sont dotés de pouvoirs supra-humains. Le bien, le bon, le juste ont besoin de l'adversaire à leur mesure, du malin à la ruse diabolique. Prétendre que le mal puisse être banal, médiocre, bête, c'est contrarier la théologie. C'est répondre à l'excitation de l'attente trouble par une décevante platitude. »

Quoi qu'il en soit, la fiction cherche à éviter une telle trivialité⁶⁷, et les États-Unis savent donner le ton en matière de recettes à sensations fortes, reflet de quelques *serial killers* réels qui seraient plus « sophistiqués »⁶⁸ que les tueurs en série français. Au-delà du sensationnel, aussi invraisemblable soit-elle, la figure mythique

⁶⁶ ZAGURY Daniel, *L'énigme...*, p. 11.

⁶⁷ Se pose tout de même l'éternelle question de l'éventuel rôle éthique que devrait jouer ou non la littérature face au malsain.

⁶⁸ C'est la suggestion entre autres de DYJAK Aurélien dans son ouvrage *Tueurs en série: l'invention d'une catégorie criminelle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 250.

d'Hannibal Lecter, création du romancier Thomas Harris, qui suscite des sentiments ambivalents, ne nous rappelle-t-elle pas qu'une désorientation existentielle ainsi qu'une absence ou une perte des repères éthiques et des valeurs morales peuvent engendrer des êtres à la fois d'un haut raffinement culturel et capables de faire le mal extrême ?

Bien qu'il serait simpliste de considérer une radicale différence de réception de ces récits entre hommes et femmes, le rôle de la sexualisation et la composante sexuelle qui y sont très présents orientent tout de même leur perception, leur impact, les sensations et les pensées qu'ils engendrent. Dans ce sens, le public féminin se placerait davantage sous l'angle de la victime et le masculin sous l'angle du prédateur, se rejoignant dans le ressenti de fascination hypnotique et de peur – du mal, de l'inconnu, de l'explicite, du non maîtrisable, de l'autre et de soi –, à laquelle on veut et ne veut pas être confronté.

La place importante donnée à la représentation de la violence extrême dans la fiction, outre les fonctions didactique, cathartique, d'exutoire et d'exorcisme qu'elle lui permet vraisemblablement de remplir au travers de la fascination qu'elle exerce et des sentiments d'effroi et d'horreur qu'elle suscite à distance, a probablement aussi un impact délétère sur les esprits fragiles, d'autant que ces récits se plaisent à entremêler fiction et réalité, à être généreux de détails sordides, rendant fades des récits dramatiques plus traditionnels, ainsi qu'à glorifier la figure du tueur en série qui devient source d'attrait, voire d'excitation et de désir d'imitation. Au final, ce type de récits excelle à ébranler son public. Quelle que soit la nature des sensations éveillées, que l'on soit à même d'en saisir les ressorts ou non, leur lecture et *a fortiori* leur représentation cinématographique ne laissent pas indemne.

Résumé

Les dernières décennies ont vu éclore un intérêt tout particulier pour les histoires de tueurs en série, qui sont quasiment devenues un sous-genre du roman noir. L'effroi suscité par ce phénomène d'extrême violence s'accompagne d'un besoin de comprendre le fonctionnement psychologique

de tels « monstres ». Les écrivains américains ont attribué une dimension mystique à ces figures, anti-héros du rêve américain, exacerbant la fascination qu'elles peuvent exercer. Les récits français, plus sobrement réalistes au départ, ont suivi le mouvement, tout en s'interrogeant sur la nécessité d'une blessure originelle pour expliquer cette perversité narcissique malfaisante.

Abstract

In the last few decades one has seen the rise of a particular interest in the stories of serial killers, which have almost become a sub-genre of the roman noir. The fear aroused by this phenomenon of extreme violence is accompanied by a need to understand the psychological functioning of such « monsters ». U.S. writers have attributed a mystical dimension to these figures, anti-heroes of the American dream, exacerbating the fascination they can exert. The French stories, more soberly realistic at first, have followed the trend, while questioning the need for an original wound to explain this murderous narcissistic perversion.

Julio Peñate Rivero

Le polar hispano-américain : une étude d'ancrage local et transversalité discursive

Introduction

Selon l'essayiste et romancier chilien Ariel Dorfman, l'histoire moderne de l'Amérique latine est celle d'un pillage séculaire et des conflits internes entre ceux qui s'y sont opposés et ceux qui y ont été favorables¹. Faisant partie de la tradition politique, sociale et culturelle de cette région, la violence est « tout naturellement » devenue un sujet majeur de sa littérature. Il suffit de citer la série narrative nommée *Le roman de la dictature* qui, basée sur des personnages historiques, a enrichi la littérature hispanique du xx^e siècle avec les créations de trois prix Nobel de littérature : *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *El otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez et *La fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa et également avec des chefs-d'œuvre tels que *Yo el Supremo* (1974) du Paraguayen Augusto Roa Bastos et *El recurso del método* (1974) du Cubain Alejo Carpentier. Si la violence, sous

¹ DORFMAN Ariel, *Imaginación y violencia en América Latina*, Barcelona : Anagrama, 1972, 248 p., p. 13.

ses diverses formes, est une composante pour ainsi dire naturelle du polar, il n'est pas étonnant que ce genre narratif se soit très vite installé dans les lettres hispano-américaines, de la même façon qu'il est normal de le retrouver avec une continuité toute particulière dans la littérature argentine. Cette dernière est probablement la plus ouverte aux influences européennes et états-uniennes depuis l'indépendance des colonies espagnoles au début du XIX^e siècle (nous y reviendrons plus tard).

Si nous divisons l'évolution du polar hispano-américain jusqu'à la fin du siècle passé en trois grandes étapes, nous constatons que la première, celle dite de la divulgation du nouveau genre (1877-1940), démarre avec *Las huellas del crimen* (1877) de l'auteur argentin Raul Waleis, texte qui est considéré comme le premier roman policier de l'Amérique hispanique. La deuxième, celle de la croissance du polar à l'échelle continentale (1941-1970), est présidée par la figure de Jorge Luis Borges en tant que créateur (*La muerte y la brújula* et *Seis problemas para don Isidro Parodi*, les deux de 1942) et grand animateur avec Adolfo Bioy Casares d'une collection éditoriale respectée et très célèbre: *El Séptimo Círculo*. La troisième (1971-2000), caractérisée par l'appropriation nationale des problématiques, des scénarios et des personnages, a vu l'éclosion de grands auteurs dans bon nombre des pays hispaniques: Paco Ignacio Taibo II au Mexique, Leonardo Padura à Cuba, Fernando Ampuero et Alonso Cueto au Pérou, Daniel Chavarría en Uruguay, Luis Sepúlveda et Ramón Díaz Eterovic au Chili, etc. Mais cette étape est surtout marquée par la figure de Ricardo Piglia, narrateur et essayiste argentin, «fils rebelle» de Borges, directeur de la remarquable collection *Serie Negra* et auteur du roman *Plata quemada* (1997), un texte indispensable dans l'évolution hispano-américaine du genre².

² Ajoutons que l'Argentine a produit les contributions probablement les plus remarquables sur la théorie du polar dans l'Amérique hispanophone: comment oublier le petit essai de Borges et Bioy Casares «¿Qué es el género policial?» (1961), le livre de référence de Mempo Giardinelli *El género negro* (1984) ou les études de

C'est dans ce contexte que nous aborderons une œuvre située aux États-Unis d'Amérique, mais qui a absorbé, « vampirisé », certains aspects de la société états-unienne pour construire un texte pleinement hispano-américain. Il s'agit de *Triste, solitario y final*³, de l'écrivain Osvaldo Soriano, un roman qui est en voie de devenir une œuvre classique de la littérature argentine contemporaine, avec des éditions scolaires, des versions cinématographiques, etc.

Rappelons brièvement le résumé de l'histoire : Soriano, journaliste et écrivain argentin, se déplace aux États-Unis à la recherche d'informations sur Stan Laurel, le complice cinématographique d'Oliver Hardy⁴, afin d'écrire un roman à son sujet. Alors qu'il visite à Los Angeles la tombe de l'acteur, Soriano rencontre un détective, Philip Marlowe, également admirateur de Laurel, qu'il avait reçu comme client à la fin de sa vie, à qui il explique son projet. Le journaliste et le détective s'associent pour obtenir l'information recherchée par Soriano et, par la même occasion, pour régler leur compte à ceux qui ont profité de l'acteur anglo-américain ou qui l'ont abandonné à son triste sort (Stan Laurel est décédé ruiné et oublié de l'industrie cinématographique). Nos protagonistes se voient impliqués dans de nombreuses aventures à un rythme trépidant : ils se battent avec des célébrités du cinéma, « séquestrent » Chaplin pour quelques heures, prennent en filature une épouse infidèle (ce qui leur coûtera la prison et une belle raclée de la part de la police locale), se font dénoncer par des passagers hispaniques dans un train, etc. À la fin du récit, ils discutent et jouent calmement aux échecs dans l'appartement de Marlowe, en attendant l'arrivée plus ou moins imminente de la police.

Néstor Ponce, en particulier *Literatura y paraliteratura : narrativa policial en Argentina y en Hispanoamérica* (1999) ?

³ Édition utilisée : SORIANO Osvaldo, *Triste, solitario y final*, Buenos Aires : Seix Barral, 2003, 207 p.

⁴ Stan Laurel et Oliver Hardy sont partenaires de 1926 à 1951. *Big Business* (1929) est leur première collaboration avec Hal Roach, celle qui les a lancés dans la riche carrière qu'ils mèneront par la suite. Pour la biographie des deux acteurs, nous avons suivi LOUVISH Simon, *Stan & Ollie. Las raíces de la comedia. La doble vida de Laurel y Hardy*, Madrid : T&B Editores, 2003, 478 p.

Autour du récit policier

Précisons, tout d'abord, que *Triste, solitario y final* est étroitement lié à la littérature policière nord-américaine grâce à deux éléments au moins: par le genre qui suit la variante du roman noir, puis par la figure du protagoniste à travers l'enquêteur, qui n'est autre que Philip Marlowe. Mais nous verrons que notre auteur prend rapidement ses distances et que parfois les lignes de fuite sont bien plus significatives que le modèle de départ, notamment avec le recours presque systématique de l'auteur argentin à la parodie.

La composition du roman

Tous les ingrédients du roman noir sont réunis dans ce texte: enquêtes sur une série de cas, risque personnel pour l'enquêteur, intrigue, affrontements physiques et verbaux pour découvrir/cacher la réalité, échanges tendus, secs, coupants, si communs dans le récit noir, impunité finale des vrais coupables, etc. Notons cependant que les objets d'enquête se réduisent à deux délits d'infidélité (dont le deuxième n'est pas légalement punissable): celui d'une femme envers son époux et celui de l'industrie cinématographique envers un de ses plus grands artistes, Stan Laurel. Ce sont les suites de l'enquête qui provoquent l'explosion de la violence inscrite dans le système.

Ceux qui subissent les punitions sont tout d'abord (mais pas uniquement) les propres enquêteurs: ils ne sont pas seulement frappés par ceux qui font l'objet de leur enquête, ils sont également enfermés et gratifiés d'une brutale correction dans les locaux de la police californienne. De plus, l'œuvre évite de présenter le dénouement de la péripétie: comme il a été dit plus haut, la narration se termine avant que les agents de l'ordre n'arrêtent Marlowe et Soriano, qui entre-temps jouent aux échecs⁵.

⁵ On remarque ici une connexion ou un clin d'œil cinématographique: l'auteur évite de nous présenter le dénouement probable de l'histoire, la prison des protagonistes et

Le seul désagrément subi par les coupables atypiques est celui infligé directement par les enquêteurs, qui gâchent leur fête (dans le sens littéral et figuré du terme) et les ridiculisent là où cela fait véritablement mal : devant leur public lors de l'hommage à Charles Chaplin, qui dégénère en une bagarre de cow-boys monumentale. Ainsi, la méfiance envers le système judiciaire est absolue et les mesures correctives se limitent à faire passer un mauvais quart d'heure aux indésirables, une action sans doute éphémère, mais qui, pour les enquêteurs, équivaut à un acte de dignité humaine.

Contrairement au polar classique, les recherches annoncées n'aboutissent pas : Soriano ne saura pratiquement rien de nouveau sur Laurel et, surtout, son entretien avec Chaplin (qui aurait pu lui fournir des renseignements de premier ordre) se termine par une séquestration involontaire de l'acteur avec persécution et fusillade rocambolesque. Le véritable centre d'attention se résume aux conflits auxquels l'enquête mène et, à la fin de l'histoire, le souhait le plus ardent de Soriano n'est autre que de rentrer en Argentine.

Finalement, dans cette œuvre, l'humour devient l'élément central de la péripétie narrative (ce qui n'est pas non plus si habituel dans le récit noir), un humour inspiré de la filmographie de Laurel et Hardy mais qui, au contraire de ce qui arrive aux deux comiques, ne vient pas de la maladresse ou de l'ingénuité des protagonistes ni de leurs bagarres internes, mais de leur confrontation avec « les délinquants » (Chaplin, Dick van Dyke, John Wayne) qui provoque la moquerie et le ridicule de ces derniers, la seule forme de punition qu'ils reçoivent.

La figure du détective

Soulignons tout d'abord que le détective californien marque le roman déjà à partir du titre de celui-ci : *Triste, solitaire et final*. En effet,

la condamnation de Soriano pour la mort d'un tueur à gages. Cela rappelle l'attitude de Marlowe face au film de Laurel et Hardy *Ceil pour œil* : notre détective sort de la salle avant que l'agent Edgar Kennedy ne les mène en prison.

à la fin de *Sur un air de navaja* de Raymond Chandler, Philip Marlowe⁶ adressait à Ferry la réplique suivante: «*Je ne vous dirai pas adieu. Je l'ai fait quand ça avait un sens, quand vous étiez au bout du rouleau et que je pensais ne pas vous revoir*»⁷. Cette référence hypertextuelle continuera tout au long de la narration de la main du personnage de Chandler, co-protagoniste avec Soriano.

Marlowe garde de nombreux traits de son modèle original, des traits bien caractéristiques de l'enquêteur du roman noir: il s'agit d'un personnage solitaire, déçu de son entourage (et même de son temps et de son pays), avec de sérieux problèmes personnels et très peu de travail. Il se méfie des forces de l'ordre et s'avère plutôt irrespectueux envers l'autorité et le système (dominé par le pouvoir de l'argent et de la politique). Parfois ironique, Marlowe peut se montrer agressif et même violent. Il est dur, sentimental et singulièrement têtue dans son métier: après avoir reçu une raclée impressionnante au commissariat, il persiste à obliger Chaplin à écouter les questions et les reproches de son associé argentin.

Mais Osvaldo Soriano ne se limite pas seulement à reprendre le modèle de référence. Il introduit au moins deux variations significatives. La première est la prolongation de la trajectoire vitale de Marlowe: notre auteur reprend le détective là où Chandler l'avait laissé dans son dernier roman inachevé, *The Poddle Spring Story*. Il y apparaissait marié avec une multimillionnaire, comme cela avait été annoncé dans *Playback* (1958). Maintenant il s'est séparé de son épouse; la monotonie de la vie qu'elle lui offrait semble en être la cause principale. Il a plus de 50 ans, n'a pratiquement pas de travail et garde un chat famélique, Capablanca, comme seule compagnie. Il boit plus que de raison et, surtout, il se sent désabusé et vaincu. Sa plus grande

⁶ Rappelons que Philip Marlowe est le protagoniste de huit romans de Raymond Chandler depuis son entrée en scène dans *Le long sommeil* (*The Big Sleep*, 1939).

⁷ CHANDLER Raymond, *Sur un air de navaja*, Paris: Gallimard, 1992, 371 p., p. 371. Version originale: «*I won't say goodbye. I said it to you when it meant something. I said it when it was sad and lonely and final*». CHANDLER Raymond, *Later novels and other writings*, New York: The Library of America, 1995, 1076 p., p. 773.

fierté n'est autre que de survivre : selon ses dires, il peut toujours s'offrir le luxe d'abandonner le cimetière en marchant⁸.

La deuxième modification concerne le statut narratif et la position diégétique du détective californien : d'une part, ce n'est plus Marlowe qui raconte l'histoire en donnant sa propre version ; il cède la responsabilité du récit à un narrateur à la troisième personne. D'autre part, il n'agit plus seul mais en compagnie du Sud-Américain, avec qui il vit son aventure probablement la plus exaltante et qui le sauve de gros ennuis : par exemple, mourir asphyxié au gaz par un client aux réactions imprévisibles⁹.

Oswaldo Soriano lui octroie également une dimension qui lui manquait auparavant : il sort Marlowe de l'impasse où il était enfermé et lui offre une deuxième vie romancée en compagnie d'autres personnages qu'Oswaldo Soriano prend de la vie réelle. Il s'agit de l'écrivain argentin lui-même (qui apparaît avec ses caractéristiques physiques, ses goûts et ses manies), de Stan Laurel et Oliver Hardy, de Charles Chaplin, de John Wayne, de Dick van Dyke, de Dean Martin, de Charles Bronson, de James Stewart, de Jane Fonda, de Mia Farrow, de Julie Christie et d'autres.

Ainsi, notre auteur extrait certains acteurs de leur cadre fictionnel originel et en projette d'autres depuis le monde extrafictionnel dans celui du roman, au sein duquel les uns et les autres cohabiteront. Est-ce que la passion de Soriano pour Laurel et Hardy l'a poussé dans ce jeu de niveaux si complexe ? Ce qui est sûr c'est que, quand Stan frappe à la porte de Marlowe, il n'entre pas seulement dans le bureau délabré du détective californien, il pénètre avant tout dans l'univers de la fiction littéraire, dans lequel il recevra la compensation dont il n'a pas pu profiter dans sa vie matérielle.

⁸ SORIANO Oswaldo, *Triste, solitario...*, p. 56.

⁹ SORIANO Oswaldo, *Triste, solitario...*, p. 116-121.

Les (en)jeux de la parodie

Abordons cette composante de *Triste, solitario y final* à partir de ce qu'on pourrait qualifier de « définition de travail » de la parodie : il s'agit d'une imitation distancée d'une œuvre ou d'un comportement dans le but d'obtenir un effet comique et critique par rapport à ce qui est imité. Il est important de s'attarder sur la parodie, car elle est très présente dans l'œuvre de Soriano et l'auteur en utilise une grande diversité de variantes. Nous en retiendrons les trois suivantes :

- La première variante concerne Charles Chaplin. Il n'y a ici ni respect ni admiration pour sa figure, bien au contraire. On lui reproche d'avoir exploité son personnage pour s'enrichir et d'avoir oublié son ancien compagnon d'émigration Arthur Stanley Jefferson (ensuite Stan Laurel). Dans le roman, Chaplin est un vieux vaniteux, trop fier de son succès, hystérique face à l'échec de son hommage et sans la moindre profondeur humaine. Au contraire de Stan, dont la situation se détériore sans cesse autant au cinéma que dans sa vie personnelle, son compatriote a décidé par-dessus tout d'être un vainqueur et il a atteint son but. Ajoutons que son comportement est partagé par la plus grande partie de l'*establishment* hollywoodien, qui apparaît comme lui, épinglée sans aucune ambiguïté au cours de la narration.
- La deuxième variante se focalise sur Philip Marlowe. Au contraire de Charles Chaplin, son origine est fictionnelle, ce qui explique pourquoi Osvaldo Soriano le traite avec une plus grande liberté que s'il avait été un personnage référentiel. Néanmoins, le romancier « respecte » bien plus Marlowe que Chaplin : le détective, qui a beaucoup évolué avec les années, se trouve en fin de carrière et peut-être aussi à la fin de sa vie. Philip Marlowe semble porter à l'extrême quelque chose qui avait attiré l'attention de l'auteur chez Laurel et Hardy : « *la destruction de la propriété privée et la moquerie de l'autorité, les valeurs les plus appréciées des Nord-Américains à ce moment.* »¹⁰ Ici,

¹⁰ SORIANO Osvaldo, *Artistas, locos y criminales*, Buenos Aires : Norma, 1997, 250 p., p. 27.

il s'agit d'une tâche consciente et volontaire, alors que chez les deux comiques, c'était en grande partie quelque chose de fortuit, une forme d'autodéfense, sans prise en compte apparente de ses implications: rappelons-nous la séquence de la vente de l'arbre de Noël dans *Ceil pour œil (Big Business)*.

– La troisième variante concerne le Soriano fictionnel. Argentin, écrivain et journaliste, fan de Laurel et Hardy, âgé d'une trentaine d'années, Soriano n'est ni grand ni petit; il a une tête ronde et dégarnie et un petit ventre; il fume beaucoup et il est en train d'écrire un roman sur Laurel et Hardy. Dans certaines occasions et de manière plus ou moins justifiée, Soriano agit avec une décision, une rapidité et une violence dignes d'un protagoniste classique de roman noir. Mais le plus spectaculaire à son sujet est d'avoir accompli dans la fiction quelque chose qui aurait plu à son auteur matériel: connaître personnellement Philip Marlowe, être son confident, s'associer avec lui dans ses «opérations punitives» et même lui sauver la vie: toute une justice littéraire venant d'un Latino du Cône-Sud, victime du mépris de la société états-unienne.

Remarquons finalement un élément commun aux différentes expressions de la parodie, un facteur qui lui permet de se manifester et qui la rend très efficace, comme les échanges verbaux avec la police, l'intervention des deux complices frustrant l'hommage à Chaplin et une bonne partie des dialogues entre Marlowe et Soriano: il s'agit de l'humour noir, comme il se doit, sournois, agressif, sarcastique, coupant à froid là où il fait mal, mais qui a au moins deux fonctions. Au niveau de l'agencement discursif, elle rend visible, éclatante, la présence de la parodie et, sur le plan de la signification, elle permet aux protagonistes (et peut-être aux lecteurs) de faire face à ce qui leur arrive, de ne pas y succomber, de supporter le monde avec la tête haute, comme dirait Philip Marlowe. «*L'humour est l'arme blanche des hommes désarmés*»: nous osons croire qu'Osvaldo Soriano serait assez d'accord avec cette affirmation de Romain Gary.

La parodie n'est donc pas seulement un procédé rhétorique particulièrement efficace. Elle est posée ici comme une bouée de sauvetage qui permet d'éviter la tragédie... au moins pendant un certain temps.

Un roman argentin aux États-Unis ?

Parmi les grands pays hispano-américains, l'Argentine est probablement celui qui, depuis son indépendance, a été le plus profondément marqué par la présence étrangère, par des vagues successives d'une immigration qui, déjà à la fin du XIX^e siècle, avait profondément modifié le visage du pays. L'évolution démographique de sa capitale, due essentiellement au flux migratoire, nous le montre bien : en 1820, la population totale de Buenos Aires était de 55 000 personnes et en 1900 de 664 000. C'était tout simplement le plus haut taux de croissance des anciennes colonies hispaniques, la ville de Mexico venant loin derrière avec 169 000 et 345 000 habitants pendant la même période.

Du point de vue des influences culturelles, la tendance a été assez semblable. Souvenons-nous de l'alternative proclamée à l'époque par Domingo Faustino Sarmiento, figure-clé du XIX^e siècle argentin¹¹ : « *Civilisation ou barbarie!* », c'est-à-dire assumer le capital culturel nord-américain et européen ou sombrer dans la sauvagerie¹². Cette alternative fait écho au célèbre postulat du Président James Monroe émis en 1823 lors de son discours au Congrès sur l'état de l'Union : « *L'Amérique pour les Américains!* », postulat devenu ensuite une doctrine dans laquelle *L'Amérique* comprend les territoires situés au sud de la frontière des États-Unis et *les Américains* englobent uniquement les habitants qui se trouvent au nord de la frontière...

Au cours du XX^e siècle, l'influence états-unienne s'est affirmée dans le vécu quotidien (économique, politique, culturelle) des Argentins en présentant le style de vie en vigueur au nord du Rio Bravo comme un modèle à succès dans pratiquement tous les domaines, autant sur le plan individuel que collectif. Dans le domaine de la littérature policière, la réceptivité envers l'espace anglophone et surtout états-unien est bien

¹¹ Pédagogue, écrivain et président du pays, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) est l'auteur de *Facundo* (1848), texte classique de la littérature sud-américaine, qui ouvre la série narrative des romans de la dictature.

¹² Une bonne partie de l'Argentine échappait au contrôle de l'État jusqu'à la « Guerra del Desierto » (1878-1881) au cours de laquelle les peuples indigènes restants ont majoritairement été civilisés par la manière forte : soumis et souvent décimés.

présente et très appuyée notamment à travers l'action du duo Borges et Bioy Casares, créateurs et grands diffuseurs du polar anglophone en Argentine¹³, ainsi que l'action de Ricardo Piglia – qui a vécu de nombreuses années aux USA – avec sa collection policière citée plus haut.

L'œuvre d'Osvaldo Soriano apparaît ainsi comme une réponse démystificatrice à une telle pénétration – véritable colonisation – culturelle. Il le fait, tout d'abord, en « envahissant » le territoire des États-Unis pour y situer le scénario de son histoire. Ensuite, il s'en prend à une part considérable des variantes de l'*American way of life* en montrant à chaque fois que le principe qui le soutient (et qui prend sa source dans la Déclaration d'indépendance des États-Unis en 1776) est aujourd'hui en décalage, voire en contradiction avec leur réalité factuelle. En voici quelques exemples : la liberté et l'égalité citoyenne, principes propres à une société démocratique, sont dénaturées sous forme de racisme ordinaire (envers les noirs, les Mexicains, les marginaux et les Hispaniques en général). Les règles de sécurité nationale sont utilisées pour persécuter la liberté de pensée et d'expression (une allusion assez claire est faite dans le roman aux sombres procédés du maccarthysme). Les forces de police fonctionnent comme corps d'une répression souvent arbitraire, les commissariats remplacent les tribunaux, les policiers sont les seuls juges, l'application de la loi devient la loi de l'arbitraire et la violence physique et psychique fait force de loi. L'efficacité dans la poursuite du crime est sérieusement compromise, voire inexistante : c'est bien le journaliste argentin qui prend l'initiative de la recherche, qui pousse Marlowe à la continuer et qui le sort des situations les plus délicates. Le spectacle artistique dénature et phagocyte la réalité¹⁴, et derrière les

¹³ À leurs travaux précédemment cités, on peut ajouter leur anthologie *Los mejores cuentos policiales* (1943 et de nombreuses rééditions postérieures) dans laquelle les créateurs hispano-américains ont une présence minime (peut-être avec raison).

¹⁴ Par exemple, les bagarres réelles qui ont lieu dans les studios sont automatiquement reprises par les caméras et deviennent des séquences cinématographiques : bon nombre de leurs protagonistes ne savent pas s'ils font partie d'un film ou d'un combat de rue. Mais dans les deux cas, il s'agit bien d'un spectacle.

héros mythifiés comme idéaux de comportement par le Septième Art se cachent des êtres intéressés uniquement par le succès et dépourvus des qualités humaines les plus élémentaires. Lorsqu'il existe, le respect de telles qualités conduit presque inévitablement au conflit avec les institutions en place, puis à la marginalité et à la disparition sociale : c'est le cas de Stan Laurel, qui tenait à rester digne dans son métier et dans sa vie, et de Philip Marlowe pour les mêmes raisons. Ici, de nouveau, c'est le journaliste venu du Sud qui sauve le premier de l'oubli et qui pousse le deuxième vers une nouvelle enquête qui le maintiendra vivant physiquement et surtout spirituellement.

Mais malgré ce qui précède, le modèle véhiculé par la société états-unienne a réussi à imprégner la vie et la mentalité des Argentins probablement bien plus qu'ailleurs dans l'Amérique hispanique, de telle manière qu'il intègre leur vie comme comportement factuel et comme idéal à poursuivre. Or notre auteur s'est attelé à démonter cette image en cassant au moins un des miroirs dans lesquels elle se reflète : celui des productions littéraires qui continuent à la suivre et à la transmettre d'une manière acritique. Selon *Triste, solitario y final*, dans «le modèle» états-unien tout ou presque fonctionne en décalage par rapport à sa nature première. C'est cette distance entre fonctionnement et raison d'être, entre l'image dudit fonctionnement et sa réalité, que le discours d'Osvaldo Soriano met efficacement en relief à travers le jeu parodique.

De plus, cette mise en relief ironique/sarcastique de la distance entre les deux entités est en parfaite syntonie avec le génie argentin, très enclin à l'ironie et à la critique désabusée lorsqu'il s'agit de se prononcer sur des personnes, des institutions ou des événements propres au quotidien «rioplatense». Soriano suggère que la colonisation fait depuis longtemps partie de la vie individuelle et sociale du pays et que la mettre en exergue est une manière de s'attaquer à une composante tout aussi interne que n'importe quelle autre de l'Argentine actuelle. C'est en ce sens que *Triste, solitario y final* est et restera un roman rigoureusement argentin et plus largement hispano-américain dans la mesure où ce modèle s'étend, à des degrés divers, à l'ensemble de l'Amérique hispanique.

Conclusion

Triste, solitario y final est beaucoup plus qu'un brillant exercice littéraire¹⁵ : il propose, dans sa propre configuration, la relation entre fiction et réalité, la pertinence de mettre la littérature dans la vie et de la vie dans la littérature. Étant donné que la vie est violence, il n'y a rien de plus normal que de faire violence à la littérature, en faisant que le personnage le plus représentatif du roman noir passe d'un auteur à l'autre et d'une langue à l'autre, qu'il travaille pour des êtres en chair et en os ou encore que ces derniers soient des clients ou des compagnons des êtres de fiction. Si nous y ajoutons les allusions précédentes au Septième Art, nous pouvons confirmer la richesse singulière et la complexité de cette œuvre. D'une part, elle montre une belle transversalité discursive en jouant aisément avec deux manifestations esthétiques de premier ordre, nées ou développées durant le siècle dernier : le cinéma et le roman noir. D'autre part, elle les intègre comme un outil expressif au service de ce qui donne une unité et un sens au livre : une critique radicale du système, des valeurs et des comportements aujourd'hui en vigueur dans la société qui se pose comme modèle pour l'Argentine, pour l'Amérique hispanique et, dans une certaine mesure, pour le reste de la planète. Si nous comprenons la pensée d'Oswaldo Soriano, pour lui le seul honneur, tout relatif, de l'Argentine dans ce contexte serait d'être en très bonne position parmi les peuples hispano-américains qui ont le plus souffert du pillage mentionné par Ariel Dorfman au début de notre essai, pillage qui a risqué de vider son pays de toute substance culturelle pour y imposer des produits en harmonie avec

¹⁵ Comme complément aux aspects traités ici, lire les essais de NEYRET Juan Pablo : «Para textos bastan y sobran. La conformación del espacio paratextual en *Triste, solitario y final* de Oswaldo Soriano», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n° 25, 2003-2004 (édition électronique) et de BASTIDAS Carlos, «Género policial, ilusión cómica y teatralidad narrativa en *Triste, solitario y final* de Oswaldo Soriano», *Literatura: teoría, historia y crítica*, n° 1, 2015, p. 245-262, ainsi que l'ouvrage collectif ADRIAENSEN Brigitte, VAN TONGEREN Carlos (eds.), *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea*, Pittsburgh : Université de Pittsburgh, 2018, 355 p.

ses propres intérêts. D'une certaine façon, l'intégration culturelle de l'Amérique latine dans le monde occidental s'est basée sur un échange plutôt inégal : l'importation de produits culturels finis (livres, doctrines, créations artistiques, canons littéraires, critères de bon goût, etc.) et l'exportation de « matière première » : étudiants, intellectuels, artistes, savants, etc., qui ont fait le bonheur du pays récepteur.

Perçu dans cette perspective, le discours littéraire de Soriano devient une réponse en consonance avec la violence qu'un tel cadre de vie génère dans le quotidien d'une grande partie de ses membres et avec la violence, qu'elle soit symbolique ou physique, qu'il utilise pour s'imposer aux collectivités qui sont sous l'influence directe du modèle états-unien. Ainsi donc, l'intérêt fondamental de cette œuvre repose dans sa capacité à convertir une série intégrée de composantes narratives en un discours d'une grande pertinence critique pour la période historique durant laquelle elle a été conçue (période historique qui est la nôtre).

La critique argentine a souvent comparé l'écriture d'Oswaldo Soriano à celle du grand romancier Roberto Arlt, que ce soit pour la louer ou pour la rabaisser. Ceci n'est pas le sujet de notre contribution, mais nous pensons que l'on peut être d'accord sur le fait qu'Oswaldo Soriano partagerait sans doute l'objectif proposé par Roberto Arlt dans le prologue de son roman *Lance-flammes* :

*« Nous créons notre littérature, pas en discutant continuellement à son sujet mais en écrivant, dans une fière solitude, des livres qui enferment la violence d'un crochet du droit dans la mâchoire. »*¹⁶

Il est possible que ceci soit la grande force de nos deux auteurs : savoir frapper le lecteur pour qu'il réagisse et qu'il perçoive la littérature et la vie dans toute la richesse de leurs relations infinies.

¹⁶ ARLT Roberto, *Obra completa*, Buenos Aires : Grupo Editorial Planeta, 1991, vol. I, 555 p., p. 310.

Résumé

Triste, solitario y final (Triste, solitaire et final) de l'écrivain argentin Osvaldo Soriano est un roman qui fait date dans l'histoire du roman policier latino-américain. En mettant en scène un journaliste venu faire des recherches aux États-Unis sur le comique Stan Laurel, avec l'aide plus ou moins efficace de Philip Marlowe et la présence de Charlie Chaplin, ce roman mêle transfictionnalité et référentialité pour subvertir les rapports culturels entre l'Amérique latine et celle du Nord, qui s'est historiquement attribué le monopole de l'américanité.

Abstract

Triste, solitario y final (Sad, solitary and final) by the Argentinian writer Osvaldo Soriano, is a novel that marks a milestone in the history of the Latin American detective story. By staging a journalist who came to the United States to research comic Stan Laurel, with the more or less effective help of Philip Marlowe and the presence of Charlie Chaplin, this novel mixes transfiction and referentiality to subvert the cultural relations between Latin America and its counterpart of the North, which has historically assumed the monopoly of Americanism.

Angela Daiana Langone

**Le polar marocain du troisième millénaire.
Tradition, mondialisation
et représentation de l'espace**

Introduction

Le Maroc semble être, au cours des années 2000, le pays arabe le plus prolifique dans la production des romans policiers.

Après un bref tour d'horizon sur le polar arabe en général, notre analyse se focalisera sur les lieux évoqués dans la production marocaine et sur l'interaction entre le réel et la représentation littéraire. Ancré dans la réalité sociogéographique de la ville, le genre du polar est un véritable sismographe du réel qui enregistre les mutations en cours au Maroc.

Les crimes et la criminalité sont des thèmes déjà bien exploités dans le corpus littéraire arabe ancien¹. Certains chercheurs considèrent même la *sūrat Yūsuf* (sourate de Joseph) du Coran comme le premier

¹ Voir, en particulier, MALT-DOUGLAS Fedwa, «The Classical Arabic Detective», *Arabica*, n° 35, 1988, p. 59-91.

texte arabe policier avant la lettre². Dans la littérature arabe classique, on connaît la très célèbre histoire des trois pommes contée dans *Les Mille et Une Nuits*³ ainsi que quelques *maqāmāt* et la littérature d'*adab*⁴. Toutefois, aucun de ces textes n'est un roman policier à proprement parler : le roman, en effet, est un genre nouveau emprunté de l'Occident au début du xx^e siècle, pendant la période de la Nahḍa (la « Renaissance » culturelle).

De plus, le vrai roman policier apparaîtra, dans plusieurs pays arabes, seulement un certain temps après l'indépendance, le polar étant ignoré dans le premier projet national, à l'instar d'autres sous-genres populaires. Le crime pouvait être, bien évidemment, l'un des thèmes de littérature, mais à l'intérieur d'un discours social ou/et d'une critique culturelle de plus large envergure, comme dans les célèbres romans *al-Liṣṣ wa-l-kilāb* (*Le voleur et les chiens*) de l'égyptien Nagīb Maḥfūz (1961)⁵, *al-Šay' al-āḥar* (*L'autre chose*) du palestinien Ġassān Kanāfānī (1966) et *Mawsim al-ḥiğra ilā l-Šimāl* (*Saison de la migration au nord*) du soudanais al-Ṭayyib Šāliḥ (1966).

Comme tout genre importé de l'Occident, les origines du roman policier sont liées aux traductions. L'expression *riwāya būlīsīyya*

² Voir ḤĀĠĠ Ibrāhīm, « al-Riwāya al-būlīsīyya fī Sūriyā [Le roman policier en Syrie] », *al-Mağalla al-'arabīyya*, n° 412, 2011, p. 134. Régis Messac attire l'attention, déjà par sa célèbre étude de 1929, sur la Bible, le Talmud et les sources orientales anciennes pour trouver les racines philologiques et historiques du roman policier. Voir MESSAC Régis, *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*, Paris : Honoré Champion, 1929.

³ Voir, à ce propos, l'excellente étude de DENARO Roberta, « Una *Black Dahlia* medievale. La Storia delle tre mele nelle *Mille e Una Notte* », in CALANCHI Alessandra (ed.), *Arcobaleno noir. Genesi, diaspora e nuove cittadinanza del noir fra cinema e letteratura*, Giulanova: Galaad Edizioni, 2014, p. 179-202.

⁴ Des *aḥbār* (unités narratives minimales, genre littéraire dominant dans la période abbasside) ayant une intrigue et une enquête policière ont été recueillis dans : ZAKHARIA Katia, *Nouvelles policières du monde abbasside/Aḥbār būlīsīyya min al-'aṣr al-'abbāsī*, Paris : Pocket, 2008.

⁵ Pour une vue d'ensemble sur le thème du crime dans la production littéraire du Prix Nobel Nagīb Maḥfūz, voir BUONTEMPO Alessandro, « Il crimine nell'opera di Nagīb Maḥfūz », *La Rivista di Arablit*, n° 3, 2012, p. 66-78.

est un calque de la langue française, un syntagme qui signifie littéralement « roman policier ». On commence par traduire en arabe des œuvres européennes, notamment les romans de Maurice Leblanc, d'Agatha Christie⁶ et les nouvelles d'Edgar Allan Poe⁷, pour arriver, plus récemment, à Umberto Eco et à son roman *Il nome della rosa* (titre arabe *Ism al-warda*). Ces traductions ont fait connaître à travers le monde arabe les personnages iconiques d'Arsène Lupin, de Sherlock Holmes et de Miss Marple et ont su fixer les règles qui caractérisent le genre.

La période entre 1890 et 1960 est considérée comme l'âge d'or de la traduction des romans policiers, ce qui explique pourquoi la « crime fiction » autochtone est un genre relativement récent dans la littérature arabe, aussi bien au Machreq qu'au Maghreb.

Le Maghreb connaît plusieurs expériences de polars d'expression française, cela bien avant l'apparition de romans policiers en langue arabe. Pour ne citer qu'un exemple, le romancier algérien Yasmina Khadra⁸, grâce au personnage du Commissaire Llob, a eu une renommée internationale⁹. Toutefois, la chercheuse

⁶ Voir, entre autres, LYNX QUALEY Marcia, « Agatha Christie's love-hate story with the Arabs », *Aljazeera* du 12 janvier 2016, in www.aljazeera.com [date de dernière consultation : 15 janvier 2019].

⁷ Pour les traductions des ouvrages au Maroc et en Égypte, voir respectivement : BENLEMLIH Bouchra, « Transatlantic Mediation: Edgar Allan Poe and Arabic Literary Traditions in Morocco », in ESPLIN Emron, VALE DE GATO Margarida (ed.), *Translated Poe*, Bethlehem: Lehigh University Press, 2014, p. 109-118 et HASABELNABY Magda M., « The Egyptian Afterlife: Translations of Edgar Allan Poe in Egypt », in ESPLIN Emron, VALE DE GATO Margarida (ed.), *Translated Poe*, Bethlehem: Lehigh University Press, 2014, p. 119-130.

⁸ Nom de plume de Mohammed Moulessehouli, utilisé pour échapper au Comité de censure militaire.

⁹ Pour une vue d'ensemble sur le polar algérien d'expression française, nous renvoyons, entre autres, à : BURTSCHER-BECHTER Beate, *Algerien – ein Land sucht seine Mörder. Die Entwicklung des frankophonen algerischen Kriminalromans*, Frankfurt: IKO Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1999 ; SANTANGELO Giovanni Saverio, « Cronistoria socio-politica della narrativa poliziesca in Algeria (e dintorni) », in MARTINELLI Lorella, RICCI Elena (ed.), *Narrazioni in giallo e nero*, Palermo: Palermo University Press, 2018, p. 121-145.

Beate Burtscher-Bechter nous rappelle que, tout au moins jusqu'aux années 90 :

« *Quand nous parlons de romans policiers algériens, il s'agit toujours de romans d'expression française. À notre connaissance, il n'y a pas de roman policier d'expression arabe en Algérie.* »¹⁰

Le policier marocain avant les années 2000

Comme dans le cas algérien, au Maroc, les premiers pas du genre sont en langue française puis, seulement dans un deuxième temps, en arabe. Parmi les écrivains marocains les plus connus, on peut citer Driss Chraïbi (El Jadida 1926 – Crest, France 2007), devenu célèbre, entre autres, grâce à la série policière des enquêtes de l'inspecteur Ali¹¹, mais aussi pour avoir été obligé de quitter son pays pendant plus de cinquante ans. Seul son roman *Une Place au Soleil* (1993) a pour cadre le Maroc. Dans les deux autres romans, *L'Inspecteur Ali à Trinity College* (1996) et *L'Inspecteur Ali et la CIA* (1997), l'action se passe réciproquement en Angleterre, au Canada et aux États-Unis. Pour ces raisons, les polars de Chraïbi sont qualifiés de « polars ethniques » et de « textes hybrides »¹². En outre, d'après

¹⁰ BURTSCHER-BECHTER Beate, « Naissance et enracinement du roman policier en Algérie », *Algérie Littérature/Action*, n° 31-32, 1999, p. 221.

¹¹ Sur la série de l'Inspecteur Ali, nous renvoyons, entre autres, aux études suivantes : CÉLESTIN Roger, « Driss Chraïbi's *Une place au Soleil*: the King, the Detective, the Banker, and Casablanca », in CHRISTIAN Ed (ed.), *The Post-Colonial Detective*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2001, p. 193-205 ; DEJEAN DE LA BÂTIE Bernadette, « L'Inspecteur Ali enquête sur Driss Chraïbi : *Une Place au Soleil* et *L'Inspecteur Ali à Trinity College* comme nouvelle version ou subversion au roman policier », *Nottingham French Studies*, n° 37/2, 1998, p. 73-86 ; DOTSON-RENTA Lara N., « L'Inspecteur Ali: the spoken woman in the writing of Driss Chraïbi », *The Journal of North African Studies*, n° 37/2, 2008, p. 175-185 ; RÖHRIG Johannes, « Driss Chraïbis Romane um Inspecteur Ali. Humoristische Facetten », in DAHMEN Wolfgang (ed.), *Schreiben in einer anderen Sprache*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000, p. 259-274.

¹² Voir, par exemple, BERRADA Taïeb, « L'Écriture et la problématique des intrus postcoloniaux dans *Une Enquête au pays* de Driss Chraïbi », *Nouvelles Études Francophones*, n° 21/2, 2006, p. 150-162.

Bernadette Dejean de la Bâtie¹³, dans les romans de Chraïbi, la dimension de l'enquête identitaire joue un rôle aussi important que l'enquête policière.

Le polar d'expression arabe apparaît progressivement et se différencie de son équivalent en langue française par ses sujets ainsi que par le public auquel il s'adresse. Pour reprendre une ancienne distinction très exploitée en littérature arabe : le polar arabophone n'est pas adressé à la *ḥāṣṣa*, l'élite, parfaitement en mesure de lire un livre entier en français, mais à la *'amma*, la plupart de la population qui, dans le meilleur des cas, n'emploie que la langue arabe.

Le Maroc se taille la part du lion dans la production des policiers en langue arabe. D'après Jonathan Smolin¹⁴, le premier polar arabe serait *al-Ḥūt al-a'mā* (La baleine aveugle)¹⁵, coécrit en 1997 par Milūdi Ḥamdūšī (Miloudi Hamdouchi)¹⁶ et 'Abd al-Ilāh al-Ḥamdūšī (Abdelilah El Hamdouchi)¹⁷, deux auteurs qui, en dépit de leur nom, n'ont aucun lien de parenté. Immergé dans une atmosphère typiquement marocaine, dépeinte avec une bonne dose de réalisme, *La baleine aveugle* décrit, pour la première fois dans l'histoire du polar de langue arabe, la vie quotidienne de l'agent de police en compagnie de sa femme et de ses enfants, une description qui humanise le personnage. Dans l'introduction du roman, les auteurs expliquent que l'inspecteur

¹³ DEJEAN DE LA BÂTIE Bernadette, *Les romans policiers de Driss Chraïbi. Représentations du féminin et du masculin*, Paris : L'Harmattan, 2002.

¹⁴ SMOLIN Jonathan, *Moroccan Noir. Police, Crime, and Politics in Popular Culture*, Bloomington : Indiana University Press, 2013.

¹⁵ AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, ḤAMDŪŠĪ Milūdi, *al-Ḥūt al-a'mā* [La baleine aveugle], al-Ribāt : 'Ukāz, 1997. Ce roman a été traduit en espagnol : EL HAMDUCHI, Abdelilah/HAMDUCHI Miludi, *La Ballena Ciega*, Madrid : Verbum, 2015.

¹⁶ Milūdi Ḥamdūšī, né à Meknès en 1947, a été commissaire de police dans plusieurs stations, d'El Jadida à Kénitra, de Casablanca à Fès, puis à Tanger où il a mené une enquête très délicate concernant les liens entre politique et trafic de stupéfiants. Parallèlement à une connaissance profonde du territoire, Milūdi Ḥamdūšī est un avocat et a mené des activités de recherches dans le domaine académique. Il a obtenu un doctorat à l'Université de Perpignan en 2001 avec une thèse dont le titre est *Délit de presse : droit marocain et droit français*.

¹⁷ Né à Meknès en 1958, 'Abd al-Ilāh al-Ḥamdūšī est membre de l'Union des Écrivains Marocains. Avant de se lancer dans la carrière artistique, il était professeur de langue arabe au lycée.

n'est pas seulement un simple personnage pour l'enquête, mais un homme qui comprend les autres, une personne avec qui le lecteur peut s'identifier et créer un sentiment d'empathie.

L'équipe de l'inspecteur s'avère être aussi un élément significatif de changement. Les membres de la police travaillent ensemble pour résoudre les cas et les différents services de police coopèrent, afin de démontrer que les falsifications et les tentatives de corruption dans le Maroc de la nouvelle ère deviennent de plus en plus difficiles et rares.

Ce n'est pas un hasard si le premier polar en arabe apparaît au Maroc en 1997. C'est une période où le Maroc vit des changements importants dans les droits de l'homme, les médias, la liberté d'expression et le rôle de la police dans la société. Le journalisme d'investigation se développe à partir des années 90 et représente une importante réserve de matériels bruts pour les intrigues des romans policiers. Dans ce sens, la presse joue un rôle considérable en ouvrant la boîte de Pandore de l'énorme scandale qui bouleverse la police marocaine en 1992-1993, à savoir l'affaire dite « affaire Tabet », du nom de Muḥammad Muṣṭafā Tābit, connu comme *l-ḥāğğ* Tābet, le chef de la police de Casablanca, poursuivi pour plusieurs chefs d'inculpation : atteinte à la pudeur, viols avec violence (avec un record de viols de 518 victimes), atteinte à la moralité publique et enregistrement de cassettes vidéos pornographiques. L'affaire Tabet, qui défraye la chronique durant tout le mois de Ramadan 1993, brise le tabou qui protège la police marocaine¹⁸. À la suite de ce scandale, la police devient l'objet d'un débat public dans la société, donnant l'opportunité aux écrivains d'explorer la vie professionnelle et personnelle des agents de police.

À travers le roman *La baleine aveugle*, Miloudi Hamdouchi et Abdelilah El Hamdouchi essaient de participer aux transformations réalisées dans le pays pendant la moitié des années 90 par le truchement du polar.

¹⁸ Pour des approfondissements sur l'affaire Tabet, nous renvoyons, entre autres, à : MOUAQUIT Mohamed, « Réflexions sur l'affaire Tabet », *Vision magazine*, n° 30, 1993.

Lorsque Miloudi Hamdouchi et Abdelilah El Hamdouchi publient leur roman, ils sont conscients de l'absence de ce genre dans la littérature d'expression arabe. Pour cette raison, les deux auteurs font précéder le roman d'une introduction « technique » où ils fixent les règles du polar pour un public peu accoutumé au genre et affirment qu'ils sont en train de poser la pierre fondatrice du policier marocain. La couverture du livre inclut également la mention « Série policière ». Malgré l'optimisme affiché dans l'introduction, la série ne se prolonge que par un seul autre roman : *al-Qiddīsa Ġanġa* (Sainte Janja), publié en 1999 et toujours écrit à quatre mains. Les deux romans possèdent les mêmes personnages, le détective Yaqḍhan et l'inspecteur Omar, ainsi que les mêmes lieux, les quartiers de Casablanca.

Après la publication de *Sainte Janja*, chacun des deux auteurs continue individuellement sa carrière artistique dans la production des polars.

La représentation de la ville dans les romans marocains des années 2000

Une tendance importante du polar marocain des années 2000 – commune à d'autres policiers contemporains toutes origines confondues¹⁹ – est l'utilisation de l'espace urbain. Le roman policier marocain s'empare de la ville pour devenir un véritable protagoniste de l'histoire. Les écrivains choisissent avec soin la ville où situer la trame de leurs romans parce que chaque ville du Maroc est caractérisée par des

¹⁹ Sur le rapport spécial qui lie l'enquête policière et l'espace urbain, nous renvoyons au deuxième chapitre intitulé « Si le roman est noir... la ville est sombre » contenu dans MADŒUF Anna, CATTEDRA Raffaele (éd.), *Lire les villes. Panoramas du monde urbain contemporain*, Tours Cedex: Presses Universitaires François-Rabelais, 2012. En ce qui concerne, plus en particulier, les polars de certaines régions de la Méditerranée: JIMÉNEZ-LANDI CRICK Cristina, *La metrópolis en la novela negra española actual*, Wien: Lit Verlag, 2017; PEZZOTTI Barbara, *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction. A Bloody Journey*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2012; RIQUOIS Estelle, « L'espace urbain du polar français », in MILON Alain, PERELMAN Marc (éd.), *Le livre et ses espaces*, Paris: Presses Universitaires de Paris Nanterre, p. 569-581.

dynamiques économiques spécifiques et des conflits sociaux particuliers. Les romans policiers transportent le lecteur à travers le pays²⁰. Les lieux choisis ne représentent jamais un expédient esthétique ou exotique mais « *ils véhiculent des idées fondamentales d'anthropologie, de sociologie culturelle, d'écologie, qui sont essentielles pour le déroulement de l'enquête* »²¹.

Dans les lignes qui suivent, six polars marocains des années 2000 sont analysés : *al-Dubāba al-bayḍā'* (*La mouche blanche*)²², *al-Rihān al-aḥīr* (*La dernière chance*)²³ et *al-Mustanzafūn* (*Les desséchés*)²⁴, tous écrits en arabe par Abdelilah El Hamdouchi ; *Meurtres à Mazagan*, écrit en français²⁵, et *al-Sikkīn al-ḥarūn* (*Le couteau obstiné*)²⁶, écrit en arabe, par Miloudi Hamdouchi ; *L'Inspecteur Dalil à Casablanca*, écrit en français²⁷ par Soufiane Chakkouche²⁸.

²⁰ Comme souligné par Yves Reuter, « *le roman policier est en tout, fondamentalement, un genre du voyage* ». Cf. REUTER Yves, *Le Roman policier*, Paris : Armand Colin, p. 130.

²¹ Cf. RICCI Elena, « L'investigatore, il crimine, l'Altro e l'Altrove », in MARTINELLI Lorella, RICCI Elena (ed.), *Narrazioni in giallo e nero*, Palermo : Palermo University Press, 2018, p. 94.

²² AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Dubāba al-bayḍā'* [La mouche blanche], al-Muḥammadiyya : al-Matqī Birīntir, 2000. Le volume a été traduit en anglais : HAMDouchi Abdelilah, *Whitefly*, Cairo : The American University in Cairo Press, 2016, 136 p.

²³ AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Rihān al-aḥīr : riwāya būlisīyya* [La dernière chance : un roman policier], al-Muḥammadiyya : al-Matqī Birīntir, 2001. Le livre a été traduit en anglais et en français : HAMDouchi Abdelilah, *The Final Bet*, Cairo & New York : The American University in Cairo Press, 2008, 148 p. ; HAMDouchi Abdelilah, *La dernière chance*, Paris : Nouveau Monde Éditions, 2018.

²⁴ AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Mustanzafūn* [Les desséchés], al-Qunayṭra : al-Būkilī, 2009. Ce roman a été traduit en anglais : HAMDouchi Abdelilah, *Bled Dry*, Cairo : The American University in Cairo Press, 2017.

²⁵ HAMDouchi Miloudi, *Meurtres à Mazagan*, Casablanca : Éditions Okad, 2010.

²⁶ ḤAMDŪŠĪ Milūdī, *al-Sikkīn al-Ḥarūn* [Le couteau obstiné], al-Dār al-Bayḍā' : 'Ukāz, 2014. Des morceaux du roman ont été traduits en italien dans : LANGONE Angela Daiana, « Milūdī Ḥamdūšī e l'elogio della ragione », in AVINO Maria, BARBARO Ada, RUOCCO Monica (ed.), *Qamariyyāt : Oltre ogni frontiera tra letteratura e traduzione. Studi in onore di Isabella Camera D'Afflitto*, Roma : Istituto Per l'Oriente C.A. Nallino, sous presse.

²⁷ CHAKKOUCHE Soufiane, *L'inspecteur Dalil à Casablanca*, Rabat & Paris : Casa-Express Éditions, 2013.

²⁸ Soufiane Chakkouche (Casablanca 1977-) est romancier et journaliste. Il a collaboré notamment avec les journaux *TelQuel* et *Le Matin*. Il est également

Une carte virtuelle du Maroc des lieux privilégiés par les polars susmentionnés indiquera, certes, la capitale économique Casablanca et le port international de Tanger, véritable porte sur l'Europe et la Méditerranée, mais également des villes moins attendues comme El Jadida. Les villes choisies dans ces polars figurent une « géographie de la fracture »²⁹ : Casablanca et ses frontières balisent les territoires des pauvres et des riches ; Tanger représente la frontière/mirage d'un pont invisible suspendu entre l'Europe et l'Afrique ; El Jadida et sa région est une frontière entre le rationnel et l'irrationnel.

Casablanca

La capitale économique du Maroc apparaît comme le protagoniste principal dans la trame narrative de *La dernière chance*, *Les desséchés* et *L'Inspecteur Dalil à Casablanca*.

Dans le roman *La dernière chance*, Othmane est soupçonné d'avoir tué sa femme française Sophia, de quarante ans son aînée. Tous deux résident dans le quartier chic d'Anfa et gèrent ensemble un restaurant sur la côte casablancaise. Lorsque Othmane se rend compte que la police est sur le point de l'arrêter, il s'enfuit et cherche un avocat qui puisse l'aider. Il devra parcourir Casablanca de long en large pour démontrer son innocence.

Dans le roman *Les desséchés*, l'inspecteur Hanache, après avoir occupé le poste de chef de l'unité d'enquête criminelle spécialisée dans

enseignant de presse écrite à ILCS (Institute for Leadership and Communication Studies) de Rabat. Il est lauréat du « Concours national de la nouvelle noire » organisé par le Centre culturel français de Marrakech avec sa nouvelle policière *Le 3^e œil* : dans cette nouvelle, il crée le personnage de l'inspecteur Dalil que l'on retrouve aussi dans son dernier roman *L'Inspecteur Dalil à Paris*. Voir : CHAKKOUCHE Soufiane, *L'inspecteur Dalil à Paris*, Marseille : Jigal, 2019.

²⁹ Pour une explication de cette expression, nous renvoyons à : MADGEUF Anna, CATTEDRA Raffaele (éd.), *Lire les villes...*, p. 28.

le trafic de drogue à Tanger, habite et travaille à Casablanca. La capitale est décrite comme une ville infestée de drogue provenant de Ceuta où elle est troquée contre le haschisch local. On passe vite du haschisch à un autre type de drogue, celle que le philosophe Karl Marx définissait comme « l'opium du peuple », la religion : le roman aborde la question des crimes liés à l'extrémisme radical, avec une description minutieuse du quartier casablançais de Kandahar, foyer de l'extrémisme islamique. Cette description évoque la réalité tragique qui a secoué le Maroc il y a quelques années : la série de cinq attentats suicides terroristes du 16 mai 2003.

Enfin, dans *L'Inspecteur Dalil à Casablanca*, l'inspecteur Dalil est à la poursuite d'un *serial killer* qui choisit d'assassiner les personnalités anti-régime, à l'arrière-plan des révolutions – le prétendu « printemps arabe » – qui ont secoué le monde arabe.

Dans les trois romans, les quartiers riches et pauvres émergent avec tous leurs contrastes et la ville se révèle déchirée par les contradictions où se côtoient le luxe et la misère. Dans les romans sont décrites la corniche et les plages du quartier Aïn Diab ainsi que les belles villas, les maisons fastueuses et les innombrables cinémas, les restaurants et les hôtels avec piscine du quartier Anfa. Le roman *Les desséchés* précise que ces quartiers chics, comme Aïn Diab, se métamorphosent dès la tombée de la nuit jusqu'à l'aube pour devenir un véritable marché du sexe avec leurs night-clubs et leurs boîtes de strip-tease, animés par des prostituées, pour la plupart des femmes divorcées ou veuves, obligées de vendre leurs corps pour soutenir économiquement leurs familles.

Dans le roman *La dernière chance*, El Hamdouchi compare les villas situées à Anfa avec les maisons des stars de Hollywood. Le nom d'un quartier élégant de Casablanca, le quartier Californie, situé dans le sud de la ville, est une autre référence aux États-Unis.

Parmi les quartiers populaires, le roman *La dernière chance* cite le Derb al-Fouqaraa, dont le nom signifie en français « Quartier des Pauvres ». C'est le quartier dont est originaire Othmane, protagoniste et premier suspect du meurtre. Dans ce quartier, « *les maisons sont*

tellement humides que les gens doivent prendre leurs affaires chaque jour et les mettre au-dehors pour les faire sécher au soleil»³⁰.

Mais c'est surtout la description du bidonville³¹ Kandahar qui occupe une grande partie du roman *Les desséchés*. Il est situé dans le Hay El Saada, au cœur de la ville de Casablanca, parmi les très hauts gratte-ciel et les vastes villas élégantes de l'autre côté³²:

*« C'est une tache dans la planification urbaine de la ville, avec ses murs sales [...] et la puanteur insupportable, avec ses bâtiments construits au hasard, partout des toits en tôle, et les ordures répandues n'importe où: elle était semblable à un quartier déchiré par une tornade [...]. Une habitation initialement conçue pour une seule famille était morcelée en quatre parties et ressemblait à un terrier de lapin: pas de fenêtres, pas de cuisine et aucun service. Une vraie souffrance pendant l'hiver lorsque la pluie transforme les chemins de terre en boue, et que les vents emportent les sacs en plastique et d'autres ordures légères. Pendant l'été, les résidents devaient combattre contre les insectes, les cafards, les rats, les chiens errants et les odeurs putrides. »*³³

La mosquée du bidonville, très fréquentée, dépourvue de tout minaret, est un simple garage au rez-de-chaussée d'un bâtiment qui appartient à un Marocain émigré résidant en Belgique. Il fait partie d'un groupe d'extrémistes qui a combattu contre les Russes en Afghanistan, puis aux côtés des talibans contre les Américains. Plusieurs Marocains sont rentrés de l'étranger, mais ceux qui ont la citoyenneté européenne

³⁰ AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Ribān al-aḥīr...*, p. 33.

³¹ C'est justement dans les périphéries de Casablanca qu'apparaissent les premiers « bidonvilles » de l'histoire, ce nom serait à l'origine un nom propre, celui d'un quartier de la métropole marocaine. Voir, à ce propos: CATEDRA Raffaele, « *Bidonville: paradigme et réalité refoulée de la ville du XX^e siècle* », in DEPAULE Jean-Charles (éd.), *Les mots de la stigmatisation urbaine*, Paris: Éditions UNESCO, 2006, p. 123-162.

³² Ce bidonville ressemble à Sidi Moumen, situé dans le 16^e arrondissement, le bidonville le plus vaste de la ville, 42 km² de violence et de misère, l'anti-Anfa. La plupart des kamikazes qui se sont fait sauter le 16 mai 2003 en divers endroits de Casablanca, faisant 45 morts et plus de 100 blessés, provenaient de cet endroit.

³³ AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Mustanzafūn*, p. 46.

ont commencé à faire des donations et à contribuer à la fondation des mosquées dans les quartiers les plus pauvres.

Derb Soultane, d'où provient l'inspecteur Dalil, est un autre quartier populaire mentionné à plusieurs reprises, un microcosme aux nombreux « malfrats » et aux rues sans noms mais qui portent des chiffres « *tels les tiroirs vides et ouverts d'une morgue* »³⁴.

Aïn Sebaâ est un secteur de la ville souvent mentionné dans les polars. C'est le noyau de l'industrie marocaine, avec des usines qui appartiennent à des compagnies étrangères. Le roman *Les desséchés* s'attarde surtout sur sa pollution et sur l'exploitation de ces sociétés étrangères : « *comme beaucoup de compagnies préfèrent la main-d'œuvre bon marché et les déductions fiscales considérables au Maroc, sans parler de sa proximité de l'Europe pour une exportation facile.* »³⁵

Enfin, dans les trois polars, en arrière-plan, se dressent les points de repère les plus significatifs de la ville : le Boulevard Mohammed V et le Boulevard Zerktouni, artères majeures de Casablanca, la gigantesque mosquée Hassan II, l'aéroport Casablanca Mohammed V, la gare de Casa-Voyageur, la gare routière de Casablanca-Ouled Ziane et, enfin, l'océan Atlantique.

Avec ses interminables embouteillages, ses innombrables accidents de circulation et les actes de criminalité, la ville est généralement perçue comme un lieu chaotique. Comme le remarque l'inspecteur Dalil, « *à Casablanca, le désordre était le maître incontesté des lieux et des personnes. La cité blanche est en réalité grise, le jour par la pollution, la nuit par le vice* »³⁶.

Ce désordre trouve ses racines dans la planification urbaine de la ville, une urbanisation qui, pour emprunter les mots de l'inspecteur Dalil, « *avait été dessinée selon les normes de l'aléa. Vue du ciel, toutes ses constructions ressemblaient à des allumettes tombées au sol, parce qu'on avait ouvert le paquet du mauvais sens* » avec ses ségrégations qui remontent à

³⁴ CHAKKOCHE Soufiane, *L'inspecteur Dalil à Casablanca*, p. 19.

³⁵ AL-HAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Mustanzafūn*, p. 45.

³⁶ CHAKKOCHE Soufiane, *L'inspecteur Dalil à Casablanca*, p. 21.

l'époque coloniale³⁷ lorsque « *les architectes colons avaient construit avec art pour les riches et avec une laideur standardisée pour les pauvres* »³⁸.

Le mépris pour Casablanca est un sentiment partagé par tous les inspecteurs : tous lui préfèrent Tanger. Bien qu'elle soit sa ville natale, l'inspecteur Hanache déteste la capitale marocaine, parce qu'elle « *se détériore de jour en jour, mais ses habitants s'y accrochent et la considèrent comme la ville la plus belle du Pays* »³⁹ et n'apprécie pas ses habitants, ni les riches ni les pauvres⁴⁰.

De même, aux yeux de l'inspecteur Dalil, originaire de Casablanca mais résidant à Tanger, Casablanca est sa « *ville mal aimée* »⁴¹, une ville « *maudite* »⁴²; elle n'inspire que « *du mépris à l'inspecteur* »⁴³. À son avis, c'est une ville sans espoir, où il y a « *plus de riches, plus de pauvres, plus de disparité entre eux, moins de sens civique, moins d'harmonie et moins de respect pour l'Homme* »⁴⁴.

Tanger, la perle du Nord

Deuxième pôle industriel du pays après Casablanca, Tanger et ses alentours sont au centre du roman *La mouche blanche*. L'inspecteur Laafrit doit enquêter sur le cas de quatre cadavres rejetés sur la plage.

³⁷ Comme bien souligné par Hélène Vacher, « *Casablanca résume, en quelque sorte, la situation de l'occupation coloniale, le territoire "France" écrasant le réduit indigène contraint à la densification* ». Cf. VACHER Hélène, « La planification de la sauvegarde. Le détour marocain (1912-1925) », in VOLAIT Mercedes, GARRET Pascal, CATTEDRA Raffaele (éd.), *Les patrimoines dans la ville. De la construction des savoirs aux politiques de sauvegarde*, Beyrouth & Rabat : Presses de l'IFPO, 2010, p. 33.

³⁸ CHAKKOCHE Soufiane, *L'inspecteur Dalil à Casablanca*, p. 21.

³⁹ AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Mustanzafūn*, p. 183.

⁴⁰ « *Dans la capitale économique, les riches étaient riches de poche mais pauvres d'esprit et de cœur, les pauvres étaient pauvres de poche et riches de rien* ». AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Mustanzafūn*, p. 22.

⁴¹ CHAKKOCHE Soufiane, *L'inspecteur Dalil à Casablanca*, p. 19.

⁴² CHAKKOCHE Soufiane, *L'inspecteur Dalil à Casablanca*, p. 29.

⁴³ CHAKKOCHE Soufiane, *L'inspecteur Dalil à Casablanca*, p. 20.

⁴⁴ CHAKKOCHE Soufiane, *L'inspecteur Dalil à Casablanca*, p. 40.

Les victimes semblent d'abord être des *ḥarrāga* (ou immigrants illégaux)⁴⁵ qui essaient de traverser le Détroit de Gibraltar pour rejoindre l'Espagne par des petites barques de pêche, avant que Laafrit découvre que l'un des cadavres a été assassiné par une arme à feu. L'inspecteur Laafrit commence à chercher l'arme du crime qui le mènera à la découverte d'un complot international.

Dans son polar, Abdelilah El Hamdouchi mentionne plusieurs lieux de Tanger, la médina, la gare, le quartier Plaza Toro, la plage, mais les protagonistes incontestés du roman sont le port et la mer méditerranéenne: la mer ouverte vers les frontières ibériques et le port international qui relie Tanger à l'autre côté de la Méditerranée.

Le roman dessine les points les plus proches de l'Espagne par voie de mer: Gibraltar («*Les lumières de Gibraltar scintillaient, même pendant les nuits nuageuses, comme si elles provenaient des quartiers de Tanger*»⁴⁶); le cap Malabata, petit promontoire sur le Détroit de Gibraltar, à 6 km au nord-est de Tanger, position de départ du projet de tunnel qui devrait relier le Maroc à la Punta Paloma en Espagne; les stations balnéaires de Martil et d'Oued Laou ainsi que Ksar Sghir, qui est le village du Maroc «*le plus proche à l'Espagne, d'où même, lorsqu'il y a des nuages, on peut voir les rives de l'Europe enveloppées dans un brouillard épais*»⁴⁷.

Le polar d'Abdelilah El Hamdouchi raconte les espaces frontaliers par voie terrestre, cet espace entre l'Espagne et le Maroc qui représente l'une des plus courtes frontières du monde: les villes de Ceuta et de Melilla, ces possessions espagnoles sur le continent africain.

Les deux enclaves constituent des portes d'entrée pour les immigrants provenant de toute l'Afrique, seules voies terrestres pour accéder en Europe⁴⁸. El Hamdouchi énumère les sites les plus «chauds» qui témoignent

⁴⁵ Le terme *ḥarrāg* signifie littéralement «qui brûle». Il s'agit d'une création lexicale basée sur un geste allégorique, consistant à se dépouiller de son identité en brûlant ses papiers avant l'embarquement.

⁴⁶ AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Dubāba al-bayḍā'*..., p. 20.

⁴⁷ AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Dubāba al-bayḍā'*..., p. 22.

⁴⁸ Pour des approfondissements sur la frontière entre le Maroc et l'Espagne et la question de l'immigration, nous renvoyons à: HERNANDO DE LARRAMENDI Miguel,

de la friction à la frontière des deux États : le camp de Calamocarro à Ceuta qui abrite de nos jours plus de deux mille clandestins ; les grottes dans les forêts de Belyounech, aux portes de Ceuta, où des migrants subsahariens se réfugient dans des conditions indignes, en attendant l'occasion de traverser la mer ainsi que la barrière de Ceuta, constituée essentiellement de grillages et de barbelés, longue de 12 km, bâtie par les Espagnols pour lutter contre les passeurs de drogues et d'articles de contrebande, contre les réseaux de passeurs d'hommes et pour contrôler voire arrêter la pression migratoire. La description détaillée du long parcours à travers le Maroc que les immigrés subsahariens sont obligés d'accomplir pour essayer d'entrer en Europe est très significative :

« Ils arrivent au Maroc par la frontière algérienne. Les passeurs les emmènent à la gare d'Oujda d'où ils attrapent des trains-blocs de charbon et arrivent à Fès. De Fès, ils prennent des bus vers Tétouan et de là vers les forêts de Belyounech. De Belyounech, les trafiquants les font passer illégalement à Ceuta à travers la mer par Fnideq, où se trouve le seul poste-frontière pour passer administrativement d'un continent à l'autre, là où l'Espagne a construit une grande muraille de Chine pour les séparer. »⁴⁹

Dans ce polar, tout le contentieux relatif aux frontières terrestres du Maroc est mis en évidence à travers les propos du personnage nommé Allal, un collaborateur de l'inspecteur Laafrit :

« Ceuta est une ville marocaine, nos frontières naturelles sont les côtes, pas la muraille. Si l'Espagne désire que nous l'aidions à combattre l'immigration clandestine provenant de l'Afrique, elle doit quitter sa chère Ceuta. Même chose pour Melilla. »⁵⁰

La référence aux revendications sur les « confettis d'Europe » ou les « résidus d'empire » est patente : depuis son indépendance en 1956, le

BRAVO Fernando, « La frontière hispano-marocaine à l'épreuve de l'immigration subsaharienne », *L'Année du Maghreb*, n° 1, 2006.

⁴⁹ AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Dubāba al-bayḍā'*..., p. 30.

⁵⁰ AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Dubāba al-bayḍā'*..., p. 100.

Maroc ne cesse de revendiquer la souveraineté des espaces situés dans son territoire géographique, alors que pour Madrid elles font partie des possessions de la couronne espagnole depuis le xvi^e siècle. Les Marocains jugent intolérable que les Espagnols refusent d'envisager la dévolution de ces territoires au Maroc, alors que l'Espagne négocie aujourd'hui la récupération de Gibraltar avec le Royaume-Uni. Ces espaces, qui rappellent un lointain passé colonial et les anciens rapports de domination, constituent des zones de contact où se cristallisent de fortes tensions migratoires, démographiques, économiques et politiques.

C'est encore le personnage d'Allal qui rappelle au lecteur que l'exploitation néocoloniale continue :

« Le Maroc est aujourd'hui un pays sans poissons parce que les flottes espagnoles ont nettoyé nos mers. Des milliers de leurs pêcheurs gagnent leur vie au large de nos côtes tandis que nos enfants engraisent leurs poissons par leurs cadavres. »⁵¹

Cette seule phrase évoque, d'un côté, la tragédie de plusieurs jeunes Marocains attirés par l'eldorado européen qui risquent leur vie sur mer et, de l'autre, les rapports de domination traduits dans les accords de pêche.

Bien évidemment, les échanges économiques ne se limitent pas seulement à la pêche. Dans les pages de son roman, El Hamdouchi mentionne à plusieurs reprises la collaboration entre certains gardes-frontières espagnols et les trafiquants marocains : quelques kilos de haschisch en échange de « pateras » qui bougent librement.

Le Rif, la vaste région septentrionale du Maroc à laquelle appartient Tanger, est célèbre pour sa culture du cannabis et la commercialisation du haschisch⁵². L'inspecteur Laafrit a participé à la grande campagne

⁵¹ AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Dubāba al-bayḍā'*..., p. 22.

⁵² Comme Peraldi précise : « *Le Maroc produit [...] environ 3 000 tonnes de résine de cannabis par an fournissant près de 80 % du marché européen [...]. L'essentiel du pays passe en Espagne.* » Voir : PERALDI Michel, « Économies criminelles et mondes d'affaires à Tanger », *Cultures & Conflits*, n° 68, 2007, p. 111-125.

contre les trafiquants de drogue à Tanger et a contribué au démantèlement de leurs réseaux en arrêtant plusieurs trafiquants marocains propriétaires de grandes villas en Espagne, notamment à Tarifa, à Marbella et dans d'autres villes côtières espagnoles.

Concernant l'autre rive de la Méditerranée, c'est la ville d'Almeria qui est citée dans le roman d'El Hamdouchi. Il ne s'agit pas d'un hasard : en février 2000, l'année même où paraît le polar d'El Hamdouchi, des émeutes racistes d'une violence inouïe sont commises à l'encontre des ouvriers marocains qui travaillent dans les serres dans la région d'Almeria.

Le racisme est encore l'un des thèmes abordés dans l'œuvre⁵³. Le personnage de Carlos Gomez, en particulier, est un raciste notoire : il déteste les immigrés, mais il les exploite dans sa ferme. Il pense que les « Maures » sont un troupeau d'animaux et n'arrive pas à comprendre comment un pays africain du tiers-monde peut rivaliser avec lui sur les marchés européens. Il affirme ouvertement que l'Espagne devrait réoccuper la « terre des Maures ». Pour faire comprendre au lecteur quelles sont les conditions indignes d'emploi et les rapports de domination qui permettent à l'employeur Gomez de faire ce qu'il veut de ses ouvriers, l'écrivain décrit les lieux où travaille la main-d'œuvre marocaine, souvent saisonnière, à travers les mots de Luis, l'homologue espagnol de l'inspecteur Laafrit :

« Je n'arrive pas à comprendre pourquoi des jeunes gens risquent leurs vies pour venir vivre dans une décharge de déchets. Quelques kilomètres près d'Almeria, près des camps, il y a des centaines de Marocains qui vivent dans des trous et des boîtes en carton sans eau, électricité ou tuyauterie. Ils boivent de l'eau de la rivière, allument des bougies et défèquent dehors. Ils passent la journée à travailler dans les camps et rentrent la nuit dans leurs trous horribles dans des conditions moyenâgeuses. »⁵⁴

⁵³ « Ils sont des racistes là-bas. Ils tuent les immigrés comme ils tueraient les mouches ». Cf. AL-HAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Dubāba al-baydā'*..., p. 84.

⁵⁴ AL-HAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Dubāba al-baydā'*..., p. 133.

El Jadida et la région de Doukkala

Deux romans de Miloudi Hamdouchi, *Le couteau obstiné* et *Meurtres à Mazagan*, ainsi qu'une partie du roman *La mouche blanche* d'Abdelilah El Hamdouchi se déroulent à El Jadida et sa région. Dans les deux romans de Miloudi Hamdouchi, le protagoniste est toujours l'officier Bakri. Dans *Le couteau obstiné*, Bakri se trouve à enquêter à El Jadida sur un cas où tout est apparence : la victime n'est pas l'homme charitable et généreux qu'il apparaissait lorsqu'il était en vie, les alibis ne sont pas fiables et les mobiles ne sont pas certains.

Dans *Meurtres à Mazagan*, l'officier vient d'être muté à El Jadida pour résoudre le cas de cinq meurtres commis en cinq mois, à raison d'une victime par mois, ce qui ressemble à un rituel. Il s'immerge alors dans un monde de superstitions, de légendes, de magie noire afin de découvrir l'existence d'une organisation spécialisée dans le commerce d'organes humains.

Dans ce roman en langue française, Miloudi Hamdouchi se sert, à partir du titre, de l'ancien nom d'El Jadida, Mazagan. Une description poétique de la ville ouvre son roman :

«Mazagan n'a rien des cités chauves au regard langoureux. Les vagues [...] nettoient son visage des scories, des enveloppes de lave et la remettent à neuf [...]. Les guirlandes de vagues branlent du matin au soir et tissent de longues tresses [...]. Mazagan se glisse dans la peau de l'Océan et l'Océan se glisse dans la peau de Mazagan [...]. Comme l'Océan, Mazagan est un mille-feuille de pulsions pathétiques enveloppées dans les draps du mystère.»⁵⁵

Comparée à Jérusalem⁵⁶, El Jadida est perçue à la fois comme une ville mystérieuse et une ville en voie de transformation, grâce à une activité portuaire grandissante, une double caractéristique

⁵⁵ HAMDOUCHI Miloudi, *Meurtres à Mazagan*, p. 3-4.

⁵⁶ « Comme Mazagan, Jérusalem garde en son sein les clés de l'abîme ». HAMDOUCHI Miloudi, *Meurtres à Mazagan*, p. 6.

soulignée également dans le roman en arabe⁵⁷. Bref, une ville en équilibre entre le rationnel et l'irrationnel : « *Mazagan serait-elle une cité de tous les possibles et... de tous les impossibles ? Serait-elle un huis clos de non-dits ? [...] Une cité polyphonique à la jointure de la chair et de l'esprit ?* »⁵⁸

L'officier Bakri reprend l'enquête, car son prédécesseur « *n'avait pas creusé en direction de l'irrationnel et avait conclu au noir total, comme dans les polars* »⁵⁹.

La rationalité du protagoniste doit se confronter avec les secrets insondables du lieu, encore plus qu'avec des meurtres, car la clé du roman est renfermée dans la phrase suivante : « *Mazagan dissimule une dimension de l'inconscient culturel qu'il faudrait débusquer* »⁶⁰.

Miloudi Hamdouchi choisit un lieu particulier où traiter le thème de la superstition et de l'irrationnel : la province d'El Jadida est la zone la plus riche de traditions et de croyances populaires, comme en témoigne la présence de 360 marabouts, un record par rapport à d'autres régions du Maroc⁶¹. Parmi eux, le marabout de Lalla Aïcha Bahriyya⁶², à quelques kilomètres de la ville d'Azemmour. Des centaines de femmes lui rendent visite chaque jour, fondant leurs espoirs les plus fous sur la

⁵⁷ « *El Jadida qui est située 90 km au sud de Casablanca, deviendra la cible des industriels et des hommes d'affaires ? Les transformations dans la civilisation et dans la culture ont changé même ses habitants et perturbé les rapports entre eux. Ils se bagarrent, ils se disputent, ils discutent. Quelle belle ville ! Une moitié de ses habitants s'oppose à l'autre moitié.* » Cf. HAMDOUŠI Milūdi, *al-Sikkīn al-Harūn...*, p. 89.

⁵⁸ HAMDOUCHI Miloudi, *Meurtres à Mazagan*, p. 10.

⁵⁹ HAMDOUCHI Miloudi, *Meurtres à Mazagan*, p. 10.

⁶⁰ HAMDOUCHI Miloudi, *Meurtres à Mazagan*, p. 11.

⁶¹ Voir, entre autres, JMAHRI Mustapha, *Chroniques secrètes sur Mazagan-El Jadida 1850-1959*, Casablanca : Imprimerie Najah Al Jadida, 2010.

⁶² La légende de Lalla Aïcha Bahria est très touchante. Elle vient par la mer depuis Bagdad rejoindre le saint homme qu'elle aime et qui n'est autre que Moulay Bouchaïb Reddad. Mais, à la hauteur d'Azemmour, elle périt dans un naufrage sans apprendre que celui-ci était mort. Une autre version raconte qu'en arrivant à Azemmour, elle apprend la mort de Moulay Bouchaïb. Désespérée, ses pleurs intarissables remplissent le fleuve à tel point qu'elle finit par se noyer. Elle devient une sainte qui guérit les femmes stériles.

sainte. Non loin de là, se trouve aussi Lalla Yatou, un sanctuaire visité par les grands spécialistes de magie noire⁶³.

Le roman d'Abdelilah El Hamdouchi s'intéresse, au contraire, au volet économique de la région à laquelle appartient El Jadida, la zone de Doukkala, et à sa production principale: la tomate. La filière de la tomate a un impact socio-économique important au Maroc puisqu'elle procure des milliers d'emplois et des revenus à de nombreuses familles. Grâce aux exportations, elle permet d'injecter des milliards de dirhams en devises étrangères dans l'économie nationale. La tomate est principalement destinée à l'exportation vers l'Union européenne, la Russie et le Canada. Conscient de l'importance de la tomate pour l'économie nationale, l'auteur de *La mouche blanche* sonne l'alerte sur les risques de l'agriculture mondialisée et pointe le doigt sur la rivale de la «*maticha*»⁶⁴: Daniela, une variété créée par l'Institut israélien Hazera en 1990, «long life», parfaitement adaptée à la grande distribution, à ses contraintes et à ses exigences, plébiscitée par une grande majorité de grossistes et d'expéditeurs, du sud au nord de l'Europe.

Le titre du roman *La mouche blanche* est le nom commun de la *bemisia tabaci*, qui transmet le virus TYLCV (*Tomato Yellow Leaf Curl Virus*). Les dégâts directs et indirects de la mouche blanche sont très sévères sur les tomates cultivées en plein champ et sous serre. Ce virus est introduit au Maroc en 1998, probablement à partir d'Almeria, par des plantules importées de tomates infestées. Dans la région d'El Jadida, bon nombre de producteurs, en 1999 et en 2000, ont abandonné leurs cultures, se sont endettés et ont demandé l'état d'urgence à cause de la mouche blanche. Le risque est par conséquent que «*le Maroc devienne bientôt une nation qui importera les tomates*»⁶⁵.

⁶³ La presse relate de temps en temps des meurtres liés à la sorcellerie et aux pratiques magiques, qui se passent dans la région d'El Jadida, parmi lesquels l'arrestation d'une femme de 65 ans, en 2002, qui avait tué une femme plus jeune, en l'éventrant et en lui coupant la tête, pour faire «fuir les démons».

⁶⁴ La tomate, en arabe marocain.

⁶⁵ AL-HAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Dubāba al-bayḍā'*..., p. 21.

Conclusion

Dans le roman policier marocain des années 2000, l'enquête est étroitement associée à l'exploration des lieux, ce qui induit un certain nombre de dénonciations sociales.

Pour résoudre leurs enquêtes, les inspecteurs conduisent leur voiture – l'inspecteur Laafrit sa Fiat Uno noire, l'inspecteur Bakri sa Simca 1100 – à travers un véritable périple en privilégiant certaines villes telles Casablanca, Tanger, El Jadida, c'est-à-dire le cœur palpitant de l'économie nationale. Ces itinéraires appellent des détails de localisation, la multiplication de toponymes, la mise en place de repères des villes citées. Ces lieux représentent les mystères, le chaos qu'il faut combattre. Les lieux du crime sont associés aux franges malades de la société, au monde de la prostitution, de la drogue, des trafiquants, des *harrāga*, du radicalisme religieux, du racisme, de la sorcellerie, des psychopathes. Le crime est le symptôme d'une société malade qui n'épargne personne, y compris certains agents de police dont la corruption reste l'héritage de l'époque sombre des années de plomb.

Mais au moins, le roman policier marocain des années 2000 dénonce: c'est un genre qui dévoile les tortures et toutes les violations des droits de l'homme, le manque d'un avocat pendant les interrogatoires⁶⁶, l'absence du détective privé dans le pays, une figure importante qui permettrait de limiter l'omnipotence de la police judiciaire.

Bien que dans la continuité avec les policiers de l'époque précédente, notamment avec la production de Driss Chraïbi⁶⁷, les polars actuels

⁶⁶ «*Les droits de l'homme n'ont aucun sens si les gens ne disposent pas d'un avocat pour les défendre contre la police [...]. Si nous ne sommes pas à même de garantir les droits d'un criminel, comment pouvons-nous garantir des droits de l'innocent?*» Cf. AL-ḤAMDŪŠI 'Abd al-Ilāh, *al-Rihān al-aḥīr...*, p. 20.

⁶⁷ Ce sont de véritables hommages, à partir du titre du roman de Soufiane Chakkouche, *L'Inspecteur Dalil à Casablanca*, qui est calqué sur les titres de la série de l'Inspecteur Ali (ex. *L'Inspecteur Ali à Trinity College*) jusqu'au choix de Miloudi Hamdouchi de situer l'action de certains de ses romans à El Jadida, la ville natale de Chraïbi.

vont jusqu'à une dénonciation « globale » en amplifiant ainsi ce que Marc Brosseau et Pierre-Mathieu Le Bel – en reprenant la notion de chronotope inventée par Mikhaïl Bakhtine⁶⁸ – appellent « chronotope réticulaire »⁶⁹, le chronotope de la dimension postmoderne qui entre dans le roman pour le situer dans un contexte sociohistorique contemporain et le projette au-delà des limites de la ville. La critique s'étend alors aux pays voisins protagonistes du printemps arabe⁷⁰, à l'hypocrisie des pays du Golfe⁷¹ et des États-Unis⁷², au néocolonialisme de l'Europe qui continue à exploiter la main-d'œuvre marocaine, réduite à une position d'immigrés dominés et maintenus dans la précarité.

En refusant de se limiter aux rapports bilatéraux, les romans policiers marocains s'interrogent aussi sur le rôle du pays à l'ère de la mondialisation. Un nouveau contexte qui conduit à l'accroissement des inégalités entre le développement économique des pays du nord et du sud et à la différenciation de développement au sein de chaque pays. Ce sont ainsi les défis de ce nouveau système global qui poussent l'inspecteur Luis à dire :

« Nous sommes dans l'époque de la mondialisation avec un nouvel ordre. Le monde n'est plus sous le contrôle des nations et de leurs gouvernements. Les multinationales gèrent le monde maintenant et

⁶⁸ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, 1978.

⁶⁹ BROUSSEAU Marc, LE BEL Pierre-Mathieu, « Lecture chronotopique du polar », *Géographie et cultures*, n° 61, 2007, p. 99-114.

⁷⁰ « [L'Inspecteur Dalil:] *Votre phrase est incorrecte, la bonne locution aurait été: Ils auront peut-être leur hiver arabe [...]. L'Histoire ne cesse de nous le rappeler, mais personne ne s'en souvient: les révolutions justes, utiles et réussies se sont faites pour et par la science, tout le reste n'est que gaspillage de vies et redondance. [...]. Tout tyran se remplace, tout chef est tyran et à chaque chef ses victimes, la différence réside dans le nombre et la manière [...]. Il y a des abuseurs du pouvoir, il y en a et il y en aura, la nature de l'homme est ainsi faite.* » CHAKKOUCHE Soufiane, *L'inspecteur Dalil à Casablanca*, p. 131-133.

⁷¹ « *Les adipeux du Moyen-Orient qui viennent libérer leurs couilles et se libérer de leur religion.* » CHAKKOUCHE Soufiane, *L'inspecteur Dalil à Casablanca*, p. 21.

⁷² « *Étrangement la nation qui fabrique et vend le plus d'armes sur terre, est celle qui veille sur le processus de la paix.* » CHAKKOUCHE Soufiane, *L'inspecteur Dalil à Casablanca*, p. 118.

bientôt elles le consigneront aux lobbies et même aux organisations criminelles.»⁷³

Dans une sorte d'approche écocritique, les polars marocains explorent les effets pervers de la mondialisation sur les lieux et sur l'homme métropolitain : la prolifération des bidonvilles à Casablanca n'est que le reflet de l'urbanisation sauvage qui obéit à la poursuite des profits humains. De même, la prolifération de la violence est l'expression de la crainte générée par les incertitudes identitaires, géographiques, politiques liées à la mondialisation.

Ces polars observent la nouvelle réalité géopolitique, décrivent les transformations que subissent avant tout les espaces urbains tout en continuant à s'occuper des anciens problèmes non résolus qui affligent encore le pays, tels que l'analphabétisme, la superstition, la pauvreté ou encore les vestiges de conflits territoriaux séculaires.

Résumé

Cet article vise à analyser, à travers la représentation de l'espace, six polars marocains des années 2000 : al-Dubāba al-bayḍā' (La mouche blanche), al-Rihān al-aḥīr (La dernière chance) et al-Mustanzafūn (Les desséchés), tous écrits en langue arabe par 'Abd al-Ilāh al-Ḥamdūšī; Meurtres à Mazagan, écrit en langue française, et al-Sikkīn al-ḥarūn (Le couteau obstiné), écrit en langue arabe, par Miloudi Hamdouchi; L'Inspecteur Dalil à Casablanca, écrit en langue française par Soufiane Chakkouche.

Abstract

This article aims at analyzing, through their representations of space, six Moroccan Novels of the 2000s: al-Dubāba al-bayḍā' (The Whitefly), al-Rihān al-aḥīr (The Final Bet) and al-Mustanzafūn (Bled Dry),

⁷³ AL-ḤAMDŪŠĪ 'Abd al-Ilāh, *al-Dubāba al-bayḍā'*..., p. 133.

written in Arabic by ‘Abd al-Ilāh al-Ḥamdūšī; Meurtres à Mazagan, in French, et al-Sikkīn al-ḥarūn (The stubborn Knife), in Arabic, by Miloudi Hamdouchi; L’Inspecteur Dalil à Casablanca, written in French by Soufiane Chakkouche.

Karen Ferreira-Meyers

Les traces des lois raciales et de l'apartheid dans le roman policier sud-africain

Introduction

La littérature, en général, et la littérature policière sud-africaine, en particulier, sont une manière de négocier la différence : un moyen de se construire soi-même et donc nécessairement une manière de se mettre en relation avec les autres, ce qui, dans le cas de l'Afrique du Sud inclut nécessairement les membres des diverses communautés raciales. Le concept de « race » est une des préoccupations centrales lors de toute enquête sur la littérature sud-africaine contemporaine, d'autant plus que le système de l'apartheid¹ a fétichisé la « race » et

¹ L'apartheid était un système de ségrégation raciale imposé par la législation du gouvernement du Parti national, qui était le parti au pouvoir en Afrique du Sud de 1948 à 1994, sous le régime duquel la population noire n'avait pas les mêmes droits que les Blancs. La législation classait les habitants en groupes raciaux distincts et les zones résidentielles étaient séparées, parfois par le biais d'expulsions forcées. Grâce à une série de lois, le gouvernement séparait l'éducation, les soins médicaux, les plages, les services publics et fournissait aux Noirs des services inférieurs à ceux des Blancs. Au fil des ans, l'opposition croissante, la violence et l'isolement international ont entraîné des négociations pour mettre fin à l'apartheid, ce qui a abouti aux élections démocratiques de 1994. Bien que cet événement ait officiellement marqué

peut être compris comme un processus – souvent explicite et très conscient, comme l’ont démontré les travaux de Deborah Posel – de la racialisation ou de la construction de la « race » et des identités raciales². La littérature est aussi une manière de traiter l’histoire et les aspects sociaux, de faire face à l’inaccessible altérité du temps qui s’est écoulé, dans le cas de l’Afrique du Sud, un passé particulièrement brutal.

L’apartheid était un terreau fertile pour les écrivains, mais, en même temps, il limitait la portée et le contenu de leurs histoires fictionnelles et réelles. Le nouveau millénaire n’a pas seulement ouvert de nouveaux horizons pour divers genres, dont la paralittérature, il a également vu une augmentation de maisons d’édition locales, et la plus grande confiance en soi des écrivains, surtout au niveau de leur capacité à raconter des histoires sud-africaines à un public universel.

En Afrique du Sud, l’une des principales préoccupations de la scène littéraire est de découvrir dans quelle mesure l’apartheid domine encore la littérature sud-africaine. Bien que ce type de recherche soit attestée pour divers genres littéraires tels que le roman, la poésie et le théâtre – pensons aux travaux critiques sur des auteurs mondialement connus et appréciés tels que Nadine Gordimer, André Brink, J. M. Coetzee ou encore Njabulo Ndebele –, elle doit être entreprise dans le domaine de la littérature policière³. La question se pose puisque l’apartheid a

la fin de l’apartheid, ses vestiges façonnent encore aujourd’hui la politique et la société sud-africaine.

² Voir, entre autres, POSEL Deborah, « Race as Common Sense: Racial Classification in Twentieth-Century South Africa », *African Studies Review*, Vol. 44, N° 2, Ways of Seeing: Beyond the New Nativism, 2001, p. 87-113.

³ Un certain nombre de publications se sont récemment attardées sur le roman policier, à savoir l’ouvrage édité par Matzke et Mühleisen (MATZKE Christine, MÜHLEISEN Susanne [eds.], *Postcolonial Postmortems*, 2006, Amsterdam : Rodopi) et celui édité par Oed et Matzke (OED Anja et MATZKE Christine, *Life is a Thriller: Investigating African Crime Fiction*, 2012, Köln : Rüdiger Köppe). Ces deux volumes comprennent des essais sur le roman policier sud-africain. Il y a également des numéros spéciaux du *Journal of Postcolonial Writing* (2013) et *Current Writing* (2013) sur le roman policier sud-africain, ainsi que des symposiums à l’Université de Yale (« Crime and its Fictions in Africa », 2012) et à l’Université de Cambridge (« Writing Crime », 2013).

dominé l'écriture de fiction à l'époque où cette politique existait et pouvait se justifier au niveau juridique, mais était complètement inacceptable au niveau éthique.

Warnes déclare que les auteurs de romans policiers sud-africains brouillent certaines frontières entre le roman de l'époque de l'apartheid qui se voulait « politiquement conscient » et le polar beaucoup plus populaire. Cela implique qu'il existe toujours une tension entre l'approche inspirée par une sensibilité de gauche de la criminalité, d'un côté, et l'emprise et la vengeance de l'autre⁴. La position de Warnes soulève un certain nombre de questions liées à la façon dont les romans policiers sud-africains contemporains traitent de l'apartheid et des problèmes raciaux et sociaux du post-apartheid.

Rita Barnard est citée sur le site web du projet littéraire *Stellenbosch Literary Project* (SLiPnet) pour avoir déclaré que « la prévalence du roman policier, avec le contre-discours du droit et de l'ordre public que cela a provoqué, est devenue l'une des caractéristiques les plus importantes de la société post-apartheid [...]. La fiction policière se porte à merveille depuis 1994 »⁵.

Comme le critique Dennis Porter le suggère, le roman policier « est un genre qui se livre à un acte de rétablissement et qui progresse vers l'avenir pour revenir en arrière »⁶. Jassy Mackenzie, auteure sud-africaine de romans policiers, soutient que le régime de l'apartheid a eu un impact majeur sur la fiction contemporaine sud-africaine :

« L'influence de l'apartheid sur l'écriture sud-africaine peut être comparée à l'influence d'Hitler et du régime nazi sur l'Allemagne. Cela a eu les mêmes répercussions durables sur la culture et la société qu'elle a touchées, et la façon dont tous les intéressés ont fini par se

⁴ WARNES Christopher, « Writing Crime in the New South Africa », *Journal of Southern African Studies*, 38(4), 2012, p. 981-991.

⁵ BARNARD Rita, *Losing the plot: crime, reality, and fiction in postapartheid writing* by Leon de Kock: book review, <https://www.litnet.co.za/losing-plot-crime-reality-fiction-postapartheid-writing-leon-de-kock-book-review/>, consulté le 15 avril 2019. Toutes les traductions de l'anglais en français sont les miennes.

⁶ PORTER Dennis, *The pursuit of crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven and London: Yale University Press, 1981, p. 29.

percevoir. La même chose se passe ici, en Afrique du Sud. Certains méchants de la fiction criminelle ont leurs racines enfouies dans la carcasse pourrie de l'apartheid, et certains des livres d'aujourd'hui se situent encore dans cette époque.»⁷

Dans les pages qui suivent, je propose de déterminer le rôle du passé, en l'occurrence le système de l'apartheid de l'Afrique du Sud, dans quelques romans policiers contemporains. Cette étude se concentre principalement sur des auteurs blancs, tout en proposant des pistes de réflexion qui permettent d'embrasser l'ensemble de ce champ littéraire riche et complexe. Même si certains suggèrent qu'aujourd'hui le roman policier sud-africain est produit par des écrivains de toutes les appartenances ethniques, la plupart des romans publiés en Afrique du Sud sont écrits par des auteurs blancs; il y a quelques auteurs noirs (par exemple, Diale Thlolwe et Angela Makholwa), très peu d'auteurs indiens et métis, pour reprendre les catégories ethniques traditionnelles d'Afrique du Sud. Lorsqu'on compare la production des écrivains en Afrique du Sud, on observe que là où les auteurs blancs publient des romans policiers «traditionnels», les écrivains noirs dépeignent fréquemment des protagonistes avec des vies de criminels. Par exemple, le personnage principal de *Young Blood* de Sifiso Mzobe est un jeune homme qui n'a pas terminé ses études secondaires, car il a grandi dans une partie de Durban où les jeunes hommes excellent dans le vol de voitures. Le protagoniste de *After Tears* de Niq Mhlongo acquiert des faux papiers sur le marché noir et commence à travailler illégalement comme avocat après avoir échoué dans ses études en droit. Le personnage principal de *Thirteen Cents* de K. Sello Duiker est un enfant de la rue embourbé dans les bas-fonds du gangstérisme, de la prostitution et de la drogue de Cape Town. Le récent roman de Masande Ntshanga, *The Reactive*, dépeint un jeune homme noir relativement bien éduqué et séropositif qui vend ses médicaments antirétroviraux sur le marché noir à d'autres personnes séropositives qui n'ont pas accès aux médicaments.

⁷ MACKENZIE Jassy, cité par NICOL Mike, 2009, entrevue avec Jassy Mackenzie intitulée «Jassy Mackenzie on SA crime fiction», <http://crimebeat.bookslive.co.za/blog/2009/07/01/jassy-mackenzie-on-sa-crime-fiction/>, consulté le 15 avril 2019.

La littérature pendant et vers la fin de l'apartheid⁸

Sans pouvoir examiner en détail l'état de la littérature policière pendant et vers la fin de l'apartheid⁹, les romans policiers de James McClure constituent une bonne entrée en matière pour mieux comprendre comment on vivait sous le régime de l'apartheid. McClure se concentre principalement sur les aspects politiques de la mise en scène: comment la vie n'est pas influencée par l'environnement géographique (la vie dans une métropole ou dans un paysage désertique éloigné), mais comment elle est dictée par les lois et les règles de conduite imposées par un système politique répressif. Pour lui, «*se concentrer sur une enquête criminelle menée dans un lieu où l'apartheid est un mode de vie [signifiait] qu'il pouvait transmettre l'expérience de l'apartheid sans avoir à l'affronter directement*»¹⁰.

À l'époque de l'apartheid, le roman policier n'était pas considéré comme un genre majeur dans la littérature sud-africaine. La plupart des écrivains, blancs ou noirs, qui consacraient leur énergie principalement à s'opposer à l'apartheid, n'utilisaient pas le genre du polar pour le faire, comme le confirme Meyer :

«À l'époque de l'apartheid, vous ne pouviez pas vraiment avoir de romans policiers à suspense [...]. C'est très difficile d'avoir un flic comme héros, s'il travaille pour un régime maléfique. On ne trouve

⁸ Ravan Press, David Philip et Ad Donker, certains des éditeurs d'opposition les plus connus, produisaient des romans policiers, tandis que Gollancz à Londres était associé à l'édition progressiste et antiapartheid. Ainsi, même si des commentateurs comme Green (1997, p. 209) suggèrent que le roman policier n'était pas «*une forme viable d'écriture oppositionnelle*», il est possible de reconsidérer ce genre au sein de l'histoire éditoriale sud-africaine. Cf GREEN Michael, *Novel Histories*, Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1997.

⁹ Il existe un article intéressant à ce sujet écrit par Elizabeth Le Roux intitulé «*South African Crime and Detective Fiction in English: A Bibliography and Publishing History*» – accessible en ligne à http://repository.up.ac.za/xmlui/bitstream/handle/2263/41203/LeRoux_South_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

¹⁰ GEHERIN David, *Scene of the crime*, Caroline du Nord: McFarland & Company, 2008, p. 151.

pas de romans policiers dans une communauté où une situation "non démocratique" prévaut»¹¹.

À ce titre, Mike Nicol corrobore cette affirmation en soulignant qu'«avoir un policier en tant que personnage principal sous l'apartheid, ce serait "un peu comme coucher avec l'ennemi"»¹². Jassy Mackenzie poursuit en affirmant que l'influence du passé de l'apartheid est omniprésente et, d'une certaine façon, qu'elle se sent restreinte par le contexte historique de l'Afrique du Sud lorsqu'elle écrit de la fiction. Elle l'affirme :

«Nous, les écrivains post-apartheid, devons en tenir compte lors de la création de nos personnages, qu'ils soient bons ou mauvais. Nous n'avons pas de carte blanche complète; nous sommes liés par un ensemble de règles qui imposent que chaque personnage doit être un produit plausible de la société d'où il vient, avec un arrière-plan et un ensemble de systèmes de croyances qui ne semblent pas déplacés.»¹³

Ce qui reste incertain, c'est si la société en général, et les écrivains en particulier, «parviendront un jour à surmonter l'énorme poids de l'héritage criminogène de l'apartheid»¹⁴. Pour Mackenzie, cette situation rend le roman policier sud-africain l'un des meilleurs du monde :

«L'histoire de l'apartheid en Afrique du Sud nous a permis de créer des personnages plus complexes qui combinent des éléments du bien

¹¹ GROENEWALD Yolandi, «A thrill in every language», 10 août 2007, <https://mg.co.za/article/2007-08-10-a-thrill-in-every-language>, consulté le 15 avril 2019.

¹² NICOL Mike, «A short history of South African crime fiction», in *Crime Beat, @BooksLive*, 2011, <http://crimebeat.bookslive.co.za/a-short-history-of-south-african-crime-fiction>, consulté le 17 avril 2019.

¹³ MACKENZIE Jassy, cité par NICOL Mike, 2009, entrevue avec Jassy Mackenzie intitulée «Jassy Mackenzie on SA crime fiction»...

¹⁴ ALTBEKER Antony, «Policing the Frontier: Seven Days with the Hijacking Investigation Unit in Johannesburg» *Crime Wave. The South African Underworld and Its Foes*, edited by Jonny Steinberg, Johannesburg: Wits University Press, 2001, p. 38.

et du mal d'une manière que tout le monde peut maintenant mieux comprendre.»¹⁵

En Afrique du Sud, divers auteurs activistes antiapartheid écrivaient des romans qui étaient généralement classés dans la catégorie de la littérature engagée, de protestation, bien que, en réalité, leurs œuvres correspondent à un large éventail de genres. Parmi ceux que l'on peut classer dans le genre policier, il y a Peter Abrahams, Lewis Nkosi, Alex La Guma et André Brink¹⁶. Décrit comme un thriller politique, le roman de Siphso Sepamla intitulé *A Ride on the Whirlwind* (1983) aborde le terrorisme à travers les expériences d'un jeune Sud-Africain qui, de retour après une formation à l'étranger, a l'intention de faire avancer la révolution violente.

Il est également important de citer les nouvelles policières d'Arthur Maimane publiées en 1953 dans le magazine sud-africain populaire destiné à un public majoritairement noir, *Drum*, connu pour son emprunt à la culture populaire américaine. Comme l'observe Guldemann (2019)¹⁷, Maimane a écrit une série d'histoires sur un détective privé noir, selon le genre américain du dur à cuire. Toujours selon Guldemann¹⁸, les récits de Maimane révèlent à quel point les tensions entre le genre et les lois en vigueur dans l'apartheid en Afrique du Sud ont entraîné des modifications radicales du genre.

Aujourd'hui, la scène littéraire de l'Afrique du Sud se transforme et produit beaucoup d'œuvres au statut générique indéfini. Pour Gilfillan, cette transformation signifie en quelque sorte « [une] *libération partielle*

¹⁵ MACKENZIE Jassy, cité par NICOL Mike, 2009, entrevue avec Jassy Mackenzie intitulée «Jassy Mackenzie on SA crime fiction»...

¹⁶ DAVIS Geoffrey V, «Political Loyalties and the Intricacies of the Criminal Mind: The Detective Fiction of Wessel Ebersohn», in MATZKE Christine, MÜHLEISEN Susanne (eds), *Postcolonial Postmortems...*, p. 182.

¹⁷ GULDIMANN Colette, «Against the law: Arthur Maimane's pioneering hard-boiled black detective fiction in *Drum Magazine*», *Safundi*, 20:3, 2019, p. 259-276, DOI: 10.1080/17533171.2019.1573456, consulté le 15 avril 2019.

¹⁸ GULDIMANN Colette, «Against the law...».

des chaînes de l'apartheid»¹⁹. C'est quelque chose, affirme Nicol, qui n'aurait pas été possible pendant les dernières années de l'apartheid, alors que toute l'énergie littéraire de la nation était centrée sur la lecture et l'écriture « *en tant qu'acte de protestation* »²⁰.

La littérature post-apartheid

La question la plus importante posée aux écrivains sud-africains après la fin de l'apartheid et la libération de Nelson Mandela en 1990 était la suivante : qu'allez-vous écrire puisque votre sujet principal a disparu ? L'apartheid n'est pas entièrement mort : ses effets persistent, et les questions de pouvoir qui ont hanté l'ère de l'apartheid sont encore à bien des égards présentes dans la réalité sud-africaine, ainsi que dans la fiction qui en parle.

Njabulo Ndebele le confirme en 1989 :

*« le plus grand défi de la révolution sud-africaine réside dans la recherche de modes de pensée, de perceptions qui contribueront à briser les structures épistémologiques fermées de l'oppression sud-africaine [...]. Le défi consiste à libérer toute l'imagination sociale des opprimés des lois de la perception qui ont caractérisé la société de l'apartheid. »*²¹

Cette révolution a engendré une vision extrêmement polarisée de la société. Le roman policier peut-il relever le défi ? Certainement, mais, concrètement, il ne le fait pas dans l'Afrique du Sud d'aujourd'hui.

¹⁹ GILFILLAN Linda, « Orford's Challenge to the Genre Snobs », SlipNet, 26 December 2011, <http://slipnet.co.za/view/reviews/orford%E2%80%99s-challenge-to-the-genre-snobs>, consulté le 15 avril 2019.

²⁰ NICOL Mike, « A short history... », <http://crimebeat.bookslive.co.za/a-short-history-of-south-african-crime-fiction>, consulté le 17 avril 2019.

²¹ NDEBELE Njabulo, *South African Literature and Culture: Rediscovery of the Ordinary*. Introduction by Graham Pechey. Manchester: Manchester UP, 1994, p. 66-67.

Au cours du nouveau millénaire, le paysage littéraire de l'Afrique du Sud semble s'être quelque peu normalisé, passant des questions sociales pressantes qu'exigeait la description de la société de l'apartheid à une narration plus universelle²², sans que l'héritage de l'apartheid ne soit entièrement abandonné. Pour Margie Orford et pour plusieurs autres auteurs sud-africains, l'héritage de l'apartheid sud-africain inclut l'autonomisation des populations noires, la corruption chez les Blancs, le sentiment de culpabilité des Blancs à sensibilité politique de gauche ainsi que leur attitude antiapartheid.

Cette transformation sociale est due à l'autonomisation des Noirs ou la discrimination positive, ce qu'on nomme « *Black Empowerment* » en Afrique du Sud. Le « *Black Economic Empowerment* », ou le « développement économique des Noirs », est un programme à base raciale, lancé par le gouvernement sud-africain afin de rectifier les inégalités créées par l'apartheid à l'encontre de certains groupes, à savoir les Noirs, les métis ou Coloured, les Indiens et les personnes d'origine chinoise. Il s'agit, à travers ce programme, de leur conférer des privilèges économiques dont ils étaient privés auparavant. Cette forme de discrimination positive comprend des mesures concernant le développement des compétences, la propriété, la gestion, le développement socio-économique et l'approvisionnement préférentiel. Elle affecte, entre autres, le personnel de la police et des services de renseignement – et donc les protagonistes des romans policiers. Ainsi, dans *Heart of the Hunter* de Deon Meyer (2003)²³, le directeur des services de renseignement est un Zoulou²⁴ : au moment de l'apartheid il aurait été étrange de voir un Zoulou avec de telles responsabilités.

²² « Il est évidemment vrai que l'Afrique du Sud publie aujourd'hui plus de romans policiers qu'à aucun autre moment dans le passé, non seulement en raison de la popularité croissante de ce genre parmi les lecteurs, auteurs et éditeurs locaux, mais aussi de l'augmentation générale des taux de production dans la publication des titres locaux. » (http://repository.up.ac.za/xmlui/bitstream/handle/2263/41203/LeRoux_South_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

²³ MEYER DEON, *Heart of the Hunter*, London: Hodder & Stoughton, 2003.

²⁴ Les Zoulous sont une grande ethnie sud-africaine que l'on trouve principalement dans la province du KwaZulu-Natal.

Dans *Blood Safari*²⁵, Lemmer doit faire face à un nouvel officier supérieur, qui est noir. Dans *Dead before Dying*²⁶, un nouveau ministre, noir, de la justice et de l'ordre public prend le relais de son homologue précédent, blanc. De tels changements sont inévitablement perçus, dans les romans, comme une entrave à la carrière des Blancs. En vertu de la nouvelle société post-apartheid, le psychologue pénitentiaire du roman de Wessel Ebersohn, *The Top Prisoner of C-Max*, Yudel Gordon, est licencié « dans l'intérêt de ce que le département avait appelé "une plus grande représentativité" »²⁷. Encore dans *Blood Safari*, Lemmer est remplacé dans le cadre de la discrimination positive et, dans *Dead before Dying* (1999), le sergent-détective Joubert se voit contraint, à contrecœur, de vivre une vie atypique, saine, de régime et de sport sous la houlette de son nouveau patron noir.

Les corruptions et les disparités sociales

Elizabeth Fletcher, dans *South African crime fiction and the narration of the post-apartheid*, souligne le lien entre l'apartheid, ses principes et ce qui se dégage de la littérature policière actuelle²⁸. Par exemple, dans le polar *Sacrifices* de Roger Smith²⁹, l'effondrement de la famille nucléaire présenté par l'auteur est une métaphore de la société troublée de l'Afrique du Sud avec sa corruption, sa brutalité et la perte de son centre moral. Le roman montre comment les membres d'une famille attrayante, privilégiée, blanche, libérale et anglophone comme les Lanes ont, ironiquement, érigé des murs autour de leur manoir du Cap³⁰.

²⁵ MEYER DEON, *Blood Safari*, London: Hodder & Stoughton, 2009.

²⁶ MEYER DEON, *Death Before Dying*, London: Hodder & Stoughton, 1999.

²⁷ EBERSOHN Wessel, *The Top Prisoner of C-Max*, Cape Town: Umuzi, 2012, p. 11.

²⁸ FLETCHER Elizabeth, *South African Crime Fiction and the Narration of the Post-apartheid*, Thèse – Master, 2013, University of the Western Cape, <https://core.ac.uk/download/pdf/58915337.pdf>, consulté le 15 avril 2019.

²⁹ SMITH Roger, *Sacrifices*, Johannesburg: Jonathan Ball Publishers, 2013.

³⁰ Voici des extraits qui décrivent les murs qui ont été érigés : « Sécurité Tireur d'élite. Les flics qui ont gardé cette banlieue blanche privilégiée presque exempte de crime », pense Mike Lane lorsqu'il arrive en voiture dans « sa forteresse de hauts murs, de clôtures électriques et d'alarmes », « les usines cèdent la place à une infinité de maisons méchantes ».

Ces murs physiques s'accompagnent de barrières émotionnelles, sociales et psychologiques pour éloigner le danger perçu, l'obscurité et le mal – une configuration typique de l'apartheid.

Par ailleurs, les Blancs dans ce roman policier sont profondément corrompus³¹; ils justifient leur corruption en disant que, si tout le monde dans le pays est corrompu, s'il n'y a pas de loi, pas de justice, pourquoi alors ne pas le faire nous aussi? C'est la raison pour laquelle la femme, Beverly Lane, n'hésite pas à sacrifier le fils de ses employés domestiques, un jeune garçon noir, afin que son fils puisse échapper à la prison «avec ces sauvages», ces personnes d'une autre race que celle des Blancs, ces «Autres»³². Chaque race doit rester dans son propre monde. La policière noire dit à Louise: «*vous êtes dans votre monde et ils sont dans le leur, et vous devez trouver votre propre chemin*»³³, parce que «*ceci n'est pas un livre divertissant où le flic héros résout toutes les énigmes et tout le monde rentre à la maison heureux. C'est la vraie vie, et la plupart du temps la vraie vie n'est pas juste*»³⁴.

En plus des murs physiques et émotionnels, les murs économiques de l'Afrique du Sud post-apartheid sont soulignés dans le roman de Roger Smith: les victimes de la criminalité sont des gens riches et blancs, les auteurs des crimes sont noirs et métis et ne peuvent pas, financièrement, «se permettre» des avocats blancs d'âge moyen, de sorte que leur avenir est compromis. Si les familles blanches ont des problèmes, il y a une solution parce que «*s'il y a un problème, ce qui*

et de blocs de ghetto et Louise [la jeune femme de couleur qui obtiendra assez de pouvoir autonome vers la fin du roman pour se venger des blessures qu'elle a subies, en partie à cause des séquelles de l'Apartheid] reste isolée par les Lanes et leur argent».

³¹ Selon Jonathan Hyslop (HYSLOP Jonathan, «Political corruption before and after apartheid», *Journal of Southern African Studies*, Vol 31, N° 4, Fragile Stability: State and Society in Democratic South Africa, 2005, p. 773-789), la période de l'apartheid est celle qui a vu les débuts de la corruption au sein du gouvernement, de l'administration et des organisations paraétatiques. Pour lui, la croissance de la corruption dans l'état sud-africain est liée à la désintégration du système de l'apartheid.

³² SMITH Roger, *Sacrifices*, p. 21.

³³ SMITH Roger, *Sacrifices*, p. 36.

³⁴ SMITH Roger, *Sacrifices*, p. 37.

n'est même pas le cas, un peu d'argent le résoudra»³⁵. Mais pour tous les autres groupes raciaux représentés dans le roman, «*la loi est la loi, ma fille, et la loi est tout ce que nous avons*»³⁶. Comme par le passé, les lois de l'apartheid étaient les seules lois que la société sud-africaine possédait. Il n'y a donc aucune issue, puisque les lois privilégient les Blancs et les autres races n'ont qu'à les suivre.

Vers la fin du roman, le père de Louise arrive sur les lieux, un musulman des Cape Flats³⁷ qui a passé des années en prison après avoir été accusé de divers crimes, dont de multiples cas de viol et de violence (l'ironie est qu'il se fait émasculer en prison et qu'il est plus tard incapable de tout acte sexuel). Il dit à Louise, sa fille: «*Tu parles comme une blanche mais tu es brune quand même comme moi. Rappelle-toi, il y a une loi pour eux, les Blancs, et une autre loi pour nous*»³⁸. À la dernière page, en utilisant une analogie avec un chaton, l'auteur conclut clairement: «*Une chose était certaine, le chaton blanc n'avait rien à voir avec cela, – c'était la faute du chaton noir*»³⁹. Tout est donc toujours la faute au Noir, même dans la société post-apartheid.

Le roman montre aussi l'énorme culpabilité des Blancs libéraux: les Lanes se sentent moralement obligés de garder leur domestique noire et ses deux petits-enfants. Brown nomme cela «*une sorte de sparadrap sur la culpabilité qu'il avait*», «*l'amère bile de culpabilité qui s'élève dans sa gorge*».

Le choix d'un protagoniste principal blanc, masculin et libéral, Michael Lane, est révélateur. Dans un moment de vérité absolue, Michael se considère (en raison de son anglais) comme supérieur aux autres Sud-Africains, exempt de leur brutalité et de leur manque de sophistication. Il se sent personnellement coupable de ce qu'il a fait: il a toujours laissé son fils, Christopher, faire ce qu'il voulait, même

³⁵ SMITH Roger, *Sacrifices*, p. 47.

³⁶ SMITH Roger, *Sacrifices*, p. 150.

³⁷ Les Capes Flats sont une partie du Cap où vivent beaucoup de familles métisses et où le taux de criminalité est généralement très élevé.

³⁸ SMITH Roger, *Sacrifices*, p. 200.

³⁹ SMITH Roger, *Sacrifices*, p. 272.

lorsqu'il a réalisé que ce dernier était un sociopathe qui, sous l'influence d'alcool et de stéroïdes, tue une jeune femme dans le premier chapitre du roman, et devient le catalyseur de toute la dévastation qui s'ensuit, jusqu'à devenir un meurtrier brutal et incontrôlé. Mais lui aussi – comme beaucoup de Blancs anglophones (d'origine anglo-saxonne) d'Afrique du Sud – pointe du doigt l'Afrikaner (le Blanc d'origine hollandaise) pour les maux de l'apartheid⁴⁰, et blâme l'Afrique du Sud noire pour le désordre actuel. Cette vision de « l'Autre » (le non-Blanc) comme étant toujours la cause des problèmes, ce détachement moral, fait partie de l'échec de Michael en tant qu'être humain, un échec qui lui permet de s'absoudre de ses péchés de commission et d'omission. Il devient alors la personnification de nombreux Blancs sud-africains.

Dans son roman précédent, *Mixed Blood*⁴¹, Roger Smith choisit Rudi « Gatsby »⁴² Barnard comme son flic le plus corrompu et le plus gros. Barnard est tristement célèbre dans les vastes bidonvilles dans lesquels les métis (les « sang-mêlés ») vivent leur vie de toxicomanie, de criminalité, de prostitution et d'escroqueries, rendues nécessaires ou motivées par l'extrême pauvreté. À l'époque de l'apartheid, Barnard était un policier chevronné, il en a conservé ses opinions. En équilibrant le trope de l'apartheid, Smith présente l'ennemi juré de Barnard sous la forme de Disaster Zondi, un policier des affaires intérieures de Johannesburg, noir, qui dirige une enquête anticorruption. C'est une ancienne victime de Barnard et il sait qu'il sera très difficile de trouver des preuves ou des témoins contre lui, compte tenu de son réseau d'intimidation.

Le policier de Roger Smith fait penser à celui d'Andrew Brown. À la fin de l'apartheid, les forces de police ont commencé leur « *incroyable transformation d'arme fasciste épouvantable vers celle du chien de garde de*

⁴⁰ L'apartheid en Afrique du Sud est basé sur un long processus de construction du nationalisme spécifique « Afrikaner ». Les Afrikaners, ou *Boers*, sont les descendants des premiers colons installés dans le pays, au XVII^e siècle.

⁴¹ Titre intéressant d'un point de vue « racial » : « sang-mêlé », « sang métissé ».

⁴² Son surnom vient de sa préférence pour les gatsbys, les baguettes farcies au steak, œufs et autres ingrédients. C'est une spécialité culinaire du Cap.

l'une des Constitutions les plus progressistes du monde»⁴³. Brown, avocat et sergent de police, note qu'il est pratiquement impossible d'écrire un roman policier dont l'action se déroule en Afrique du Sud sans explorer «*la question de la race et de la politique raciale des services de police sud-africains en pleine transformation*»⁴⁴. Des passages tels que ceux mis en évidence ci-dessus témoignent de la folie non seulement de l'apartheid, mais aussi du nouvel ordre après l'apartheid : une société dans laquelle le profit compte le plus.

Un autre roman policier présente une image réaliste de l'Afrique du Sud post-apartheid : *Lost Ground* (2011) de Michiel Heyns. L'auteur y raconte onze jours de la vie de Peter Jacobs, le narrateur du roman. Après avoir passé son examen de fin d'études en 1988, Peter quitte le pays pour éviter la conscription militaire et s'installe au Royaume-Uni. À la suite de ses études à l'Université du Sussex, il devient journaliste indépendant et revient à Alfredville où il a été élevé, afin de raconter l'histoire du meurtre de sa cousine Désirée Williams – qui aurait été tuée par son mari métis, Hector –, mais aussi afin de surmonter son état de dislocation et de déconnexion, et pour découvrir ses véritables racines. Pour Peter, les circonstances qui entourent la mort de Désirée ressemblent à celles d'*Othello* de Shakespeare. Conformément à l'intrigue de la pièce de théâtre, Hector Williams, un ancien combattant du Congrès national africain (ANC), a matraqué son épouse à mort dans un accès de jalousie. L'enquête de Peter réussit à innocenter Hector. Le protagoniste soupçonne alors les deux prétendants de Désirée d'avoir commis le crime. L'un de ces hommes est l'ami d'enfance de Peter, Bennie Nienaber. La trahison de la confiance amène Bennie à se suicider. Parallèlement à son enquête sur un autre meurtre, Peter se penche sur «*la condition de la nation*»⁴⁵.

⁴³ D'après le romancier sud-africain Andrew Brown, auteur de *Coldsleep Lullaby*, *Solace*, *Refuge*, *Street Blues*, et *Devil's Harvest*.

⁴⁴ Entrevues avec Andrew Brown, Izak de Vries, Peter Church et Masande Ntshanga par mail et Skype, novembre et décembre 2014, rapportés par Powers (2015).

⁴⁵ NAIDU Sam, «Fears and desires in South African crime fiction», *Journal of Southern African Studies* 39(3), 2013. <http://dx.doi.org/10.1080/03057070.2013.826070>, consulté le 15 avril 2019, p. 728.

Ainsi l'auteur analyse les défis auxquels est confronté un pays qui a un passé d'inégalité et d'oppression et un présent qui montre « *le péril de [...] l'édification d'une nation post-apartheid* »⁴⁶.

Particularités des identités sud-africaines

Comme le note Renate Lenz⁴⁷, Michiel Heyns, dans *Lost Ground*, prouve que le passé de l'apartheid en Afrique du Sud dicte toujours le présent. Même si l'apartheid est officiellement aboli, sa présence se fait toujours sentir dans la persistance des schismes raciaux et socio-économiques. Au début du roman, le protagoniste Peter montre des traces de racisme résiduel – et peut-être aussi de chauvinisme et de sexisme –, en trouvant étrange qu'une femme noire lise un roman de J. M. Coetzee⁴⁸. Pour lui, il est également plausible que le mari de Désirée ait tué sa femme, parce que – comme le soutient un autre personnage – ce dernier est un homme noir⁴⁹. Les préjugés s'expriment ouvertement : à l'hôtel Queen's, un agriculteur raconte à un groupe d'autres agriculteurs une blague raciste à proximité de deux hommes d'affaires noirs. Lorsque Peter s'installe à la table d'une femme noire, il soupçonne une insulte raciste de l'un des fermiers. La femme se présente sous le nom de Nonyameko Mhlabeni et fait remarquer que ce serait « *tellement plus facile pour les Blancs si toutes les femmes noires s'appellent Doris et Agnes* »⁵⁰. Oom Blik, le père de Désirée, est encore plus franc. Promulguant le discours public et l'idéologie environnante, il annonce sans ambages qu'« *ils* » appartiennent à la jungle parce

⁴⁶ GRAHAM Shane, « The truth commission and post-apartheid literature in South Africa », *Research in African literatures* 34(1), 2003. <http://dx.doi.org/10.2979/ral.2003.34.1.11>, consulté le 17 avril 2019, p. 180.

⁴⁷ LENZ Renate, « Michiel Heyns's *Lost Ground*: The white man's sense of identity and place in a decolonised Africa and a democratic South Africa », *Literator* 38(1), a1329, 2017. <https://doi.org/10.4102/lit.v38i1.1329>.

⁴⁸ HEYNS Michiel, *Lost ground*, Jonathan Ball Publishers: Johannesburg, 2011, p. 25.

⁴⁹ HEYNS Michiel, *Lost ground*, p. 230.

⁵⁰ HEYNS Michiel, *Lost ground*, p. 30.

qu'«ils» n'ont pas la capacité de penser de façon rationnelle⁵¹. Blik et son épouse, comme la majorité de la population blanche d'Alfredville, ne réévalueront pas les discours et ne se forgeront pas une nouvelle identité culturelle postcoloniale⁵². Au lieu de cela, ils fondent leur identité sur la fixation idéologique de polarités manichéennes de colonisateur et de colonisé, et maintiennent de vieux préjugés et de vieilles prédispositions.

Dans la plupart des romans sud-africains contemporains, il y a ce que j'appellerais une attitude antiapartheid de «surface». Dans *Daddy's Girl* de Margie Orford, par exemple, une série de personnages de la nation arc-en-ciel apparaît. Pour résoudre l'affaire, Claire Hart, la profilleuse blanche, travaille avec le capitaine de police d'origine indienne Riedwaan Faizal, sa compagne noire Rita Mkhize, l'Afrikaner Arno Pretorius du centre de surveillance de la ville, le Centre Cyclops, le surintendant principal noir Phiri des forces de l'ordre, ainsi que Charlie Wang, expert en informatique d'origine chinoise et Danny Roman, ingénieur du son, métis. À la fin du roman, Claire Hart et Riedwaan Faizal forment un couple. Le personnage de Faizal offre un contraste intéressant avec celui de Hart. Il est musulman – le lecteur aura probablement soupçonné cela à partir de son nom –, métis et a grandi dans une famille ouvrière. Ce type de couple mixte apparaît également dans la série autour du personnage principal Jade de Jong du livre de Jassy Mackenzie, avec, comme protagoniste, une femme détective privé blanche de la classe moyenne et son compagnon, David Patel, plus âgé, d'origine ouvrière et indienne. Il est à noter que cette association mixte de races a une longue histoire dans la littérature criminelle sud-africaine, et que c'est exactement ce qui était tabou sous le régime de l'apartheid.

⁵¹ HEYNS Michiel, *Lost ground*, p. 88.

⁵² JACOB Jane M., *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*, London/New York: Routledge, 1996.

Conclusion

Le roman policier sud-africain moderne est apparu dans l'ère post-apartheid. Construit sur la base d'une impulsion d'évasion et de commentaires sociaux à parts égales, le polar critique la corruption de la police et du gouvernement, examine les disparités sociales du pays et analyse les particularités des identités sud-africaines. Les romans policiers sont le meilleur genre littéraire pour décrire les bouleversements qui se sont produits à mesure que les normes sociales, économiques et politiques ont changé.

En 2009, Jassy MacKenzie fait observer que l'Afrique du Sud se trouve dans une période de transition et progresse rapidement vers la « normalité » :

« Heureusement, la fin de l'apartheid a fait une chose très importante pour les personnages de fiction criminelle. Cela a uniformisé les règles du jeu et donné à tout le monde le même droit à être bon ou mauvais. Les personnages maléfiques m'ont toujours fasciné, et je dois dire que lorsque je dois tuer un méchant dans un de mes livres, je suis vraiment triste. En tant qu'écrivain, il est donc bon d'avoir un champ aussi large de races, de cultures, de personnalités et d'origines pour créer un autre vilain méchant. Cependant, lorsqu'un auteur de polars s'assoit pour rêver à la distribution des héros et des méchants pour son prochain roman, il doit garder à l'esprit que bien que l'apartheid soit officiellement terminé, il n'est pas encore complètement mort. Il existe dans l'esprit et l'attitude de nombreuses personnes de toutes les strates de la société, et son héritage continue d'affecter celle-ci. Nous, les écrivains post-apartheid, devons donc en tenir compte lors de la création de nos personnages, qu'ils soient bons ou mauvais. Nous n'avons pas de carte blanche complète; nous sommes liés par un ensemble de règles non écrites qui dictent que chaque personnage doit être un produit plausible de la société d'où il vient, avec un arrière-plan et un ensemble de systèmes de croyances qui ne semblent pas déplacés. »⁵³

⁵³ <http://crimebeat.bookslive.co.za/blog/2009/07/01/jassy-mackenzie-on-sa-crime-fiction/>, consulté le 15 avril 2019.

L'écriture post-libération et post-apartheid passe de la représentation de la division raciale à celle de la différence de classe, reflétant le nouveau tissu social. Les écrivains s'intéressent davantage aux relations de classe qu'à la race depuis que la politique d'autonomisation des Noirs du gouvernement a commencé à aider les Noirs à rejoindre le cercle de la bourgeoisie blanche, alors que les pauvres se trouvent dans les deux races, même si les Noirs dominent toujours ce groupe.

Les recherches de Gili montrent que :

« les romans policiers publiés entre 1995 et 2005 s'engagent dans une critique sociopolitique des crimes structurels du colonialisme et de l'apartheid qui continuent à façonner les conditions matérielles de la vie des gens dans la nouvelle démocratie et perpétuent les visions idéologiquement conservatrices du crime et de la justice grâce à l'adhésion plus stricte de certains romans aux conventions génériques qui réencodent les hiérarchies raciales, sexistes et de classe qui évitent ou subvertissent la critique. »⁵⁴

L'une des fonctions du crime fictionnel et imaginaire, c'est qu'il « fournit des tropes facilement disponibles pour répondre aux ironies, pour assouvir les désirs [pour la justice, par exemple], et surtout pour conjurer une communauté morale, surtout lorsque la transformation radicale déstabilise les normes existantes et prive le langage politique de son sens »⁵⁵. Les ironies de l'Afrique du Sud de l'après-apartheid sont légion, avec la cohabitation d'immenses richesses et d'extrêmes pauvretés. Avec l'adoption de notions hyperboliques comme « la nation arc-en-ciel », d'une part, et le crime et la corruption florissants, d'autre part, le paysage semble mûr pour la représentation fictionnelle.

⁵⁴ GILI Angela, « Post-apartheid Postmortems: Visions of Truth and Reconciliation in White South African Detective Fiction », Ph.D.: University of Hawaii at Manoa, 2015. <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/handle/10125/51086>, consulté le 17 avril 2019.

⁵⁵ COMAROFF John, COMAROFF Jean, « Criminal Obsessions, after Foucault », *Critical Enquiry*, Vol. 30, Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 807.

D'une certaine manière, il est possible de parler de la délocalisation, à l'ère post-apartheid, de la culture marginale (c'est-à-dire des romans policiers) vers le centre (dont la preuve est la disponibilité des histoires policières et des thrillers). L'étape suivante consisterait à reconfigurer les conceptions normatives des centres/marges pour tenir compte d'un nouveau pluralisme ou d'une diversification culturelle. Cette dernière, cependant, ne fait pas encore partie de la réalité littéraire, elle doit encore se réaliser. Comme l'affirme Warnes, en ce qui concerne l'avenir,

« dans le contexte de l'Afrique du Sud post-apartheid, les ressources particulières que ce genre offre permettent aux écrivains d'exercer des réflexes à la fois lisibles et socialement responsables: écrire d'une manière suffisamment "nouvelle", attirant une variété de lecteurs, tout en maintenant une partie de l'engagement à la conscience politique et sociale qui a longtemps été une caractéristique de la littérature sud-africaine »⁵⁶.

Le roman policier sud-africain, qui se base sur les aspects historiques et sociaux de la société post-apartheid, continuera à parler des différences ethniques et raciales tant que l'environnement sociétal ne se sera pas débarrassé de ces catégories-là.

Résumé

Presque 25 ans après la fin officielle de l'apartheid et l'institution de Nelson Mandela à la présidence de l'Afrique du Sud, l'influence des politiques raciales discriminatoires de l'apartheid se ressent encore dans les romans policiers sud-africains. Ce chapitre se concentre sur la place de la littérature policière dans la négociation de la différence et des apports de l'histoire. Comme le critique littéraire (de fiction policière) Dennis Porter le suggère: la fiction criminelle « est un genre qui se livre à un acte de rétablissement et qui va de l'avant pour revenir en arrière »⁵⁷. Des

⁵⁶ WARNES Christopher, *Writing Crime...*, p. 991.

⁵⁷ PORTER Dennis, *The Pursuit of Crime...*, p. 29.

exemples d'auteurs de romans policiers sud-africains (Jassy Mackenzie, Margie Orford, Mike Nicol, Angela Makholwa) et de leurs écrits serviront à montrer comment la fin de l'apartheid a permis à une nouvelle vague de polars d'émerger, d'un côté, mais, de l'autre, aux malentendus et stéréotypes raciaux de continuer à exister.

Abstract

Almost 25 years after the official end of apartheid and the institution of Nelson Mandela as President of South Africa, the influence of apartheid's discriminatory racial policies is still felt in South African detective and crime novels. This chapter focuses on the place of crime fiction and historical contributions in the negotiation of difference. As literary critic (of crime fiction) Dennis Porter suggests: criminal fiction « is a genre that engages in an act of recovery and goes forward to go back. » Examples of South African writers (Jassy Mackenzie, Margie Orford, Mike Nicol, Angela Makholwa) and their novels will be used to show how the end of apartheid has allowed a new wave of crime fiction to emerge, on the one hand, but also permitted, on the other, misunderstandings and racial stereotypes to continue to exist.

Yinde Zhang

**Un contre-récit policier chinois :
Les Années fastes de Chan Koonchung**

Les Années fastes (2009) de Chan Koonchung (Chen Guanzhong 陳冠中1952-) est un polar politique publié en 2009¹. L'auteur, journaliste, essayiste et romancier d'origine hongkongaise et installé à Beijing depuis de nombreuses années, y décrit une Chine imaginaire qu'il projette dans un futur proche, comme le précise le titre en chinois. D'aucuns y perçoivent une dystopie totalitaire², qui subvertit le fantasme centenaire des Chinois sur un âge d'or régénérateur³. D'autres insistent sur sa dimension allégorique qui renvoie au consumérisme ravageur qui s'impose

¹ KOONCHUNG Chan (Chen Guanzhong), *Les Années fastes*, traduit par Denis Bénéjam, Paris: Grasset, 2012. Pour l'édition originale, nous nous référons à Chen Guanzhong 陳冠中 *Shengshi. Zhongguo 2013 nian* (盛世:中國2013年), Hong Kong: Oxford University Press, 2009. La pagination renvoie à l'édition française, et lorsqu'il y a lieu, à l'originale.

² WANG Chaohua, «Rêveur et cauchemar. Les romans politiques de Wang Lixiong et Chan Koonchung», *Perspectives chinoises*, 2015/1, p. 25-34

³ DER-WEI WANG David, «Xin Zhongguo weilaiji – ershiyi shiji Chen Guanzhong de Shengshi» 新中國未來記 – 21世紀陳冠中的《盛世》 (Le futur de la nouvelle Chine: Les Années fastes de Chan Koonchung), *中國現代文學 (Chinese Modern Literature)*, n° 16, déc. 2009, p. 1-12.

à la Chine d'aujourd'hui⁴. Ces lectures politiques, historiques et sociologiques, traitant différents aspects thématiques propres à l'œuvre, prêtent peu attention à sa forme policière. Or celle-ci constitue la charpente de cette fiction d'anticipation, fournissant une clé d'accès à des énigmes, messages chiffrés ou questions en suspens, que la seule actualisation ou un balayage de surface ne résout pas. Le roman policier, un genre plutôt conservateur en Chine depuis l'époque impériale⁵, révèle chez Chan Koonchung sa force transgressive à l'encontre d'un régime autoritaire. La critique constructiviste de Luc Boltanski⁶ est, *mutatis mutandis*, susceptible d'éclairer cet univers imaginaire, rattrapé voire dépassé par la réalité de l'État policier, qu'il s'agit précisément de réinterroger moins à la lumière d'une prophétie que par un appel continu à dénaturiser. On cherche alors à comprendre par quelles méthodes indiciaries les quelques rares citoyens défiants et téméraires se convertissent en détective pour mener les enquêtes sur l'énigme de l'amnésie euphorique qui frappe la population, et comment leurs investigations ont pour visée non plus de justifier la continuité de l'État avec la parenthèse de crimes dévoilés, mais de dénoncer l'état d'exception ordinaire et un biopouvoir permanent, camouflant le hiatus entre réalités sous-jacentes et officielles au motif de la stabilité et de l'harmonie.

⁴ FEATHERSTONE Mark, «Chinese Boulimia: Utopia, Dystopia and *The Fat Years*», *Cultural Politics*, vol. 10, Issue 2, July 2014, p. 182-193.

⁵ Pour la fonction conservatrice que remplit le roman policier dans le contexte chinois en termes du maintien de l'ordre, cf. KINKLEY Jeffrey, *Chinese Justice, the Fiction: Law and Literature in Modern China*, Stanford: SUP, 2000, et KAIKKONEN Marja, «The Detective in the Service of the Emperor, the Republic, and Communism», in LINDBERG-WADA Gunilla (ed.), *Literary History: Towards a Global Perspective*, Berlin: Walter de Gruyter, 2006, vol. 4, p. 157-198.

⁶ BOLTANSKI Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris: Gallimard, coll. «NRF Essais», 2012.

À la recherche du mois perdu

Le roman de Chan Koonchung a été publié à Hong Kong et à Taiwan en 2009, un an après les Jeux olympiques de Beijing, coïncidant avec le 60^e anniversaire de la fondation de la République populaire de Chine (RPC). Son interdiction sur la Chine continentale est prévisible en raison de son allégorie désobligeante qui joue le trublion au milieu des célébrations nationales.

L'histoire se déroule en 2013, dans une capitale rutilante de richesse, alors que le monde s'empêtre depuis deux ans dans une crise profonde. Le contraste est saisissant entre une Chine entrée dans un «*âge d'or*» et un Occident prisonnier d'une «*période de feu et de glace*», à travers une formule officielle, prononcée d'ailleurs par le gouvernement et qui désormais en consacre la concomitance : «*âge d'or en période de feu et de glace*» (*binghuo shengshi* 冰火盛世).

Le roman s'ouvre sur une énigme : la disparition sur l'almanach public d'un mois entier, en l'occurrence celui de février 2011, qui précède la proclamation solennelle. Ce mystère inaugural, posé *in medias res*, se double du constat d'une population baignée dans une béatitude et une amnésie inexplicables, que l'auteur décrit comme état de «*high light light*» 嗨賴賴. Si l'anticipation déplace la référentialité vers la fiction, l'énigme met en revanche en branle le récit en transformant l'histoire en objet d'investigation et d'interrogation. La conjugaison d'un schéma uchronique et policier se rapproche du roman *Quelque chose de pourri au royaume d'Angleterre* de Robin Cook⁷, en propulsant les intrigues par deux enquêtes parallèles. La première est initiée par Fang Caodi 方草地, alias Fang Lijun 方力鈞, un Sino-Américain de 65 ans, pour le moins excentrique et suspicieux. Il traque les moindres traces et témoignages pour tenter de reconstituer ce mois volatilisé. Sa nature asthmatique lui procure comme effets secondaires une lucidité et une anamnèse particulièrement développées. Mais la collecte de journaux de l'époque, comme les éditions papier de *Southern Weekly*

⁷ Cook Robin, *Quelque chose de pourri au royaume d'Angleterre* (*A State of Denmark*, 1970), traduit de l'anglais par Jean-Paul Gratias, Paris : Rivages/Écrits Noirs, 2003.

(Nanfang zhoumo 南方週末), considérablement altéré dans sa version électronique, ou la rencontre avec de rares «semblables» (*tonglei ren* 同類人), comme celle avec Zhang Dou 張逗, musicien migrant battu et persécuté, n'aboutissent qu'à de menus résultats, fragmentaires et approximatifs.

Sur cette enquête se greffe celle menée par Lao Chen 老陳, écrivain taiwanais installé à Beijing depuis 2004. Il tente de retrouver Xiao Xi 小希, alias Wei Xihong 韋希紅, juge démise de ses fonctions et surveillée par la police à cause des commentaires critiques qu'elle poste en ligne. Lao Chen et Fang Caodi, deux vieilles connaissances, finissent par se rejoindre et leur investigation les conduit dans le Henan, où la juge a trouvé refuge auprès d'une communauté chrétienne clandestine «*Le grain tombé en terre ne meurt pas*» (落地麥子不死).

L'élucidation n'intervient que dans l'épisode ultime au cours duquel les deux complices se frottent à l'héroïsme en kidnappant He Dongsheng 何東生, membre du bureau politique du Parti, cousin de Jian Lin 簡霖, un ami de Lao Chen. L'opération commando s'est déroulée sans coup férir et elle est suivie d'un interrogatoire tout aussi fructueux, grâce à un plan baptisé «À la vie, à la mort» 同生共死, conçu et expérimenté dans *Treize lunes* (*Shisan ge yueliang* 十三個月亮), roman policier du propre cru de Lao Chen. L'aveu du haut dignitaire du régime – longue tirade aussi péremptoire que didactique – donne des éclaircissements décisifs sur ce qui, jusqu'alors, n'était qu'indices, conjectures ou supputations: tout provient d'une opération soigneusement orchestrée par le gouvernement qui, au nom de la stabilité sociale, a provoqué un chaos qui lui aura donné toute latitude et toute légitimité pour prendre des mesures drastiques. Au cours de la séance d'interrogatoire, les doutes se retrouvent dissipés et les hypothèses entérinées, grâce à la reconstitution chronologique sur ces 28 jours inavouables: à la suite de la fameuse crise financière et économique dite «*feu et glace*», surviennent une panique et une situation anarchique que les autorités ont laissé sévir. Au terme de huit jours, le 15 janvier 2011, selon le calendrier lunaire, après les congés de la fête du printemps, sur la «*demande de la population*», lesdites autorités ont lancé une opération surprise nommée «Frapper fort»

(*yanda* 嚴打), avec arrestations massives, procès expéditifs, exécutions sommaires. Trois semaines plus tard, l'«*âge d'or*» est proclamé, et les mesures à l'avenant : les 28 jours problématiques se sont évaporés tandis que la population s'abreuve désormais à une eau courante mêlée de MDMA, une sorte d'*ecstasy* qui lui octroie une félicité amnésique.

Les codes du roman noir

Le déploiement diégétique est dû à l'action des deux détectives plus conformes au code du genre qu'au modèle référentiel. Lao Chen, à cet égard, est un personnage parodique. Journaliste-écrivain ayant vécu à Hong Kong, à Taïwan et aux États-Unis avant de poser valise à Beijing, le protagoniste a des liens ombilicaux avec l'autobiographie, que Chan Koonchong s'est empressé d'éluder pour les transformer en éléments de prédisposition pour le polar. Grand lecteur de Raymond Chandler et de Dashiell Hammet, Lao Chen a consacré son mémoire de maîtrise à une comparaison entre «*la logique de Charlie Chan*» et les «*romans policiers occidentaux*»⁸. Cette passion pour la lecture se transforme en impulsion créative et donne naissance à un roman de son propre cru, *Treize lunes*. Cette affinité avec le genre prélude à une double mise en abyme. Elle permet d'abord au personnage de renoncer au rêve d'une œuvre immortelle, à son *Ulysse* ou *À la recherche du temps perdu* et d'endosser l'habit d'un détective en s'identifiant à un «*hard-boiled detective*» – vêtu d'un trench-coat beige, avec un air de Ng Man Tat –, en se comparant à un «*dur d'Hollywood*» comme Humphrey Bogart ou à un personnage de Graham Greene⁹, ou en s'entichant de raisonnement à la manière de Paul Auster¹⁰. Le mimétisme plein d'autodérision dévoile le pouvoir d'auto-engendrement du personnage littéraire : son acte de bravoure se résume à la tenue d'un interrogatoire à visage ouvert, qu'il hasarde selon un stratagème sacrificiel sorti droit de sa propre imagination. Le vrai

⁸ *Les Années fastes*, p. 60, et p. 24 dans l'édition originale.

⁹ *Les Années fastes*, p. 199.

¹⁰ *Les Années fastes*, p. 264.

agir de ce personnage réside en réalité dans la fonction de « liant » qu'il remplit dans la mesure où il constitue non seulement le pivot narratif qui réunit tous les personnages, mais aussi et surtout l'instigateur et le commanditaire du récit, que lui fournit au fur et à mesure Fang Caodi, à l'instar de *René Leys*, proche aussi d'un roman policier spéculaire.

Fang Caodi n'en est pas moins un être littéraire. À en croire Lao Chen qui en consigne la vie dans son carnet¹¹, il « *apparaissait toujours dans des moments incongrus et dans des lieux bizarres* »¹², et sa « *vie pourrait donner matière à un roman* »¹³. L'auteur en fait un personnage de « légende », ayant une existence inénarrable tissée d'« *une succession de chapitres dépareillés* »¹⁴, affectée de sa mythomanie, de ses « *pressentiments* », de sa « *logique sans logique* »¹⁵. Grandi dans un temple taoïste sur le continent, hippy au Nouveau-Mexique, gargotier dans le Chinatown de New York, rat de bibliothèque à Harvard, homme d'affaires en Afrique, il revient en Chine en 1989 pour participer aux opérations de sauvetage des étudiants de Tian'anmen dites « Opération Lorient » (*huangque xingdong* 黃雀行動), et de nouveau en 2006 en se portant bénévole pour l'organisation des JO de Beijing en 2008. Son hypersensibilité, sa croyance aux « coïncidences », son penchant pour le suspense à la Seichō Matsumoto 松本清張¹⁶ font de lui le partenaire idéal de Lao Chen et le candidat dédié à la maïeutique narrative. Après avoir donné l'alerte sur la disparition du fameux mois, il entre et évolue en binôme avec Lao Chen : c'est dans la complémentarité de fantaisie/déduction que les enquêtes avancent, que les indices se multiplient pour aboutir à la découverte de l'usine criminelle et au kidnapping hasardeux.

Le tandem dilettante, ainsi, rend possible le dévoilement du crime d'État. L'intuition alarmiste de Fang Caodi, certes, « *ne saurait changer le cours des choses* », aux dires de son partenaire, mais elle sert à en

¹¹ Cf. « Le calepin de Lao Chen sur Fang Caodi » (p. 131-146).

¹² *Les Années fastes*, p. 30.

¹³ *Les Années fastes*, p. 141.

¹⁴ *Les Années fastes*, p. 31.

¹⁵ *Les Années fastes*, p. 144, non traduit, p. 82 dans l'édition originale.

¹⁶ *Les Années fastes*, p. 264.

détecter la nature, favorisant la révélation du mécanisme d'un État policier. Si le dénouement, avec l'enlèvement et l'interrogatoire de He Dongsheng, délivre la clé d'un crime organisé, c'est en revanche un processus d'investigation tâtonnant qui permet de cartographier les rouages et le fonctionnement quotidien de la machine d'État.

L'État-Léviathan

L'enlèvement de He Dongsheng relève du faux suspense et de l'improvisation de la part de cette bande au sang chaud : il est kidnappé à la sortie d'une séance de cinéma privée, au cours d'une promenade nocturne habituelle pour l'insomniaque. Son aveu n'en paraît pas moins évasif, même s'il livre certains secrets capitaux : He Dongsheng est le concepteur d'un plan de gestion des crises, nommé « *diriger la nation et pacifier le monde* » (治國平天下), marqué au sceau d'un confucianisme remis à jour. Le plan est applicable en cas d'« *incidents de masses* » (群體性事件) pour répondre au double objectif fixé par le gouvernement : « *maintien de la stabilité et accomplissement de grands desseins* » (維穩, 辦大事)¹⁷. Mais contrairement à la confession de He Dongsheng, la suspension de l'*habeas corpus* n'intervient pas seulement dans l'hypothèse d'une crise ; le Léviathan impose l'état d'exception ordinaire, tout en inculquant une propagande quotidienne. C'est cette double monstruosité coercitive et démagogique qui se révèle à travers ces enquêtes aussi dilettantes qu'inquiètes.

Tout en avouant les liens entre chaos fabriqué et coercition légitimée, He Dongsheng passe sous silence l'état d'urgence ordinaire. L'ellipse est comblée par nos détectives vagabonds qui témoignent de la surveillance, de la censure et de la répression, lot commun de toute velléité déviante.

La censure frappe les publications et les médias, le contrôle s'exerçant sur les actualités comme sur l'histoire récente. La presse est

¹⁷ *Les Années fastes*, p. 326.

truquée sinon bâillonnée, comme en témoigne le *Southern Weekly* dans sa version électronique. Le retrait des références « *compromettantes* » en librairie, comme à Sanlian shudian, se fait en toute légalité. Lao Chen qui la fréquente constate la disparition d'une série de titres qui fait l'objet de débats intellectuels dans les années 1980-90, y compris les ouvrages publiés à Taïwan, voire des écrits si consensuels de Yang Jiang, en raison de leurs rapports avec les événements désormais tabous, tels que la Révolution culturelle. Les mots-clés corrélés sont effacés d'Internet. Gommer pour mieux falsifier : « *Même les occurrences qui sortaient à propos de la Révolution culturelle étaient pitoyables – tout en fatras d'écrits à propos d'une adolescence passée sous le soleil radieux. Les quelques articles qui parlaient de l'histoire de la Révolution culturelle n'étaient que des versions officielles simplistes et édulcorées.* »¹⁸

La suspicion justifie la filature, la traque d'internautes réfractaires ou la meute *ad hominem*. Xiao Xi, juge déchue de ses fonctions dès 1983 pour son intransigeance morale, fait l'objet d'une surveillance permanente pour ses moindres faits et gestes, la contraignant à changer sans cesse son adresse électronique. La fuite reste la seule issue pour cette défenseuse des droits de l'homme, à la suite d'un « *accident de la route* » qui a failli être mortel, d'un remède amnésiant qui lui a été prescrit au cours d'une détention, sans compter la mise sous scellés de son restaurant à Wudaokou, lieu de rendez-vous des intellectuels et artistes libéraux. L'évasion lui permet aussi de poursuivre son combat : elle se rend dans le Henan et s'intègre dans une association religieuse pour plaider la cause des paysans expropriés.

¹⁸ *Les Années fastes*, p. 216 et p. 133 dans l'édition originale. La traduction est abrégée dans ce passage, où l'auteur sérialise les événements marquants : Rectification des styles (延安整風, 1942), Réforme agraire (土改, 1950), Répression des contre-révolutionnaires (鎮反, 1950), Campagnes des trois-anti et des cinq-anti (三反五反, 1951-1952), Campagne anti-droitiste (反右, 1957), Trois années de catastrophes (三年災害, 1959-1961), Émeutes tibétaines en 1959 (五九西藏騷動), Révolution culturelle (文革, 1966-1976), Incident 5 avril (四五事件, 1976), Mur de démocratie à Xidan (西單民主牆 1978-1979), Campagne « Frapper fort » en 1983 (八三嚴打) et le 4 juin 1989 (八九六四), persécution du Falun gong en 1999 (九九法輪功) (*Les Années fastes*, p. 215 et p. 133 dans l'édition originale).

«Frapper fort» perd parfois sa connotation métaphorique pour se ramener à une littéralité physique. Si Miao Miao, journaliste intercédant en faveur des migrants intérieurs, a subi le même sort que Xiao Xi, en recevant un «*vaccin anti SARS*» qui l'a réduite à l'aphasie, son ami Zhang Dou, qui a pris la défense d'une femme insoumise, s'est fait en revanche tabasser par un groupuscule de jeunes fascistes. Le couple formé dans l'hostilité du pouvoir est contraint à l'anonymat, à une vie recluse et confinée à Huairou, loin de la ville. L'empathie que Fang Caodi éprouve pour les victimes rencontrées relève d'ailleurs d'un vécu partagé. Soupçonné d'espionnage au début de la campagne «Frapper fort», il a comparu pour échapper de justesse à une sentence arbitraire grâce à l'intercession providentielle d'une juge intègre comme Xiao Xi.

Les codes de la dystopie

Le système ne doit son efficience qu'à un contrôle à la fois censurant et démagogique, où la machine de propagande tourne à plein régime. L'arme de persuasion massive repose sur la couverture totale des dispositifs éditoriaux et médiatiques, acquis à la gloire du Parti, à la grandeur de la nation, à une société harmonieuse, abondante et regorgeant d'indices du bonheur. L'affichage de l'allégresse ne saurait se priver d'effets visuels : au Village de la joie (快樂村), situé à deux pas de l'usine de produits chimiques euphorisants, les murs sont parés de fresques exécutées dans le style de *nianhua*, aux motifs floraux chargés d'allusions érotiques¹⁹. L'ornementation contribue à la litanie de l'«*âge d'or*».

Deux stratégies rhétoriques sont convoquées pour l'optimisation du leurre, par le parallélisme du percutant et de l'élaboré. L'«*âge d'or*», promu par l'éditorial du *Quotidien du Peuple*²⁰ est ainsi un slogan mémorable devenu le psaume populaire. Une version plus argumentée

¹⁹ *Les Années fastes*, p. 247.

²⁰ *Les Années fastes*, p. 402-403.

est réservée à l'élite de la nation. La nouvelle doctrine dite « *nouvel âge d'orisme* » se décline en dix propositions (« la nouvelle ère de la prospérité de la Chine » 新盛世主義的十項國策獻言)²¹. La copie est remise au gouvernement par Zhuang Zizhong 莊子仲, nouveau rédacteur en chef de la revue *Lire* (Dushu 讀書), jadis flambeau des Lumières, aujourd'hui porte-parole de la nouvelle ère dite « *post-perturbation* » 後折騰時代. La décade cristallise l'art de la propagande :

*« la dictature démocratique du Parti unique, la gouvernance du pays selon la loi (ou État de droit) avec la stabilité comme priorité, un gouvernement autocratique qui exerce le pouvoir dans l'intérêt du peuple, une économie de marché contrôlée par l'État, une concurrence loyale garantie par des entreprises détenues par l'État, un développement scientifique ayant des caractéristiques purement chinoises, une politique étrangère harmonieuse autocentrée, une république multiethnique avec la souveraineté d'une seule ethnie, une pensée d'autonomie post-occidentale et post-universaliste, la renaissance de la nation, avec la civilisation chinoise comme sans pareil dans le monde. »*²²

Les formulations, où les oxymores triomphent des paradoxes, magnifient un syncrétisme imparable, qui rend le régime sinon lisible du moins lénifiant pour les esprits²³.

Si la propagande est un art propre à désinformer et à brouiller les esprits, c'est sur les pistes idéologiques que les enquêteurs engagent le plus leur énergie. Ils cherchent moins à localiser le crime et à en désigner le coupable qu'à percer le mystère d'un meilleur des mondes possibles²⁴. Aucun meurtre à proprement parler n'a été commis ni

²¹ *Les Années fastes*, p. 197, et p. 120 dans l'édition originale.

²² *Les Années fastes*, p. 197 (traduction modifiée) et p. 120 dans l'édition originale.

²³ Sur la nature dictatoriale du régime, cf. RINGEN Stein, *The Perfect Dictatorship: China in the 21st Century*, Hong Kong: HKU Press, 2016

²⁴ L'avant-dernier sous-chapitre s'intitule « La meilleure option dans le monde concret » (p. 380-390). Il fait écho à Voltaire, mis en épigraphe dans l'épilogue, « *Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles* ». Voir VOLTAIRE, « *Candide* », in *Romans et contes*, Paris: Garnier Flammarion, 1966, p. 180. Mais il renvoie plus

aucune culpabilité établie, malgré l'usine identifiée et He Dongsheng capturé. C'est le conditionnement mental qui est pointé du doigt et qui incite les protagonistes à descendre dans les dessous de la rhétorique et de la novlangue, afin de scruter les soubassements idéologiques du pouvoir, mais aussi les méandres psychologiques des habitants eux-mêmes et leurs propres zones d'ombre.

La juxtaposition de Thomas Hobbes et de Voltaire, dans l'épigraphe de l'épilogue, indique la dualité sous-jacente: le Léviathan et la philosophie de Pangloss entrent en écho²⁵, en dépit de la concurrence au sein du Parti de deux écoles de pensée, fasciste d'un côté et messianiste de l'autre²⁶.

L'obsession de l'ordre fait émerger une nouvelle « *aristocratie spirituelle de cet âge d'or de la Chine* »²⁷ dont fait partie Wei Guo (韋國), « *Défense de la patrie* », fils de Xiao Xi et dont le nom résonne comme une mission prédestinée. Membre d'un groupe d'études nommé S. S., dont il prend le soin de préciser que les initiales renvoient à « *deux Allemands* », pour « *leurs conceptions politiques, théologiques et*

directement à Aldous Huxley et à Thomas Hobbes, aussi mis en épigraphe. Voir HOBBS Thomas, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, trad. par Gérard Mairet, Paris: Gallimard, 2000 et HUXLEY Aldous, *Le meilleur des mondes* (1932), trad. Par Jules Castier, Pocket, 1977.

²⁵ *Les Années fastes*, p. 287.

²⁶ L'auteur met en garde contre le danger du fascisme dans le contexte actuel dans son essai, « Le spectre de Mussolini ». Voir « Muosolini de youling » 墨索里尼的幽靈 (Le spectre de Mussolini), in CHAN Koonchung, *Yidong de bianjie 移動的邊界 (Les frontières fluctuantes)*, Taipei: Net and Books, 2005, p. 231-242. Parallèlement, l'auteur traite la question relative à l'utopie, contre le messianisme néocommuniste, qui se laisse percevoir dans l'intitulé général du roman, « *Années fastes* » (litt. « âge d'or »), et dans différents chapitres, notamment dans le long épilogue intitulé précisément « Une très longue nuit, ou Avertissement sur l'ère de la suprématie chinoise au XXI^e siècle » (litt. « Avertissement sur l'âge d'or » 危言盛世). Il met en avant l'idée d'« innovation sociale » contre la providence de l'État-Parti: CHAN Koonchung, « Utopia, Dystopia, and Heterotopia. Theoretical Cross Examination on Ideal, Reality, and Social Innovation », in DER-WEI WANG David, KI CHE LEUNG Angela et ZHANG Yinde (ed), *Utopia and Utopianism in the Contemporary Chinese Context: Texts, Ideas, Spaces*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2020.

²⁷ *Les Années fastes*, p. 111.

philosophiques»²⁸. Les références explicites à une vision dictatoriale et néo-absolutiste de l'État, en se prévalant de Carl Schmitt et de Leo Strauss²⁹, rapprochent le groupe du nazisme par ses faits et gestes même si on en tait le nom. La thèse principale de cette école consiste à restituer la haine, trop affaiblie selon elle, par le discours ambiant de l'amour. À l'instar de *1984* de George Orwell³⁰, la revivification de ce sentiment est indispensable aux yeux des mentors de cette future élite de la nation pour combattre les ennemis de l'extérieur comme de l'intérieur. La culture de l'«esprit martial» et de «virilité», de fait, rallume un chauvinisme et un nationalisme revanchard, comme le montrent les séances de projection sur la Shoah et le massacre de Nankin, organisées pour exhorter à «anéantir ces Diables de petits Japonais»³¹. Ces «indéfectibles braves»³² sont les «âmes fidèles au fer et au sang» 鐵血忠魂³³, caste supérieure chargée de mettre en œuvre la discrimination sociale, à la manière d'Aldous Huxley. Leur «rite de passage» s'accomplit ainsi dans la chasse aux parias, le sort s'abattant en l'occurrence sur Zhang Dou, guitariste qui a pour seul péché d'être un migrant d'origine rurale, un «putain de Péquenaud»³⁴.

Le courant opposé, défendu par He Dongsheng, se targue de l'amour, celui que le Parti porte envers la population et celui que celle-ci lui rend en témoignage de reconnaissance, dans une réciprocité naturelle. Mais les fresques murales du Village de la joie expriment un Eros quelque peu vertical, sublimant un amour que le

²⁸ *Les Années fastes*, p. 124.

²⁹ SCHMITT Carl, *La dictature* (1921), Paris : Seuil, 2000 : L'état d'exception justifie le recours à la dictature qui transcende la majorité parlementaire, en suspendant la loi ou en créant une loi substitutive. Dans *Théologie politique* (1922), Paris : Gallimard, 1988, il renforce cette théorie en considérant la souveraineté de l'État, dans ces conditions, comme une volonté divine. Il préconise une sorte de néo-absolutisme en revenant sur les premiers travaux de Leo Strauss, dans *Le Léviathan dans la doctrine de l'État de Thomas Hobbes. Sens et échec d'un symbole politique* (1938), Paris : Seuil, 2002.

³⁰ ORWELL George, *1984*, Paris : Folio, 1950.

³¹ *Les Années fastes*, p. 121.

³² *Les Années fastes*, p. 121.

³³ P. 67 dans l'édition originale.

³⁴ *Les Années fastes*, p. 122.

Peuple-un doit au Parti-un. Cette union mystique, dénoncée jadis par Claude Lefort³⁵, se justifie par un messianisme communiste invoqué. Plus de cent ans d'humiliations subies suffisent à elles seules, aux dires mêmes du dignitaire du Parti, à l'appel à la renaissance de la nation. Il incombe au Parti, avec la « *bénédiction du Ciel* », de réaliser ce grand dessein, en saisissant l'opportunité historique : le déclin de l'Occident et le chaos du monde font advenir l'ordre et l'harmonie dans le règne de la Chine. L'Apocalypse illumine le « *rêve chinois* » célébré dans la communion parfaite avec le rédempteur. He Dongsheng se félicite de voir la population baigner dans le bonheur, avec un accroissement considérable de « *croissants* »³⁶. Il n'est nulle question de l'Église, que le Parti bâillonne à tout prix, comme en témoigne la congrégation souterraine « *du grain tombé en terre* »³⁷, surveillée, contenue sinon récupérée. Il s'agit au contraire d'adhésion inconditionnelle au démiurge communiste.

Les deux ressorts idéologiques d'apparence incompatibles entrent en collusion dans la définition que donne encore une fois He Dongsheng du régime : « *la dictature du Parti dans un capitalisme chinois aux caractéristiques socialistes* »³⁸. Cette « *dictature fasciste à la chinoise* » se caractérise par son pouvoir d'« *agréger nationalisme, populisme, étatismisme et traditionalisme* »³⁹. Mais les enquêtes sur cette connivence insoupçonnable sont parallèles à une investigation intérieure qui conduit Lao Chen à s'interroger sur ses propres incohérences, incertitudes et compromissions. Le détective, tout « *chiffonnier* » soit-il, en collectionnant des rebuts, se confond avec les habitants, dont il partage la béatitude amnésique en élisant domicile à la Résidence du Bonheur n° 2 et en se délectant de sujets complaisants, éloignés des événements historiques. À telle enseigne qu'il hésite entre le « *bel*

³⁵ LEFORT Claude, « La Question de la démocratie », *Essais sur le politique*, Paris : Seuil, collection « Essais », 1986, p. 23.

³⁶ *Les Années fastes*, p. 398.

³⁷ *Les Années fastes*, p. 280 sq.

³⁸ *Les Années fastes*, p. 386 et p. 246 dans l'édition originale.

³⁹ *Les Années fastes*, p. 387 et p. 247 dans l'édition originale.

enfer et le paradis contrefait»⁴⁰ et ne sait plus s'il faut s'enivrer du confort matériel, en échange d'une liberté conditionnelle, émiettée, ou prendre ses distances envers un régime autocratique avec l'exigence de la liberté absolue, inaliénable. L'amour qu'il porte à Xiao Xi, au ban de la société, le secoue dans ses illusions et dans ses autosatisfactions complices en lui ouvrant les yeux sur la réalité infernale. La «*philia*», à cent lieues de l'Eros du Parti, restitue cette solidarité critique et cette division du social qui préserve l'embryon démocratique et le lieu vide du pouvoir⁴¹. Les investigations de Lao Chen, *in fine*, motivées par le questionnement éthique, à l'instar des héros de Dashiell Hammett, le prémunissent à la fois contre le nationalisme triomphant et contre le désenchantement cynique. Elles le rapprochent même de l'«*idéalisme*» de Xiao Xi et de Fang Caodi, pour combattre le «*matérialisme*» anesthésiant de He Dongsheng et de son pragmatisme machiavélique.

Largement rattrapé sinon dépassé par la réalité, ce roman transcende la simple projection dystopique. Par rapport à l'imaginaire utopique qui, au début du xx^e siècle, dessine une Chine future splendide et rayonnante, il forme une contre-fiction qui, sans démentir le futur antérieur d'une prospérité irréfutable, en dénonce les conséquences politiques et sociales. Chan Koonchung propose une relecture du «*rêve chinois*» centenaire, qu'il transforme en traversée cauchemardesque. En définitive, les enquêtes ne sont ni régressives ni progressives, dans l'impossibilité d'établir une «*explication rationnelle*» sur la «*vie réelle*», incomparable au «*roman policier*»⁴². La forme policière sous la plume de Chan Koonchung se veut plutôt préventive en rendant à sa façon «*la nuit présente*», pour reprendre l'expression de Blanchot. L'«*irruption de l'éveil*» annoncée par l'aurore à la fin du roman est une

⁴⁰ *Les Années fastes*, p. 158, p. 180-181. L'auteur fait référence ici à un texte de Lu Xun, «*Le bon enfer perdu*» (1925), extrait de son recueil de poèmes en prose, *Mauvaises herbes*. Cf. Lu Xun, *Nouvelles et poèmes en prose*, Paris: Éditions de Sebastian Veg, Éditions Rue d'Ulm, 2015, p. 543-544.

⁴¹ ABENSOUR Miguel, «*Utopie et démocratie*», *Raison présente*, n° 121, 1997, p. 38-39.

⁴² *Les Années fastes*, p. 406: «*La vie réelle n'est pas comme un roman policier et que chaque chose n'a pas une explication rationnelle.*»

promesse d'autant plus salutaire que le rêve du collectif⁴³ perdue dans l'hypnose du pouvoir et l'automystification des masses.

Résumé

Les Années fastes, de Chan Koonchung, paru en 2009 à Hong Kong, transgresse la tradition conservatrice du polar chinois en mêlant les codes du roman à énigme, du roman noir et de la dystopie. Situante l'action dans un futur proche, l'auteur montre comment la recherche des causes de la disparition d'un mois entier dans le calendrier fait de l'Histoire elle-même, et de la manipulation politique, l'objet d'une enquête à la fois diégétique et philosophique.

Abstract

The Prosperous Years by Chan Koonchung, published in 2009 in Hong Kong, transgresses the conservative tradition of the Chinese crime fiction by mixing the codes of the detective story and those of dystopia. Setting the action in the near future, this novel shows how the search for the causes of the disappearance of a whole month in the calendar makes history itself, and political manipulation, the subject of an investigation at both diegetic and philosophical levels.

⁴³ ABENSOUR Miguel, «La conversion utopique: l'utopie et l'éveil», in *Utopiques II. L'homme est un animal utopique*, Paris: Sens & Tonka, 2013, p. 56-57.

Biographies

Sylvain Briens est professeur d'études nordiques à l'Université Paris-Sorbonne, où il enseigne les littératures et civilisations scandinaves modernes. Professeur invité à l'Université de Stockholm depuis 2009, il a publié des traductions et des éditions critiques d'August Strindberg, ainsi qu'une étude sur *Paris, laboratoire de la littérature scandinave moderne, 1880-1905* (L'harmattan, « Histoire de Paris », 2010), et plus récemment, avec Martin Kylhammar et Jean-François Battail, *Poétocratie. Les Écrivains à l'avant-garde du modèle suédois* (Paris, Ithaque, 2016).

Dimiter Daphinoff est professeur de littérature anglaise et de littérature comparée à l'Université de Fribourg (Suisse). Spécialiste de Shakespeare, Richardson et Byron, il a également publié plusieurs études critiques sur des auteurs du xx^e siècle tels que T. S. Eliot, G. B. Shaw ou Katherine Ann Porter, et a dirigé avec Thomas Austenfeld et Jens Herlth un collectif intitulé *Terrorism and Narrative Practice* (Münster, LIT Verlag Münster, 2011).

Karen Ferreira-Meyers dirige l'unité de Linguistique et des Langues Modernes au sein de l'Institut d'enseignement à distance de l'Université d'Eswatini. Outre ses travaux sur la didactique des langues, elle a publié plusieurs études sur le polar africain dans ses rapports avec les cultures ancestrales. Elle s'intéresse également à l'autofiction et a

publié en 2012 une monographie sur *L'Autofiction d'Amélie Nothomb, de Calixthe Beyala et de Nina Bouraoui* (Sarrebriick, Éditions Universitaires Européennes, 2012).

Corinne Fournier Kiss est Privat-docent de l'Université de Berne, où elle a obtenu en 2017 une triple habilitation en littératures comparée, française et slave. Ses domaines de recherche sont la littérature et la représentation de l'espace, la littérature francophone, les études genres et les relations entre la littérature et la musique. Elle est l'auteure de *La Ville fantastique dans la littérature européenne au tournant du siècle (1860-1915)* (Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007) et de *Littérature, genre et nation au XIX^e siècle. Germaine de Staël et George Sand en dialogue avec leurs consœurs polonaises* (Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, sous presse).

Peter Frei est professeur à l'Université de Californie, Irvine, où il enseigne la littérature française moderne et la théorie littéraire. Spécialiste de la première modernité, il est notamment l'auteur de *François Rabelais et le scandale de la modernité: pour une herméneutique de l'obscène renaissant* (Genève, Droz, 2015). Il prépare actuellement un livre sur les formes de l'engagement littéraire.

Thomas Hunkeler est professeur de littérature française et comparée à l'Université de Fribourg (Suisse). Spécialiste des avant-gardes européennes et du théâtre moderne et contemporain, il a publié, entre autres, *Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett* (Paris, L'Harmattan, 1997), *Paradoxes de l'avant-garde européenne. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation* (Paris, Garnier, 2014) et *Paris et le nationalisme des avant-gardes* (Paris, Hermann, 2018).

Sylvie Jeanneret est MER à l'Université de Fribourg et enseigne la didactique du français et de la littérature. Ses projets de recherche actuels sont centrés sur la littérature de Suisse romande ainsi que sur l'enseignement du texte numérique. Elle a co-édité (avec Michel Viegnes) l'ouvrage interdisciplinaire *Relations de pouvoir dans la famille d'aujourd'hui* (Fribourg, Presses littéraires de Fribourg, 2017).

Psychologue, éthologue, docteure en sciences, **Mélanie Kaeser** participe à des projets de recherche sur la neuroplasticité à l'Université

de Fribourg. Elle a travaillé sur les comportements criminels d'un point de vue éthologique et a publié de nombreux articles scientifiques, dont plusieurs portent sur le cycle intergénérationnel de la violence subie à la violence perpétrée. Elle a également publié aux Presses Littéraires de Fribourg, en 2014, une édition critique des *Écrits de fiction* d'Adèle d'Affry (« Marcello ») en collaboration avec Michel Vieignes.

Angela Daiana Langone est professeure associée à l'Université de Cagliari (Italie) où elle enseigne la langue et la littérature arabes, et chercheuse associée à l'IREMAM (Institut de Recherches sur le Monde Arabe et Musulman) UMR7310 de l'Université Aix-Marseille. Elle a obtenu son doctorat en Littérature comparée à l'Université de Fribourg (Suisse) et elle est l'auteure de plusieurs publications sur la littérature arabe moderne et contemporaine, parmi lesquelles *Molière et le théâtre arabe. Réception moliéresque et identités nationales arabes* (Berlin, de Gruyter, 2016; Prix d'Encouragement à la Recherche décerné par l'Académie des Sciences d'Outre-mer, Paris).

Ralph Müller enseigne la littérature allemande moderne et la didactique de la littérature à l'Université de Fribourg (Suisse). Ses domaines de recherche portent sur la littérature allemande moderne, avec des accents particuliers sur le xx^e siècle, la littérature suisse germanophone et la théorie et rhétorique des genres littéraires – sa thèse d'habilitation *Die Metapher. Kognition, Korpusstilistik und Kreativität* (2012) porte sur l'usage de la métaphore dans les allocutions politiques et les genres lyriques.

Guido Pedrojetta a été maître-assistant à l'Université de Fribourg de 1986 à 2017. Il s'intéresse aux problèmes linguistiques contemporains, en particulier le lexique littéraire de la Lombardie, ainsi qu'aux auteurs modernes, notamment Vittorini et Moravia. Il a édité un volume des œuvres de ce dernier dans la collection des *Classici* (Milan, Bompiani, 1998, en collaboration avec Pietro De Marchi) et a élaboré une anthologie de textes narratifs entre les xix^e et xx^e siècles avec Bruno Beffa et Giulia Gianella (Firenze, La Nuova Italia, I vol. 1997, II vol. 1998). Plus récemment, il a publié et annoté un roman presque

oublié de l'auteur tessinois Ugo Canonica, *La storia dei Filanda e altre storie* (Locarno, Dadò, 2014).

Professeur ordinaire de littérature espagnole et hispano-américaine à l'Université de Fribourg de 2002 à 2019 et ensuite Professeur émérite, **Julio Peñate Rivero** avait enseigné auparavant aux Universités de Neuchâtel et de Berne et donné de nombreux cours dans d'autres universités européennes et américaines. Il s'est surtout occupé des sujets en rapport avec les études suivantes: *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco Gonzalez Ledesma y Lorenzo Silva* (Madrid: Visor Libros, 2010), *Introducción al relato de viaje hispánico del siglo XX*, vol. I: 1898-1980 y II: 1981-2006 (Madrid: Visor Libros, 2012), *El cuento literario hispánico en el siglo XX: variaciones teóricas y prácticas creativas* (Madrid: Visor Libros, 2016), *Espacio insular y creación literaria: Antillas, Baleares, Canarias* (Madrid: Visor Libros, 2017).

Professeur émérite à l'Université de Fribourg, **Jean-Michel Spieser** est ancien membre de l'École française d'Athènes et a séjourné en Grèce de 1970 à 1974. Maître-assistant (1974-1981), puis professeur d'archéologie et d'histoire de l'art byzantin à l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg (1981-1997), il a alors publié en particulier, *Thessalonique et ses monuments. Contribution à l'étude d'une ville paléochrétienne* (Paris, Bibliothèque des Écoles françaises de Rome et d'Athènes, 1984), *Byzance Médiévale (700-1204)* avec A. Cutler (Paris, Gallimard «Univers des Formes», 1996). Professeur à l'université de Fribourg (1997-2012), il a publié *Images du Christ des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme* (Genève, Droz, 2015) et il a conçu, en collaboration avec des chercheurs de l'Université de Fribourg, du CNRS et de l'Université de Chypre, une base de données *Objets et matériaux dans les documents d'archives byzantins* (www.unifr.ch./go/typika).

Lora Traglia est enseignante au cycle d'orientation de Jolimont où elle enseigne le français et l'histoire. Diplômée en littérature française moderne en 2014, elle a rédigé un travail de master intitulé « La poétique des objets – de l'objet humanisé à l'objet autonome dans la littérature de la seconde moitié du xx^e siècle – Julien Gracq, Alain Robbe-Grillet, André Pierre de Mandiargues, Georges Perec ».

Michel Vieignes est depuis 2006 professeur de littérature française et comparée à l'Université de Fribourg. Ses deux principaux domaines d'intérêt sont le fantastique et le récit bref aux XIX^e et XX^e siècles. Il a publié notamment *L'œuvre au bref. La nouvelle de langue française depuis 1900* (Genève, La Baconnière, 2014) et *La Chimère et le philosophe. Penser avec le fantastique* (Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019).

Yinde Zhang est professeur d'études chinoises et directeur de recherche au Centre d'études et de recherches comparatistes (CERC) à l'Université Sorbonne-Nouvelle. Il est aussi membre du Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine (EHESS/CNRS), professeur associé à l'East China Normal University (Shanghai) et a été rattaché au CEFC, Hong Kong, en délégation du CNRS de 2013 à 2015. Ses travaux portent sur la littérature chinoise contemporaine et sur les relations sino-occidentales aux XX^e et XXI^e siècles. Il a publié entre autres *Littérature comparée et perspectives chinoises* (Paris, L'Harmattan, 2008) et *Mo Yan, le lieu de la fiction* (Paris, Seuil, 2014).

Table des matières

Sylvie JEANNERET, Lora TRAGLIA, Michel VIEGNES <i>Introduction</i>	7
Sylvie JEANNERET, Ralph MÜLLER <i>Le roman policier en Suisse (romande et alémanique)</i>	35
Dimiter DAPHINOFF <i>Le polar anglais au féminin :</i> <i>les romans de Barbara Vine et de P. D. James</i>	59
Peter FREI, Thomas HUNKELER <i>Paris rouge, univers noir: le polar selon Thierry Jonquet</i>	81
Lora TRAGLIA, Guido PEDROJETTA <i>Le polar italien: de « l'omertà » à une mosaïque régionale</i>	97
Jean-Michel SPIESER <i>Un commissaire grec, sa famille et l'Histoire</i>	121
Sylvain BRIENS <i>Le Nordic Noir – Entre modèle nordique et boréalisme</i>	137
Corinne FOURNIER KISS <i>Polar et enfances volées: Wałbrzych creuset du mal dans</i> <i>Il fait sombre, presque nuit de Joanna Bator</i>	155

Mélanie KAESER

*Quand la psychocriminologie entre dans la littérature :
la figure du tueur en série aux États-Unis et en France* 175

Julio Peñate RIVERO

*Le polar hispano-américain : une étude d'ancrage local
et transversalité discursive* 199

Angela Daiana LANGONE

*Le polar marocain du troisième millénaire.
Tradition, mondialisation et représentation de l'espace* 215

Karen FERREIRA-MEYERS

*Les traces des lois raciales et de l'apartheid
dans le roman policier sud-africain*..... 239

Yinde ZHANG

*Un contre-récit policier chinois :
Les Années fastes de Chan Koonchung*..... 259

Biographies 275

Achévé d'imprimer

en septembre 2020

pour le compte des éditions Livreo-Alphil

Responsable de production : Rachel Maeder

«Aujourd'hui, le monde entier s'offre à travers le polar.»

Ce que l'on appelle couramment le *polar*, sous ses formes diverses qui vont des plus classiques, le récit à énigmes et le roman noir, aux plus hybrides – *thrillers* politico-judiciaires, ethniques, histoires de meurtriers en série, à la limite de l'enquête clinique ou du récit d'horreur – est devenu le genre littéraire le plus populaire, le plus transversal et le plus «mondialisé». Le paradoxe de ces récits, parfois traduits en de nombreuses langues, est leur enracinement dans une réalité sociale, culturelle, historique la plupart du temps très spécifique et très localisée. Ce «lieu» peut être plus fantasmatique que géographique.

Cet ouvrage rassemble des études ciblées sur différentes traditions géoculturelles d'Europe, d'Asie, d'Afrique et des Amériques. Les spécialistes qui ont contribué à ce volume analysent l'articulation entre la spécificité de ces traditions ou de ces «ambiances» et le caractère transfrontalier des procédés littéraires mis en œuvre, qui correspond à l'horizon d'attente de la fiction criminelle.

Michel Viegnes est depuis 2006 professeur de littérature française et comparée à l'Université de Fribourg. Ses deux principaux domaines d'intérêt sont le fantastique et le récit bref aux *xix^e* et *xx^e* siècles.

Sylvie Jeanneret est MER à l'Université de Fribourg et enseigne la didactique du français et de la littérature. Ses projets de recherche actuels sont centrés sur la littérature de Suisse romande ainsi que sur l'enseignement du texte numérique.

Lora Traglia est enseignante au cycle d'orientation de Jolimont où elle enseigne le français et l'histoire. Elle a été diplômée en littérature française moderne en 2014.

ISBN 978-2-88950-048-2



9 782889 500482